Tanz Scripte

Tanz als eigene Wissenskultur zu begreifen, ist nicht selbstverständlich. Doch steht außer Frage, dass dem Tanzen Wissensformen zukommen, die aus Praxeologien und Theoriebildungen hervorgehen. Aber bildet die Tanzkunst auch eine Wissenskultur? Worin bestünde sie und welche Erkenntnisziele und Erfahrungswerte sind am Werk? Vor diesem Fragehorizont greift der Sammelband in bestehende Diskussionen ein, um aus interdisziplinärer Perspektive das intermediale Feld von Tanz und Wissen zu reflektieren. Namhafte Wissenschaftler/-innen analysieren u.a. kulturtheoretische, ästhetische und politische Fragen einer hybriden Kultur, in der Wissen als Prozess begreifbar wird.

ISBN 978-3-8376-1053-6

[transcript]

Sabine Huschka (Hg.) Wissenskultur Tanz

[]

Tanz Scripte



Sabine Huschka (Hg.)

Wissenskultur Tanz

Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen

[transcript]

Sabine Huschka (Hg.)

Wissenskultur Tanz

Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen

[transcript]

www.tanz-und-wissen.de

Die Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und von Tanzplan Deutschland. Tanzplan Deutschland ist eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes.

Deutsche Forschungsgemeinschaft DFG

tanzplan deutschland

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Engraved after an original picture of Mr. John Collet in the possession of Mr. Smith. Printed for John Smith 20. August 1768 / Lincoln Kirstein Collection.
Redaktion & Lektorat: Sabine Huschka
Satz: Alexander Masch
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1053-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

Inhalt

HARTMUT BÖHME und SABINE HUSCHKA
Prolog 7

Anschauung von Bewegung
Geste/Bild/Stimme

GÜNTHER HEEG
Abgebrochene Gesten, ausgesetzte Bewegung,
gescheiterte Mimikry. TanzErfahrung zwischen Sprache und Bild 25

SABINE HUSCHKA
Szenisches Wissen im *ballet en action*.
Der choreographierte Körper als Ensemble 35

MARK FRANKO
Relaying the Arts in Seventeenth-Century Italian Performance
and Eighteenth-Century French Theory 55

GABRIELE BRANDSTETTER
Enzyklopädie des Tanzes. Bewegung und Wissensordnungen
des 18. Jahrhunderts bei de Cahusac und Diderot 71

NICOLE HAITZINGER
Auge. Seele. Herz.
Zur Funktion der Geste im Tanzdiskurs des 18. Jahrhunderts 87

Körper-Bewegung

VOLKER SCHÜRMANN
Logik des Ausdrucks 107

ELK FRANKE
Form der Bewegung – Bewegung als Form.
Zum Wissen vom Bewegungswissen 117

Inhalt

Hartmut Böhme und Sabine Huschka
Prolog 7

Anschauung von Bewegung.
Geste/Bild/Stimme

Günther Heeg
Abgebrochene Gesten, ausgesetzte Bewegung,
gescheiterte Mimikry. TanzErfahrung zwischen Sprache und Bild 25

Sabine Huschka
Szenisches Wissen im *ballet en action*.
Der choreographierte Körper als Ensemble 35

Mark Franko
Relaying the Arts in Seventeenth-Century Italian Performance
and Eighteenth-Century French Theory 55

Gabriele Brandstetter
Enzyklopädie des Tanzes. Bewegung und Wissensordnungen
des 18. Jahrhunderts bei de Cahusac und Diderot 71

Nicole Haitzinger
Auge. Seele. Herz.
Zur Funktion der Geste im Tanzdiskurs des 18. Jahrhunderts 87

Körper-Bewegung

Volker Schürmann
Logik des Ausdrucks 107

Elk Franke
Form der Bewegung – Bewegung als Form.
Zum Wissen vom Bewegungswissen 117

Franz Anton Cramer
Bewegungserkenntnis.
Zu einigen Modellen, dem Kinetischen gerecht zu werden 133

Spielformen

Dörte Schmidt
»In lauter Contretänze und teutsche verwandelt«.
Die musikalische Konstitution realer und ästhetischer Räume
in der Mozartzeit 147

Claudia Jeschke und Rainer Krenstetter
im Gespräch mit Sabine Huschka
Tanzen als *Museum auf Zeit* 159

Natascha Adamowsky
Aisthesis und Performance.
Ludische Choreographien im urbanen Raum 173

Friederike Lampert
YouTube als fiktiver Bewegungsspeicher tänzerischer Improvisation.
Eine Lecture Performance 189

Denk-Figuren

Gabriele Klein
Das Flüchtige. Aspekte einer Tanztheorie als politische Theorie 199

Gerald Siegmund
Verschwindende Vermittler: Diderots Monster 209

Christina Thurner
Wissen macht Augen oder wie der Diskurs den Blick lenkt 225

Prolog

Tanz als eigene Wissenskultur zu begreifen ist keineswegs selbstverständlich. Dabei steht es außer Frage, dass dem Tanzen ästhetische und kulturelle Wissensformen zukommen, die aus einer spezifischen Praxeologie und Theoriebildung hervorgehen. Tanz verkörpert ein kulturelles Wissen, aber bildet seine Praxis auch eine Wissenskultur? Worin bestünde sie und mit welchen Erkenntniszielen und Erfahrungswerten arbeitet sie? Widerspricht die komplexe und fluktuierende Medialität des Tanzes, wie sie in Körpern in Bewegung zum Tragen kommt, nicht dem Gedanken, von einer Wissenskultur zu sprechen? Oder bezeichnet gerade diese ästhetisch-kulturelle Eigenheit des Tanzes seine Wissenskultur, die als spezifische Wissensfigur in unserer Kultur am Werke ist? Diese Fragen bilden den Horizont des Sammelbandes, der in bestehende Diskussionen über die Spezifität des sogenannten Tanzwissens eingreift, um aus interdisziplinärer Perspektive das intermediale Feld von Tanz und Wissen zu reflektieren.

Tanz und Wissen

Wenn man sagt, Tanz sei ›Körper in Bewegung‹, so ist dies zwar nicht falsch; aber dies trifft auch für die Drehbewegung eines Diskuswerfers, für die Bewegungen eines Spaziergängers, eines Mannequins oder eines tätigen Handwerkers zu. Es ist also eine notwendige, aber keine hinreichende Bestimmung. Bewegt sich ein Fahrgast im Flugzeug oder im Zug? Wir wollen passive Bewegungen ausschließen. Ein Fahrgast bewegt nicht *sich*, sondern seine physikalische Körpermasse wird bewegt. ›Bewegung‹ soll eingeschränkt werden auf solche organischen Körper, die sich intentional und automotorisch bewegen. Also auch Tiere? Sie haben einen Körper, sie haben, falls höher entwickelt, Zwecke (sie verhalten sich teleologisch) und ihre Bewegungen sind automotorisch. Zwecke und Automotorik sind also ebenfalls keine hinreichenden Bestimmungen. Tanzen Tiere? Menschliche Beobachter, die Balzvorführungen z.B. gewisser Vogelarten wahrnehmen, würden dies bejahen: es sind *Balztänze*. Haben diese Vögel ein Bewusstsein davon, *dass* sie tanzen? Das ist zumindest unsicher, auch wenn viele Biologen höheren Tieren ein Bewusstsein zubilligen. Gewiss ist, dass tierische Balztän-

ze und Balztrachten von den adressierten Tieren selbst (meist Weibchen) als ›besonders‹ gegenüber dem übrigen Bewegungsrepertoire der Tierart wahrgenommen werden. Ihr evolutionärer Sinn ist ja gerade, dass sie als besondere, Attraktion auslösende, schmückende Bewegungsgestalten ›ins Auge‹ fallen und spezifische Wirkungen disponieren *sollen* (Einverständnis zur Paarbildung oder zum Geschlechtsverkehr). Balzende Bewegungsfiguren sind mithin performativ und sie sind, als Bewegungsgestalten, auch ästhetisch. ›Ästhetisch‹ heißt nicht automatisch: sie sind schön; sondern es sind Bewegungsfiguren, die ausgerichtet sind auf ein Wahrgenommenwerden, das Aufmerksamkeit steigert und Attraktionen auslöst. Damit sind wir, sofern wir überhaupt Tieren ein Tanzen zubilligen, den *hinreichenden Bestimmungen* von ›Tanz überhaupt‹ nahe: Tanz ist die automotorische, von Zwecken geleitete Bewegung höher entwickelter Organismen; diese bringen performative Gestalten und Figuren hervor, welche an einen Wahrnehmenden adressiert sind; dessen Aufmerksamkeit soll erweckt werden und ästhetische Attraktionen auslösen. Alle drei Glieder dieser Definition müssen erfüllt sein, damit eine Bewegung ›Tanz‹ heißen kann. Doch die Definition ist immer noch so allgemein gehalten, dass durch sie die Kontinuität zwischen tierischen und menschlichen Kulturen betont wird.

Gibt es strukturelle Differenzen zwischen tierischem und menschlichem Tanzen? Ja. Tiere, die tanzen, müssen ihr Tanzen nicht erfinden. Sie ›können‹ es – durch ihr biologisches Programm und im Falle bestimmter endokrinologischer Ausschüttung. Menschen hingegen müssen das Tanzen-Können erfinden, kulturell erwerben und tradieren. Die genannten definitorischen Bestimmungselemente von ›Tanzen überhaupt‹ werden dabei vollständig in ein historisches kulturelles Setting eingeschrieben und erhalten von dort aus ihre autonome geschichtliche Dynamik. Dazu müssen weitere definitorische Merkmale erfüllt werden: Tanzen-Können ist an bewusste Intentionen und kulturelles Lernen gebunden. Mithin ist das, was körperlich performiert wird, in einer zu Tieren unvergleichbaren Stärke mit dem Bewusstsein rückgekoppelt, es ist selbst- wie fremdreferentiell, an Motivationen und Intentionen, damit aber auch an erworbenes Wissen gebunden. Mit dieser Bestimmung stehen wir in der Mitte des Themas, wenn hier Tanzen und Wissen zu dem Titel »*Wissenskultur Tanz*« synthetisiert wird.

Gerade dadurch, dass menschliches Tanzen an Wissen und Einübung gebunden ist, beides aber historisch-kulturellen Standards, Stilen und Habitus unterliegt, erklärt sich – im Unterschied zu der biologischen Programmierung der tierischen Tänze – die außerordentliche Unbestimmtheit dessen, *wie* getanzt wird. Diese Offenheit oder Unbestimmtheit ist indes dennoch bestimmt (wir erinnern uns an die »exzentrische Positionalität« und die »bestimmte Unbestimmtheit« des Menschen bei Helmuth Plessner): Bestimmt nämlich durch die physiologischen Bedingungen des menschlichen Körpers, z.B. die durch den ›aufrechten Gang‹ spezifische Skelett- und Muskelbildung, den menschenspezifischen Gleichgewichtssinn und die Kinästhetik. Diese »bestimmte Unbestimmtheit« – eine Art paradoxales In-der-Welt-Sein des Menschen – enthält die gesamte historisch bisher ent-

wickelte und noch zukünftig mögliche Ausdifferenzierung von elementaren tänzerischen Bewegungen bis zur Kunst in ihrer höchsten Vollkommenheit. Ferner erlaubt die strukturelle Offenheit des menschlichen Tanzes multiple, mediale, diskursive wie institutionelle Anschlussmöglichkeiten, z.B. an die Musik, den Kult, das Theater, das Entertainment, die bildende Kunst, die Mode, die Pädagogik, die Wissenschaften etc. Dadurch wird der menschliche Tanz weitgehend aus der Determination der durchaus weiterlaufenden biologischen Programme gelöst und in die Matrix kultureller Ausdifferenzierung überstellt.

Tanz und Wissenschaft

Die zeitgenössische Tanzszene, neue Studiengänge in Tanzwissenschaft wie auch Forschungsverbünde und Bildungsinitiativen weisen eine differenzierte Kulturlandschaft aus, die längst über weitläufige theoretische Diskurse verfügt. Zu ihrem Reflektionsspektrum gehört seit neuerer Zeit eine erste Verständigung darüber, mit welchem Wissen der Tanz umzugehen versteht und worin die Spezifik dieses Wissens eigentlich liegt. Das Interesse ist hierbei vor allem auf jene in Bewegung artikulierten und im Körper performierten Wissensformen gerichtet und folgt in den Fragestellungen künstlerischen, psychophysischen, ästhetischen, epistemologischen und neurophysiologischen Zusammenhängen (vgl. Gehm/Husemann/vonWilcke 2007). So widmen sich etwa Forschungen in (natur)wissenschaftlichen und künstlerischen Projekten vorzugsweise dem körperlich angelegten, ›intelligenten‹ Bewegungswissen, über das Tänzer wie wohl keine zweite Berufsgruppe in unserer Gesellschaft verfügen. Die Aufmerksamkeit gilt jenem komplexen performativen Wissen der raum-zeitlichen Organisationskunst von bewegten, sich-bewegenden Körpern, mit denen Choreographen vorzugsweise umzugehen verstehen.

Projekte wie William Forsythes *Online Interactive Score Project*[1] oder Emio Grecos *Interactive Installation Capturing Intention Double Skin/Double*

1 | Das *Online Interactive Score Project* arbeitet mit Forsythes Choreographie *The One Flat Thing, reproduced,* um das verkörperte Wissen in der Arbeit des Choreographen zu repräsentieren. Es ist ein Forschungsverbund in Kollaboration mit William Forsythe, ACCAD und dem *Department of Dance* der *Ohio State University* in den USA. »The team of Ohio State research faculty, graphics researchers, and graduate students are constructing a new way of looking at dance, one that considers both discipline-specific and cross-disciplinary ways of seeing. The final product, an interactive website which will be launched in January 2009, will illuminate the underlying structure and mechanics of a complex choreography, expose modes of perception and attention of both performers and audience, and enable new and multiple readings of this work and consequently the viewing of dance in general.« (http://accad.osu.edu/research/interactive_media_htmls/forsythe.htm [23.01.09])

Mind[2] erforschen in einem Team aus Künstlern und Wissenschaftlern (u.a. aus den Bereichen der Computertechnologie, Medienkunst, Bewegungsanalyse) die Komplexität von Entscheidungsprozessen, die während der Ausführung von Bewegung oder in kreativen Prozessen des Choreographierens zum Tragen kommen. Neben diesen künstlerischen Projekten widmet sich die Neurowissenschaft seit Entdeckung der Spiegelneuronen verstärkt jener über Bewegung generierten neuronalen Verknüpfungskunst des menschlichen Gehirns (vgl. Birringer/Fenger 2005). Bildtechnische Verfahren scheinen dabei den impliziten Lern- und Wissensprozessen, auf denen die Generierung, Koordinierung und Organisation von Körperbewegung im Tanz (auch) beruhen, zunehmend eine repräsentierbare Form der Einsichtnahme geben zu können, auf deren Grundlage Explikationen möglich werden. Historische Dimensionen und Kenntnisse über ein kulturelles Körperwissen im Tanz sind indessen vergleichsweise wenig erforscht (vgl. Baxmann 2008) und werden etwa unter Fragestellungen der Tanzrekonstruktion behandelt (Jeschke 2007).

Bei der Frage nach dem Charakter des Wissens im Tanz ist vor allem *eine* Perspektive für die bestehenden Forschungen und ästhetischen wie kulturhistorischen Diskussionen und Studien grundlegend. Danach gilt Tanzwissen vornehmlich als implizit, kommt es doch einem körperlich gespeicherten Arsenal oder Archiv gleich, das zu entdecken zur Aufgabe wird. Wissen von Bewegung materialisiert sich schließlich *im* Körper und in dessen sozialen wie ästhetischen Praktiken, wodurch ihm wesentlich kulturelle und historische Muster eignen. Diese gehen gleichwohl mit sprachlichen und bildlichen Explikationen einher, ja diese generieren, distribuieren und tradieren Tanzwissen sogar, auch mittels präziser und mitunter historisierter Epistemologien von Körper und Bewegung.

Es war Aristoteles, der in seinen *Analytica Posteriora* zuerst die Unterscheidung von implizitem und explizitem Wissen eingeführt hatte, eine Unterscheidung, die heute aus Differenz von »knowing how« und »knowing that« noch immer Bestand hat, auch im Tanz. So findet man bei Michael Polanyi (1969) und zuvor schon bei Gilbert Ryle (1949) die Unterscheidung von einem in Praxisvollzügen gelebten, impliziten Wissen oder prozeduralen *Können* (»knowing how«) und einem über Begründungen theoretisch eingebetteten *Wissen* (»knowing that«). Auf dieser Unterscheidung beruht die Trennung von *Kenntnis* oder *Wissen* (*knowledge*) und *Wissenschaft* (*science*). Letztere ist danach stets mit der Möglichkeit, sich selbst methodisch auszuweisen, also mit dem Wissen des eigenen Wissens und dessen Strukturen verbunden. Dieses Wissen zweiter Ordnung steht an der Basis der expliziten Formulierung und regelgeleiteten Generierung sowie der Vermittlung und Tradierung von Wissen und damit der Etablierung der Wissenschaften. Dies gilt auch für die Unterscheidung von Tanzen-Können und Tanz-Wis-

2 | *Capturing Intention*, eine interaktive Installation *Double Skin/Double Mind* wurde 2004 als *Notation Research Project* gestartet, initiert durch Emio Greco/ PC und der Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. (Greco 2007).

sen(schaft): und beide Ebenen sind es auch, auf denen die hier publizierten Beiträge operieren. Es geht um die Ebene der Wissenspraktiken, die ein verkörpertes, leiblich memoriertes, kinästhetisches Wissen vollziehen, d.i. der Tanz selbst; und die Ebene, auf der es um Notationen, Aufschreibesysteme, interpretative Bedeutungsermittlungen, diskursive Operationen, historische Kontextualisierungen zu tun ist. Beide Ebenen werden zusammengehalten durch den Begriff der Choreographie, den Raumschriften des Tanzes selbst *und* seinen konzeptionellen Explikationen. In einem weiten Sinn ist Choreographie das Wissen vom Raum, insofern er durch Bewegung allererst generiert oder performiert wird.

Daran knüpfen sich seit der Antike eine Reihe von Wissenschaften, insbesondere die *artes mechanicae*, die in der frühen Neuzeit ein homogenes Feld bildeten, worin die Fechtkunst, die Traktate der *arte della guerra*, das Hofzeremoniell, die Exerzierreglements, die Tanzkunst mit der Physik und Mechanik von Ballistik, Kinetik, Maschinen- und Uhrenbau oder Astrophysik korrespondierten (vgl. Dijksterhuis 1956; Mayr 1987; Eichberg 1977 u. 1989; dazu Gebuhr 2006). In dieser Zeit liegen auch die Ursprünge der Tanzwissenschaft und damit der Transformation des »tacit knowledge«, das auf der Ebene des eingelebten Körperwissens operiert, zu den elaborierten Tanztraktaten, in denen das Tanzwissen explikativ und diskursiv wird, damit lehrbar und in vieler Hinsicht akademisch (Lippe 1995). Die Spannung zwischen beiden Wissensordnungen bleibt indes bis heute erhalten und es ist keineswegs so, dass diese frühneuzeitliche Transformation im Sinne einer historischen Ablösung des prozeduralen, stummen Körperwissens durch wissenschaftliche Explikation zu verstehen ist. Im Gegenteil ist der Tanz geradezu ein Modellfall dafür, dass die Ebene des verkörperten Wissens, die stimmlose Beredsamkeit des Leibes *(eloquentia corporis)* (vgl. Košenina 1996) nicht nur der kreative Ausgang, sondern auch das Ziel aller explikativen Wissensanstrengungen darstellt. Eine radikale Trennung von praktischem Können (*techné*) und theoretischem Wissen (*theoría*), wie es für die meisten Wissenschaften kennzeichnend geworden ist, kann und darf es in der Sphäre des Tanzes nicht geben.

Für eine mögliche begriffstheoretische Annäherung an jenes spezifische Wissen ist daher der Begriff vom »tacid knowlegde« oder besser »tacid knowing«, wie ihn der Chemiker und Philosoph Michel Polanyi theoretisiert hat, durchaus hilfreich (Polanyi 1985). Denn dieser macht darauf aufmerksam, dass jenes Wissen nicht allein in der Erarbeitung von objektiven Kenntnissen oder gar der Zusammenstellung eines abstrakten Corpus aufgeht, sondern als Regel- und Erfahrungswissen an verschiedene Akte gebunden ist, also aktionsgeleitet ein Anwendungswissen darstellt. Tanzwissen lässt sich als »tacid knowing« gefasst in seiner dynamischen Struktur erkennen, geformt als gerichteter *Akt*, in dem die Akteure mehr wissen, als sie zu sagen wissen.

Diese erhellende Perspektive auf den Charakter von Wissen sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass dessen Aktionsgebundenheit von Diskursivitäten, Imaginationen und Codierungsabsichten geprägt ist und an

Einzelpersonen ebenso geknüpft ist wie an Institutionen und mediale Äußerungsformen. Tanzwissen tritt stets in einem Kreis von Tanzkünstlern, Choreographen, Ballettmeistern, Rezensenten, Zuschauern und Gelehrten, wie etwa Librettisten oder Philosophen u.a. auf, die es durch Übungen, verbale Anweisungen, Fingerzeige, ästhetische Ideale, Denkfiguren, Verbote und Regelzusammenhänge hervorbringen und zirkulieren lassen. Die Performativität des Wissens im Tanz ist als aktualisierende Arbeit am Körper einem vielschichtigen Regel- und Erfahrungswissen unterworfen, das empfindliche Vermittlungswege zwischen Rechtspersonen, Körpern, Lehrsätzen, ästhetischen Leitbildern und Regeln nimmt. In diesem Sinne changiert das Wissen stets zwischen impliziten und expliziten Akten. Deren Vermittlungswege, ja, mitunter intermedialen Vermittlungsakten, ist dieser Band gewidmet.

Choreographie und Kultur

Tanzen folgt stets einer Choreographie. Der griechische *chorós*, der lateinische *chorus* (woher auch der ›Chor‹ stammt) meint ursprünglich: Tanzplatz, das hieß: der abgegrenzte Raum, wo der Kulttanz für die Götter stattfand. Als weitere Bestimmung kommt jedem Tanzen das Moment der *Situierung* zu: Der *chorós* ist eine ›eingeräumte‹, gerahmte Aufführungs- und Schaustätte von ›Körpern in Bewegung‹. Choreo*graphie* enthält ferner gr. *graphós, graphein*, das Schreiben, eigentlich: Ritzen, das Geschriebene, die Schrift. Tanzen ist Raumschrift, Raumritzung, die Zeichnung und Verschriftung des Raums – freilich nicht in Lettern, sondern in den ephemeren, unsichtbaren Spuren und Figuren, die in der tänzerischen Bewegung erzeugt werden – aufscheinend und verschwindend. Das ›graphische‹ Moment am Tanz, die flüchtige Tanzschrift ist es, die den Anschluss an andere Medien eröffnet: das Medium des expliziten Wissens, Notationen, Sprache, Bilder.

Innerhalb des europäischen Kontextes bedeutet dies etwas sehr Spezifisches, was für die kulturtheoretische und epistemologische Einordnung des Tanzes wichtig ist. In der griechischen Antike, besonders durch Aristoteles, wurde die Unterscheidung von sublunarer und supralunarer Welt etabliert. Sie enthält Basisannahmen für die Kosmologie, mit welcher der Tanz enge Beziehungen unterhält. Die Sphären oberhalb des Mondes enthalten die geordneten Bewegungen von Körpern, nämlich der Sterne, deren Choreographie nach den ewigen Gesetzen der Götter geregelt ist. Die Choreographie der Sterne ist durch Gleichförmigkeit (*homologia*), Maß, Zusammenstimmen (*symmetria*) und Harmonie (*harmonia*) bestimmt. Der Kosmos (seine Sphären) ist Musik, die Sterne tanzen. Darum ist *symphonia* der Klang des Himmels (vgl. G. Böhme 1986).

Diese durchaus metaphysische Voraussetzung entlässt einen wichtigen Schub von Verwissenschaftlichung: die Bewegung der Sterne choreographieren den engen Zusammenhang von Musik und Mathematik. Sie machen die Ästhetik des Himmels aus – als wahrhaft abgestimmte Bewegungen, die

zusammen ein Ganzes, Harmonisches, Gestalthaftes, Schönes – eben *das in sich selbst unterschiedene Eine* (des Seins) bilden. Hier liegt der Ursprung der abendländischen Ästhetik und Ontologie, die noch dasselbe sind. Alle Kunst, mag man zugespitzt sagen, hat ihr Vorbild am Tanz der Sterne. Das war die Lehre der Pythagoreer, die wesentlich durch Platon ins abendländische Denken eingespeist wurde. Die eigentümliche Symbiose von Mathematik und Harmonie der Bewegung zeigt, dass am Anfang der abendländischen Philosophie die Naturwissenschaften und die Ästhetik beinahe noch dasselbe sind. Wer tanzt, fügt sich nachahmend in die Ordnung des Kosmos ein, so wie der Naturforscher diese (objektive) Ordnung im Denken mitvollzieht. Doch dieses Mimetische muss man auch performativ denken: das Tanzen und das Denken bringen die Ordnung, die sie nachahmend mitvollziehen, zugleich erst hervor.

Die sublunare, also irdische Welt hingegen bezeichnet das dunkle Gewimmel der regellos durcheinander wirbelnden Körper, dem Chaos nahe, dem Logos fern. Hier gibt es wenig Ordnung und wenig Schönheit, sondern nur undurchsichtige, nicht abgestimmte, regellose, verknäulte Gemengelagen – Körper also ohne Choreographie. Man darf sagen: die Erde – das ist die absolute Ferne zum Tanz, d.h. eben auch: Ferne zum Wissen und zur Wahrheit.

Den Menschen nannten die Griechen *ephémeros*: Der, der dem Täglichen unterworfen ist, der Flüchtige. Die Römer bezeichneten ihn als *terrigenus,* von der Erde hervorgebracht. Die flüchtigen, erdhaften Menschen haben ein elementares, kulturübergreifendes Interesse, in diese Sphäre des Wirren und Dunklen Ordnungen zu installieren, das heißt: Kultur zu kreieren und zu stabilisieren. Man darf geradezu sagen, dass der Urakt der Kulturerzeugung die Choreographie ist – also der Versuch einer Mimesis des supralunaren Tanzes der Sterne, die gewissermaßen das Göttliche und Schöne als Modell für die Einrichtungen der Bewegungen irdischer Körper vorgeben.

Chorós – als eingegrenzter, überalltäglicher Raum des Kulttanzes für die Götter –: das ist zugleich ein Herunterholen des harmonischen Tanzes der Sterne auf die Erde; das ist Mimesis des Göttlichen und darin zugleich primordiale Kulturstiftung, insofern hier im *Modell*, im verkleinerten Maßstab, die mathematisch-harmonische Ordnung des Kosmos auf der dunklen Erde selbst dargestellt und installiert wird – in aller Empfindlichkeit.

Hierbei wird Wissen generiert und es wird Wissen verkörpert, also in das Fleisch der Körper eingeritzt/eingeschrieben. Man darf auch sagen: der Körper wird artikuliert. Und das ist von höchster Wichtigkeit für das genuin menschliche Interesse daran, die chaotischen irdischen Verhältnisse zu ›kultivieren‹, also ausgewogene Ordnungen und Regulationen zu kreieren, durch welche sich die wimmelnden und antagonistischen Bewegungen der Körper aufeinander *abstimmen*. Dies ist die ungeheure Bedeutung, die dem Tanz im Denken der Griechen zukommt. Doch für dieses kleine, lernfähige und erfinderische Volk wird das Abstimmen der heterogenen Kräfte auch als politische Form entdeckt: als Demokratie nämlich; als medizinische Ordnung: Abstimmung der Körpersäfte (*humores*); als theatrale Ordnung:

Abstimmung menschlicher und göttlicher Widersprüche in der Katharsis der Tragödie; als agrikulturelle Ordnung: Abstimmung menschlicher Kulturarbeit mit den Rhythmen der Erde und der Einrichtung des Himmels usw. *Kommensurabilität* der Bewegungen: darum zuerst ging es den Griechen, in der Kosmologie ebenso wie im Tanz. Was im harmonischen Reigen der Sterne aufging, war zugleich ein Wissen des Tanzes. Tanzen hieß darum immer auch: den Logos des Tanzes herauszuarbeiten. Eben dies, unter anderen historischen Bedingungen, ist Thema des Bandes »*Wissenskultur Tanz*«.

Szenen kulturellen Wissens

Das aufkommende Interesse, Tanz überhaupt als Wissenskultur zu begreifen, wundert nicht angesichts des gesellschaftlichen und disziplinübergreifenden Interesses und zahlreicher Forschungen über die Merkmale und Dynamiken von Wissen, mit denen sich unsere Wissensgesellschaft über sich selbst verständigt. Kultur- und wissenschaftshistorische Studien sind dabei längst zu der Einsicht gelangt, dass Wissen keinem Corpus objektiver Wahrheiten gleichkommt, sondern anthropologisch bestimmt ist und durch soziale und performative Handlungszusammenhänge generiert wird (vgl. Knorr Cetina 1984; Eklana 1986). Auch naturwissenschaftliche Erkenntnisse sind gleichsam fluktuierend, denn auch ihr Wissen bildet sich in sogenannten Wissenskulturen (Knorr Cetina 2002) heraus. Diese bestimmen darüber, »*wie wir wissen, was wir wissen*« (ebd.: 11), was sich etwa an Performanzen von Versuchsanordnungen und ihren bildgebenden Verfahren und Aufzeichnungstechniken analysieren lässt, die entscheidend das durch sie erklärte Wissen (vgl. Rheinberger 2006; Daston/Galison 2007) bestimmen.

Der Umbau gegenwärtiger Wissenskulturen, ihre zunehmenden Vernetzungen bei gleichzeitiger Spezifität *und* Veränderlichkeit sowie ihre medialen Anverwandlungen an technologische Entwicklungen, bilden den Kontext, nun auch Wissen im Tanz als hybride, stets veränderbare, dynamische und kulturell widerständige Wissensform anzuerkennen. Vor dem Hintergrund eines expliziten, klassisch epistemischen Wissens, dem Erkenntnis zukommt, konturiert sich dasjenige im Tanz als eines heraus, das nicht nur mit den kulturellen und ästhetischen Praktiken des Körpers auf engste verbunden – also implizit ist – sondern mit außergewöhnlichen Wirkungsweisen übereinkommt: Gleichsam unstet und veränderlich trägt es Eigenschaften des Unvorhersehbaren. Aus dieser Wirkungsspezifität heraus, so nehmen einige Autoren an, spielt es in das kulturelle Denken das Potentielle, Unkontrollierte und Widerständige, ein möglich anderes Wissen hinein.

Das Wissen der Körper selbst, die sich in abgestimmte, eingeübte und geregelte Bewegung setzen, und das Wissen, nach welchen Regeln, Übungen und Abstimmungen die Körper in Bewegung gesetzt werden können: durchaus ist diese Doppelstruktur auch ein Ursprung der europäischen Wis-

senschaften, der Ästhetik, der Technik, der Naturwissenschaft. Denn *techné* bezeichnet nichts anderes als das Können, etwas nach Regeln ins Werk zu setzen und zu verrichten, sie ist ein Vermögen (*dynamis*), gleichgültig ob es sich um das Spiel der Kithara, den Hausbau, Bienenzucht, Wasserversorgungsanlagen oder eben um Tanz handelt. Immer geht es, im Verständnis der Griechen, darum, in das Chaos (nach Hesiod: der Urzustand) der Körper und Flüsse »Regulationen« einzubauen, Ordnungen zu etablieren, den Logos zu verbreiten, also Wissen zu verkörpern und ›Kultur‹ (*cultura*) zu stabilisieren, im Raum und in der Zeit. Darum sind die Raum- und die Zeitkünste so fundamental.

Zu einer ›regelgerechten‹ Wissenskultur formierte sich der Tanz am französischen Hof Ludwig des XIV. und zwar mit der Gründung der Pariser *Académie royale de danse* (1661). Die gesellschaftliche und höfische Praxis des Tanzens erfuhr mit diesem historisch einschneidenden Ereignis schrittweise eine Akademisierung, die zunächst im Zeichen der Zentralisationsbestrebungen des Königs eine spezifische Ordnung und Systematisierung der Schritte und ihrer Aufführungskunst einsetzte. Tanz wurde in den absolutistischen Machtbereich des Königs eingefügt. In monatlichen Zusammenkünften berieten sich 13 berufene Tanzmeister laut den Statuten der Akademie (»*Lettres Patentes*« 1662) über die Förderungsoptionen und Normierungen der Tänze. Dabei gehörte es zu den Aufgaben der Akademisten, das Training der Tänzer für die königlichen Hofballette ebenso zu bestreiten wie jene über 200 Hoftanzmeister aus ganz Paris zu unterweisen. Der dergestalt distribuierte Lehrcorpus der Hoftänze zielte auf eine Kultivierung und Ästhetisierung von Tanz, mit der sich seine Kunst-Ausübung körpertechnisch verfeinern und kontrolliert verbreiten lassen sollte.

Aber nicht allein die Praxis, also das Lernen und Proben von Tänzen wurde Regeln unterzogen, vielmehr wurden Tänze durch systematisch erstellte Notationen überwacht. Verschiedene Notationssysteme wurden in Auftrag gegeben, um Tänze aufzuzeichnen u.a. an Pierre Beauchamp, der auf Geheiß des Königs seit 1674 ein solches erarbeitete. Allerdings war das primäre Ziel nicht, bereits existierende Tänze zu notieren, sondern – entgegen dem Gedanken einer Konservierung –per Notat sollten neue Tänze aufgezeichnet und somit schriftlich allererst entworfen werden. Aufgabe der Akademisten blieb es, die niedergeschriebenen Tänze zu begutachten und ihre Ausführung zu überwachen. Die höfische Praxis des Tanzes wurde mit der *Académie royale de danse* somit nicht nur in ihrer sozialisierenden Funktion professionalisiert, vielmehr wurde ihre körpertechnische Kunstausübung in eine Wissenskultur überführt, in der sie sich mit anderen Kulturtechniken wie dem Entwerfen, Schreiben und Bewerten verschränkte. Das praktizierte Körperwissen generierte sich entscheidend über das Medium der Schrift. Fortan stand das Notat dem Erlernen von Tänzen vor und prägte die Vermittlungskunst, Tänze zu lehren und zu lernen.

Zwei Bildensembles

Es erwuchs eine performative Wissenspraxis, die sich über Vorschriften und Leitbilder entfaltete, die uns heute u.a. in Stichen überliefert ist und in ihren abgebildeten kulturellen und ästhetischen Handlungsräumen vor Augen steht. Eine historische Szene der sich etablierenden Wissenskultur des Tanzes zeigt der Stich *Grown Gentlemen taught to dance* von 1768 nach dem Originalgemälde von John Collet.[3] Zu sehen ist die Szenerie einer Tanzstunde in einem englischen aristokratischen Salon. Tanzlehrstunden dieser Art gehörten seit dem 17. Jahrhundert zum höfischen Leben und zählten spätestens mit Beginn des 18. Jahrhunderts zum bürgerlichen Kanon einer gemäßen körpertechnischen und sozialisierenden Ausbildung.



Abbildung 1: Frontispiz von Louis Bonins Die neueste Art zur Galanten und Theatralen Tanz-Kunst *(1712)*

Schon auf den ersten Blick treten die Differenzen der beiden agierenden Körper hervor. Ein Tanzmeister lehrt mit klarem Fingerzeig und beinahe starrem Blick seinen etwas dicklichen Eleven eine Schrittpartie. Tanzen – so führt die Szene vor Augen – muss gelernt sein und – gleich ob als theatrale oder gesellschaftliche Disziplin – gelehrt werden: Und zwar nicht allein um

3 | Engraved after an original picture of Mr. John Collet in the possession of Mr. Smith. Printed for John Smith, Nr. 2, 35 in Cheapside, & Robert Sayer Nr. 53 in Fleet Street, 20. August 1768 / Lincoln Kirstein Collection. (Moore 1965: 21).

der richtigen Schritte und gekonnten Koordination des Körpers wegen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts längst versierten körpertechnischen Maßstäben folgen, sondern allein schon um der rechten Körperhaltung und ›akademischen‹ Aufrichtung willen. Die ›rechte Körperhaltung‹ verkörpert die Figur des Tanzmeisters in beinahe übertriebener Steife. An sein Vorbild sucht sich der körperlich gedrungene und voluminöse Schüler anzugleichen. Die Besonderheit des Stiches liegt in zweierlei: zum einen versammelt der salonähnlichen Raum alle konstitutiven Elemente, die auf den Akt der Wissensvermittlung im Zentrum des Bildes konzentriert und bezogen sind. Die ›*Tanzstunde*‹ tritt dabei als reine Lehrstunde auf, deren Umgebung kein gesellschaftliches Leben aufweist.



Abbildung 2: John Collet: Grown Gentleman Taught to Dance (1768)

Diese Differenz wird deutlich mit Blick auf das Titelblatt des Tanztraktats von Louis Bonin (ca. 1645-1716) *»Die neueste Art zur Galanten und Theatralen Tanz-Kunst«* (1712), in der die Lehrstunde in das gesellschaftliche Setting eines Gelehrten-Salons eingebettet erscheint.[4] Das Kupferblatt trägt die *inscriptio* des Tanztraktats. Auch hier wird ein aufstrebender Bürger in die »galante Tanzkunst« durch einen Tanzmeister eingewiesen, im Sinne eines »höchst-nützliches Exercitium[s]«. Die Schrittkombination des Scholars verkörpert die erwünschte Zierlichkeit und Leichtigkeit in aufrechter Haltung auf Fußspitzen. Der Tanzmeister gibt in einigem Abstand mit einem Fingerzeig eine Anweisung. Gerahmt ist die Szene durch ein »galantes« Paar in Conversation am Fenster und einer sitzenden Gesellschaftsgruppe im Hintergrund.

Anders auf dem Stich von 1768: Obwohl die Tanzstunde eine den Bürger sozialisierende Praxis markiert, spielen in seine Szene theatralisierende Momente hinein, durch die die Ausübung des Tanzes in ein Setting von Darstellung und Wahrnehmung eingefügt wird. Angezeigt ist, dass der Tanz nicht allein eine Körpertechnik des sozialisierten Bürgers ist, sondern längst einer theatralen Praxis zugehört. So wacht über den Schrittpartien zwischen Meister und Schüler an der Rückwand des Raumes das Gemälde einer Ballerina. Perspektivisch auf Hauptachse des Bildes angeordnet, spielt ihre Körperfigurine ein ästhetisches Körperbild in das Szenario hinein, das mit Blumenkranz und leichter *Arabesque* als Leitbild tanzästhetischer Darstellung fungiert.

Die gesamte Bildkomposition spannt über die Tiefe der Mittelszene hinweg Beziehungen zwischen den verschiedenen kulturellen Instanzen und Medien, über die sich Tanz als gesellschaftliche und ästhetische Praktik im 18. Jahrhundert ausbildet. Gemeinsam bilden sie dessen kulturellen Wissenscorpus: ein Musik-Notationsblatt auf der hinteren Wand des Raumes, die Geige in den Händen des Musikers, Bücher und ein weiteres Notationsbuch zu dessen Füßen in der vorderen Bildhälfte, sowie ein Buch in der Rocktasche des Schülers gliedern die Szene, gerahmt durch einen Zuschauer auf der hinteren Bank und eben den spielenden Musiker, beide an den Rändern des Raumes. Während der eine aufmerksam blickt, spielt der andere gleichsam versunken seine Melodien. Beide treten nicht allein in der Funktion auf, das mimetische und belehrende Geschehen in der Mitte des Raumes zu begleiten, sondern sie spielen sich in das Szenario des Tanzens hinein. In seiner kompositorischen Ordnung führt der Stich in die Kulturalität des Tanzes ein, die ihm als gesellschaftliche Praktik und als ästhetischer Raum

4 | Bonin war von 1704-07 als Hoftanzmeister bei Herzog Wilhelm von Sachsen-Eisenach in Eisenach tätig, ab 1707 wird er als Universitätstanzmeister in Jena verzeichnet. Sein Tanzlehrbuch, zu dem sein Schüler »Meletaon« (d.h. Johann Leonhard Rost) einen »Vorbericht« verfasste, zieht rückblickend Bilanz seiner langjährigen Erfahrung als Tanzmeister. Das Traktat führt die Prinzipien und Grundsätze der französischen »galanten Tanzkunst« im gesellschaftlichen und theatralen Bereich aus (vgl. Mourey 2008: 184ff.).

zukommt. Der Stich zeigt alle zentralen kulturellen Techniken und Medien, in denen sich der Tanz als gesellschaftliche und ästhetische Praxis gleichermaßen ausbildet: Körper, Geste, Schrift und Bild. Musik und Sprache finden sich ikonisch repräsentiert

Wissen im Tanz, so macht der Stich anschaulich, korporiert sich aus und in interpersonalen Bezügen zwischen Körpern, Gesten und Blicken und durch ein intermediales Ensemble räumlicher Anordnungen und Strukturen, die aus körperlichen Weisungen und jenen der Schrift (Sprache) und dem Bild hervorgehen. Jenes intermediale Ensemble gliedert und strukturiert das mimetische Wissensfeld des Tanzen-Lernens mit seiner hier angedeuteten Sequenz eines Vor- und Nachmachens von Schritten und Haltung. Anschaulich wird eine Kultivierung und Medialität der Wissenspraxis Tanz, dessen Körperpraxis in andere ästhetische Praktiken und Kulturtechniken wie Musizieren, Schreiben und Lesen, Beobachten und Maßhalten eingelassen ist. Das Bewegungswissen wird in ihnen gewonnen und über ihre ästhetischen und sozialen Vorbilder präfiguriert.

Wissensakte

Motiviert durch die tanzhistoriografische Studie über kulturelle Wissensfiguren im Bühnentanz (vgl. den Beitrag von S. Huschka in diesem Band), sucht der Sammelband in die weitläufigen Diskussionen über Wissensdynamiken einzugreifen, um verschiedene Wissensfiguren zu untersuchen und ihr Konglomerat aus begriffstheoretischen, theatergeschichtlichen, bewegungswissenschaftlichen, sportphilosophischen, tanz-, kultur- und musikwissenschaftlichen sowie soziologischen Überlegungen vertiefend zu betrachten. Den hierüber zusammengetragenen *Akten des Wissens* ist es dabei vor allem an historischen und zeitgenössischen Auftritten, Diskursen, Szenographien und Systemen von Wissen gelegen, kurz an ihren Vermittlungsakten, die getragen werden von *Anschauungen von Bewegung durch Geste/Bild/Stimme,* einem *Verständnis von Körper-Bewegung,* von *Spielformen* und *Denkfiguren*. Die Beiträge versammeln daher neben unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen auch Einblicke in verschiedene künstlerische Praxisfelder (Re/Konstruktion, Improvisation). Methodologisch aufgefächert widmet sich der Band also dem Fundus der Wissenskultur Tanz und seinen stets am Werk seienden Akten, um deren Praktiken und Diskurse materiell und theoretisch einsichtig aufzuzeigen.

Versammelt finden sich unterschiedliche Formate – Aufsätze, Interview, Bericht einer *lecture performance* –, die auf ein Anfang 2008 praktizierten Wissensforum in den Berliner *Sophiensaelen* zurückgehen. Dort kamen Tänzer, Choreographen und Wissenschaftler verschiedener Stile und Disziplinen zu den dreitägigen *Akten des Wissens* zusammen, um gemeinsam der *Kunst der Vermittlung* durch *lecture performances*, Improvisationen, *lecture demonstrations* und Vorträge nachzugehen und über die Ausformungen und Tragweiten von Wissen zu diskutieren. Als angewandtes Projekt hetero-

gener Wissenskulturen konzipiert, umspannte das interdisziplinäre Symposium historische und zeitgenössische Perspektiven und suchte sich an jene im 18. Jahrhundert noch praktizierte hybride Wissenskultur von Kunst und Wissenschaft anzuschließen. Die in der Zeit der Aufklärung noch teilweise bestehende Durchmischung von Kunst- und Wissenschaftskulturen nahm das Symposium zum Anlass, Theoretiker und Praktiker in einem Raum der Präsentation und Reflektion zusammen zu führen.

Der Band spiegelt die Pluralität der aufgeführten Wissensbezüge und ihre Performativitäten nur ansatzweise wider und doch findet sich die Interdisziplinarität des Symposiums repräsentiert. Ich möchte daher ausdrücklich allen Künstlern und Wissenschaftlern danken, die mit ihrer Offenheit und ihrem Interesse an dem Thema, jeweils eigene Aspekte gestaltet und bearbeitet haben. Vor allem jenen Autoren sei gedankt, die aus ganz anderen Disziplinen scheinbar wenig über den Tanz zu wissen meinten, indessen dem Nachdenken über kulturelle und künstlerische Verfahren von Wissen intensiv gefolgt sind, um zu erhellenden Einsichten für die intermedial-körperliche Praxis des Tanzes zu gelangen. Im Sinne einer methodologisch heterogenen Tanzwissenschaft, die ihren Gegenstand ohnehin dem Interdisziplinären und Intermedialen verdankt, möge der Leser für sich bedeutsame Einblicke in die Wissenskultur Tanz gewinnen.

Dieser Band konnte allein durch die Hilfe vieler Personen, ihrem Engagement und Dank der finanziellen Unterstützung einzelner Institutionen zu Stande kommen. Die DFG sowie der Tanzplan Deutschland haben mit ihrer Publikationsförderung den Druck erst ermöglicht. Mein herzlicher Dank gilt überdies Simone Willeit, deren engagierte und gewissentliche Redaktion das Manuskript erst in die richtige Form überführt hat. Dem transcript Verlag sei für die stets freundliche, geduldige und kompetente Betreuung des Buchprojekts gedankt.

Die hier vorgestellten Praktiken und Diskurse betreffen alle mittelbar das Körper- und Bewegungswissen einer choreografischen Kunst, die im Streben nach dem Eigenen dem Anderen stets besonders verbunden ist – auch im Streben nach Erkenntnis. In diesem Sinne ist dieser Band jenen Lesern und Interessierten, Wissenden und Unwissenden gewidmet, die sich auf das Abenteuer einlassen wollen, die Bewegungen des Geistes zu ordnen, um in diesem Sinne selber zu choreographieren.

Berlin, Februar 2009
Hartmut Böhme, Sabine Huschka

Literatur

Baxmann, Inge (Hg.) (2008): *Körperwissen als Kulturgeschichte: Die Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, München: K. Kieser.

Birringer, Johannes/Fenger, Josephine (Hg.) (2005): *Tanz im Kopf. Dance and Cognition*, Jahrbuch Tanzforschung 15, Münster: Lit.

Böhme, Gernot (1986): »Symmetrie: Ein Anfang mit Platon«. In: Bernd Krimmel (Hg.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe*, Bd. 1, Darmstadt: Mathildenhöhe, S. 9-17.

Bonin, Louis (1996): *Die neueste Art zur Galanten und Theatralen Tanz-Kunst*, (Faksimile d. Erstausgabe Frankfurt/Leipzig 1712), hsrg. v. Claudia Jeschke in der Reihe Documenta Choreologica, Berlin: Edition Hentrich.

Greco, Emio (2007): *Capturing intention: documentation, analysis and notation research based on the work of Emio Greco*, Amsterdam: Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

Daston, Lorraine/Galison, Peter (Hg) (2007): *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dijksterhuis, Eduard J. (1956): *Die Mechanisierung des Weltbildes*, Berlin/Göttingen/Heidelberg: Springer.

Eichberg, Henning (1977): »Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerzitien«. *Zeitschrift für Historische Forschung* 4, S. 17-50.

Ders. (1989): *Festung Zentralmacht und Sozialgeometrie. Kriegsingenieurwesen des 17. Jahrhunderts in den Herzogtümern Bremen und Verden*, Köln: Böhlau.

Gebuhr, Ralf (2006): »Festung und Repräsentation. Zur Sozialgeometrie-These von Henning Eichberg«. In: Torsten Meyer/Marcus Popplow (Hg.), *Technik, Arbeit und Umwelt in der Geschichte*, Münster u.a.: Waxmann, S. 181-200.

Elkana, Yehuda (1986): *Anthropologie der Erkenntnis. Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hg.) (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: Transcript Verlag.

Jeschke, Claudia (2007): »Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz. Nijinskys FAUNE«. In: Sabine Gehm,/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.) (2007), S. 181-192.

Knorr-Cetina, Karin (1984): *Die Fabrikation von Erkenntnis: zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dies. (2002): *Wissenskulturen: ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Košenina, Alexander (1995): *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Lippe, Rudolf zur (1995): *Naturbeherrschung am Menschen*, 2 Bde., Hamburg: Syndikat.

Mayr, Otto (1987): *Uhrwerk und Waage. Autorität, Freiheit und technische Systeme in der frühen Neuzeit*, München: C.H. Beck.

Moore, Lillian (1965): *Images of the Dance: Historical Treasures of the Dance Collection 1581-1861*, New York: New York Public Library.

Mourey, Marie-Thérèse (2008): »Die Tanzkunst im Spiegel der gedruckten, deutschsprachigen Quellen«. In: Rebekka von Mallinckrodt (Hg.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, S. 284-294.

Polanyi, Michael (1969): *Knowing and Being*, Chicago: University of Chicago Press.

Ders. (1985): *Implizites Wissen (The tacit dimension)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Rheinberger, Hans-Jörg (2006): *Epistemologie des Konkreten: Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Ryle, Gilbert (1946): »Knowing how and knowing that«. *Proceedings of the Aristotelian Society* 46, S. 1-16.

Ryle, Gilbert (1949): *The Concept of the Mind*, London: Hutchinson, S. 1-10.

Anschauung von Bewegung.
Geste/Bild/Stimme

Szenisches Wissen im *ballet en action*. Der choreographierte Körper als Ensemble

Sabine Huschka

»Ich spreche hier nur von der Grundlage des Tanzes. Wir beginnen, ihn abwechslungsreich zu gestalten, in ihm ein Feuer zu entzünden, das er nicht hatte, [...] wir nähern uns dem rechten Weg, wir werden zweifellos bald aufbrechen.« (Louis de Cahusac 1754)

Eine stumme Kunst

Die Tanzkunst ist bekanntlich stumm und doch soll ihr als Bühnengattung eine körperliche Beredtheit eignen, die mit Beginn des 18. Jahrhunderts eine mithin theatrale ›Sprache‹ ausbildet. Verankert wird diese in dramatisierten Stoffen und einer gestischen Ausgestaltung des Körpers, dessen choreographierte Erscheinung fortan eine spezifische Wirkungsästhetik einzulösen hat.[1] Sukzessive reformiert sich der Bühnentanz im 18. Jahrhundert zu einer gestischen und »empfindsamen«, die Natur nachahmenden Kunstgattung aus pantomimischen Handlungen – kurz: zu einem *ballet en action*. Zu seiner Kunst wird es im Laufe des 18. Jahrhunderts gehören, die szenischen Auftritte körperlicher Aktionen zu theatralisieren und im Bühnenraum wirkungsästhetisch zu arrangieren.

Dass es sich bei einem *ballet en action* nicht mehr allein um ein Ballett handelt, sondern um eine neue theatrale Gattung, die die höfische Repräsentationskunst geometrisch angeordneter Körper ästhetisch zu überschreiten sucht, machte letztlich Jean Georges Noverre mit der entschiedenen Geste eines Aufklärers deutlich. Als überzeugter Reformator des Bühnentanzes dekliniert Noverre die Bestandteile der neuen Theatergattung in ihrer Wirkungsfähigkeit und Medialität zu einer neuen Ordnung. Im gleichen Atemzug, in dem Noverre seine kritische Argumentation gegenüber der bestehenden Tanzpraxis pointiert, wonach die neu einzusetzende Tanzkunst

1 | Christina Thurner spricht daher pointiert von einer »doppelten Bewegung« (vgl. Thurner 2009).

ebenso keine historischen Vorbilder kenne wie sie sich an den antiken Pantomimen zu orientieren habe, benennt er »die drei Dinge«, aus deren Neuordnung sie fortan hervorgeht:

»Man muss außerdem annehmen, dass das, was wir *Tanz* und *Ballett* nennen, alles andere als Pantomime ist. Das Ballett, das einen Teil seines Charmes aus dem Tanz zieht, ist die Kunst des Zeichnens von Formen und Figuren. Die Pantomime ist gänzlich die des Ausdrucks der Gefühle und Neigungen der Seele durch Gesten. Die Bewegungen der Gesten sind von Leidenschaften gesteuert, die Bewegungen des Tanzes werden bestimmt von Regeln des Geschmacks und des Anstandes; [...] Ist diese Unterscheidung erst einmal festgelegt, wird man drei Dinge, die sich durch Unterscheidungsmerkmale ankündigen, nicht mehr verwechseln. Diese drei Dinge, vereint und zusammengetan, bilden ein Ballet in Aktion oder einen Ballett-Pantomime Tanz (Danse Ballet-Pantomime).« (Noverre 1776b: 5f.)

Die theatrale Ordnung des Bühnentanzes erscheint im Lichte einer intermedialen Beziehung, in der sich nunmehr Zeichnen, Fühlen, Bewegen und Handeln vereinigen. Dabei gilt Noverre das Ballett unter den dreien – trotz seiner höfischen Herkunft – unbestritten als ausgewiesene Kunst des Szenischen, auf dessen »Kunst des Zeichnens von Formen und Figuren« (ebd.) und dessen Wissen, choreographierte Körper in spezifischen Konstellationen aus Bewegungsfiguren und räumlichen Dispositionen zur Erscheinung zu bringen, auch die neue Tanzkunst nicht verzichten kann.

Jenem Form- und Figuren-Wissen des Balletts, das Ordnungen und Beziehungen zu stiften vermag, stellt Noverre zwei weitere Dinge an die Seite: den Ausdruck von Gefühlen und der Seele (Pantomime) *und* den Tanz, dessen Gegenstandbereich allerdings undeutlich bleibt. Diese drei Dinge – *Danse, Ballet, Pantomime* – kommen nunmehr zusammen, um fortan vereint aufzutreten: die Leidenschaften, die sich in den Bewegungen der Gesten artikulieren, die Regeln des Anstandes, die die Bewegungen des Tanzes bestimmen, und der Ausdruck der Gefühle, gebildet durch die Gesten.

Das Ballett nimmt innerhalb der ästhetischen Gesamtkonfiguration eine Mittlerposition ein. Ihr intermedialer Akteur ist der Ballettmeister und seine gestaltgebende Kunstfertigkeit. So heißt es in dem Mittelteil des angeführten Zitates: »[...] die verschiedenen Bewegungen des Balletts sind das Ergebnis des Handelns eines Genies im Verhältnis zum Bild und den verschiedenen Beziehungen, die die Abwägung der Nummern und Figuren bestimmen.« (Ebd.) Das »Ergebnis des Handelns eines Genies«, als welcher sich Noverre unmissverständlich zu erkennen gibt, stiftet die Beziehung der *drei Dinge*, die ihren ästhetischen Fluchtpunkt im Bild finden. Das Bild stiftet in der Ordnung der Szene eine Beziehung der drei Dinge und konfiguriert in einem Raum von Sichtbarkeit das Theatrale der neuen Bühnengattung *ballet en action*.

Das *ballet en action* entwirft sich im Kontext des bürgerlichen Illusionstheaters als Kunst, szenische und mithin sprechende Beziehungen von cho-

reographierten Körpern in einem optisch erschlossenen Theaterraum zu stiften, deren kompositorisches Gefüge aus Gesten (Gefühle der Seele) und *ihren* Bewegungen (Leidenschaften) und anderen Bewegungen (Regeln des Anstandes) anrührende Einblicke in das Drama seelischer Konstellationen geben sollen. Die ästhetische Referenz zum Bild fungiert dabei – vergleichbar zur Theatertheorie von Denis Diderot – als Dispositiv seiner choreographischen Theatralität. Dabei tritt das *ballet en action* nicht nur vollends in die theatrale Ordnung der Sichtbarkeit ein (vgl. Haß 2005), sondern m den choreographierten Körper einer eigenwilligen intermedialen Spannung zwischen Sprache (Geste) und Bild (Bühnenraum), die ihn darstellungstheoretisch wie wirkungsästhetisch im Sinne des Empfindsamen einfasst. Im Folgenden ist die ästhetische und körperpolitische Verfasstheit dieser Konstellation aus Sprache/Geste, Bild und affektiver/affizierender Bewegung, aus der der choreographierte Körper hervorgeht, um empfindsame Regungen theatral anschaulich zu machen, genauer in den Blick zu nehmen.



Abbildung 1: Medee et Jason (King's Theatre London, 1782); Stich von Francesco Bartolozzi

Eine Szene

In welcher Weise choreographierte Körper im *ballet en action* gestalthaft erschienen sind, lässt sich etwa an einem Stich von Francesco Bartolozzi vorstellen, wahrscheinlich nach einer Aufführung im *King's Theatre London* von 1782. Als archivalischer Rest damaliger Bühnenästhetik legt die Abbildung das kompositorische Bezugsfeld offen, in das die einzelnen Figuren

als choreographierte Gestalt eintreten. Die Szene zeigt einen Ausschnitt aus Jean Georges Noverres tragischem Ballett *Medee et Jason* (1763) mit dessen drei Hauptfiguren Jason, Medea und Kreusa: Erkennbar wird eine klare Bewegungspräferenz der Oberkörper, deren Gebärden einen gestischen Bezug innerhalb der Dreiergruppe setzen. Räumlich figuriert, betont Gaetano Vestris als Jason in einer Rückbeugung mit nach hinten gerissenem Kopf über einem ausgeweiteten Schritt und breit ausgefahrenen Armgesten einen affektiven Moment in seiner Gestalt. Diesem kommt ein Ungestümes, ein Ausdruck des Schreckens, zumindest aber ein Ausdruck eines ergreifenden Widerfahrnis zu, den Blick suchend nach oben gewandt, die Hände gespannt geöffnet. Giovanna Baccelli als Kreusa nah hinter ihm und Mme. Simonet als Medea in einiger Entfernung ihm gegenüber nehmen in ihren Oberkörper-, Arm- und Handgesten die Dynamik der Gebärde von Vestris auf und formen sie jeweils in ein kontrahierendes und abwehrendes Gestenmoment um. Medea, gesamtkörperlich leicht in die Diagonale gekippt, richtet ihren Blick starr auf Jason, die Hände in einer gewinkelten Armposition zur Faust geschlossen. Während sie gleichsam starr vor Schrecken erscheint, versetzt Kreusa die affektive Spannung der Szene in einen Zwischenraum: mit einer gedrehten, den Oberkörper energisch nach vorne gekippten Gestalt richtet sie Blick und Armgeste gen Boden. Die asymmetrisch geordnete Dreiergruppe versammelt in ihrer kompositorischen Anordnung ein affektives, räumlich nach außen drängendes Aussagemoment, in dem sie gestisch und gebärdensprachlich auftreten und agieren. Es eröffnet sich ein kompositorisches Bezugsfeld unter den Figuren, deren Spannungen und gleichsam gefrorene Bewegungsqualitäten eine dramatische Szene vorstellen – in diesem Stich durchaus überzeichnet mit der Couleur des Komischen.[2]

Das zu einem Akt gestauchte Tragische Ballett *Medee et Jason* (uraufgeführt in Stuttgart 1763, Wien 1767, Paris 1775 und 1780, London 1782), dessen Libretto sich in einem Warschauer Manuskript »*Programmes de grands Ballets historiques*« von 1766 ebenso abgedruckt findet wie in dem Wiener »*Recueil de Programmes*« (1776c), erzählt den antiken Tragödienstoff in einem beinahe rhythmisch dramatisierten Gang durch neun affektgesteuerte Szenen.

2 | Die paradostische Rezeption des zu seiner Uraufführung noch sehr erfolgreichen Stücks (Pariser Aufführung von *Medeé et Jason*, die geradezu veralbert wird) zeugt von der zunehmenden Kritik an Noverre in den späten 1770er Jahren. (Vgl. *Journal de Paris*, 15. Febr. 1777; vgl. hierzu Nye 2005, S. 213f.).

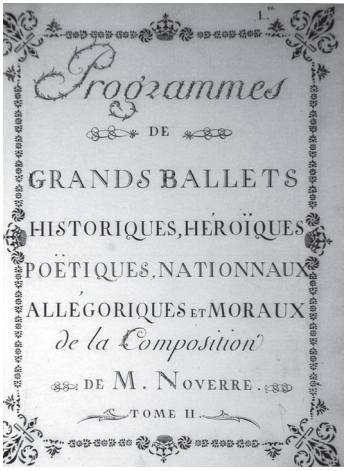


Abbildung 2: Frontispiz der handgeschr. Ballet-Programme von Noverre (1766), Warschauer Manuskript



Abbildung 3: Frontispiz von Medee et Jason, Warschauer Manuskript

Die Bühnenhandlung wird szenisch in zwei Bildern präsentiert, die beide die Insignien des Prächtigen tragen und das Drama an zwei zentralen Orten der Macht situieren: im Palast und seiner herrschaftlichen, die Natur umspannenden Architektur *und* im Thronsaal, am direkten Repräsentationsort der Herrschaft. Die erste Sequenz der Handlung (Szene I bis VI) findet in der »prachtvoll für ein Fest dekorierten Säulenhalle des Palastes des Kreon in Korinth« statt, durch deren Säulenhalle man »die prächtigen Gärten des Prinzen« erblickt »mit Wasserfällen und verschiedenen Bassins verziert«. Hier entfaltet sich das Macht- und Eifersuchtsdrama der vier tragenden Protagonisten: Kreon, der seine Tochter Kreusa und seinen Thron Jason anbietet, um dessen Gattin Medea mit ihren beiden Kindern aus dem Palast zu vertreiben. Diese erste Sequenz der Aufführung kulminiert in der affektgeladenen Dreierkonstellation, die der Stich von Francesco Bartolozzi ausgestaltet. Die zwei gegeneinander ausgespielten Frauen gruppieren sich um Jason, der – liest man das Libretto – der eigentliche Handlungsträger ist, ein von seinem Begehren hingerissener Tor. In einer kontrapunktischen Affekthandlung fliegt er von den Armen der Gemahlin – in denen er zunächst »überströmt mit Tränen« liegt – hinein in die Arme der Geliebten. Gleichsam »fliegen(d)« lässt ihn seine »Leidenschaft [...] vergessen«, was er zuvor – Medea beteuernd – gedacht, geschworen und beabsichtigt hatte. So schwankt Jason zwischen den Frauen.

Das Drama zwischen Versprechen, Kalkül und Leidenschaft innerhalb einer aus den Fugen geratenen gesellschaftlichen Ordnung verbraucht sich indessen in der Abbildung, die den Handlungsrahmen der Szene nicht abzustecken vermag. Der Stich zeigt eine expressiv ambigue Körperkonfiguration, die weniger den Handlungszusammenhang denn die affektive Spannung zwischen ihren Figuren veranschaulicht.

Eine Augenkunst im Raum der Sprache

Noverres Ballettästhetik sucht in *Medee et Jason*, wie in anderen Libretti auch, einen Aufeinanderprall gegensätzlicher, in einem steten Auf und Ab sich befindlicher Stimmungslagen ihrer Figuren zu komponieren. Dramaturgisch strebt Noverre eine emotionsgeleitete Handlungsmotivik an, die in steter Bewegung gehalten wird. Dieses Verfahren appelliert unmissverständlich an die Schaulust der Zuschauer und erwächst aus der Einsicht, dass der Tanz gegenüber der Poesie und dem Schauspiel weder zu explizieren noch zu erklären weiß, noch dem Geschehen eine poetologische Färbung geben kann. So heißt es etwa über die notwendige szenische Wirkungskraft des Balletts in dem Programmheft »*Agamemnon Vengé, Ballet Tragique en cinq actes*« (1772), das den Zuschauern nicht nur das Libretto präsentiert, sondern ihm auch die ästhetische Programmierung seiner theatralen Sprache in den einleitenden »*Réflexions Justificatives, sur le choix et l'ordonance du sujet*« vor Augen stellt: »Ich füge noch hinzu, [...] dass ein Ballett viel Spektakel und Effekte benötigt um das Wort aufzuwiegen, viele Leidenschaften und Gefühle um das Gespräch zu ersetzen, außerdem müssen die Leidenschaften lebhaft dargestellt sein, um starke Effekte zu erzielen [...].« (Eig. Übersetz. Noverre 1772: 6) Noverre lässt ebenso wie sein Zeitgenosse Gasparo Angiolini, italienischer Compositeur und Ballettmeister, keinen Zweifel daran, dass der Tanz als theatrale Gattung der *imitatio* primär eine Kunst für das Auge sei, die sich an die Herzen der Zuschauer zu richten habe. Die Zuschauer gilt es, wie Noverre betont, zu »fesseln« und zu »beleben« (Noverre 1977: 214) um sie – wie es Angiolini ausführt – zu »erschüttern« (Angiolini 1766: 372). Ein *ballet en action* muss kompositorisch daher so beschaffen sein, dass es »Macht über unser Herz« (ebd.: 357) hat.

Wie eine dergestalt wirkungsintensive Ausgestaltung des Bühnentanzes zu erzielen sei, die nicht allein die Augen »belustigt«, und welche kompositorischen – in unserem heutigen Sinne choreographischen – Prinzipien hierfür regelweisend seien, stellt sich beiden Compositeuren als zentrale Frage, über welche Noverre und Angiolini im Laufe ihrer unterschiedlichen Karrieren in einen ernsten Zwist verfallen (vgl. u.a. Angiolini 1773a, b; Noverre 1776a). Während Angiolini dramentheoretische Fragen in den Mittelpunkt seiner darstellungsästhetischen Auseinandersetzung rückt, erkennt Noverre in der Medialität des Bildes die zentrale ästhetische Option, seelische Regungen, Leidenschaften und Affekte als körperliche Konfigurationen intensitätssteigernd zu präsentieren.

Die Pantomime in ihrer choreographischen Gestalt

Ihrer beider ästhetische Auseinandersetzung setzt an der Figur der Pantomime an, dessen gestische Ausdrucksqualität mit einem das 18. Jahrhundert prägenden historisierenden Blick auf die Antike aufgerufen wird. Denn mit der ästhetischen Qualität des Pantomimischen als körperlich beredter

Ausdruck verbindet sich die Darstellungsidee, *actio* und *passio* zusammenzuführen und eine Dramatisierung des Tanzes zu realisieren, deren handlungsorientierter Verlauf ›wahrhaftig‹ vor Augen zu stellen sei. Die »*Pantomimischen Tänze der Alten*« (1766) – wie etwa Gasparo Angiolini eine seiner wenigen Abhandlungen tituliert – werden, verkörpert von den römischen und griechischen Pantomimen Pylade und Batthyll, in ihrem Wissen erinnert, Aktionen und Leidenschaften stumm darstellen und doch beredt ausdrücken zu können. Denn sie wüssten um die Kunstfertigkeit des Tanzes, die nicht bloß darin bestand »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 [...]« (Angiolini 1766: 353). Pylade und Batthyll galten, wie schon der englische Tanztheoretiker und Ballettmeister John Weaver 1712 anmerkte, als »*universal Actor* in *Dancing*«, die perfekt verstünden, was es mit der Formung von »*Plots, Characters, Figures, Motions,* &c« auf sich habe. »They were thoroughly skill'd in all those poetical fictions [...] which was from all that afforded Action and Passion.« (Weaver 1712: 139f.) Noverre und Angiolini erkennen indessen, dass der Pantomime allein – und mithin als singuläre Figur – Handlungszusammenhänge nicht szenographisch verdeutlichen kann. »Ein Tänzer kann zu dem Parterre nicht sagen: ›Meine Herren! Ich bin Orestes, Achilles, Agamemnon.‹ Wie soll man sie also zu erkennen geben? Wie soll man durch bloße Gebärden die Verwicklung des Knotens, diese so natürliche Folge der Episoden deutlich machen?« (Angiolini 1766: 360)

Angiolini sieht dennoch die ästhetische Kraft des ›neuen Tanzes‹ in der pantomimischen Kunst vorgezeichnet, denn in der Antike seien bereits ganz im Sinne des Pathetischen tragische Stoffe aufgeführt worden. (Ebd.: 356f.) Man hätte – wie es der Sophist Lucian von Samosata (ca. 120 – ca. 180 n. Chr.) beteuere – die affizierende Kraft des Tanzes, getragen von tragischer Couleur, gekannt. Lucian und seine Enkomie auf den Tanz – also jene Lobrede »*Vom Tanzen der Alten*« (dt. 1759) – versichere, so Angiolini, dass »zu seiner Zeit bey den pantomimischen Vorstellungen eben so viel geweint worden [sey] als bey den Tragödien.« (Angiolini 1766: 352) Im Gestus des Aufklärerischen fungiert die Pantomime der Alten für Angiolini als ästhetischer Fluchtpunkt und gilt – wie es zuvor Cahusac historisierend entworfen hatte – als Garant einer notwendigen Erneuerung des Bühnentanzes: Vor dem Hintergrund der Antike sähe man, »wie weit wir noch von der Vollkommenheit der alten Tänzer entfernet sind.« (Ebd.)

Die Tragödienkunst des Pantomimen, einen Charakter darzustellen und eine Rolle »gehörig auszudrücken« (ebd.: 354), markiert die kompositorische Arbeit des *ballet en action*: ein nachvollziehbares handlungsgeleitetes Geschehen ohne jegliche Deklamation soll den Zuschauern wahrscheinlich und einsichtig in seiner Logik präsentiert werden. Für Noverre stellt sich heraus, dass eine Renaissance des alten Tanzes nicht nur unmöglich, sondern sogar ästhetisch zweifelhaft ist, da die Geste und mit ihr die Pantomime, die Handlung weder motivieren, noch dergestalt reflektieren kann, dass ihre Sukzession deren Sinn deutlich oder gar anschaulich zu gestalten weiß.

Noverre trägt in einem kurzem Resümee auf sein Schaffen noch einmal die ästhetischen Prämissen seiner Tanzkunst zusammen und erklärt – am Vorbild des berühmten Schauspielers David Garrick orientiert: »[...] ich habe den stummen Tanz gelehrt, sich zu artikulieren, Leidenschaften und Neigungen der Seele auszudrücken; meine Bemühungen und Erfolge gaben ihm einen Platz unter den nachahmenden Künsten« (eig. Übersetz. Noverre 1952, I: 11).[3] Unter der Programmatik, eine *pantomime héroique* zu realisieren, die den Bühnentanz als imitatorische Kunst in das System der Künste eingliedert, erkennt Noverre ausgerechnet in der Pantomime allein einen ermöglichenden und das »Empfindsame« gleichsam inkorporierenden Darstellungsmodus, dem dennoch eine unüberschreitbare Grenze für die notwendige Theatralität des Tanzes eignet. Gleichwohl die Pantomime »die Erhabenheit einer stummen Poesie« (eig. Übersetz. Noverre 1776b: 4) kenne, reicht zu ihrem entschiedenen Nachteil, zeitliche Korrespondenzen und Handlungsverläufe nicht anzeigen zu können. Ohnehin bestehe sie allein aus »herkömmlichen Gesten [...], die [in der Antike] zu repräsentativen Zeichen für diese oder jene Sache wurden.« (Ebd.) Vor allem aber mindert das Pantomimische die ästhetische Kraft des Tanzes.

»Die Pantomime kann nur den gegenwärtigen Moment ausdrücken, *Vergangenheit* und *Zukunft* lassen sich nicht durch Gesten darstellen. Ballettmeister, die diese Hürden überwinden wollen, verlieren sich im Geschwätz, infolgedessen sind die Gesten bedeutungslos und die Sprache, die sie annehmen, wird nur von ihnen selbst verstanden; diese Vielheit der Gesten bietet nur ein Flimmern, dessen Effekte sich darauf beschränken, Geist und Augen zu ermüden.« (Eig. Übersetz. Noverre 1952: 14)[4]

Der Darstellungsbereich der Pantomime begrenzt sich auf eine Zeitgestalt und zwar nicht aus dem Grund, dass ihr eine Bewegtheit und damit der Ausdruck leidenschaftlicher Regungen fehle, sondern die pantomimische Zeitgestalt arretiert gleichsam die handlungslogische Abfolge zeitlicher Zusammenhänge auf ein gegenwärtiges Moment. Gleichwohl mit der Pantomime ein empfindsames und seelisches Gefühl gestisch hervortritt und

3 | Diese französische Edition von Fernand Divoire stellt die unterschiedlichen Ausgaben der berühmten »*Lettres de la danse*« in einer eigenen Ordnung zusammen. Hier heißt es: »[...]; j'appris à la danse muette à articuler; à exprimer les passions et les affections de l'ame; mes soins et mes succès la placèrent au rang des arts imitateurs ...;« (Noverre 1952, I: 11) Das Zitat stammt aus der Fassung St. Petersburg (*Jahr*); Tome II, Letres VII; bzw. aus der Fassung Paris 1807, Tome I, Lettre IX.

4 | Im Franz. heißt es: »La Pantomime ne peut exprimer que l'instant présent; le *passé* et le *futur* ne peuvent se peindre par gestes. Les maîtres de ballets qui veulent triopmpher de ces obstacles donnent dans le galimatias; dès lors, les gestes sont insignifiants et le langage qu'ils adoptent n'est entendu que par eux seuls, cette mutlitpicité des gestes n'offre qu'un papillotage dont les effets se bornent à fatiquer l'esprit et les yeux.«

dem choreographierten Körper somit eine lebendige Gestalt gibt, umfasst ihr Darstellungsbereich keine sukzessiven Zusammenhänge dramatisierter Abfolgen.

Hierin erkennt Noverre im Gegensatz zu Angiolini die Notwendigkeit, das *ballet en action* keineswegs poetologisch anzulegen. Noverre erkennt in einer Tanzpoetologie aus dramatisierten Stoffen, dargestellt durch beredte (stumm) choreographierte Körper ein sinnloses Unterfangen, da mit ihr allein keine wirksame Theatralität eintrete. Der optische Raum des Theater erfordere indessen »große Abbildung«: »Die Pantomime muss [...] die leuchtendsten Farben und die kühnsten Züge einsetzen, weil alle Halbtöne nur dunkle und unentschiedene Verschwommenheit über das Wesen einer Leidenschaft und die Handlung [...] legen.« (Eig. Übersetz. Noverre 1772: 6)

Der Tanz als Vorstellung der Seele

Dass sich die stumme Kunst des Tanzes immer an das Auge des Zuschauers zu richten habe, davon wusste schon das klassische französische Denken des 17. Jahrhunderts. Hierin sieht es die Kunstfertigkeit des Tanzes und sein Geheimnis einer spezifischen Darstellungskraft beschlossen. So heißt es in den »*Lettres de Patentes*« (1662) der Pariser *Académie royale de danse* in einer gesonderten Abhandlung »*pour prouver que la Danse dans sa plus noble parties n'a pas besoin des instrumens de Musique, & qu'ell est en tout absolument indépendante du Violon*« [»*um zu beweisen, dass der Tanz in seiner edelsten Form keine Musikinstrumente braucht und dass er völlig unabhängig von der Violine ist*«]:

»Es gibt nichts am Tanz, was das Ohr wahrnehmen könnte, sein ursprünglicher Gebrauch im dunkelsten Altertum war es, durch Zeichen und Körperbewegungen die geheimen Gefühle der Seele sichtbar zu machen, um zu vervollkommnen, was die Natur in allen Menschen angelegt hat, damit sie sich mit Zeichen verständlich machen können an Orten, wo man ihre Sprache nicht spricht. Einige waren so gut darin, die Wesenszüge sämtlicher Begierden und Leidenschaften zu ergründen und durch ihre Gesten und Gesichter nachzuahmen, dass ein berühmter Autor gesagt hat, man verstünde ihre Zeichen besser als ihre Worte.« (Zitiert nach Franko 1993: 173)[5]

5 | Im Franz. heißt es: »La Danse au contraire n'a rien que l'oreille puisse entendre, son premier employ dans la plus obscure antiquité fut de faire voir par des signes & par des mouvements du coprs les secrets sentimens de l'ame, afin de perfectionner cette expression generale que la nature avoit enseignée à tous les hommes pour se faire entendre par signes aux lieux où leur langage n'estoit pas connu. A quoy plusieurs rüssirent si bien en recherchant & en imitant par leurs gestes & par leurs visages, les caracteres de tous les desirs & de toutes les passions, qu'un auteur celebre a dit qu'on entendoit mieux leurs signes que leurs paroles.«

Das Geheimnis des Tanzes liegt darin, Unsichtbares sichtbar zu machen. Dieses Geheimnis kennt nur der Tanz, ja es ist ihm als stummes Wissen medial eingeschrieben. *Daher* ist die Tanzkunst – ist sie *ästhetisch* wirksam – notwendig stumm. Der Stummheit obliegt die ästhetische Kraft des Tanzes, sichtbare und letztlich bildliche Vorstellungen von der Empfindungsgestalt des Körpers geben zu können, also seine Seele vorzustellen (vgl. Nancy 2000).[6]

Gestische Figurine: Die Einschreibung der Empfindung

Vor diesem Hintergrund entwirft der französische Gelehrte, Librettist und Tanzhistoriker Louis de Cahusac seine historisch einschneidende Bestimmung des Tanzes, die ihn als Kunst »im Raum der Sprache, die unter den Menschen gefunden wird« verortet und als »l'art des gestes« (Cahusac 1754, Bd. 1: 17) festschreibt. Die Geste avanciert zum medialen Darstellungsinstrumentarium des tanzenden Körpers, in ihr treffen Körperlichkeit, Ausdruck und Sinngestalt zusammen, um als Gestalt des Empfindsamen hervorzutreten. In einem der zahlreichen Einträge von Cahusac in der »*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*« von Diderot/d'Alembert zeigt sich Cahusacs Augenmerk:

»TANZ, f.f. (Kunst & Gesch.) geregelte Bewegungen des Körpers, Sprünge und maßvolle Schritte zum Klang der Instrumente oder der Stimme ausgeführt. Die Empfindungen wurden zunächst durch die verschiedenen Bewegungen des Körpers und des Gesichtes ausgedrückt. Freude und Schmerz, wenn sie sich in der Seele bemerkbar machten, verliehen dem Körper Bewegungen, die diese verschiedenen Eindrücke äußerlich sichtbar machten: Dies nannte man die Geste.« (Eig. Übersetz. Cahusac in: Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 4: 623)7

Die Geste markiert für Cahusac das anthropologische Modell des Tanzes und verwurzelt seine Kunst in den beiden elementaren Gemütsbewegungen des Menschen, Freude und Schmerz. Die Kunst des Tanzes zeichne sich, so

6 | Hier heißt es: »Über die Seele« (Vortrag 8. April 1994 an der École Regionale des Beaux-Arts in Le Mans im Rahmen eines Kolloquiums »Der Körper«) in Bezug auf das im 18. Jahrhundert aufgerufene Aristotelische Modell der Seele: »Um zu spüren, muß man sich als spürend empfinden – das ist auch eine Aussage von Aristoteles, die man in *De anima* findet. Körper meint ganz genau die Seele, die spürt, da sie Körper ist. Oder: die Seele ist die Bezeichnung für das Spüren des Körpers.« (Nancy 2000: 119).

7 | Im Franz. heißt es: »DANSE, f.f. (Art & Hist.) mouvements reglés du corps, sauts, & pas mesurés, faits au son des instrumens, ou de la voix. Les sensations ont été d'abord exprimées par les différens mouvemens du corps & du visage. Le plaisir & la douleur en se faisant sentir à l'ame, ont donné au corps de mouvemens qui peignoient au-dehors ces différentes impression: c'est ce qu'on a nommé geste.«

kommt Cahusac in seiner bedeutenden und mehrfach übersetzten Schrift »*La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*« (1754) zum Schluss, durch ein Malen mit Gesten aus: »Man muss nur auf einander folgende Bilder malen und sie mit dem ganzen Ausdruck, der aus den leidenschaftlichen Bewegungen des Tanzes hervorgehen kann, beleben.« (Cahusac 1754: 235)[8]

Louis de Cahusac perspektiviert mit dem »*Traité historique de la danse*« einen historisierenden Weg zu dessen anthropologischen Wurzeln, der für die sich reformierende europäische Tanzkunst weisend wird [vgl. hierzu Beiträge von Haitzinger, Franko und Thurner in diesem Band]. Dabei ist das Traktat ganz dem aufklärerischen Gedanken verpflichtet, historisches Wissen nicht nur grundlegend für jegliche ästhetische Reflexion zu machen[9], sondern zugleich angesichts des kunsttheoretischen Diskurses von Jean-Baptiste Abbé Du Bos (»*Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*« 1770) über den Regelcodex des Pantomimischen, ein geschichtliches Denken einzusetzen, das im Rückblick auf die Antike ein *theatrales Vorbild* für den modernen Theatertanz auffindet. Cahusac stimmt in die angeregte *Querelle des Anciens et des Modernes* seiner Zeit mit einer eigenwilligen Bewegung ein, die nicht einseitig Position bezieht, sondern mit einer rückgewandten Volte ein ästhetisches Fortschrittsdenken anzuregen sucht. Der in der Antike praktizierte Theatertanz, über die Jahrhunderte hinweg degeneriert, soll eine »sehnsüchtig erwartete Renaissance« erfahren. Das Procedere hierzu könne nicht darin bestehen, wie es Du Bos zu eigen ist, die antike Darstellungstopologie des Horazschen *ut pictura poesis* Prinzips mittels einer Destillation seines Regelcodex wieder einzusetzen. Vielmehr gelte es, den ästhetischen Kern des antiken Tanzes zu destillieren (vgl. Cahusac 1754: 93).

Die antiken Pantomimen gelten Cahusac in diesem Sinne als Könner ihres Faches, Schritten, Bewegungen, Attituden, Figuren und Positionen – wie es heißt – eine »expression si naturelle« zu verleihen. Ihre Kunst *ist* gestisch. In ihr wohne eine Pathetik, die berührt, ein Witz, der angenehm ist, womit ein synästhetisches ›Verstehen‹ einhergeht. Denn es »ergab sich ein solch natürlicher Ausdruck, solch ähnliche Bilder, solch bewegende Eindringlichkeit oder so hübsche Scherze, dass man die Handlung, die man sah, zu *hören* glaubte. Allein die Gesten ersetzten die Zartheit der Stimme, die Energie des Gesprächs, den Charme der Dichtung.« (Ebd.: 107, H.d.V.)[10]

---

8 | Im Franz. heißt es: »Ce ne sont que des tableaux successifs qu'on a à peindre, et qu'il faut animer de toute l'expression, qui peut résulter des mouvements passionnés de la danse.«

9 | Über ein historisches Wissen über den Tanz zu verfügen, wird nicht nur bedeutsam, sondern – wie Stephanie Schroedter überzeugend in ihren reichen Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst im 17. und 18. Jahrhundert herausgearbeitet hat – Geschichtskenntnis *selbst* avanciert zu einem ästhetischen Wissen über Tanz (vgl. Schroedter 2000: 104).

10 | Im Franz. heißt es: »Il ne fut plus question, que de pas, de mouvements,

Anknüpfend an die Traditionslinie von Pylade und Batthyll müsse der moderne Theatertanz nunmehr ein *tableau* aus Affekten und Leidenschaften zu präsentieren wissen.

Das *tableau* als ästhetischer Topos einer neuen Theatergattung

Schon für Louis de Cahusac steht das *tableau* dem modernen Bühnentanz – einem wie es bei ihm heißt *danse en action* – als darstellender Modus vor. Wie die Malerei, »die uns die stärksten oder heitersten Bilder vor Augen führt« (Eig. Übersetz. Cahusac 1754: 229)[11], komponiere auch der Tanz, so betont er in seinem »*Traité historique de la danse*«, Bilder – durch Attitüden, Bewegungen der Arme und einem Spiel von Gesichtszügen (»des traits du visage«). Zum großen Vorteil gegenüber den anderen Künsten stelle der *danse en action* den Augen indessen eine Abfolge verschiedener Gemälde vor und drücke nicht nur einen Moment aus. »Der Theatertanz hat all die auf einander folgenden Momente, die sie malen will. Er schreitet von Bildern in Bildern fort, die Bewegung gibt ihnen Leben. In der Malerei ist sie nur nachgebildet. Im Tanz ist sie immer real.« (Ebd.: 229)[12]

Interessanterweise markiert das *tableau* gleichsam in einem Moment seiner Überschreitung die besondere Gattungsspezifik des Tanzes. Sein ästhetischer Vorzug gegenüber der Malerei liegt darin, eine Verlebendigung des Bildes statthaben zu lassen. Dieses ist seiner kompositorischen Gabe zu verdanken, Bilderfolgen zu zeigen, die das Ganze und daher das Reale zur Ansicht bringen.

Die notwendige Kunstfertigkeit eines Ballettmeisters müsse nunmehr darin bestehen, Bilder dergestalt in eine *natürliche Folge* zu bringen, dass sie ihre Ereignisse erinnerbar und nachvollziehbar machen. Sukzessiv angeordnete Bilderfolgen allein veranschaulichen aber nicht, so Cahusac, den Sinn der Handlung. Vielmehr muss die Abfolge der Bilder die theatrale Handlung so wahrscheinlich wie wahrhaftig zu veranschaulichen wissen. Erst ein solcher *danse en action*, reüssiert Cahusac, wird in Farben die Bilder sprechen und die Leinwand atmen lassen.

---

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 suppleáient à la douceur de la voix, à l'énergie du discours, au charme de la poésie.«

11 | Im Franz. heißt es: »La peinture qui retrace à nos yeux les images les plus fortes ou les plus riantes, ne les compose que des attitueds, du mouvement des bras, du jeu des traits du vidsage, qui sont les parties dont la danse est composée comme elles.«

12 | Im Franz. heißt es: »La danse théatrale a tous les moments successifs qu'elle veut peindre. Sa marche va de tableaux en tableaux, auxquels le mouvement donne la vie. Il n'est qu'imite dans la peinture. Il est toujours réel dans la danse.«

Der szenische Eintritt der Pantomime: ihr optischer Auftritt

Während für das Denken von Cahusac aus dem Geiste der Historie wirkungsästhetische Fragen damit beantwortet sind, dass die Geste selbst den beseelten Ausdruck verkörpert, stellen sich den Compositeuren und Ballettmeistern wie Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini – gewissermaßen praxeologisch – theaterästhetische Fragen. Das in der Geste angelegte Verhältnis von Körperlichkeit, Ausdruck und Sinngestalt muss theatral wirksam werden, um in dem optisch erschlossenen Raum des Theaters, seine Medialität quasi ausspielen zu können. Gleichermaßen wie Cahusac identifiziert auch Noverre die Stärke des Tanzes mit dem *tableau* und arbeitet einen gleichsam bildtheoretischen Entwurf für das *ballet en action* aus. Für Noverre gründet die Ästhetik des *ballet en action* auf optischen Konstruktionen.

»Nachdem ich bewiesen habe, dass ein pantomimisches Ballett kein Schauspiel ist und auch nicht sein kann, wage ich die Vermutung, wenn es mit einer Dichtungsgattung verglichen werden kann, so nur mit dem Gedicht. Es gibt aber eine weit vollkommenere Ähnlichkeit zur Malerei: diese ist eine unbewegliche und ruhige Pantomime, jene eine lebendige. Die eine spricht, inspiriert und bewegt durch vollkommene Nachahmung der Natur, die andere bezaubert und interessiert durch den wahren Ausdruck der Natur selbst.« (Noverre 1772: 9)

Noverre setzt eine beinahe absolute Analogie von Malerei und Ballett ein. Beide Künste einigt eine strukturelle Visualität und kompositorische Kunstfertigkeit aus gleichen Prinzipien. Hierzu zählen die »Regeln der Proportion, der Gegensätze, des Kontrastes, der Position, der Gegenüberstellung, der Verteilung, der Harmonie« (ebd.). Auch einigt Malerei und Tanz derselbe Sinneskanal mit einer leichten und doch entscheidenden Differenz in ihrem ästhetischen Wahrnehmungsgeschehen, das Noverre allerdings im Verlauf seines geschlossenen, analogischen Denkentwurfs nahezu ins Vergessen drängt. Die Malerei wie das Ballett richten sich an das Auge und sprechen durch sein Fenster hindurch zum Herzen, denn »beide sind des Wortes beraubt« – »alles, was der Tanz aufnimmt, kann Bilder ergeben, und alles, was in der Malerei zum Bild wird, kann dem Tanz als Modell dienen, ebenso wie alles, was der Maler verwirft, auch vom Ballettmeister verworfen werden sollte.« (Ebd.) Der Tanz aber bezaubert und stellt keine bloße Nachahmung vor, sondern einen »wahren« Ausdruck, der das Lebendige medialisiert.

Auch wenn das pantomimische Ballett kein Schauspiel sein kann, vermag seine Bühnenkunst Gesten und Aktionen über das Bild sprechen zu lassen. Im *tableau* erkennt Noverre die theatrale Option der Pantomime, zu rühren. Nur das Bild trägt dem szenischen Schauplatz der Pantomime seine illusionierende – eine verzaubernde – Kunstfertigkeit zu, derer es für eine theatrale Darstellung bedarf.[13]

13 | In welcher Weise Noverres Theaterkonzeption in seinem Verhältnis von

Sinngefüge der Empfindungsgeste: bewegte Körperkomposition

Im Rahmen des aufführungsästhetischen Modells der Rührung bleibt auch für das *ballet en action* jene Gestaltungsoption virulent, die auch das Schauspiel und insbesondere Denis Diderot beschäftigten: nämlich einer körperlichen Gestalt Sichtbarkeit von Bedeutung geben zu können (vgl. Heeg 2000: 79). Dabei rührt die Affinität des *ballet en action* zur Darstellungstopologie des Bildes aus dem Spannungsverhältnis von Körper/Empfindung und Bild, mit dem Ziel, in die Bewegungen eine beseelte Sinngestalt einzuspeisen. Diese klare Affinität rührt zwar auch aus dem Spannungsverhältnis von Sprache und Bild, das, wie Christopher Balme betont hat, den Diskussionen der Aufklärung über das *tableau* unterliegt (Balme 2002). Für die choreographische Gestalt der Geste als einsichtige Komposition aber ist weniger ihr Verhältnis zur Sprache entscheidend, als ihr mitgeführtes Verhältnis zur Bewegung. Hierin artikuliert sich die ästhetische Differenzsetzung des *ballet en action* zur Körperästhetik des Hoftanzes und ihren raum-rhetorisch platzierten Bewegungsfiguren. Die ästhetisch bedeutsame Referenz des *tableau* bildet für den Tanz daher nicht die Sprache, sondern der Affekt, um als empfindungsvolle Gestalt aufzutreten und kompositorisch eine Visualisierung seelischer Energie zu erwirken.

Cahusac löst diese Spannung mit dem Verweis auf einen malenden Gestus der Geste. Hierin medialisiert sich die empfindende Gestalt im Körper, ohne damit einen zeitlichen Bezug ihrer Aktionen anzuzeigen. Die beseelende Bewegungsgestalt als natürlicher Ausdruck unterliegt dennoch der doppelten Funktion, zu sprechen und zu handeln. Sprache und Handlung umstellen als ästhetische Module gewissermaßen den choreographierten Körper, der als gestische Figur auftritt. Für die Compositeure und Ballettmeister Noverre und Angiolini indessen – war Cahusac doch Gelehrter und Librettist – fordert die Frage nach der Empfindungsgestalt des Körpers kompositorische Lösungen ein, die den choreographierten Körper in zeit-räumlichen Bezügen zu anderen Körpern anordnen. Diese zeit-räumlichen Konstellationen aus gestischen Körpergestalten konfigurieren die dramatisierten Handlungen, um – quasi entpersonalisiert – einen illusionierenden Nachvollzug zu erwirken.

Die choreographische Empfindungsgestalt des Körpers, ihr seelisch-aktionsgebundener Ausdruck, stellt sich als doppelte kompositorische Aufgabe, die sich nicht allein mit Blick auf eine Geste oder Körperfigur beantwortet, also als repräsentierbare rhetorische Sinnfigur des Körpers entscheidet. Vielmehr müssen die choreographierten Körper eine zeit-räumliche Dramaturgie herstellen, in der die Leidenschaften einer steten affektiven Wandelbarkeit und dramatischen Bewegung unterzogen in Szene gesetzt sind. Erst die Kunst einer zeit-räumlichen Sichtbarmachung von Bezügen – also

Geste/Körper/Gestalt und *tableau* mit jener von Denis Diderot übereinkommt, muss an anderer Stelle untersucht werden (vgl. Diderot 1981: 106f.; vgl. Heeg 2000: 64ff.).

letztlich die szenische Kunst des Zusammenspiels – eines Ensembles – ermöglicht, dramatische Stoffe an choreographierten Körpern und ihren Bewegungen, Figuren und Gesten darzustellen.

Da zudem in der Gestalthaftigkeit des (singulären) Körpers die Bedeutung unsichtbar bleiben muss, verfügt der Bühnentanz die Bedeutung an seine medialen Optionen, Körper kompositorisch in Bildarrangements zu fügen, die vom Einzelnen absehen. Der Sinn choreographierter Körper spricht sich nicht in ihrer Gestalt aus, sondern lässt sich nur über ein sprechendes Gegenüber wirkungsästhetisch energetisieren.

Louis de Cahusac hält interessanterweise in einem seiner »*Encyclopédie*«-Einträge ebenso jene »drei Dinge « auseinander, aus denen Noverre weniger später seinen Begriff eines *ballet en action* konturiert. So heißt es in Cahusacs Haupteintrag *Ballet :*

»Jedes Ballett setzt Tanz und die Mitwirkung zweier oder mehrerer ausführender Personen voraus. Eine Person, die alleine tänzerisch eine Handlung repräsentieren würde, bildete kein wirkliches Ballett, es wäre dies nur eine Form der Pantomime. Siehe PANTOMIME.
Und mehrere Personen, die eine Handlung ohne Tanz darstellten, würden eine Komödie bilden und niemals ein Ballett.
Der Tanz, die Mitwirkung mehrerer Personen und die Darstellung einer Handlung durch Gesten, Schritte und Bewegungen des Körpers sind es also, was das Ballett ausmacht. Ballett ist – nach einem Ausdruck von Plutarch – eine Art der beredten stummen Poesie, denn ohne etwas zu sagen, drückt sich Ballett durch die Gesten, Bewegungen und Schritte aus.« (Übersetz., Cahusac in: Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 2: 43)[14]

In seiner Differenzierung von Gesten, Bewegungen und Schritten, die zusammen genommen die stumme Poesie des Tanzes bilden, weist Cahusac eine höchst bedeutsame Grenze des Ästhetischen aus: ein Ballett müsse aus mindestens zwei Personen bestehen, denn eine Person allein könne wohl tanzend eine Aktion repräsentieren, aber eine (solche) Pantomime sei kein Ballett.

14 | Im Franz. heißt es: »Tout ballet suppose la danse, & le concours de deux ou de plusieurs personnes pour l'exécuter. Une personne seule, qui en dansant représenteroit une action, ne formeroit pas proprement un ballet ; ce ne seroit alors qu'une sorte de pantomime. Voyez PANTOMIME. Et plusieurs personnes qui représenteroient quelque action sans danse, formeroient une comédie & jamais un ballet. La danse, le concours de plusieurs personnes, & la représentation d'une action par les gestes, les pas, & les mouvemens du corps, sont donc ce qui constitue le ballet. Il est une espece de poësie muette qui parle, selon l'expression de Plutarque, parce que sans rien dire, elle s'exprime par les gestes, les mouvemens & les pas.«

Der choreographierte Körper als Ensemble

Vergleichbar zu Lessings ästhetischer Theorie steht auch Noverres Tanztheorie das Modell der Illusionierung von Kunst vor, um die Einbildungkraft der Zuschauer zu mobilisieren und sein Empfinden zu steigern. Seine Libretti und theoretischen Ausführungen folgen dem kompositorischen Grundgedanken, nach dem der einzelne Körper keinen Gesichtspunkt einnehmen kann (vgl. Hass 2005: 382).[15] Erst als Handlungsträger mit malerischer Bewegung in Beziehung zu anderen choreographierten Körpern medialisiert sich die Sinngestalt der Aktionen als Bild. Es ist nunmehr ein choreographiertes Ensemble, das die Ästhetik des Bühnentanzes, vermittelt über das Bild, auszeichnet. Dabei folgen die Kompositionen Noverres einer klaren Chronotopie des Bühnenraumes (Bachtin 2000): Nur abwechslungsreiche, in schneller Folge dargebotene Szenen erlauben eine dergestalt eindringliche Bildkraft zu erwirken. Es sind »sinnreiche Figuren« und »vorstechende Gänge«, die ein Ballett im Sinne eines »Ganzen« bilden.

»Von der Kunst eines Mahlers urtheilt man nach seinen Gemählden, und nicht nach seiner Schreibart; eben so muß man von einem Ballettmeister nach den Grouppen, Situations, Theaterstreichen, sinnreichen Figuren, vorstechenden Gängen, und nach dem Ganzen, welches durch sein Werk herrscht, urtheilen. Über unsre Werke richten, ohne sie gesehn zu haben, heißt glauben, daß man über einen Gegenstand des Gesichts im Dunkeln entscheiden könne.« (Noverre 1977: 323)

Auch diese Szenographien des *ballet en action* sind stets von der ästhetischen Gefahr gesäumt, die Schwelle der Sichtbarkeit angesichts der Unsichtbarkeit der Bedeutung, entweder zu über- oder zu unterschreiten (vgl. Heeg 2000: 79). So bemerkt etwa Angiolini besorgt: »Die Gegenstände, die wir abhandeln, müssen wir durch ein Glas betrachten, das alle Strahlen in einem Punkt zusammenbringt; die geringste Abweichung macht, daß man die Personen, wodurch wir die Leidenschaften rege machen aus dem Gesichte

15 | Die Grundlage der illusionistischen Konfiguration bildet Pozzos Bühnenmodell, das die Theatersituation einer radikalen Architektur des Sehens unterstellt. Die Beziehung von Bühne und Zuschauerraum ist danach primär visuell strukturiert und operiert innerhalb einer Architektur des Sehens, die die räumliche Beziehung über einen Schnitt organisiert. Die vierte Wand legt sich gleichsam trennend in den Raum und organisiert ein geschlossenes Sehfeld. Innerhalb dieser optischen Konstellation kommt dem Schauspieler (und damit auch dem Tänzer) die darstellungsspezifische Funktion zu, einen Gesichtspunkt, wie Haß es formuliert, zu gestalten und in die theatrale Ordnung das Subjekt und Körperliche zurückzuspielen, das von ihm ausgeschlossen ist. Diese Darstellungsästhetik wird, wie Haß eindrücklich herausarbeitet, notwendigerweise »zur Zerreißprobe für den modernen Schauspieler und führt zu seiner Spaltung von Beginn an« (Haß 2005: 382) – als »Hader zwischen Sichtbarkeit und Körperlichkeit« (ebd.: 387).

verlieret.« (Angiolini 1766: 366) Dieses Gefahrenmoment bleibt konstitutiv für die mediale Einsetzung choreographierter Körper, deren Bewegtheit ungeachtet ihrer Stummheit die visuellen Rahmungen ihrer Auftritte unwägsam macht.

Jean Georges Noverre setzt dieser Gefahr eine Ästhetik des Augenblicklichen entgegen, um eine augenblickhafte Ballung von Affektkonstellationen im ›rechten Augenblick‹ (vgl. Noverre 1977: 290f.) zu bewirken. Die kompositorische Ordnung dramatisiert einen Strudel aufeinander einstürmender Gefühlslagen (vgl. Huschka 2009: 51ff.), deren Sinngefüge theatral arrangiert werden. Hierfür steht das *tableau*. Im Bild kann, wie Noverre seine Kompositionskunst darlegt, der eingesetzte »Übergang von der heftigsten Bewegung zur Unbeweglichkeit« jene »erstaunende Wirkung [thun]« (ebd.: 329), in der sich »die Figuren [...] ungezwungen und anmuthig an einander [verknüpfen]; die Wirkung des Ganzen läßt sich auf der Stelle fühlen« (ebd.: 289). Im Moment affektiver Ballung, die keine zeitliche Stillstellung der Körper und ihrer Bewegungen, sondern einen quasi affizierenden Austritt der im Konflikt potenzierten Leidenschaften bewirken, spielt das Bild die illusionierende Wirkung des Theaters aus. Die choreographierten Körper aber kommen im Bild als Akteure letztlich ganz zum Erliegen. Denn leztlich ist das »Ballett [...] eine mehr oder weniger verwickelte Maschine, deren Wirkungen uns nur durch ihre Verschiedenheit und Schnelligkeit aufmerksam machen, und in Verwunderung setzen.« (Noverre 1977: 51)

Literatur

Angiolini, Gasparo (1766): »Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten«. In: Daniel Schiebeler (Hg.): *Unterhaltungen*, (Zweeten Bandes. Fünftes Stück), Hamburg: Olms, S. 351-374.

Angiolini, Gasparo (1773a): »Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi: Lettera I«. In: Carmela Lombardi (1998), *Il ballo pantomimo : lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 – 1785)*, Torino: Paravia Scriptorium, S. 49-63.

Angiolini, Gasparo (1773b): »Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi: Lettera II«. In: Carmela Lombardi (1998), *Il ballo pantomimo,* Torino: S. 63-87.

Bachtin, Michail M. (2008): *Chronotopos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Micheal C. Frank und Kirsten Mahlke)

Balme, Christopher (2002) : »Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater«. In: Hans Belting (Hg.), *Quel corps?: eine Frage der Repräsentation*, München: Fink, S. 349-364.

Cahusac, Louis de (1754): *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Bd. 1-3, La Haye: Neaulme.

Diderot, Denis (1981): »Dorval und Ich. Drei Unterredungen«. In: Gotthold Ephraim Lessing/Wolfgang Stellmacher (Hg.), *Das Theater des Herrn Diderot*, Leipzig: Reclam, S. 99-179.

Diderot, Denis/d'Alembert Jean Le Rond (Hg.) (1988): *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers*, Nouvelle Impression en Facsimilé de la première édition de 1751-1780, 34 Bände, Stuttgart: Frommann.

Du Bos, Jean-Baptiste Abbé (1993): *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*, Bd. 1-3, Paris 1770, Reprint Genf/Paris: Slatkine.

Haß, Ulrike (2005): *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink

Heeg, Günther (2000): *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. und Basel: Stroemfeld.

Huschka, Sabine (2009): »Kompositorische Ordnungen der Affekte im ballet en action. Zur Wirkungsästhetik bei Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini«. In: Jens Roselt/Clemens Risi (Hg.): *Koordinaten der Leidenschaft*. Berlin: Theater der Zeit, S. 51-77.

Lucian: »Vom Tanzen der Alten« (dt. 1759). In: *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* [Des ersten Bandes zweites Stück], Berlin: Nicolai, S. 383-426.

Nancy, Jean-Luc (2003): »Über die Seele« (Vortrag 8. April 1994 an der École Regionale des Beaux-Arts in Le Mans im Rahmen eines Kolloquiums »Der Körper«). In: ders., *Corpus*, Berlin: diaphanes (Aus dem Französischen von Nils Hodyas und Timo Obergöker), S. 105-126.

Noverre, Jean Georges (1772): »Agamemnon vengé. Ballet Tragique en cinq actes (Wien 1772). Avec: Réflexions justificatives, sur le choix et l'ordonnance du sujet«. In: ders. (1776), *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre*, Wien, Joseph Kurzböck, Imprimeur et Libraire de la maj. Imp. Et Roy ap., o.P.

Noverre, Jean Georges (1776a): »Introduction au Ballet des Horaces ou Petite reponse aux grandes Lettres du sr. Angiolini«. In: ders., *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre*, Wien, o.P.

Noverre, Jean Georges (1776b): »Euthyme et Eucharis. Ballet Heroi-Pantomime«. In: ders., *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre*, Wien, o.P.

Noverre, Jean Georges (1776c): »Medee et Jason. Ballet Tragique en une acte«. In: ders., *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre*, Wien, o.P.

Noverre, Jean-Georges (1952): *Lettres sur la Danse et les arts imitateurs*, Paris: Édition Lieutier.

Noverre, Jean Georges (1977): *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, hg. v. Kurt Petermann in der Reihe Documenta Choreologica, München: Heimeran Verlag [Faksimlie der dtsch. Übersetzung von 15 Briefen von Gotthold Ephraim Lessing und J. J. C. Bode (1769), Hamburg und Bremen: Johann Hinrich Cramer. [Franz. Erstausgabe: ders. (1769): *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Lyon und Stuttgart.]

Nye, Edward (2005): »De la similitude du ballet-pantomime et de l'opéra à travers trois dialogues muets«. In: *SVEC* 7, S. 207-222.

Schroedter, Stephanie (2004): *Vom »Affect« zur »Action«. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de cour bis zum frühen Ballet en Action*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Thurner, Christina (2009): *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten,* Bielefeld: transcript Verlag.

Weaver, John (1712): »An Essay towards an History of Dancing«. Reprint in: Richard Ralph (Hg.) (1985), *The Life and Works of John Weaver. An account of his life, writings and theatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*, London: Dance Books, S. 389-672.