KULTURWISSENSCHAFT(EN) ALS INTERDISZIPLINÄRES PROJEKT 8

Michael Gissenwehrer /
Katharina Keim (Hrsg.)

Materialität(en) des Kultur- und Wissenstransfers in prä- und transnationalen Kontexten



PETER LANG
EDITION

KULTURWISSENSCHAFT(EN)
ALS INTERDISZIPLINÄRES PROJEKT 8

Hrsg. von
Jürgen Joachimsthaler und Eugen Kotte

PETER LANG
EDITION

Michael Gissenwehrer / Katharina Keim
(Hrsg.)

Materialität(en) des Kultur- und Wissenstransfers in prä- und transnationalen Kontexten

PETER LANG
EDITION

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.

Umschlagabbildung:
Szenenfoto aus „Listening to Third Grandmother's Stories", Living Dance Studio, Peking, SpielArt Festival, München 2013.
Copyright: Richy Wong
Mit freundlicher Genehmigung des SpielArt Festivals, München.

Gedruckt mit Unterstützung des DAAD - Deutscher Akademischer Austauschdienst.

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

ISSN 2194-7996
ISBN 978-3-631-64937-4 (Print)
E-ISBN 978-3-653-04029-6 (E-Book)
DOI 10.3726/978-3-653-04029-6

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2015
Alle Rechte vorbehalten.
Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Michael Gissenwehrer / Katharina Keim: Einleitung 1

Wolfgang E.J. Weber: Materielle Bedingungen historischer Kulturwissenschaft im Übergang von der Print- zur Digitalepoche. Ein Versuch 7

Jürgen Joachimsthaler: Raummetaphorik in Musikbeschreibungen und Höranweisungen 21

Johannes Feichtinger: Lunam Ottomannicam sub Mariæ pedibus. Der Halbmond, die Türken und wie ein Feindbild erzeugt und erhalten wird 37

Anna Stecher: Jenseits der Gedichte: Zur medialen Inszenierung des Schriftstellers Lu Xun im China des 20. und 21. Jahrhunderts 55

René Kegelmann: „Ein Deutsch schreibender jüdischer Russe, der zur Zeit in Österreich lebt" – Vladimir Vertlib im literarischen Leben der Bundesrepublik Deutschland 75

Yinan Li: Video und Körper als Widerstandsmaterial gegen die staatliche Diskursformation: Wu Wenguangs *Folk Memory Project* 87

Eugen Kotte: Die mediale Destruktion eines Mythos. Das Geschichtsbild der *Frontier* und seine Zerstörung in Michael Ciminos „Heaven's Gate" (1980/1981) 99

Kuan-Wu Lin: Zhang Yimous „Real-Life Scenery Performances" als hyperrealer „Originalschauplatz" 123

Sabine Huschka: Wissenspraktiken im europäischen Bühnentanz. Ein historischer Blick auf ihre intermedialen Dispositionen 143

Peter M Boenisch : Regie und die „Aufteilung des Sinnlichen": Überlegungen zur Theorie der Theaterregie 159

Robert Braunmüller: Archivalische Archäologie des Regietheaters: Anna Bahr-Mildenburgs Inszenierung von Wagners *Ring des Nibelungen* 1921/22 an der Bayerischen Staatsoper 171

Steffen Höhne: Rituale im Parkett. Zur Konstruktion von Zuschauern und Zuhörern in Theater und Konzert 187

Josef Bairlein: Theaterhäuser und ihre mediale Distribution. Anmerkungen zur Online-Kommunikation von Theaterhäusern am Beispiel der Bayerischen Staatsoper 219

Autorenverzeichnis 231

Sabine Huschka

Wissenspraktiken im europäischen Bühnentanz. Ein historischer Blick auf ihre intermedialen Dispositionen

Augenfällig ist im Bühnentanz ein komplexes Körperwissen am Werk. Gleichwohl sich dieses Wissen im Aufführungsgeschehen performativ entfaltet und mit präzisen ästhetischen Funktionen und Wirkungen überein kommt, die mitunter virtuose, ausdrucksstarke oder energetisch betörende Bewegungsbilder erzeugen, bleiben die Verfahren ihrer ästhetischen Generierung verdeckt. Die angewandten Prozeduren, Mechanismen und Kniffe scheinen sich regelrecht zu entziehen, zeigt sich dieses Wissen doch vornehmlich verkörpert und tritt lebendig vor Augen: komplex ausgestaltet und faszinierend zu betrachten. Damit sind wir gewissermaßen einem Wissenskomplex auf der Fährte, der – von inneren Widersprüchen durchzogen – durch einen konstitutiven Entzug geprägt ist. Wir bekommen es mit einem performativen wie vergänglichen, transformatorischen wie transitorischen Bereich zu tun, der sich quasi von der Hinterbühne des Theaters hinaus aufspannt. Unser Versuch, die angelegten Praktiken von dort aus in ihrer konstitutiven Verschränkung von Körper und Wissen analytisch aufzublättern, verfängt sich in dem Umstand, dass Wissen im Tanz jenseits seines verkörperten Auftretens nicht zu betrachten und ohne den Körper nicht zu denken ist.

Welches Wissen zeigt sich? Begriffliche Umrisse

Vorschnell ist man geneigt, das tänzerische wie choreographische Wissen in seiner Verkörperung mit einem impliziten Wissen zu identifizieren, einem *knowing how* (Gilbert Ryle, 1946)[1], das mit generierten Körper- und Verkörperungsprozessen übereinkommt und sich ausschließlich in Praxisvollzügen zeigt. Als reines Erfahrungswissen zeigt sich ein gelebtes und prozedurales *Können*. Beschrieben

1 Gilbert Ryle: Knowing how and knowing that. In: Proceedings of the Aristotelian Society 46 (1945/1946), S. 1-16. Ryle trifft die Unterscheidung von einem in Praxisvollzügen gelebten, impliziten Wissen, einem prozeduralen *Können* („knowing how") zu einem durch Begründungen theoretisch eingebetteten *Wissen* („knowing that").

ist ein Wissenstypus, der solitär, personifiziert und momentan gleichwohl konkret erfahrbar und wahrnehmbar ist und doch keineswegs ein epistemisches Wissen bildet. Kategorial durch Gilbert Ryle unterschieden von einem *knowing that*, einem theoretisch eingebetteten Wissen, das sich in Erkenntnissen niederschlägt, treten sich zwei verschiedene Wissenspraktiken gegenüber, die *Kenntnis-Wissen* (*knowledge*) von *Wissenschaft* (*science*) scheiden.[2] Ihre Optionen, sich methodologisch auszuweisen und gewissermaßen ein Wissen über ihr Wissen veräußern zu können, sind kategorial geschieden: *knowing how* zeigt sich ausschließlich in der Anwendung, ohne sich explizieren zu können.

Identifizieren wir Tanzwissen über die Denkfigur des *knowing how* mit einem gelebten und wirkenden Körperwissen und prozeduralen *Können*, so steht uns letztlich ein ‚verschwiegener' Wissensbereich gegenüber, trägt er doch nicht die Option, sich methodisch darlegen zu können. Unser Bestreben, die angelegten Wissenspraktiken zu analysieren und in ihren Prozeduren zu verstehen, trifft so besehen auf keinen Gesprächspartner und wäre gänzlich verwiesen auf unsere Kunst, momentan und situativ seine performative Artikulationen wahrzunehmen.

Bedenken wir zudem die wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischen Studien des Chemikers und Philosophen Michel Polanyi über *knowledge* im Sinne eines impliziten Wissens, ausgewiesen als *tacid knowing*, gewinnt unser Vorhaben zunehmend an Brisanz. *Tacid knowing* weist nach Polanyi einen Wissensbereich aus, in dem der Agent (etwa ein Tänzer) mehr weiß, als er selbst zu sagen weiß.[3] Das methodische Dilemma scheint sich zu verschärfen, wohnt diesem Wissensbereich doch eine Dynamik inne, in dem sich ein Anteil als notwendige Grundlage des Wissensprozesses immer entzieht. So weist Polanyi *tacid knowing* als einen Modus aus, der aus einer eigentümlichen Bewegung hervorgeht. Implizites Wissen beschreibt einen konstitutiven *Akt*, der phänomenologisch durch eine intentionale Operationsstruktur getragen ist: einer verbindenden Bewegung „*von … zu*". Polanyi führt erklärend an: „[...] wir wenden uns *von* etwas

2 Gilbert Ryle: The Concept of the Mind. London 1949, S. 1-10.

3 Generell fasst Michael Polanyi (1895-1976) Wissen im Sinne eines Bewusstseins- und Denkprozesses als Knowledge, eines *knowing-in-action* auf. Wissen bezeichnet demnach einen Akt, ein Erkennen, Tun, Denken oder Wahrnehmung. „Knowledge is an activity which would be better described as a process of knowing." Michael Polanyi: Knowing and Being. Essays by Michael Polanyi. London 1969. Polanyis erkenntnistheoretische Untersuchungen werden durch die bewusstseinsphänomenologische Überlegung gestützt, „dass wir mehr wissen, als wir zu sagen wissen." Michael Polanyi: The Tacit Dimension. Garden City / New York 1969, zitiert nach der deutschen Ausgabe, Ders.: Implizites Wissen. Frankfurt/M. 1985, S. 14. Dabei ist jede Art von Wissen auch in den Wissenschaften von implizitem Wissen durchwirkt.

her etwas anderem *zu* und werden seiner im Lichte dieses anderen gewahr. Wir können dies die phänomenale Struktur des impliziten Wissens nennen."[4] Im Wirkungsbereich des impliziten Wissens bleibt ein Anteil notwendigerweise im Dunkeln, um mit seinem Hintergrund, ihm gewissermaßen blind vertrauend, die Wahrnehmung auf etwas anderes richten zu können.[5] Implizites Wissen beschreibt demnach die Kunst, sich auf einen Wissensanteil verlassen zu können, aus dem heraus es explorierend ausgeübt wird.

Unser Versuch, die Wissenspraktiken im Tanz als angewandtes Körperwissen zu untersuchen, begegnet damit nicht einer gänzlich entzogenen Zone des Verschwiegenen als vielmehr einem dynamisch operierenden Bereich, der sich aus einer Pendelbewegung zwischen einem und einem anderen Anteil in einer gerichteten Bewegung „von" – „zu" auftut. Beschreibt implizites Wissen nach Polanyi damit die Dynamik seiner angewandten Aufmerksamkeitsstruktur, so verankert sich implizites Wissen im Tanz in körperlich ausgeübten Bewegungs- und Wahrnehmungsakten, die durch Aufmerksamkeitsstrukturen und angewandten Regeln etwa der Mobilisierung, Koordination, Organisation und Selbstbildung differenzierend vollzogen werden. Diese Wahrnehmungs- und Operationsakte spannen sich vom eigenen Körper auf etwas anderes hin aus, um als implizites Wissen wirksam zu werden und sich zu zeigen.

Verschieben wir daher den Fokus unseres Vorhabens und wenden uns der Frage zu, wie das wirkende Körperwissen im Tanz entsteht und über welche Prozeduren der Aufmerksamkeitslenkung es generiert wird.

Wissenspraktiken in ihrer intermedialen Disposition von Körper, Bild und Schrift

Mit Blick auf verschiedene historische Epochen wird deutlich, dass der Bühnentanz mit differenzierten und vielschichtigen Wissensarsenalen umzugehen versteht. Seine exponierte Körperkunstform arbeitet mit verschiedenen physiologischen, psychologischen, anatomischen, ästhetischen, biomechanischen, optischen, architektonischen, musikalischen und technologischen Kenntnissen und

4 Polanyi, Wissen [wie Anm. 3], S. 20.

5 Polanyi erkennt im impliziten Wissen einen *Akt* mit dynamischer Struktur, die zwei Terme, einen proximalen (dem Körper näherliegend) und einen distalen (dem Körper entfernten) aufeinander bezieht und in einer phänomenologischen und funktionalen Beziehungsstruktur verbindet. Vgl. zur vertiefenden Erläuterung: Georg Hans Neuweg: Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis. Münster / New York / München 1999.

fügt diese in komplexe Arbeitsprozesse zur Erlernung und Verkörperung ihrer Wissensbereiche. Die vorschnelle und einseitige Begriffsbestimmung, Wissen im Tanz ausschließlich als reines Erfahrungswissen eines *knowing how* zu identifizieren, das sich allein als ein gelebtes und prozedurales *Können* zeigt und dergestalt als Körperwissen zu denken wäre, trügt, denn sie täuscht über die tatsächlich körperlich vollzogenen Prozesse in Auseinandersetzung mit „etwas anderem" hinweg.

Tatsächlich trifft man im Tanz eine komplexe und zudem hybride *Wissenskultur*[6] an, die sich inmitten des kulturell verankerten Hiatus divergenter Wissensformen bewegt und *knowing how* und *knowing that* produktiv aufeinander bezieht. Ihre Verfahren und Prozeduren zur ästhetischen Verkörperung und Veräußerung basieren auf Vermittlungsakten, die praxeologisch ebenso wie theoretisch auf eine Aneignung, Generierung und Tradierung von Wissen zielen. Ausübung wie Vermittlung des notwendigen Wissens vollziehen sich in komplex strukturierten Zonen des Zwischen und bilden ein Geflecht, das Körper und Geste, Schrift und Sprache sowie Bild und Imagination dynamisch aufeinander bezogen ausrichtet. Wissenspraktiken im Bühnentanz zielen auf die ästhetische Bildung und choreografische Gestaltung von Körpern als theatrales Darstellungsgeschehen. Sie befinden, wie choreografierte Körper theatral in Erscheinung treten, um ihr verkörpertes Wissen generierend zu transferieren.

Überdenkt man die unternommenen Operationsmodi der Wissensgenerierung, in denen Bewegungen vermittelt, praktisch gelehrt, beschrieben und festgelegt werden, so werden Praxisvollzüge ansichtig, die Wissen zwischen verschiedenen Körpern medial vermitteln. Gleichwohl etwa Tanz- und Ballettmeister wie auch zeitgenössische Tänzer und Choreographen Wissen vom Tanzen personalisiert verkörpern und durch die Anwesenheit ihrer Körper ‚weitertragen', reicht ihre bloße Anwesenheit zur Vermittlung des Wissens nicht aus. Materialisiert und medialisiert nimmt eine Vermittlungsarbeit zwischen Körpern ihren Ausgang, die in komplexer Weise intermedial operiert.

Die Tanzlehrstunde: Tanz- und Ballettmeister als Statthalter eines verkörperten Wissens

Historisch lassen sich verschiedene intermediale Dispositionen kennzeichnen, die auf spezifischen Handlungsensembles aus Gesten, Körperhaltungen, Schriftzügen, Bildnissen gründen. Wissen vom Tanz zu erlangen, es im eigenen Kör-

6 Vgl. Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Hrsg. von Sabine Huschka. Bielefeld 2009.

per zu generieren und es zu transferieren, beschreibt dabei einen sozial und ästhetisch interaktiven Arbeitsprozess, der sich performativ zwischen Körpern, Gesten, Blicken und Berührungen vollzieht. Sprache und schriftliche Aufzeichnungssysteme, Beschreibungen, Notationen und Darlegungen wirken in diese Prozesse ebenso prägend ein wie Abbildungen, Illustrationen und Bildnisse. Im Zusammenspiel verschiedener kultureller Techniken lehrt und leitet der Tanzmeister seine Eleven, maßregelt, animiert, aktiviert und formt ihre Körper.



Abb. 1: *Grown Gentlemen taught to Dance*, 1768, nach einem Gemälde von John Collet, British Museum, London, Inv. Nr. 1892,0714.725.

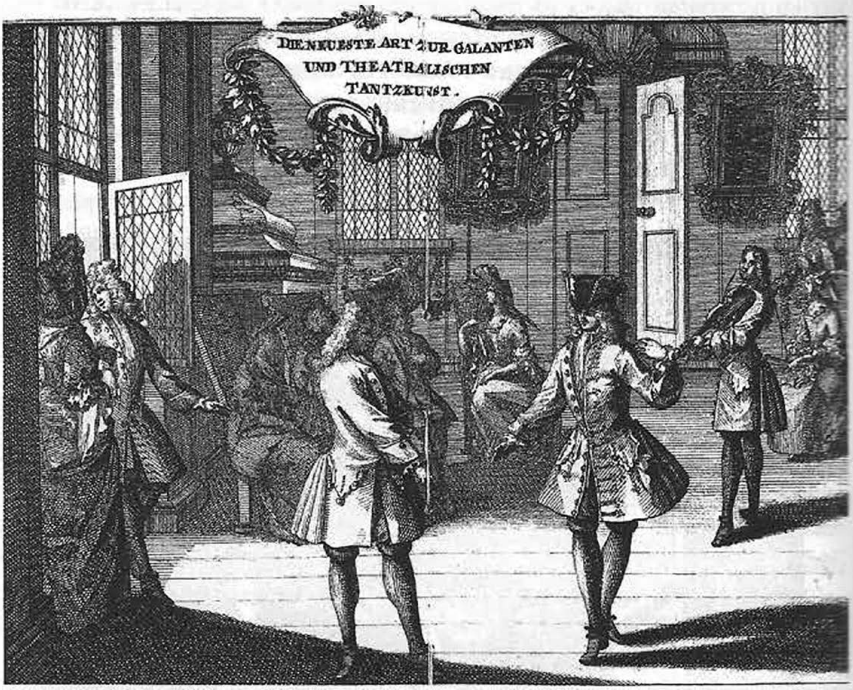


Abb. 2: Louis Bonin: Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst. Leipzig u. Frankfurt 1712, Frontispiz.

Die beiden Stiche *Grown Gentlemen taught to Dance* aus dem Jahr 1768 (vgl. Abb. 1) und das Titelblatt des Tanztraktats von Louis Bonin *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst* von 1712 (vgl. Abb. 2) markieren mit ihren divergenten Szenerien einer Tanzlehrstunde den historischen Übergang einer sich reformierenden und ästhetisch sich wandelnden Bühnentanzkunst. Beide bildlichen Darstellungen geben Einblick in die gesellschaftliche und ästhetische Praxis des Tanzes als sozialisierende und ästhetisierende Körpertechnik. *Grown Gentlemen taught to Dance,* entstanden nach dem Originalgemälde von John Collet, zeigt eine körperliche Unterweisungsszene innerhalb eines englischen aristokratischen Salons. Auch das Titelblatt des Tanztraktats von Louis Bonin[7] *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst* situiert die

7 Louis Bonin (ca. 1645-1716) war von 1704-1707 als Hoftanzmeister bei Herzog Wilhelm von Sachsen-Eisenach in Eisenach tätig, ab 1707 wird er als Universitätstanz-

Tanzlehrstunde in einem Gelehrten-Salon, eingebettet in eine gesellschaftliche, gleichsam die Bildkomposition nach außen hin öffnende Zusammenkunft.

Tanzlehrstunden gehörten seit dem 17. Jahrhundert zum höfischen Leben und sozialisierten den Körper zum Repräsentanten höfischer Kultur und Etikette. Noch im 18. Jahrhundert gehörte ein Tanzunterricht zur Bürgerpflicht, bildete und übte man dort eine angemessene körperliche Haltung und standesbewusste „manierliche Umgangsformen" ein. Der Bürger unterwarf sich einer sozialisierenden Praxis, die ihm auf Hof-Bällen Prestige verlieh und ihn zum standesgemäßen Teil des gesellschaftlichen Hoflebens machte. Tanz fungierte als gesellschaftliche Praxis und kulturelle Technik des aufstrebenden Bürgertums, die rechte Lebensführung verkörpern zu lernen und damit über die Kunst gesellschaftlichen Umgangs mit einer geziemenden Körperhaltung und Affektkontrolle zu verfügen. Als Kulturtechnik einer, wie Claudia Jeschke betont hat, „geradezu unverzichtbaren [...] soziokulturelle(n) Strukturierung"[8] formte sich eine Wissenskultur heraus, deren Praxis – wie es das Titelkupfer von 1712 zeigt – die interaktive Beziehung zwischen Eleve und Tanzmeister in den Mittelpunkt stellte. Das Kupferblatt trägt die *inscriptio* des Tanztraktats von Louis Bonin und zeigt die Einweisung eines Bürgers in die „galante Tantzkunst" als „höchst-nützliches Exercitium[s]". Die Schrittstellung des Eleven verkörpert dabei schon jene erwünschte Zierlichkeit und Leichtigkeit, in aufrechter Haltung könnerisch auf Fußspitzen gehoben zu ‚tänzeln'. Grundkenntnisse des Tanzwissens sind bereits verkörpert. Dem Ballettmeister obliegt in ausstaffierter aufrechter und markant flexibel gedrehter Haltung ein prüfender Blick auf seinen Schüler. Aus gemäßigtem Abstand korrigiert und lenkt er allein mit einem Fingerzeig die Bewegungsausführung. Gerahmt wird diese Unterweisung durch mehrere Personengruppen, wie etwa dem „galanten" Paar in Conversation, das vertieft am Fenster steht, und eine sitzende Gruppe im Hintergrund. Ein Violinist begleitet die Tanzstunde.

---

meister in Jena verzeichnet. Sein Tanzlehrbuch, zu dem sein Schüler *Meletaon* – ein Pseudonym für den Mathematiker und Astronom Johann Leonhard Rost (1688-1727) – einen „Vorbericht" verfasste, zieht rückblickend Bilanz seiner langjährigen Erfahrung als Tanzmeister. Das Traktat führt die Prinzipien und Grundsätze der französischen „galanten Tantzkunst" im gesellschaftlichen und theatralen Bereich aus. Vgl. Marie-Thérèse Mourey: Die Tanzkunst im Spiegel der gedruckten, deutschsprachigen Quellen. In: Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Rebekka von Mallinckrodt. Wolfenbüttel 2008, S. 284-294.

8 Tanz. Hrsg. von Sibylle Dahms (in Zusammenarbeit mit Claudia Jeschke und Monika Woitas). Kassel / Weimar 2001, S. 76f.

Die ‚*Tanzstunde*' auf dem Stich von 1768 indessen tritt in anderer Weise in Erscheinung. Das gesellschaftliche Leben ist ausgespart. Die soziale Rahmung ist zugunsten einer theatralen Disposition der Lehrstunde zurückgewichen. Den Mittelpunkt der Szenerie bildet auch hier eine weitaus enger geknüpfte Beziehung zwischen dem Tanzmeister als ansehnlicher Statthalter des Tanzwissens und einem Bürgersohn. Doch dominiert in ihrer Interaktion augenscheinlich eine körperliche Differenz, die auf den ästhetisierenden Grad der zu erlangenden Könnerschaft des Tanzes verweist. So bedarf es der führenden Hand des Tanzmeisters, seinem nahen Blick in die Augen des Schülers und einem korrigierenden Fingerzeig zu Boden, um den offensichtlich etwas dicklichen, körperlich gedrungenen und voluminöse Schüler zu lehren und ihn in die nächste Schrittpartie zu führen. Der Tanzmeister verkörpert gegenüber seinem unbeholfen erscheinenden Eleven ein Wissen, das auf geradezu perfekte und den Körper nahezu mit leichter Steife einkleidenden Weise in Erscheinung tritt. Tanzen – so führt die Szene vor Augen – will gelernt sein und muss über einen komplexen wie ausgiebig zu übenden Vorgang angeeignet werden. Nicht allein das Wissen um eine gekonnte Koordination und Aufrichtung des Körpers ermöglicht die Ausführung der richtigen Schritte. Über eine korrekte ‚akademische' Aufrichtung des Körpers hinaus geben ästhetische Leitbilder das Wissen vom Tanz vor.

Der salonähnliche Raum des Stiches ist von mehreren theatralen Leitbildern des Tanzes durchwirkt, die ein intermediales Ensemble seiner ästhetisierenden Wissenskultur bilden. Sichtbar wird eine versunkene Szene des Musizierens, in der sich ein Violinist in sein Spiel am linken Bildrand vertieft. Musiknotationen, ein Gemälde einer Tänzerin, ein beobachtender Blick von der Rückwand der Szenerie sowie mehrere am Boden liegende Bücher rahmen die Tanzlehrszene in ihrer Wissensvermittlung. Die körperliche Interaktion zwischen Schüler und Tanzmeister ist damit kompositorisch in eine präzis angeordnete intermediale Disposition eingefügt. Über die Mittelszene hinweg spannen sich ihre Bezüge auf: So wacht über den Schrittpartien zwischen Meister und Schüler an der Rückwand des Raumes das Gemälde einer Ballerina. Das Tänzerinnenbild schwebt geradezu als Leitbild über der Interaktion von Ballettmeister und Schüler und spielt sein theatrales Dispositiv in die Szene. Perspektivisch auf der Hauptachse des Stiches angeordnet, projiziert ihre Körperfigurine – den Blumenkranz in leichter *Arabesque* haltend – das ästhetische Bild (weiblicher) Schönheit in das Szenario. Ein Notat auf der hinteren Wand des Raumes findet eine Korrespondenz in der vorderen Figur des Musikers, eine Geige in seinen Händen haltend. Vor seinen Füßen sind Bücher und weitere Notate ausgebreitet. Auch der Eleve selbst trägt gewissermaßen in Referenz auf die theatrale Bühnenpraxis ein Buch

über die *Kunst der Comedy* in seiner Rocktasche. Die angeordneten Medien schreiben sich dem Akt des interaktiven Wissenstransfers ein und umrahmen und durchwirken gleichermaßen das in der Figur des Tanzmeisters verkörperte Wissen. Damit subsumiert der Stich geradezu den ästhetisch-theatralen Wissenscorpus im Tanz, der gleichsam in dem beobachtenden Blick jenes auf der hinteren Bank sitzenden Mannes kulminiert.

Die *Tanzlehrstunde* faltet die gesellschaftlich erwünschte Gestaltwerdung und das ästhetische Wissen um die Kunst des Tanzes auf. Tanzen zu Lernen und zu Lehren vermag neben seinen sozialisierenden Anteilen ein Wissen augenscheinlicher Schönheit zu vermitteln. Über den Körper des Tanzmeisters hinweg, jenem personifizierten rechtmäßigen Statthalter und Repräsentanten des Tanzwissens, weitet sich ein Lehrkörper aufgegliedert als intermedialer Wissenscorpus aus, in dem verschiedene kulturelle Techniken wie Schreiben, Entziffern, Hören und Beobachten zusammenwirken. Das mimetische Wissensfeld eines Tanzen-Lehrens und Lernens aus Vor- und Nachmachen, das mit Blicken und Berührungen arbeitet, spaltet sich zu einem Ensemble auf, das nicht nur verschiedene materielle Aspekte zueinander treten lässt. Mit ihnen kommen unterschiedliche Akte der Wissensgenerierung und des Transfers überein, mit denen sich die Tanzkunst ausgehend vom 17. Jahrhundert als institutionalisierte Wissens- und Kunstdisziplin ausbildet.

In der Gegenüberstellung der beiden Stiche werden zudem erste historische Verschiebungen in der Gewichtung und ästhetischen Relevanz einzelner Medien für die Vermittlung des Tanzwissens erkennbar. Die Wissenskultur des Tanzes differenziert sich aus. Zunehmend professionalisiert formt sich ihre theatrale Repräsentationskunst in deutlicher Distinktion gegenüber einer gesellschaftlichen Tanzpraxis, wobei sie ihre theoretisierende Wissenspraxis – eines *knowing that* – gleichsam differenzierend auffaltet und im medialen Zusammenspiel von Schrift (Notation/Beschreibung), Bild und Körper, Wissen transferiert und praktisch generiert. Wissen vom Tanzen und damit vom Tanz angemessen zu vermitteln, geht historisch – wie im Folgenden gezeigt wird – mit einer funktionalen wie ästhetischen Umwertung der erbrachten Repräsentationsleistung einzelner Medien – insbesondere der Schrift – einher.

Die Schrift als materielle Basis und Medium des Tanzwissens

Zu einer ‚regelgerechten' Wissenskultur formierte sich der Tanz mit der Gründung der Pariser *Académie royale de danse* (1661) durch Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), Finanzminister Ludwig des XIV. (1638-1715). Als eine der ersten

Akademiegründungen durch Colbert, der 1663 die *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* und 1666 die *Académie des Sciences* folgten, wirkte die *Académie royale de danse* ganz im Zeichen der französischen Zentralisierungsbestrebungen und repressiven Politik von Colbert.[9] Die höfische und theatrale Tanzpraxis am französischen Hof erfuhr schrittweise eine Akademisierung, mit der nicht nur eine Systematisierung der Körperpositionen und Schritte einher ging. Eine streng überwachte regelgeleitete Lehrpraxis setzte ein.

Zu den Aufgaben der dreizehn an die *Académie* berufenen Ballettmeister gehörte das Training der Tänzer für die königlichen Hofballette und die Unterweisung der nahezu 200 Hoftanzmeister aus ganz Paris. In monatlichen Zusammenkünften berieten die Akademisten entsprechend der Statuten in den *Lettres Patentes* (1662)[10] über die Lehrmethoden des Tanzes. Die beginnende Kultivierung und Ästhetisierung der aktiven Tanzpraxis richteten sich allerdings nur zu einem geringen Teil auf eine professionalisierende Ausbildung und Wissensvermittlung. Der weitaus wichtigere Anteil bestand in der kontrollierten Verbreitung und Auswahl von Tänzen. Vorrangiges Ziel der *Académie royale de danse* war die institutionelle Verankerung und kontrollierende Einbindung der Tanzpraxis, mit der neben einer körpertechnischen Verfeinerung der Hoftanzkultur ein fest umrissener Corpus an ausgewählten Hoftänzen gebildet wurde.[11]

Zur Schaffung eines institutionell prüfbaren Material- und Lehrcorpus, der auf einer Auswahl spezifischer Tänze, ihrer Lehre und Tradierung beruhte, wurde eine mediale Basis notwendig, die Tänze körper-unabhängig vermitteln und transferieren konnte. Ludwig XIV. gab daher ab 1674 die Entwicklung von Notationssystemen als adäquate Schriftform von Tänzen in Auftrag und übertrug diese Aufgabe u.a. Pierre Beauchamp (1631-1705).[12] Nach der Veröffentlichung einer brauchbaren Notationsschrift durch Raoul Feuillet im Jahr 1700

9 Vgl. Frances A. Yates: The French academies of the sixteenth century. London 1988, S. 299.

10 Vgl. Maureen Needham: Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661. A commentary and translation. In: Dance Chronicle 20 (1997: 2), S. 173-190. Needham fügt ihren Erläuterungen eine ins Englische übersetzte Fassung der „Lettres Patentes" an.

11 Vgl. Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986, S. 33.

12 Dank eines regelrechten Coups konnte Raoul Auger Feuillet als erster das von Beauchamp entwickelte Notationssystem veröffentlichen, das hiernach unter seinem Namen in die Geschichte einging. Vgl. Raoult Auger Feuillet: Chorégraphie ou l´art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs. Hildesheim / New York 1979 (Erstdruck: Paris 1700).

kamen die Akademisten des Tanzes im erheblichen Rahmen der Aufgabe nach, die notierten Tänze zu begutachten und ihre Ausführung zu überwachen. Doch bestand nach der Etablierung der Tanzschrift das primäre Ziel nicht allein darin, bereits existierende Tänze aufzuzeichnen. Vielmehr wurde, wie Jean-Noel Laurenti herausstellen konnte,[13] entgegen unserem heutigen Verständnis über die konservierende Funktion von Notationen als Gedächtnis, Tänze durch die Notationsschrift allererst entworfen. Das entwickelte Aufschreibesystem verlieh Tänzen in Form von Notaten eine doppelte Gestalt: als Entwurf im Sinne einer Komposition und als tradierbare Niederschrift.

Mittels der geschaffenen systematisierten Basis einer Notationsschrift wurde die körpertechnische Ausübung der Tanzkunst in eine Wissenskultur überführt, die sich maßgeblich mit der Kulturtechnik des Schreibens verschränkte. Graphisch und schriftlich gestaltete Notationen gewannen als Medium des Wissenstransfers einen entscheidenden kulturellen und praktischen Wert, die neben ihrer systematisierenden und veräußernden Funktion den Tanz mit einer kulturell bedeutsamen und überdies repräsentationstauglichen Materialität verband.

Verschiebungen im intermedialen Wissensgefüge

Das Interesse früher historischer Tanztraktate aus dem 16. und 17. Jahrhundert verfolgte explizit die Frage, wie sich ein Wissen vom Tanzen vermitteln könne und welche angemessenen Anwendungsbereiche dem Schreiben in der Vermittlung der körperlichen Praxis zukommen soll. Während noch für Thoinot Arbeaus frühneuzeitlichem Traktat *Orchésographie, et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercise des dances* (1588)[14] das Schreiben als beschreibende Nieder-

13 Jean-Noel Laurenti: La pensée de Feuillet. In: Danses tracées. Dessins et Notation des Chorégraphes. Hrsg. von Laurence Louppe. Paris 1991, S. 107-132.

14 Thoinot Arbeau: Orchésographie, et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances. Lengres 1589 (Reprint Hildesheim 1989). Hier zitiert nach der englischen Übersetzung durch Cyril W. Beaumont: Orchesography. Treatise in the Form of a Dialogue. Wereby all manner of persons may easily acquire and practice the honourable exercise of dancing. London 1925. Arbeau entwickelte kein geschlossenes choreografisches System, sondern legte Tänze analog ihrer rhythmischen Struktur als Musiknotationen nieder, die durch Hinweise zu Körperhaltungen und Gesten gesäumt sind und einzelne Bewegungsbeschreibungen enthalten.

legung des verkörperten Tanzwissens ein geeignetes Medium der Vermittlung bildete, ebenso wie für den französischen Tanzmeister François de Lauze und dessen Traktat *Apologie de la Danse et la parfaicte méthode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames* (Paris 1623),[15] verschiebt sich in den Tanztraktaten des 18. Jahrhunderts die Perspektive auf die mediale Disposition der anwendbaren Wissenspraktiken. Vorangetrieben durch Jean Georges Noverre entfaltet sich ein Diskurs über die materielle Angemessenheit einzelner Medien. Äußerst markant steht nunmehr die Medialität des Tanzwissens selbst zur Disposition.

Insbesondere Arbeau heißt jegliche schriftliche und graphische Notationsform willkommen, denn sie vermöge als mediale Instanz dem drohenden Verlust eines allein verkörperten Wissens beizukommen. Dargelegter Anlass für Arbeaus Überlegungen bildet der Besuch seines früheren Schülers Capriol, der – inzwischen ausgebildet und tätig als Jurist – Arbeau bittet, ihn nicht wie früher in der Kunst der Mathematik zu unterweisen, sondern nunmehr in der einst von ihm vernachlässigten Kunst des Tanzens, die Arbeau so vorzüglich zu lehren verstand. Dabei steht Capriol einem inzwischen gealterten Körper seines Lehrers und früheren Tanzmeisters gegenüber und so räsoniert er:

> It is surely in your power, M. Arbeau, to repair this? Set down in writing how I can achieve this polite art and as you write you will seem to be surrounded by the friends of your youth and to practice both mental and bodily exercise, for it will be difficult for you to abstain from moving your limbs in order to teach me the movements necessary to these dances. Certain it is that your method of writing is such that in your absence a pupil, studying your counsels and precepts in the seclusion of his chamber, could perform the movements.[16]

Trotz physischer Abwesenheit eines Tanzmeisters könne man seine notierten Tänze lernen, ja der Schüler könne für sich allein das in den graphischen Niederlegungen materialisierte Wissen performativ generieren, ohne dass ein kultureller oder ästhetischer Verlust zu beklagen wäre. Dieser über das Schreiben und das Notat statthabende Akt der Vermittlung erscheint ab Mitte des 18. Jahrhunderts in seinen transferierenden ebenso wie generierenden Wissensakten

15 François de Lauze: Apologie de la danse et de la parfaicte methode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames, Paris 1623 (Reprint Genf 1977). De Lauze lehrte zur Blütezeit des höfischen Tanzes die Adligen am Hof Ludwig XIII. Sein Traktat projektierte einen ästhetischen Diskurs zur „glücklichen Klärung" des Tanzes. Wort und Schrift (Notation) gelten ihm als geeignete dem Tanz analoge Medien, Schrittfolgen und Körperhaltungen dergestalt zu explizieren, dass ihre Kniffe und Nobilität erkennbar würden.

16 Arbeau, Orchesography [wie Anm. 14], S. 19.

nicht mehr als einem Wissen vom Tanzen adäquat. An die Stelle von notierender Verschriftlichung und graphischem Entwurf tritt ein pädagogisches Bildungsprogramm, das Tänzer über die Schulung von Empfindsamkeit und steter Naturanschauung unterweist. Tanzwissen sei primär durch mimetisch-interaktive Vermittlungsakte der Verkörperung zu lernen.

Der Ballettmeister als Gelehrter eines Körper- und Theaterwissens

Vor allem Jean Georges Noverre (1727-1810) lehnt das schriftliche Notat, die *Choregraphie* wie es in Noverres *Briefen über die Tanzkunst* (1769) heißt, als Medium der Wissensgenerierung strikt ab. Dialogisch führt Noverre hierzu aus:

> [...] die Choregraphie, mein Herr, wovon ich Sie, auf Ihr Verlangen, unterhalten soll, ist die Kunst, vermöge gewisser Zeichen einen Tanz aufzuschreiben, wie man die Musik, vermöge gewisser Figuren, die man Noten nennt, aufschreibt, mit diesem Unterschiede, daß ein guter Musikus zwey hundert Tackte in einem Augenblicke überliest, ein vortrefflicher Choregraph hingegen wohl zwey Stunden braucht, ehe er so viel Tackte eines Tanzes entziefert. Diese Vorstellungszeichen sind nicht schwierig, man lernt sie sehr leicht, und vergißt sie eben so geschwinde.[17]

Nicht das *Choreographieren*, hier im Sinne eines in Schriftform handhabhaft gemachten Entwurfs, braucht in den Augen Noverres vergleichsweise viel Zeit, nicht das *Schreiben* ist äußerst zeitaufwendig, vielmehr ein aufgezeichnetes Ballett in seinem Zeichensystem aus Schritten, Wegen und Körperbewegungen *zu lesen*. Merkwürdigerweise liegt dies aber nicht daran, dass die Vorstellungszeichen, wie Noverre sagt, so kompliziert sind. Im Grunde sind sie unnütz. „Man lernt sie leicht und vergißt sie [...] geschwinde." Eine Aufzeichnung von Balletten taugt schlicht gesagt nichts. Denn, so heißt es bei Noverre weiter, „vermittelst dieser Einrichtung gelangte man dahin, den Tanz zu buchstabieren, man mußte sich aber in Acht nehmen, daß man das Buch nicht verkehrt in die Hand nahm."[18]

So scheint Noverre die schriftlich-graphische Niederlegung des Tanzes gänzlich als ein adäquates Wissensmedium abzulehnen. Vordringlich aber übt Noverre eine

17 Jean Georges Noverre: Briefe über die Tanzkunst. Übers. von Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode. Hamburg / Bremen 1769. Hier zitiert nach dem Faksimile, hrsg. von Kurt Petermann. Leipzig 1977, 270f. (Erstausgabe des französischen Originals: Lettres sur la Danse et sur les Ballets. Lyon / Stuttgart 1760).

18 Ebd., S. 271.

radikale Kritik an den Notationspraktiken der Akademisten, die seit der Gründung der Pariser *Académie royale de danse* und mit Hilfe von Feuillets Notationsschrift primär mit dem Aufschreiben und Entwerfen, der Distribution und zugleich Überwachung von Tänzen beschäftigt waren. Noverres distanzierte Haltung gegenüber Notationen kommt keineswegs einer plakativen Ablehnung ihres Schriftsystems gleich, wie es zunächst den Anschein hat. Noverre verfolgt weniger dessen vollständige Diskreditierung als adäquates Wissensmedium der Tanzkunst, sondern sucht, wie der Argumentationsgang seines 13. Briefs über *Choregraphie* deutlich macht, die Schrift an einen anderen praktikabel und sinnvoll erscheinenden Bereich zu verweisen. Seine positive Funktion liegt für Noverre darin, der Tanzkunst ein Gedächtnis geben zu können. So heißt es, dass mit Hilfe einer komplexen Notations- und Illustrationstechnik

> die Akademisten das Verdienst der Ballettmeister und der geschickten Tänzer sehr leicht auf die Nachwelt bringen könnten, [...]. Hier würde die Choregraphie wichtig werden. Geometrischer Plan, Plan der Erhöhung, getreue Beschreibung der Schritte, alles zeigte sich mit Zügen des Genies und des Geschmacks unserm Auge; alles wäre unterrichtend, die Stellungen des Körpers, der Ausdruck der Körper, [...], und ich würde es als ein Archiv ansehen, worin alles aufbewahrt würde, was unsre Kunst schönes, wichtiges und vortreffliches aufzeigen kann.[19]

Noverre wendet sich mit seinen mehrschichtigen Ausführungen über den Wert und Unsinn von *Choregraphie* vornehmlich gegen den herrschenden Konservatismus seiner Zeit, der eine zukunftsweisende Reformierung der Tanzkunst und theatralische Disponierung verhindere. Der Theatertanz aber müsse sich in seinen Wissenspraktiken und Bereichen von Lehre, Archivierung und theatraler Komposition ausdifferenzieren. Daher sei die *Choregraphie* für den Bereich der Lehre durch andere Medien und Kulturtechniken zu ergänzen, wie etwa durch Zeichnungen, Stiche oder Darlegungen von Tänzern über die rechte Ausführung von Schritten und Figuren. Noverre plädiert damit letztlich für eine umfassende Ausbildung der Akademisten, dergestalt,

> dass ein Tanzmeister aus ihrem Kreis, endlich die Pas und ihre succeßiven Verknüpfungen annalisirt, und von den Positions und Stellungen des Körpers geredet und nichts vergessen hätte, was das stumme Spiel, den pantomimischen Ausdruck, und die verschiedenen Empfindungen der Seele durch die verschiedenen Charaktere der Physiognomie hätte erklären und verständlich machen können.[20]

19 Ebd., S. 286.
20 Ebd., S. 285.

Als ästhetische Praxis der Wissensgenerierung und eines kompositorischen Entwurfs von Tänzen aber sei die *Choregraphie* vollständig ungeeignet. Die bisherige Praxis eines schriftlich-graphischen Entwurfs ganzer Tänze verfehlt nach Noverre den ästhetischen Charakter des Balletts als theatrale Bühnenkunst. Ballettkunst *entstehe* – so betont Noverre – nicht auf dem Papier.

> [...] man irrt sich, wenn man denkt, daß ein guter Ballettmeister sein Werk zu Hause beym Feuer komponiren könne. Wer auf diese Weise arbeitet, wird nie etwas anders, als elendes Zeug zusammen setzen. Die Gänge der Figuranten lassen sich nicht hinter dem Schreibpulte erfinden. Das Theater ist der Parnaß der empfindsamen Komponisten, da finden sie ungesucht eine Menge neuer Sachen; da fügt sich alles, da ist alles voller Seele, da ist alles mit glühenden Zügen gezeichnet. Ein Gemählde oder eine Situation führet ihn natürlicherweise zu einer andern; die Figuren verknüpfen sich ungezwungen und anmuthig an einander; die Wirkung des Ganzens lässt sich auf der Stelle fühlen; [...].[21]

Benannt sind die zentralen ästhetischen und reformatorischen Leitgedanken des *ballet en action*: Empfindsamkeit, seelischer Ausdruck voll glühender Züge, eine natürlich verknüpfte Handlung der Figuren, deren Darstellung dem Bild und der Situation verpflichtet ist, kurz ein Tanz, der sich fühlend sehen lässt. Die Bühne und ihre Gesetze markieren den Ort, an dem sich die neue Ästhetik entfalten soll. Ballette zu komponieren und aufführungsästhetisch zu realisieren verankert sich in dem Geschick, dem Wissen und der Empfindung des Compositeurs. Die Kunst des Schreibens, des *Choregraphierens*, muss er hierzu nicht beherrschen. Damit verliert die Schrift im Sinne von Notaten ihre wissensgenerierende Option. Ihre ästhetische Funktion als Medium des Wissens wird geschwächt und tritt als Wissenspraktik des Tanzes hinter die Figur des Compositeurs als Subjekt der Tanzkunst zurück. Die vormalige Funktion der Schrift, Wissen im Tanz adäquat transferieren und veräußernd – und dem Körper äußerlich – medialisieren zu können, und Wissen somit angemessen generieren zu können, verliert durch den ästhetischen und kulturellen Neuentwurf des Tanzmeisters als Compositeur und Gelehrter eines nunmehr verkörperten Bewegungswissens an Bedeutung.

21 Ebd., S. 294.

Autorenverzeichnis

Josef Bairlein, M.A., ist Dozent an der Bayerischen Theaterakademie August Everding in den Studiengängen Schauspiel, Regie und Bühnenbild sowie Lehrbeauftragter an der Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Prof. Dr. Peter M Boenisch ist Professor für Europäisches Theater und Co-Direktor des European Theatre Research Network (ETRN) an der University of Kent in Canterbury, Großbritannien.

Dr. Robert Braunmüller ist Kulturredakteur der Münchner Abendzeitung sowie Lehrbeauftragter für Musiktheater und Kulturkritik an der Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität und an der Hochschule für Fernsehen und Film München.

PD Dr. Johannes Feichtinger ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien.

Prof. Dr. Michael Gissenwehrer ist Professor für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Leiter des DFG-Forschungsprojekts „Chinesische Theaterwelten der Gegenwart 1980-2010".

Prof. Dr. Steffen Höhne, Kulturwissenschaftler, ist Leiter des Studiengangs Kulturmanagement am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Hochschule für Musik „Franz Liszt" Weimar, derzeit Dekan der Fakultät III.

PD Dr. Sabine Huschka, Theater- und Tanzwissenschaftlerin, ist Privatdozentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig; ihre Lehr- und Forschungstätigkeiten fokussieren theoretisch-praktische Fragen der Vermittlung ästhetischen Wissens, denen sie derzeit am Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste" der Universität der Künste Berlin als Gastwissenschaftlerin nachgeht.

Prof. Dr. Jürgen Joachimsthaler ist Inhaber des Lehrstuhls für Neuere und neueste deutsche Literatur und Literaturtheorie an der Philipps-Universität Marburg.

Dr. René Kegelmann war bis 2014 am Internationalen Forschungszentrum Chamisso-Literatur der Ludwig-Maximilians-Universität München tätig und arbeitet derzeit im Bereich Kulturmanagement sowie als Dozent für deutschsprachige Gegenwartsliteratur.

Michael Gissenwehrer /
Katharina Keim (Hrsg.)

Materialität(en) des Kultur- und Wissenstransfers in prä- und transnationalen Kontexten

Im Mittelpunkt dieses Bandes steht die Frage nach den materiellen Bedingungen der Entstehung und Übermittlung kulturwissenschaftlicher Praktiken und zentraler fachspezifischer Konzepte bzw. Denkstile vor dem Hintergrund der Buchkultur und deren Übergang zur digitalen Epoche. In überwiegend diachroner Perspektive werden Transfer und Bedeutungswandel von Kulturgütern und Narrationen in Zeit und Raum durch Analyse der Materialität der jeweiligen Medienpraxis untersucht. Das zeitliche Spektrum umfasst dabei epochale Umbrüche im gesamteuropäischen Umfeld um 1700, im deutschen Kontext der Sattelzeit sowie transnationale kulturelle Inszenierungspraktiken der Gegenwart, letztere mit einem Schwerpunkt auf der zeitgenössischen Kultur Chinas.

Michael Gissenwehrer ist Professor für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Katharina Keim ist Dozentin für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

ISBN 978-3-631-64937-4
9 783631 649374

www.peterlang.com