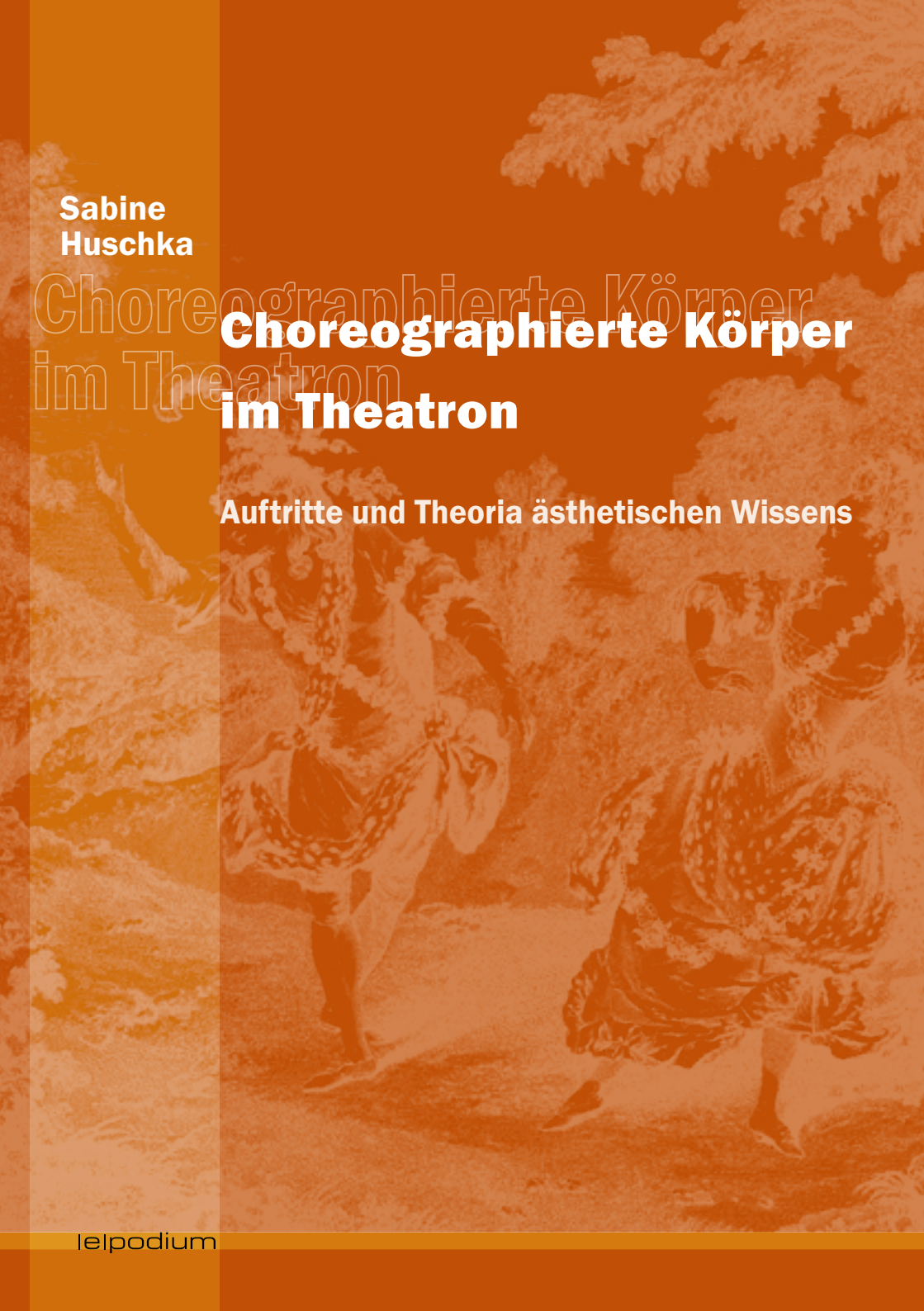
Sabine
Huschka

Choreographierte Körper im Theatron

Auftritte und Theoria ästhetischen Wissens



lelpodium

Choreographierte Körper im Theatron

Sabine Huschka

Choreographierte Körper im Theatron

Auftritte und Theoria ästhetischen Wissens

Überlegungen zum Tanz, seinen Bühnen und Erscheinungen

|e|podium

epodium Verlag
© epodium, München
www.epodium.de
info@epodium.de
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Umschlaggestaltung und Satz: FRANKOWSKY Grafik & Kommunikation, Gernlinden

Umschlagabbildung: »Marie Allard und Jean Dauberval in der Opera Ballet *Silvie*«,
Kupferstich von Jean-Baptiste Tilliard. Universität Salzburg,
Derra de Moroda Dance Archives,
Signatur: DdM ic C 043

Lektorat: Inka Paul

Satzlektorat: Malte Pieper

Druck und Bindung: Memminger MedienCentrum, Memmingen

epodium ist eine eingetragene Marke
ISBN 978-3-940388-74-2
ISBN (eBook/pdf) 978-3-940388-75-9

Printed in Germany 2020

Bibliografische Informationen 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

Gefördert durch
DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Publiziert mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

INHALT

In eigener Sache 11

Einleitung 17

Der choreographierte Körper:
Ästhetische Disposition und analytisches Feld 20

Historizität und Historiographie von Tanz 22

Themenspektrum 33

I Tanz und Wissen: Auftritte und Theoria 37

Einbrüche: Kenntlich werden und machen 41

Das materiell-mediale Gefüge: Tanz/Wissen 45

I.1. Tanz/Wissen: Verkörperung und Vermittlung 49

Wissen als ästhetischer Akt eines ›Andersartigen‹ 56

Figurationen eines Nicht-Wissens 64

Bewegung als Wissensperformance: Können nach Gilbert Ryle 69

Wissen-in-Bewegung vermitteln:
Die Wertigkeit von nicht-proportionalem Wissen 72

Bewegungswissen als Regelvollzug 74

Bewegung als Performance von Wahrnehmungsprozessen 79

»Tacit Knowing«. Die Kunst des Wissens nach Michael Polanyi 83

Die Kunst der Bewegung: Die Regeln und das Sagbare 88

Historische Wissenspraktiken verstehen 94

I.2. Tanz/Wissen: Aneignung und Medialisierung 97

Die Tanzlehrstunde: Praxeologien einer Aneignung 99

Tanz/en als Disziplin: Die Akademisierung des Hoftanzes 106

Schreiben und Tanzen: »The energy of living eloquence«.
François de Lauze 112

Tanz und Schrift: Thoinot Arbeaus *Orchésographie* 118

Der Tanzmeister und die Choreographie 125

Der Ballettmeister als Gelehrter eines Körper- und Theaterwissens 132

I.3. Urheber und Autorschaften des *ballet en action* 141
Positionen und verlorene Posten: Noverre und Angiolini 146
Die Eröffnung einer *querelle de danse* 149
Der Wert von Programmheften: Kontroversen 156

II *Le ballet en action*:
Tanz als theatraler Schauplatz der Affizierung 175

II.1. Anatomie einer Reform: Anthropologische Grundzüge des Tanzes 189
Die Wahrheit als Modus der Geschichtsschreibung 194
Historia: Der Weg zu Vorbildern 201
Die Pantomime als theatrales Modell.
Die tanzästhetischen *querelles des anciens et des modernes* 208
Tanz – Ballett – Pantomime:
Grundlagen für eine theatrale Neuordnung 218
Zur Medialität des Gestischen als Empfindungsgeschehen 222

II.2. Eine *techné* vom »wahren Ausdruck der Empfindung« 235
Empfinden ›verkörpern‹ und zeigen: Grundzüge einer *techné* 240
Techné jenseits eines tanztechnischen Könnens 246
Der Tänzer als Rollenfigur: Darstellen und Erzählen in *actio* 252

II.3. Texturen der Leidenschaften in *actio* 259
Darstellungstopologien: Zur Dramatisierung ›feuriger‹ Affekte 262

II.4. Choreographierte SeelenRäume:
Das theatrale Gefüge des *ballet en action* 281
Der szenische Eintritt der Figuren 282
Das *tableau* als Bühnensetting: Körper im Ensemble 284
Die Kunst des *Compositeurs*:
Das Wissen über die Gesetze der Bühne 292
Optische Auftritte choreographierter Körper:
SeelenRäume als Augentäuschung 299
Das benetzte Auge 310
Das Ent-Setzen der Zuschauer 313
Die Rolle des Tänzers 318

Ausblick – Das Spiel mit dem Empfindsamen 323

Abbildungsnachweise 333

Literaturverzeichnis 337

Dieses Buch verdankt sich der Unterstützung Anderer – und ist

für diejenigen und all jene *Studierende*, die sich

1 durch geistige Arbeit Wissen, Kenntnisse auf einem best. Gebiet aneignen;

2 damit gründlich beschäftigen, erforschen und sich damit wissenschaftl. auseinandersetzen;

3 ⟨umg.; scherzh.⟩ aufmerksam lesen;

wollen.

In eigener Sache

> Man frage mich nicht, wer ich bin, und man sage mir nicht, ich solle der gleiche bleiben: das ist eine Moral des Personenstandes; sie beherrscht unsere Papiere. Sie soll uns frei lassen, wenn es sich darum handelt, zu schreiben.
>
> (Michel Foucault)[1]

Diese historische Studie handelt von choreographierten Körpern, ihren Räumen und Bühnen und schenkt ihrem ästhetischen Wissen besondere Aufmerksamkeit. Choreographierte Körper bewegen und formen sich in komplexen Wissensgefügen, die ästhetisch ausgerichtet Zonen der Sicht- und Unsichtbarkeit durchmessen und Wirkungen zu erzeugen suchen. Ob gestisch, figurativ, virtuos, affektiv, stumm, beredt, transformatorisch oder energetisch – der Bühnentanz mobilisiert, formt und zeigt ästhetische Kräfte des Körpers, deren physisches, emotionales und affektives Gepräge im Laufe des 18. Jahrhunderts eine veränderte theatrale Ordnung einnimmt.

Mit der Aufklärung werden für den Bühnentanz anatomische, mechanische, anthropologische und kunstästhetische Wissensbereiche bedeutsam, die zu einem ästhetischen Programm handlungstragender Affizierung amalgieren. Adaptiert für pädagogische, körpertechnische, dramaturgische und bühnenspezifische Belange treten Wissensfelder zueinander, um angeeignet, eingemeindet, verknüpft und verkörpert zu werden. Ihren Praxeologien, performativen Vollzügen, Theorien und Diskursen gilt das Interesse und die Auseinandersetzung dieser Forschung auf der Suche nach geeigneten methodologischen Zugängen. Hierbei bleibt stets eine Lücke präsent, die trotz der Komplexität an Materialien, Quellenfunden und Lektüren eine Leerstelle markiert. Unverrückbar gibt jene Leerstelle Anlass für Reflexionen.

---

[1] Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (Übersetzt von Ulrich Köppen. Einheitssacht.: «L'archéologie du savoir»), S. 30.



Abb.1: *Pas de deux pantomime*. Le Kain und Mlle Vestris, *tableau* in Voltaires Tragödie *Sémiramis*

Denn angesichts der Historizität des Untersuchungszeitraumes und dem Vorhaben, über historische Wissenspraktiken des Bühnentanzes zu forschen, ist man mit der allzu offensichtlichen und schlichten Tatsache konfrontiert, mit Vergangenem und somit mit Vergänglichem umzugehen. Der Bühnentanz des 17. und 18. Jahrhunderts, auf die sich die Studie primär richtet, ist in seinen Aufführungsgeschehnissen *passé*. Durchaus krisenhaft markiert dieses absolute Faktum eine methodologische Grenze. Als Forscherin ausgebildet und erfahren, zeitgenössische Aufführungen und Bewegungsprozesse wahrnehmen und beschreiben, Bühnengeschehnisse analysieren und in ihren szenisch-kinästhetischen Strukturen und Wahrnehmungsoptionen reflektieren zu können, stand mir nunmehr ein Quellencorpus aus Traktaten, Notationen und Kupferstichen von Tänzern, Tänzerinnen, Tanzmeistern und Tanzszenen gegenüber, dessen einstmalige körperliche Verfasstheit sich mit großer Entschiedenheit entzog. Mein erarbeitetes aisthetisches Vermögen, analytische Zugänge zu

choreographierten Körpern und ihren Bewegungen zu entwickeln, wurde schlichtweg unnütz. Methodologisch und praktisch trat das Abwesende meines Untersuchungsfeldes in den Vordergrund, eine Abwesenheit, die eine Auseinandersetzung mit der Frage einforderte, wie der Historizität des Tanzes zu begegnen und Tanz/Geschichte zu schreiben wäre. Wie kann das profane Wissen über die Vergänglichkeit der körperhaften Erscheinung von Tanz produktiv und sein historischer Gegenstandsbereich methodologisch fruchtbar werden? Der von meinen Studierenden häufig artikulierte und nachvollziehbare Wunsch, sich von einer historischen Tanzaufführung, seiner Bewegungs- und Bühnenästhetik ein Bild machen zu wollen, ja ein lebendiges Bild vor Augen gestellt zu bekommen, blieb bestehen. Wie lassen sich angesichts der verstorbenen Tänzerkörper und ihres begrabenen Wissens um eine spezifische Bewegungsperformanz Rückschlüsse auf ihre performative Wissenskultur treffen? Mein methodischer Zugang verlor an heuristischer Validität und mit diesem Verlust wurde deutlich, einen *anderen* Gegenstandsmodus von Tanz zu verhandeln.

Bühnentanz in seiner Historizität zu begreifen, verlangt eine entfremdete Anschauung produktiv zu machen, mit der Fragen nach den praxeologischen und theoretisierenden Wissensvollzügen gestellt werden können. Das Gegenstandsfeld vermisst ein kulturelles Gedächtnis von Tanz, das sich über Diskursivierungs- und Visualisierungsverfahren erstreckt. Gerade offensichtliche Mängel und das konstitutiv Abwesende jeglicher körperlichen Artikulation von Bewegungen gibt den Blick frei auf die intermediale Verfasstheit des Bühnentanzes und seine Verfahren, eine ästhetische Körper- und Theaterpraxis zu vermitteln, zu regulieren und zu entwerfen.

Die nun vorliegende Publikation führt all jene Vorträge, Aufsätze und Texte, die in der Zeit von 2006 bis 2010 im Rahmen meines DFG-Forschungsprojektes *Tanz und Wissen. Eine kulturhistorische Studie der Episteme choreografierter Körper* entstanden, stark überarbeitet und ergänzt zusammen. Meine tanzwissenschaftliche Forschung trat mit theater- und kulturhistorischen Entwürfen zum Körper und dem Theater des 18. Jahrhunderts ins Gespräch, nahm Studien zur Wissenschaftsgeschichte und der Medienwissenschaft dankbar auf und erarbeitete aus der Lektüre der Philosophie methodologische Zugänge, die szenischen, bewegungsästhetischen wie theatralen Operationsmodi des Bühnentanzes zu untersuchen

und begrifflich im Sinne *choreographierter Körper* zu analysieren.[2] Der aufgeworfene Problemhorizont einer Historizität des Tanzes begleitet diesen Band ebenso wie die Frage nach einer analytischen Handhabung von Tanzwissen, seinen Bezügen und Ordnungen, mit denen Wissen vom Tanz/en in den Feldern des Körperlichen, Choreographischen und Theatralen theoretisch und praxeologisch ausgebildet und wirksam wird. Damit handelt dieser Band hintergründig von einem zweifachen Mangel, einem Mangel, der chancenreich an die Notwendigkeit erinnert, Bühnentanz begrifflich zu denken und in seiner Historizität zu bedenken.

Diese Veröffentlichung verdankt sich den vielen Gesprächen, Anregungen und unermüdlichen Aufmunterungen vieler meiner wissenschaftlichen Kollegen und Freunde, unter ihnen maßgeblich Hartmut Böhme, Veronika Darian, Günther Heeg, Claudia Jeschke, Gerald Siegmund, Christina Thurner, Annette Vowinckel und Jörg Wiesel. Ihrem ernsthaftem Interesse gepaart mit wertvollen Hinweisen und Anmerkungen, vor allem aber ihrer langjährigen und beharrlichen Unterstützung ist es zu verdanken, dieses theoretisch-historische Schreibprojekt allererst in Angriff genommen und glücklich zu Ende geführt zu haben. Für das umsichtige Lektorat bedanke ich mich bei Inka Paul, die mit aufmerksamen und unterstützenden Kommentaren stets zur Seite stand. Auch Malte Pieper, studentischer Mitarbeiter in dem DFG-Forschungsprojekt *Transgressionen: Energetisierung von Körper und Szene. Das Spiel mit Kräften: Studien zu Choreographie als szenische Kunst der Transgression* sei für seine engagierte Bildrecherche gedankt. Letztlich gilt mein herzlicher Dank in tiefer Verbundenheit

[2] Im Sinne von Hans Blumenberg meint dies: »Der Begriff erlaubt uns, auch das zu erkennen und wahrzunehmen, was es nicht gibt, also Lücken im Erfahrungskontext überhaupt festzustellen – wie er überhaupt auf das Abwesende bezogen ist, da er nicht nur, um es anwesend zu machen, sondern auch, um es abwesend sein zu lassen, da ist.« Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 79. Weiter heißt es: »Man könnte nun sagen, die Vernunft sei der Inbegriff solcher [sinnlicher] Leistungen auf Distanz, also die Integration dessen, was in der Leistung des Begriffs als Ersetzung der Gegenwärtigkeit nur in einem besonderen Fall möglicher Präzision vorliegt. Also auch dessen, was überhaupt nicht gegenwärtig werden kann, weil es nicht die Art des Gegenstandes hat, der sich in Anschauung als er selbst zeigen kann: der Welt, des Ich, der Zeit, des Raumes, der Unendlichkeit. Der Begriff ist also kein Surrogat der Gegenstände; aber er ist zur Enttäuschung der auf ihn gesetzten philosophischen Erwartungen nicht die Erfüllung aller Intentionen der Vernunft, sondern nur eines ihrer Mittel, sich zu orientieren und Richtung zu nehmen auf das, worauf es ihr ankommt.« (Ibid., S. 108f.)

meiner Familie und meiner Lehrerin Ji Kwang Dae Poep Sa Nim, die Leben, Tun und Schreiben mit Sinn und Liebe erfüllen.

Einleitung

Choreographierte Körper tanzen. Doch auf den Bühnen des 18. Jahrhunderts beginnen sie als Teil einer bürgerlichen Gesellschafts- und Kulturbildung zu *agieren*. In den Schauräumen der Theater der Aufklärung gestalten Tänzer nunmehr handlungsorientierte Bewegungsfigurationen. Radikaler noch als im Schauspiel des 18. Jahrhunderts vollzieht der Bühnentanz einen paradigmatischen Darstellungswandel, mit dem sich ein modernes Verständnis von Choreographie und Künstlertum ankündigt. Ästhetisch sucht sich ein eigenwilliger Darstellungsduktus in Szene zu setzen. Denn was als Handlungsgeschehen den Zuschauern vor Augen geführt wird, sucht eine affizierend-sinnliche Verbindung mit ihnen einzugehen.

Die Ballette verschreiben sich der Rührung der Zuschauer und ihrer Herzen. Wahrnehmungs- und körperpolitisch bleibt dieses theatrale und choreographische Modell der verbindenden Transgression, das ab Mitte des 18. Jahrhunderts dem *ballet en action* als autarkes Bühnentanzgenre ästhetisch vorsteht, nicht ohne Folgen. Der Bühnentanz überschreibt sich einem prekären Darstellungsakt. Handlungsgeleitet und doch bar jeglicher sprachlicher Äußerung, dramatisch und doch bar einer narrativen Zeitdarstellung, formiert sich eine Theatralität des Tanzes, die Körper und Bewegung in die theatrale Logik einer Sinngebung und einer gleichzeitigen Sinn-Überschreitung von Handlungsszenen einbindet. Mittels des ästhetischen Modus der Empfindung soll die körperhafte Darstellung den Zuschauer affizieren und einen gleichsam energetisierenden Vorgang anzetteln, der geleitet und durchwirkt von Empfindungen die choreographische und körperliche Ordnung prädominiert. Pointiert formuliert, wird der choreographierte Körper in eine ästhetische Figuration der Empfindung eingebunden. Choreographierte Körper formieren nunmehr Empfindungsgestalten in dramatisierten, gestisch strukturierten Aktionen, mit denen das Theatrale ihrer ›stumm‹ aufgefassten Darstellungskunst übereinkommt.

Das *ballet en action* kennzeichnet eine intensive Auseinandersetzung mit den theatralen Dispositiven von Täuschung und Illusionierung und dramatischem Spiel. Ballettmeister und *Compositeure* ringen um

bewegungsästhetische Raffinessen und kompositorische Tricks, die bewegt-bewegende Figurationen seelischer Regungen körperlich und szenisch in Erscheinung bringen sollen. Ihre ästhetischen Anstrengungen verfallen geradezu einem Taumel der Sichtbarmachung eines Unsichtbaren. So sucht das Darstellungsmodell des *ballet en action* körper- und wahrnehmungsästhetisch *empfindsame Erregung* als Szene des Körpers und als Szenen von Körpern zu realisieren. Als doppelter Schauplatz sollen tanzende Körper – sichtbar und empfindbar – einen bewegenden Handlungsraum ausstellen, der illusionär eine reale Empfindungskraft bis in das Herz der Zuschauer zu spielen vermag.

Szene und Schauraum ihres tänzerischen Dispositivs werden über ästhetische Verfahren gebildet, die in zentrale Wissenschaftsgebiete des 18. Jahrhunderts zurückreichen. Geschaffen wird ein ästhetisch-*epistemisches* Geflecht aus Wahrnehmungs- und Bewegungstechniken, Vorgaben, Vorbildern und Vorschriften, die Bereiche der Anthropologie, der Mechanik, Geometrie, Anatomie, der bildenden Kunst und antiker Pantomime praxeologisch und theoretisch zusammenführen. Aus ihrem hybriden Wissensgeflecht erwächst die machtvolle Programmatik des *ballet en action*, empfindungsgeleitete Bewegungsgestalten körperlich, figurativ und szenisch zu bilden und transmittierend vorzustellen. Kurz: Das Wissensgeflecht ›Empfindung‹ konkretisiert die theatrale Leitidee des *ballet en action*, Körperaktionen als bewegende Handlungsräume in und zwischen divergierenden Instanzen dergestalt darzustellen, dass sie vermittelnd und doch unsichtbar wirksam werden. Ihrer *Episteme* gilt im Sinne von Michel Foucault[1] das Interesse der Forschung.

---

[1] Mit Michel Foucault untersuche ich *Empfindung* als Episteme einer ästhetischen Konzeption, Körper, Bühne und Wahrnehmung in Beziehung zu verschiedenen Wissensdisziplinen des 18. Jahrhunderts zu entwerfen. Unter Episteme versteht Foucault eine historisch sich herausbildende Wissenskonstellation, die aus der Beziehung zwischen diskursiven Praktiken verschiedenster Provenienz in ihrer Gesamtheit hervorgeht und aus einem »unbegrenzten Feld« zwischen epistemologischen Figuren und Wissenschaften spezifische Positivitäten schafft. Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (übersetzt von Ulrich Köppen. Einheitssacht.: «L'archéologie du savoir»), S. 272-274. Hans-Jürgen Goertz erläutert: »Die neue Episteme eröffnet einen Raum, dem vorher keine Beachtung geschenkt worden war und der jetzt erst geordnet wird. In dieser Beobachtung liegt übrigens auch der Grund, warum Bruch und Diskontinuität im Umgang mit Geschichte zu den wichtigsten Kategorien heranwachsen. Die Episteme verändert nämlich keinen bereits bestehenden, sie ordnet nicht den bekannten Raum neu,

Das anhebende Darstellungs- und Wirkungsmodell einer im Tanz sich ausspielenden Empfindungskraft wirft Fragen an die angewandten körpertechnischen und choreographischen Verfahren und Theorien auf: Wie initiieren, entwerfen, ordnen, dramatisieren und zeigen Tänzer und Choreographen Empfindungsgeschehnisse? Was hat man sich unter ›beseelten‹ Bewegungen und ihrer philosophisch ästhetischen Figur der Empfindung eigentlich vorzustellen? Und wie finden sie im Verbund von Körper und Raum, Zeit und Blick zu einer affizierten wie affizierenden Gestaltkraft? Mit diesen Fragen an die Akte eines praktizierten und konzipierten Darstellungs- und Körperwissens faltet diese Studie die bewegungstechnischen, körperphilosophischen und theatralen Bedingungen und Optionen des *ballet en action* auf, um deren ästhetisches Terrain in seinen politischen Funktionen zu untersuchen. Denn hervorgebracht wird ein choreographisches und bewegungsästhetisches Spannungsfeld, in das die Tänzer des 18. Jahrhunderts als Rollenfiguren einrücken: mit gestisch und figural strukturierten Bewegungsfolgen bilden sie handlungsgeführte Aktionen, deren Bewegungskräfte einer spezifischen Wahrnehmungspolitik unterliegen. Konzipiert findet sich eine geradezu paradoxale Darstellungs- und Körperästhetik der Entgrenzung, Teilung und Überschreitung, die das Selbstverständnis des abendländischen Bühnentanzes bis in die Moderne hinein prägen wird.

Die Theatralität des Bühnentanzes entwirft Bewegung als Kraftfeld zwischen korrespondierenden und doch getrennten Räumen des Seelischen, der Bühne und anderer Körper. Ein *movere* wird ästhetisch zur medialen und verbindenden Kraft erklärt. Hierunter dislozieren Bewegung und Körper. Sie werden gleichsam an geteilte Räume verschiedener Provenienz verwiesen, zwischen denen Tänzer als bewegende Empfindungsgestalt vermitteln sollen. Als Darstellungs- und Aktionsraum gerät der sich-bewegende Körper in eine zuvor nicht gekannte Disposition, die die Optionen des Körperlichen und seiner Bewegungen übersteigt. Er agiert inmitten einer Spaltung, die ihn wirkungsästhetisch, bewegungstechnisch, visuell

sondern strukturiert einen neuen Raum. [...].« (Hans-Jürgen Goertz: *Unsichere Geschichte: zur Theorie historischer Referentialität*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 63.) Theaterhistoriographisch wird betont, dass Episteme eine »vorreflexive diskursive Bedingung markiert, die (wie Weichenstellungen) festlegt, wie Welt individuell gewusst werden kann.« Vgl. Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat (Hg.): *Theaterhistoriografie: eine Einführung*, Tübingen [u.a.]: Francke 2012, S. 80.

und imaginativ durchzieht. Der Bühnentanz des 18. Jahrhunderts reißt gewissermaßen eine darstellungsspezifische Kluft und ein ungeheuerliches ästhetisches Spannungsfeld auf, dessen Körper- und Wahrnehmungspolitik besonderer Aufmerksamkeit bedarf.

Der choreographierte Körper: Ästhetische Disposition und analytisches Feld

> Der Begriff erlaubt uns, auch das zu erkennen und wahrzunehmen, was es nicht gibt, also Lücken im Erfahrungskontext überhaupt festzustellen – wie er überhaupt auf das Abwesende bezogen ist, da er nicht nur, um es anwesend zu machen, sondern auch, um es abwesend sein zu lassen, da ist.
>
> (Hans Blumenberg)[2]

Nähert man sich dem Bühnentanz über die interdependenten Praxen seines ausgebildeten Darstellungs- und Wahrnehmungswissens, so gerät ein intermedialer Corpus aus heterogen operierenden Vollzügen und Zugängen zu Körpern, Bühnen/Räumen und Darstellungssujets in den Blick. Techniken, Vorschriften, Bilder, Vorstellungen und Maßgaben generieren, übertragen und vermitteln ein sowohl praktisch wie theoretisch operierendes Wissen vom Tanz/en, dessen Verfahren und Theorien sich in einem epistemischen Geflecht bewegen. Durchzogen von anatomischen, mechanischen, optischen, mathematischen und pädagogischen Kenntnissen, Richtlinien, Leitbildern und Philosophien ist ein breit aufgespannter und überdies divergenter Corpus aus Wissensvollzügen am Werk. Dieser reicht über die Ausbildung von Körperhaltungen, Bewegungskontrolle und Empfindungsschulung über choreographische Entwürfe von Schrittfolgen, Gruppenbildungen und Raumordnungen, theatrale Kostümentwürfe bis hin zu dramatisch-kompositorischen Entwürfen von Handlungsgefügen,

[2] Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit,* op. cit., S. 79.

Rollen und Plots. Aus ihrem Gefüge formen sich raum-zeitliche Arrangements und Rollenfigurationen, werden Bewegungsfolgen und Gesten gestaltet, Bewegungsprozesse aktiviert und Körper koordiniert, stabilisiert und agierend ausgerichtet, um nur einige ästhetische Verfahren zu nennen, aus denen eine choreographische Ausgestaltung und ein Wissen vom Tanz/en hervorgeht. Ausgearbeitet findet sich ein ästhetisches Wissensgefüge der körperlich-szenischen Ausbildung, die sich auf eine konstitutiv doppelte Gestaltgebung des Körperlichen richtet. Diesem doppelten Schauplatz körperlicher Darstellungskunst, die Körper *in Bewegung* und *in Szene* setzt, um materialisiert und transmittierend figurierte bewegende Szenen auszubilden, gilt der analytische Fokus dieser Studie.

Das Forschungsinteresse für die operierenden Gestaltungs- und Vermittlungsweisen des Bühnentanzes und ihrer darüber geschaffenen *Wissenskultur*[3], also den ästhetischen Praxen und ihren epistemisch komplex strukturierten Wissensgefügen, zog eine begriffliche Auseinandersetzung nach sich. Die ästhetische wie praxeologische Verschränkung von Bewegung und Szene galt es im Raum des Körpers analytisch zu reflektieren. Es schälte sich der Begriff vom *choreographierten Körper* heraus. Der *choreographierte Körper* wurde zu einem hilfreichen heuristischen Instrumentarium, denn er konstelliert begrifflich eine ästhetische Verknüpfung von Choreographie und Körper, die auf die erzeugte wie aufzufindende Verschränkung von Bewegung/Gestalt und Körper/Szene verweist. Damit bringt er die theatral-szenische und bewegungsästhetische Disposition tanzender Körper auf der Bühne in Anklang und macht analytisch für die stets gegebenen und geschaffenen Verschränkungen aufmerksam, Körperlichkeit in und mit Figuration zu denken, Bewegung in und mit Gesten/Gebärden, Gestalt und raum-zeitlicher Ausdehnung zu betrachten und Erscheinung in und mit Sichtbarmachung zu denken. Der *choreographierte Körper* bezeichnet damit einen organisiert-organisierenden wie organisch-technischen Darstellungsraum und verweist methodologisch auf das im Bühnentanz gebildete Zusammenspiel von Bewegung, Blick, Körper und Bühne, aus dem raum-zeitliche Bewegungsgestalten szenisch in Erscheinung treten.

---

[3] Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009.

Historizität und Historiographie von Tanz

> Zwischen dem Vergangenem und der Gegenwart liegt das Vergessen. Dazwischen liegt das Nichtverstehen, das Schweigen der Quellen, ihre Rätselhaftigkeit, ihr Missverständnis. Dazwischen liegt die Geschichtlichkeit der Geschichte selbst, das heißt das Faktum brutum, dass sie vergangen ist, dass ihre Träger tot sind. Zwischen dem Damals und dem Heute liegt der Einschnitt des Todes.
>
> (Günther Heeg)[4]

Bühnentanz als Feld ästhetischen Wissens in choreographisch-tänzerischen und theatralen Praxen und Theorien zu reflektieren, umreißt für diese Studie ein historiographisches Vorhaben, dem kein kohärenter Entwurf vor Augen steht. Das Vorhaben sucht vielmehr experimentell ein Terrain zu entfalten, das historisches Wissen im und vom Bühnentanz aufliest, um ein Arrangement vergangener Verfahren und ästhetischer Prägungen in ihren Wahrnehmungs- und Darstellungspolitiken zu perspektivieren und in ihren Fragwürdigkeiten zu beleuchten. Erarbeitet wird gleichsam eine historiographische Bewegung durch Wissens-Schichtungen des Bühnentanzes, die im Sinne von Foucault eine *Archäologie des Wissens* (1986) anstrebt. Hierzu folgt die Untersuchung zwei Schwerpunktsetzungen: Der Vermittlung und ihren Prozessen der Verkörperung von Wissen zur Generierung und Aneignung empfindsamer und ›natürlicher‹ Bewegung sowie den choreographischen und theatralen Dispositiven, eine handlungsorientierte Darstellung und affizierende Wahrnehmung ihrer narrativ strukturierten Geschehnisse herzustellen. Beidseitig verschränkt differenzieren sie das Wissensgefüge vom Tanz/en des 18. Jahrhunderts.

---

[4] Günther Heeg: »Die Beschreibung eines Zerfalls der Intentionen ist für die Theater-Geschichte von großer Bedeutung«. Interview mit Günther Heeg am 14. Juli 2005. In: Jens Ilg, Thomas Bitterlich (Hg.): *Theatergeschichtsschreibung: Interviews mit Theaterhistorikern,* Marburg: Tectum 2006, S. 176-187, hier S. 177.

Hierzu zeichnet der vorliegende historiographische Entwurf im Anschluss an das von Christina Thurner projektierte Geschichtsmodell ein Geflecht, dem eine »choreographierte Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« aus geradezu eklatanten »Zeitschichten, -sprünge(n) und -klüfte(n)«[5] unterliegt. Methodologisch in einem historiographischen Forschungsfeld der Theater- und Tanzwissenschaft angesiedelt, das teleologische Geschichtsentwürfe zugunsten einer Perspektivierung von Brüchen und Diskontinuitäten verabschiedet, liegt die Aufmerksamkeit auf einer Genealogie der verkörperten und darstellenden Wissensformen (vgl. Foucault 1987).[6] Im Fokus steht das ästhetische Feld des *ballet en action,* das sich transnational auf divergenten Schauplätzen und in Debatten zwischen Ballettmeistern und *Compositeuren* entfaltet, und Körper, Raum, Aktion und Blick als Bewegungs/Szene neu vermisst.[7] Inmitten eines gesellschaftspolitischen und

---

5 Christina Thurner: »Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung«, in: *Forum Modernes Theater. Themenheft: Tanztheater 23/1* (2008), S. 13-18, hier S. 17. Vgl. Christina Thurner, Julia Wehren (Hg.): *Original und Revival: Geschichts-Schreibung im Tanz,* Zürich: Chronos 2010. Thurner projektiert hier mit Rekurs auf Koselleck einen »Raum für bewegliche Geschichtsschreibung«. Vgl. Reinhart Koselleck: »Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen«, in: Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte - Ereignis und Erzählung,* München: Fink 1973, S. 211-222.

6 Wissenstheoretisch und -historisch führt Foucault aus: »Die Genealogie geht nicht in die Vergangenheit zurück, um eine große Kontinuität jenseits der Zerstreuung, des Vergessenen zu errichten. Sie soll nicht zeigen, daß die Vergangenheit noch da ist, daß sie in der Gegenwart noch lebt und sie insgeheim belebt, nachdem sie allen Zeitläufen eine von Anfang an feststehende Form aufgedrückt hat. [...] Es gilt zu entdecken, daß an der Wurzel dessen, was wir erkennen und was wir sind, nicht die Wahrheit und das Sein steht, sondern die Äußerlichkeit des Zufälligen.« Michel Foucault: *Von der Subversion des Wissens.* Frankfurt a. M.: Fischer 1987, darin: „Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, S. 69-90, hier S. 74.

7 Ausgehend vom Beginn des 18. Jahrhunderts umspannt das *ballet en action* mit Werken und Auftritten etwa von Franz Anton Christoph von Hilverding (1710-1768) und Marie Sallé (1707-1756), John Weaver (1673-1760), Jean Georges Noverre (1727-1810) und Gasparo Angiolini (1731-1803) einen Zeitraum bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Forschung markiert die Epoche uneinheitlich mit unscharfen Zeiträndern: Marian Hannah Winter etwa fasst sie teleologisch von 1750 – 1830 als Pre-Romantic Ballet; Monika Woitas umreißt sie von 1760 – 1830; Susan Leigh Foster markiert für Paris den Beginn in den 1750er Jahren und das Ende um 1800; Edward Nye sieht in dem Auftritt von Françoise Prévost 1714 in Corneilles *Horace eine frühe Erfinderin.* Vgl. Marian Hannah Winter: *The pre-romantic ballet*, Victoria: Pitman Publishing 1974; vgl. Monika Woitas: *Im*

kulturellen Wandels von Theater sucht sich der Bühnentanz als eine bürgerliche und autonome Gattung der Darstellenden Kunst zu etablieren, die im europäischen Raum von England, Frankreich über Deutschland, Österreich, Italien und Russland eine kulturell-ästhetische Ablösung vom *opéra-ballet* und eine Loslösung vom höfischen Repräsentationsgefüge des profanen Rituals[8] vollzieht. Dieser Bruch des ästhetischen Selbstverständnisses geht mit einer Neudisponierung des Darstellungsgefüges und ästhetischen Fragen der Darstellbarkeit im Tanz einher. Verhandelt werden diese in poetologischen, kompositorischen, bühnen- und körperästhetischen Entwürfen, Diskursen und Praktiken, in denen Ballettmeister, *Compositeure* und Tänzer – ausgehend vom Ende des 17. Jahrhunderts – die Nachahmung (*imitatio*) von Leidenschaften und Affekten (*passion*) entwerfen. Austariert wird ein ästhetisches und kulturelles Feld spezifischer Akte der Verkörperung von Empfindung als eine ästhetische Kraft tänzerischer Darstellungskunst.[9]

Ein solch historiographischer Entwurf – Tanz-Geschichte schreibend zu entfalten – bewegt sich mit Blick auf Akte der Verkörperung eines tänzerisch-choreographischen Darstellungswissens auf unsicherem Boden. Das Wissen um einen nicht wiedereinholbaren Gegenwartsbezug oder einer gar einzuholenden *Gegenwärtigkeit* tänzerischer Erscheinungen beschwert das historische Streben nach methodologischen Zugängen zu einer Praxis, auch wenn das Vorhaben nicht einer Rekonstruktion historischer Tanzpraxen sondern der kritischen Analyse der Wissenskonfigurationen ihrer

---

Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830, Herbolzheim: Centaurus Verlag 2004; vgl. Susan Leigh Foster: *Choreography & Narrative. Ballet's staging of story and desire*. Bloomington/Indianapolis: Indiana Univ. Press 1996; vgl. Edward Nye: *Mime, music and drama on the eighteenth-century stage: the ballet d'action*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2011. Anzumerken ist, dass die Begriffe – *ballet en action* bzw. *ballet d'action* – in der Forschung uneinheitlich verwandt werden. Noverre indessen spricht in seinen franz. Originalschriften ausschließlich vom *ballet en action*. Vgl. Sibylle Dahms: »Choreographische Aspekte im Werk Jean-Georges Noverres und Gasparo Angiolinis«, in: *Tanzforschung. Jahrbuch*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1992, S. 93-110, hier S. 98. Um die handlungsorientierte Performativität der Ballettästhetik im 18. Jahrhundert zu unterstreichen, verwende ich den Begriff *ballet en action*.

8 Vgl. Mark Franko: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body,* Cambridge: Cambridge Univ. Press 1993.

9 Vgl. Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013.

Praxeologien gilt. Das Wissen des Tanzes ist in seiner Geschichtlichkeit mit der Vergänglichkeit der Körper, ihrer Materialität, Erscheinungs- und Handlungsmodi verbunden, kurz: den vormaligen Akten der Verkörperung. Zeitgebunden und vergänglich begegnet einer historischen Tanzforschung über das Wissen des Tanzes ein ästhetisch-kulturelles Gegenstandsfeld, das vom Tod durchkreuzt eklatante Leerstellen trägt. Markiert ist ein unwiderrufbarer Abbruch, eine nicht reversible Grenzziehung, die das Wissen-zu-Tanzen von einer seiner tragfähigsten Gedächtnisformen – der Verkörperung – trennt. Günther Heegs theaterhistoriographische Perspektive im Sinne von Walter Benjamins Geschichtsphilosophie, Schreiben als einen reflexiven Vollzug angesichts eines »nicht rekonstruierbaren, nicht sagbaren« Verlustes zu fassen, »um dessen Wunde, dessen Abwesenheit dann die Überlegungen und Praktiken einer Zeit kreisen«[10], fordert für eine Tanzhistoriographie eine anerkennende Haltung gegenüber einem radikal Abwesenden ein. Angesichts der von Vergänglichkeit gerahmten Historizität des Tanzes fordert das von Heeg herausgestellte »Faktum brutum« eine Reflexion über die methodologischen Perspektivierungen einer abständig bleibenden Vergangenheit heraus, mit der historiographische Verfahren des Ein- oder Ausschlusses des Abwesenden zu überdenken sind.

Das unwiederbringliche Fehlen kinästhetischer Bewegungsbilder und Performativitäten tanzästhetischer Konfigurationen findet zudem als radikale Abwesenheit körperlicher Erinnerungsspuren seinen Widerhall in einer mageren Quellenlage. Nicht allein körperliche Performativitäten sind *passée*, auch fehlen hinreichende diskursive Darlegungen ihrer performativen Praxen. Tatsächlich hat das *ballet en action* ein nur schwaches kulturelles Gedächtnis bewegungsästhetischer Merkmale in Form von Notationen, Rezensionen oder anderer ästhetischer Aufführungsreflexionen hinterlassen,

[10] Heeg: »Die Beschreibung eines Zerfalls«, op. cit., S. 182. Heeg setzt sich in zahlreichen Studien für eine Historiographie des reflektierten »Gebrauchs des Vergangenen« ein, in dem es – im Sinne von Benjamin – »als von der Geschichte Überholtes, Untergegangenes in eine Konstellation mit der gegenwärtigen Ordnung unseres Denkens, Meinens, Fühlens und Handelns tritt, die diese Ordnung unterminiert und aus ihren Trümmern und Bruchstücken die Möglichkeit von Zukunft konstruiert.« Günther Heeg, Veronika Darian: »Crossing the maps«, in: Marina Gržinić, Günther Heeg, Veronika Darian (Hg.): *Mind the map! History is not given: a critical anthology based on the symposium*, Frankfurt a. M.: Revolver 2006, S. 25-27, hier S. 25; vgl. ebenso Günther Heeg (Hg.): *Reenacting History: Theater & Geschichte*, Berlin: Theater der Zeit 2014.

das historische Erinnerungsspuren zu erkennen gäbe, rekonstruierende Zugänge ermöglichen und detaillierte Analysen der Aufführungspraktiken erlauben würde. Der amerikanische Tanzhistoriker Mark Franko spricht daher von einer geradezu doppelten Abwesenheit historischer Spuren der frühen Bühnentanzmoderne, die vom 19. Jahrhundert rückreichend in das 18. Jahrhundert sich einer rekonstruierend-historiographischen Arbeit entgegenstelle.[11]

Fragen der methodologischen Perspektivierung eines historisch Abwesenden sind in der amerikanischen, englischen und deutschen Tanzwissenschaft vielfältig diskutiert worden. Die britische Tanzhistorikerin Lynn Garafola betont: »Writing about the past one has many more gaps to fill, places to imagine, people to resurrect, and frames of reference to inhabit.«[12] Auch im deutschsprachigen Raum ist ein historiographischer Zugang zu Quellenfunden unbestritten, der im Wissen um Leerstellen und Reste methodologisch mit »Vermutungen, Ergänzungen, Fiktionen«, wie Gabriele Brandstetter pointiert, arbeitet.[13] Tanzhistoriographie wird als ein analytisch-fiktiver Schreibakt gefasst, der imaginative Prozesse in die Untersuchung miteinfließen lässt. Auch Claudia Jeschke und Nicole Haitzinger heben mit Rekurs auf ihre eigene praktische Rekonstruktionsarbeit die generelle »Unabschließbarkeit«

---

11 Vgl. Mark Franko, Annette Richards: »Actualizing Absence: The Pastness of Performance«, in: dies. (Hg.): *Acting on the past. Historical performance across the disciplines,* Hanover/London: Wesleyan Univ. Press 2000, S. 1-9, hier S. 2.

12 Garafola reflektiert damit auf ihre beidseitige Tätigkeit, sich als Tanzkritikerin und Wissenschaftlerin mit historischen Formen des Tanzes auseinanderzusetzen. »At the same time, criticism – because of the ephemeral nature of dance – is always historical, in the sense of being an act of remembering and reconstruction of an extinguished moment in time.« Lynn Garafola: *Legacies of twentieth century dance*, Middletown, Conn: Wesleyan Univ. Press 2005, Einleitung XVI. Vgl. ebenso June Layson: »Historical perspectives in the study of dance«, in: Janet Adshead-Landsdale, dies. (Hg.): *Dance History: An Introduction,* London: Routledge 1994, S. 3-17. Die britische Tanzhistorikerin projektiert eine neu zu konzipierende Tanzhistorie, die über eine notwendig terminologische Klärung mit heterogenen Methodologien als weltweit praktizierte Forschung hervortreten soll, denn »dance history needs to claim a place as an eminently important and worthwhile area of study.« (Ibid. S. 14).

13 Gabriele Brandstetter: »Fundstück Tanz. Das Tanztheater als eine Archäologie der Gefühle«, in: *tanz.de. Arbeitsbuch: Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*, Berlin: Friedrichverlag 2005, S. 12-19, hier S. 14.

von Historiographie[14] heraus, um Prozesse einer Kodierungs- und Dekodierungsarbeit körperhistorischer Dispositionen und kinästhetische Erfahrungsräume als historiographische Reflexionsräume zu entfalten.[15] Historie als konstruierenden Schreibakt zu begreifen, Historie also zu erzählen und schreibend hervorzubringen, markiert ungeachtet der Vielfalt historiographischer Entwürfe das wissenschaftliche Grundverständnis historischer Tanzforschung.

Doch differieren deren analytische Methodologien und philosophische Perspektivierungen des Schreibens als vollzogener Erinnerungsakt. Interessanterweise scheiden sich diese genau entlang der Frage, wie das gegebene abständige Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit auszuloten und zu verhandeln sei, um eine Beziehung zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem zu stiften.[16] Das Abwesende und Nicht-Wiedereinholbare

---

[14] Vgl. Nicole Haitzinger, Claudia Jeschke: »Körper und Archive. Die Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg«, in: *tanz.de, Jahresheft 2005,* S. 29-31, hier S. 31.

[15] Jeschke und Haitzinger entwickel(te)n hiermit für den tanzwissenschaftlichen Studiengang der Universität Salzburg eine praktische Historiographie, die mit Bezug zu den Salzburger *Derra de Moroda Dance Archives* einer kulturhistorischen Erforschung von Bewegung gilt. Auf der Grundlage eines erweiterten Archivbegriffs, der Tanzarchiv als eine Körper-Praxis im Sinne handelnder, sammelnder und rezipierender Körper fasst, sind in ihren Forschungen Fragestellungen, Arbeitsweisen und Präsentationsformate einer performativ-konstruktiven Tanzhistoriographie entstanden. Vgl. etwa: Claudia Jeschke, Andreas Backoefer, Nicole Haitzinger (Hg.): *Dokument: Monument: Raum. Ausstellung, Performance, Promenade,* München: epodium 2007; vgl. Claudia Jeschke, Rainer Krenstetter im Gespräch mit Sabine Huschka: »Tanzen als Museum auf Zeit«, in: Sabine Huschka (Hg.), *Wissenskultur Tanz*, op. cit., S. 159-172; vgl. Claudia Jeschke: »›Updating the Updates‹. Zum Problem der ›Identität‹ in der Geschichts-Vermittlung vom Tanz(en)«, in: Thurner, Wehren (Hg.), Original und Revival, op. cit., S. 69-79. Vgl. Nicole Haitzinger: »Von der Aufführung zur medialen Re-/Konstruktion. Bild, Schrift, und Körperlichkeit als Konstituenten des Tanz-Medien-Archivs am Beispiel des Rosenfarbenen Pas de Deux (1793)«, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Materialien der Derra de Moroda Dance Archives* Bd. 1, München: Kieser 2007, S. 31-44.

[16] Die Beziehung zwischen Vergangenem und Gegenwart auszuloten, treibt mitunter allerlei Blüten. So formuliert etwa André Lepecki: »the past is not that which vanishes at every second that passes, but rather that which presents itself in the present as a forceful absence, a set of references, songs, lines of forces, all traversing the body on stage, and defining the ground on where dance (all of us) stands.« Als Zitat in: Alexandrea Carter: »Making History. A general Introduction«, in: dies. (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader,* London: Routledge 2004, S. 1-7, hier S. 7.

markiert gewissermaßen ein intrinsisch kritisches Moment: Stets verstanden als kritische Schreibpraxis changieren Tanzhistoriographien zwischen Modellen einer reflexiven Theoriearbeit[17] und einer Darstellung belebender Geschichtserinnerung.

Mark Franko betont, dass ein schreibender Zugang zu existierenden Funden und auffindbaren Quellen notwendigerweise ein aufmerkendes Bewusstsein für die existierende Differenz und gegebene Distanz zu einer vergangenen Wirklichkeit einfordere. Historisches Arbeiten fasst Franko als einen theoretisierenden Erinnerungsvollzug, der die Chance einer praktisch angewandten Theoriebildung birgt:

> When the historian, archival inscriptions in hand, revisits the deserted site of display, the vivid presence of the performance is long gone. It is then that memory passes through theory by virtue of cultural necessity and the historian's interpretation becomes the prothesis of an imaginary performative practice, returning theory to its etymological roots in vision and speculation.[18]

Tanzhistoriographie legt – so besehen – den Grund für eine auf dem Prüfstand befindliche Theoriearbeit, da mit ihr deren Gabe zur Visionierung, dem Entwurf von Sichtweisen und produktiven Spekulationen aktiviert wird. Susan Leigh Foster indessen verfolgt – zuletzt mit einer genealogischen Studie zur Geschichte der Choreographie[19] – ein choreographisches Modell der Geschichtsschreibung, das sich den Praktiken der Körper als historische *agencies* in einem körperlich gefassten Akt der Aneignung ihrer Historizität annähert.[20] Der Körper der schreibenden Historikerin tritt im Akt des Schreibens als Konstruktionsprozess historischer Bedeutung in einen Dialog

---

17 Vgl. Mark Franko: »Repeatability, Reconstruction and Beyond«, in: *Theatre Journal* 41 (1989), S. 56–74.

18 Franko, Richards, »Actualizing Absence«, op. cit., S. 1.

19 Vgl. Susan Leigh Foster: *Choreographing Empathy*, London [u.a.]: Routledge 2011.

20 Vgl. Susan Leigh Foster (Hg.): *Choreographing History*, Bloomington/Indianapolis: Indiana Univ. Press 1995. Vgl. auch dies., *Choreography & Narrative*, op. cit. Aufgegriffen wird Fosters historiographischer Zugang von Jens Richard Giersdorf: *The body of the people: East German dance since 1945*. Madison, Wisc.: The Univ. of Wisconsin Press 2013. Deutsch: ders.: *Volkseigene Körper. Ostdeutscher Tanz seit 1945,* Bielefeld: transcript 2014.

mit textuell partizipierenden Körpern. »Writing the historical text, rather than an act of verbal explanation, must become a process of interpretation, translation and rewriting of bodily texts.«[21] Die Bewegung des Schreibens wird Teil eines geradezu radikal performativen Modells von Geschichtsschreibung bis zu dem Grad, sich im Schreibakt von verschiedenen Körpern bewohnen zu lassen.[22] Doch proklamiert Foster damit keineswegs ein Modell historischer Einfühlung oder Animierung fremder und letztlich verstorbener Körper, sondern entwickelt in Anlehnung an die Geschichtsphilosophie von Hayden White[23] ein körperpolitisches Modell der Geschichtsschreibung, das historische Bedeutungsstiftung als körperdialogisch konstruierten Akt einer Semiosis fasst: »Together they put pen to page. Together they dance with the words.«[24] So kontextualisiert Foster etwa in ihrer Studie zum Bühnentanz

---

21 Foster (Hg.), *Choreographing History*, op. cit., S. 9.

22 Hierzu heißt es: »Describing bodies' movements, the writing itself must move. [...] It must also become inhabited by all the different bodies that participate in the constructive process of determining historical bodily signification.« (Ibid.) Sabine Sörgel reflektiert Fosters Plädoyer als eine notwendig »lückenhaft verbleibende (RE)konstitution, insofern Tanzhistoriographie gleichsam das ›Skelett der Bedeutung von Bewegung‹ (ibid.) als unerlässlicher Teil kulturwissenschaftlicher Gedächtnis-Forschung evident werden lässt. [...] Tanz-Genealogie spürt dem diffus bewusst/unbewussten, archaisch-mythologischen Reservoir unseres gesellschaftlichen ›Gefühls‹- bzw. Ausdrucksbarometers nach.« Sabine Sörgel: »Tanz-Genealogien: Tanz(Ge)-schichte(n) von Kurt Jooss zu Sasha Waltz«, in: Friedemann Kreuder (Hg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis,* Tübingen: Francke 2007, S. 311-328, hier S. 311.

23 Vgl. Hayden White: *Metahistory: die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa,* Frankfurt a. M.: Fischer 2008. Vgl. zum geschichtsphilosophischen Textualismus von Hayden White, der eine Substituierung der Wirklichkeit durch ihre (Re-)Präsentation vollzieht: Hans-Jürgen Goertz: *Umgang mit Geschichte: eine Einführung in die Geschichtstheorie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1995, S. 147-167; Chris Lorenz: *Konstruktion der Vergangenheit: eine Einführung in die Geschichtstheorie*, Köln [u.a.]: Böhlau 1997, S. 170-187. Vgl. zur literaturtheoretischen Verfasstheit und Tropologie von Whites Historiographie: Frank R. Ankersmit: »Vom Nutzen und Nachteil der Literaturtheorie für die Geschichtstheorie«, in: Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte: ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2010, S. 13-38; vgl. auch Cornelia Blasberg: »Der literarische Eigensinn narrativer Geschichtskonstruktionen: Das Beispiel der Literaturgeschichtsschreibung«, in: Fulda, Tschopp (Hg.), *Literatur und Geschichte*, op. cit., S. 103-121. Vgl. ausführlich: Frank R. Ankersmit, Ewa Domańska, Hans Kellner (Hg.): *Re-figuring Hayden White*, Stanford, Calif.: Stanford Univ.-Press 2009.

24 Foster (Hg.), *Choreographing History*, op. cit., S. 11.

des 18. und 19. Jahrhunderts *Choreography & Narrative* (1996) verschiedene kulturelle, wissenschaftliche und ästhetische Quellen, Texte und Bilder und liest sie interdisziplinär als Bewegungstexte, die kinästhetische und choreographische Informationen tragen. Methodologisch verankert sich Historiographie in einer »kinästhetischen Imagination«[25], die schreibend eine körperlich aktivierte Rekonstruktion aus einem Virtuellen heraus erarbeitet, d.h. kinästhetisch imaginierte Ansichten der historischen Materialien schafft. Körper/Bewegungen werden als kulturelle Konstrukte aufgefasst, deren historische Konstruktionen mittels einer eigenkörperlich imaginativen Logik einer kulturkritischen Analyse ihrer ästhetischen Strategien der Darstellung und Präsentation unterzogen werden, in dem sie als interpretierte Bewegungsbilder historiographisch vorgestellt werden. Foster entziffert »the ballet's choreographic theorizations, to resurrect and place in motion the ballerina's engraved image«[26]. Hiermit wird ein durch und über den Körper medialisierender Prozess historischer Aneignung in Anschlag gebracht.

Dabei strengt Foster einen spezifischen tanzhistoriographischen Dialog mit dem Vergangenen an, ohne die Toten im Sinne von Heiner Müller zu beklagen. Die Distanz als geradezu notwendige Kluft zwischen dem Vergangenen, seinen Bruchstücken, und dem Tanzhistoriker in seiner Gegenwart wird in einen vorgestellten und eigenkörperlich aktivierten Bewegungsraum überführt. Als eine sich-körperlich-verständigende Schreibpraxis gerät die Distanz zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem in die Schwebe. Damit versteht sich diese Tanzhistoriographie als eine körper-dialogisch vollzogene Erinnerungsarbeit, ohne perspektivisch Brüche, Krisen und nicht (re)präsentierbare Überreste herauszuheben.[27] Der

---

[25] Begeisternd aufgegriffen wurde Fosters Methode von Joseph Roach: »The kinesthetic imagination, how-ever, inhabits the realm of the virutal. Its truth is the truth of simulation, of fantasy, or of daydreams, but its effect on human action may have material consequences of the most tangible sort and of the widest scope. This faculty, which flourishes in that mental space where imagination and memory converge, is a way of thinking through movements – at once remembered and reinvented – […].« Joseph Roach: *Cities of the dead. Circum - Atlantic Performance*, New York: Columbia Univ. Press 1996, S. 27.

[26] Foster, *Choreography & Narrative,* op. cit., Preface XVI.

[27] Vgl. Günther Heeg: »Reenacting history: Das Theater der Wiederholung«, in: ders., Micha Braun, Lars Krüger und Helmut Schäfer (Hg.): *Reenacting History: Theater & Geschichte,* Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 10-39. »Die Wieder-Holung der Überreste verwandelt die Abfolge der Zeiten in die Raum-Zeit des Gegenwärtig-Vergangenen und

notwendig auszuhandelnde Umgang mit Bruchstücken und Resten, die im Schreiben über Tanz- und Körpergeschichte konstitutiv hervortreten, wird in einen kinästhetisch imaginativen Schreibprozess eingemeindet.[28] Der Akt einer korrespondierenden Körper- und Schreibbewegung behauptet sich als ein historiographisches Konstruktionsverfahren, ohne eine methodologische Auseinandersetzung mit der eklatanten historischen Distanz, Differenz und verstorbenen Körperlichkeit zu führen: Stattdessen sollen eingravierte Körperbilder in der Schreibbewegungen wieder aufleuchten.[29]

Vergangenheit in Erinnerung zu bringen, folgt für Foster dem Wunsch nach einer Wiederbelebung einer Historizität des Tanzes. Das »Faktum brutum« aber, dass Geschichte eben vergangen ist und ihre Träger tot sind, wie Heeg mit Blick auf eine kritische Theaterhistoriographie explizit betont, findet keinen methodologischen Widerhall. Fosters Modell versteht sich als eine choreographierte Tanzhistoriographie, die von einer körperlich involvierten Wissenspraxis ihren Ausgang nimmt. Als körperlicher Schreibakt, der sich als eine Erinnerungspraxis imaginierter Tanzbewegungen versteht,

---

Vergangen-Gegenwärtigen. In ihr sind alle Repräsentationen mit dem Schatten des nicht Nicht-Repräsentierbaren umgeben, der ihre Präsenz in Frage stellt und sie als Abwesend-Anwesende zu erkennen gibt.« Ibid., S. 13.

28 Stattdessen konzentriert sich Foster auf eine praxeologische Fundierung »körperlicher Schreibakte« und choreographiert historische Quellen und Traktate wie etwa von Claude-François Ménestrier und Louis de Cahusac zu einem Textgewebe. Als »scores« gelesen überführt Foster diese – vor dem Hintergrund ihrer eigenen tänzerischen und choreographischen Praxis – in einen typographisch arrangierten intertextuellen Dialog, der die Spanne zwischen Vergangenem und Gegenwärtigen mittels einer imaginativ operierenden Interpretation in einem Raum radikaler Imagination zusammenfließen lässt. Vgl. Susan Leigh Foster: »Textual Evidences«, in: Ellen Goellner, Jaqueline Shea Murphy (Hg.): *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*, New Brunswick/New Jersey: Rutgers Univ. Press 1995, S. 231-246.

29 Auch Performancetheoretikerinnen wie Peggy Phelan perspektivieren das Schreiben über Tanz angesichts »schwindender« Körper als ein regelrechtes Faszinosum, mit der die erlebte Zeugenschaft des Schwindens auf Dauer gestellt wird. Phelan betrachtet ähnlich wie Foster den Schreibakt als eine vollzogene körperliche Praxis und führt aus: »Language contains within it an intimate anthropomorphism. Buried within our most routine speech is a quiet anatomy of the body. Always uncertain about the boundaries of bodies we bury and revive in a constant dance of mapping (cartography), e-rasing (holography), and remembering (scenography).« Peggy Phelan: »Thirteen Ways of Looking at *Choreographing Writing*«, in: Susan Leigh Foster (Hg.), *Choreographing History,* op. cit., S. 200-209, hier S. 200.

wird eine kritische Lektüre tänzerischer Körperpolitiken vollzogen, um ein konstruiertes Wissen vom *Tanzen* heuristisch produktiv zu machen. Foster begreift ihre historiographische Praxis gerade darin als politischen Akt, der sich explizit gegen das ästhetisch-ontologische Diktum der Vergänglichkeit und des Flüchtigen der Tanzkunst wendet, die ihre Historizität durchquert.

Der ontologische Entwurf der Tanzkunst, eine ephemere und flüchtige Kunstgattung zu bilden, imprägniert tatsächlich maßgebend dessen Wissensfigurationen, die sich über ein ästhetisches Denken gleichermaßen wie über heuristische und historiographische Zugänge erstrecken. Als kurzlebiger Akt einer flüchtigen Momenthaftigkeit wohnt der Tanzkunst eine Aura des Verschwindens bei, die angesichts ihrer ästhetischen Akte-in-Bewegung – so betonen es Susan Leigh Foster und Mark Franko einhellig – »eine Glorifizierung, Trivialisierung und Marginalisierung der Tanzkunst als apolitische Aktivität«[30] bewirken. Auf diese Weise kommt die Tanzkunst mit einer »absoluten Unübersetzbarkeit«[31] überein. Foster und Franko suchen das ontologische Denken über die Tanzkunst zu entmachten und als ästhetische Denkfigur unhinterfragter Fantasmen bloßzustellen. Tatsächlich fungiert die Denkfigur, Tanz in seiner Vergänglichkeit als flüchtige Kunst zu fassen, als ästhetisches und historiographisches Diktum eines tanzwissenschaftlichen Grundwissens, dessen eigene historische Disposition indessen meist in Vergessenheit gerät. Denn die Rede des Flüchtigen reicht als ontologischer Entwurf des Ephemeron, wie Gerald Siegmund und André Lepecki angezeigt haben,[32] zurück bis ins 19. Jahrhundert. Ausgehend von einer überarbeiteten Fassung der *Lettres* (1803) von Jean Georges Noverre[33] formiert sich spätestens mit Paul Valéry eine

---

30 Mark Franko: »Mimique«, in: Goellner, Murphy (Hg.), *Bodies of the Text,* op. cit., S. 205-216, hier S. 206.

31 Foster (Hg.), *Choreographing History*, op. cit., S. 9.

32 Vgl. vor allem André Lepecki: »Inscribing Dance«, in: ders. (Hg.), *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 2004, S. 124-139, S. 126ff. Vgl. auch: ders. »Manisch aufgeladene Gegenwärtigkeit«, in: *Körper.kon.text. Das Jahrbuch Ballett-International, Sondernummer 1999,* S. 82-87. Vgl. Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart,* Bielefeld: transcript 2016, S. 49ff.

33 Jean Georges Noverre: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts* (1803), Lucca: Libr. Musicale Italiana Repr. der. Ausg. St. Petersburg, Schnoor, 1803. Aufl. 2012 (Hrsg. und editiert

ästhetische Denk- und Wissensfigur der Tanzkunst, die Ästhetik und Wissenspraxis als Differenzraum entwirft.

Themenspektrum

Der Fokus der Studie liegt damit auf einer Untersuchung der historischen Wissenspraktiken des Bühnentanzes im 18. Jahrhundert und ihrer theatralen, kunsttheoretischen und soziokulturellen Episteme. Die Überlieferung ihrer diskursiven und bildlichen Quellen lassen vor allem in Autorenschaft von Ballettmeistern und Rezensenten ein Wissenscorpus pädagogischer Leitlinien und körperlich-theatraler Diskurse erkennen, die eindringlich ein revolutionäres, ästhetisch-kulturell anderes Wissen vom Tanz/en für die Bühne adressieren, ihre Balletteleven eine Empfindungsstärke lehren und das Publikum über die dramatisierten Sujets der Tänze unterrichten. Diese im 18. Jahrhundert vollzogene ästhetisch-kulturelle Autonomisierung des Bühnentanzes vollzieht eine Professionalisierung seiner Ausbildung, deren Wissensgebiete sich gegenüber der bereits im 17. Jahrhundert einsetzenden Akademisierung des Tanzes deutlich ausdifferenziert. Ausgearbeitet finden sich nunmehr Modelle zur Organisation und Funktionsweise des Körpers-in-Bewegung, mit denen ein Wissen vom Tanzen weniger einer angemessenen sozialen Interaktion denn der ästhetischen Repräsentation gestisch formierter Körper dient. Die Tanztraktate des 18. Jahrhunderts entwerfen theatrale Programmatiken ihrer dergestalt körperlichen Darstellungskunst dramatischer Geschehen. Versammelt werden anatomische, mechanische, ästhetisch-bildnerische und theatrale Grundsätze, deren, den anhebenden Wissenschaften entlehnte Episteme eine Praxeologie körperbildender Maßnahmen[34] mit einer spezifischen ästhetisch-kulturellen Programmatik von Tanz amalgieren. Ihren ästhetisch, kulturell und pädagogischen Dispositiven gilt als choreographisch-theatrale Wissenskultur des Tanzes das Interesse dieser Studie.

---

von Flavia Pappacena), S. 1f.

[34] Schon im 17. Jh. verfassten Literaten und Gebildete wie Michel de Pure oder Claude-François Ménestrier Tanztraktate, die sich mit der Bühnenkunst von Tanz und seiner Poetologie entwickelten. Doch standen hier nicht die Explikation der Episteme rund um den Körper im Mittelpunkt.

Methodologisch wird hierzu ein mehrschichtiger, fragmentarischer sowie heterogener Zugang zu einem letztlich hybriden Quellencorpus aus Traktaten, einigen Bühnenbildzeichnungen, Portraits von Tänzern und Choreographen und Libretti gewählt. Dabei verweisen die Quellen auf eine existente körperhafte Gestaltgebung eines real Gewesenen und Vergangenen. Bühnenbildzeichnungen etwa vermitteln ebenso wie Libretti oder Portraits visuelle und räumliche Vorstellungen von der Erscheinungsweise choreographierter Körper, vermitteln Einsichten in die kompositorische Ordnung der Stücke, in die Raum- und Zeitordnungen ihrer Bewegungen und körperlich-gestische Disposition der Tänzer. Sie geben Einblicke in die Dramatisierung der Handlungen, erläutern Gesten und Gebärden in ihrer theatralen Bedeutung, verzeichnen narrative Stationen und erlauben damit Analysen zu einer konzipierten Performativität choreographierter Körper. Kostümzeichnungen verweisen auf den körperlichen Habitus der Tänzer und tragen damit Hinweise auf die körperliche Inschrift der Bewegungen. Die Quellen bezeugen und belegen perspektivische Einsichten in das Produktions- und Rezeptionsumfeld des Bühnentanzes. Sie bilden Zeugnisse einer stattgehabten Tanzaufführung, gleichwohl die überlieferten Bilder und Texte – mit Pierre Nora gesprochen[35] – selbst keine *Gedächtnisorte – lieux de mémoire* der kulturellen Ästhetisierungsprozesse bilden, sondern Verweise auf sie tragen und als Teil ihrer Gedächtnisakte anzusehen sind.[36]

Damit verfolgt diese historiographisch-analytische Studie über die körperlich-szenischen Wissenspraktiken des Bühnentanzes ein konstruktives Verfahren, das unwiderbringlich und unhintergehbar von einem vergangenen – gleichwohl real stattgefundenen – und doch uneinholbaren Gegenstandsfeld gerahmt ist. Solch ein historiographischer Versuch, die entwickelten und angewandten Verfahren ästhetischer Prägungen von Körpern zu untersuchen, operiert mit dem Wissen, dass Verfahren der Vermittlung und Generierung von Tanz/Wissen stets den Körper adressieren und auf Verkörperung abzielen. Der letztlich romantische Wunsch, sich von historischen Aufführungen ein klares und lebendiges Bild zu machen, kann getrost der Einsicht weichen, dass historischer Theatertanz nicht mehr vor Augen geführt werden kann, geht doch mit einer auf die

---

[35] Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis,* Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch 1998.

[36] Vgl. Roach, *Cities of the dead*, op. cit.

Gegenwart reflektierenden Perspektivierung keineswegs eine produktive Einsichtnahme in die Tanzpraxis und ein Erkennen ihrer historischen Disposition verloren.

Die Untersuchung setzt mit einem theoretischen Fragehorizont ein, mit welchen Arten von Wissen wir es im Tanz zu tun bekommen und welche praxeologischen und ästhetischen Maßgaben und Prozesse für dessen Generierung, Vermittlung und Tradierung verantwortlich zeichnen. Analytisch und philosophisch aufgefaltet werden die Eigenheiten des Beziehungsgefüges von Tanz und Wissen, das in seinen Verfahren der Aneignung, Zur-Schau-Stellung und Überschreitung ein materiell-mediales Gefüge ausprägt und sich als ein durchaus paradoxes und mitunter widerständiges Verhältnis zu erkennen gibt. Der zweite Hauptteil nimmt hiernach den ästhetischen Wissenskomplex des *ballet en action* in den Blick und untersucht dessen choreographisch-theatrale Anlage, Körper und Bühne als Szenen handlungsgeleiteter Leidenschaften zu arrangieren. Was Tänzer fortan wissen und verkörpern sollen, markiert einen doppelten Gestaltungsprozess und mit ihm ein ästhetisches Spannungsfeld, das einer kritischen Analyse unterzogen wird: Als Empfindungsgeschehen ausgebildet treten ihre Körper in choreographierten Handlungskonfigurationen auf – anverwandelt als *theatron* der Seele – die als doppelte und zugleich gespaltene Szene ihre Körperbewegungen den kommunikativen Funktionen von Verstehbarkeit und Affizierung unterwerfen. Zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszillierend leitet die Analyse ihrer Theatralität die Frage nach den ästhetischen und kulturellen Funktionen und Optionen des Theatertanzes.

I Tanz und Wissen: Auftritte und Theoria

> Der kreative Zustand, in dem sich uns die Verbindlichkeiten des anonymen Reglements erst zeigen können, ist selber kein Wissen, sondern ein Offenhalten für etwas, das sich zeigen muß, das also erst dann, wenn es sich gezeigt hat, auch gewußt werden kann.
>
> (Wolfram Hogrebe)[1]

Mit choreographierten Körpern betreten Wissensprozesse die Bühne, die eigenen ästhetischen Praxeologien und (kulturellen) Räumen angehören. Augenscheinlich wird ihr Wissen in Körperprozessen, die mobilisierend und gestaltend ihren Bewegungen eine Form geben. Eng mit dem Körperlichen verwoben bilden diese Wissensprozesse ein ästhetisches Gefüge, das zunächst nur schwer zugänglich und beschreibbar erscheint. Denn wie lassen sich deren Vollzüge aus ihrer konstitutiven Verschränkung mit dem Körper analytisch aufblättern? Welche Zugänge ermöglichen Einblicke in die Verfahren und Prozesse einer verkörperten Wissenspraxis? Tatsächlich tritt *Wissen im Tanz* vornehmlich als Gestaltungsvorgang körperlicher Bewegungsprozesse auf und zeigt sich in der Kunstfertigkeit ›sich bewegen zu wissen‹. Gleichwohl spezifische Praktiken eine Verkörperung von Wissen leiten, gehören sie einer ästhetisch und kulturell ›schweigenden‹, wenn nicht sogar ›verschwiegenen‹ Wissenspraxis zu.

Das Beziehungsgefüge von Tanz und Wissen unterhält – wie im Laufe dieses Kapitels deutlich werden wird – ein paradoxes und mitunter widerständiges Verhältnis. Denn *Wissen im Tanz* tritt primär als angeeignetes und aktualisiertes Wissen zu Tage und gleichwohl es mit spezifischen Funktionen und ästhetischen Zielen übereinkommt, bleibt es mit diesen

[1] Wolfram Hogrebe: *Echo des Nichtwissens*, Berlin: Akad.-Verl. 2006, S. 163; zugleich Antrittsvorlesung in: ders.: *Das Absolute* [Antrittsvorlesung an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn am 31.10.1997], Bonn: Bouvier 1998, S. 13.

verkörperten Erscheinungsweisen vornehmlich identifiziert. Es sind tanzende Körper, die zum Schauplatz eines augenscheinlichen und doch schweigenden Wissens werden: Filigran, ausdifferenziert und gestalthaft in Bewegungen generiert, manifestiert und ausgespielt, spricht es sich nicht aus. Wahrnehmbar als kunstfertige oder künstlerische Körpergestaltungen, die eine betörende Virtuosität, Schnelligkeit, Präzision und flüssige Leichtigkeit aufweisen können, birgt die Kunst, sich gestaltend zu bewegen, ein Wissen, das sich zeigt und schweigt. Gleichwohl erkennbar und wahrnehmbar zeigen sich ästhetische Dimensionen eines Bewegungswissens, die den Blick der Zuschauer adressieren, ohne sich zu explizieren und ihre konstituierende Performanz notwendig auszulegen. Interessanterweise entgleitet dem zuschauenden Blick zudem oftmals das wirkende *Wissen im Tanz*en, um jene etwa ausdrucksstarken oder energetisch betörenden Bewegungen zu erzeugen.[2] Und tatsächlich bedarf diese Kunst, sich kunstvoll zu bewegen wissen, nur bedingt einer Explikation. Tanzen zu können zeigt sich im tatsächlichen Prozess zu tanzen, und nicht darin, dass dessen Bewegungs- und Gestaltungskunst kunstvoll erklärt wird.

Damit ließe sich dieses Wissen, zu tanzen und sich zu bewegen, einem Bereich zuordnen, der implizit operiert und wirksam ist. Dabei gehören gerade Tänzer, Choreographen und Performer[3] einer Berufsgruppe an, die über Bewegung ein komplexes und überaus differenziertes Wissen ausgebildet haben. Sie alle verstehen es, ihr erworbenes und stets im Vollzug performtes Bewegungswissen dergestalt zu verkörpern, dass sie raum-zeitliche Sequenzen, Körpergestaltungen, Rhythmen und Qualitäten in Bewegung nicht nur generieren, sondern nahezu jederzeit wiederholen können. In ihren Körpern ist ein Wissen einverleibt, welches sich stets aktualisiert, sich erkennbar zeigt, ausdrückt und wahrnehmbar macht. Die angewandten Prozeduren aber, die Mechanismen und Kniffe, Bewegungen dergestalt kunstvoll ausführen zu können, Rhythmisierungen, Spannungswechsel, Gleichgewichtstarierungen mit Richtungs- und Orientierungswechseln

---

[2] Mitunter kommen ästhetische Strategien auch mit dem Verbergen spezifischer Kniffe und Tricks in der Bewegungsausführung überein und richten das Bewegungswissen auf die Produktion spezifischer Effekte wie etwa einem Schweben oder In-der-Luft-Stehen aus.

[3] In der Schreibweise eingeschlossen sind alle Geschlechter. Zur Relativierung der maskulinen Form wird in spezifischen Zusammenhängen mitunter zwischen männlicher und weiblicher Form gewechselt.

simultan und sukzessiv miteinander abstimmen zu können, sind wirksam, ohne deren *Wissensvollzüge* zu vermitteln. Ihr Können ist auf die ästhetische Verkörperung gestalthafter Bewegungen ausgerichtet, die einer weiteren, erläuternden Explikation auf der Bühne nicht bedürfen.

So besehen, käme das Gefüge von ›Tanz und Wissen‹ mit deren eigenkörperlichen und somatisch-sensuellen Gestaltungsprozessen, Ausdrucksformen und Artikulationsarten überein, womit einem ein komplexer und gleichsam diffundierender Phänomenbereich begegnet. Wir bekommen es mit einem performativen wie vergänglichen, transformatorischen wie transitorischen und somatisch-intuitiv durchwirkten Bereich zu tun, in dem – sichtbar und erfahrbar – eine komplexe Wissensart am Werk ist, die ganz in den Körpern und deren Können aufzugehen scheint. Begreift man damit das Gefüge von *Tanz und Wissen* primär als einen verkörperten, eigenkörperlichen und damit einverleibten Bereich, so reduziert sich sein ästhetisches Gefüge auf ein aktualisiertes Wirkungsgeschehen ohne dessen prozessualisierende und prozessualisierte Verfahren, Funktionen und Konzeptionen zu beachten. In den Blick gerät eine bereits erlangte Könnerschaft, ein – in den Wissenskategorien des britischen Philosophen Gilbert Ryle gesprochen – *Wissen als Können* (*Knowing How* 1945/ 1949)[4]. Diese Könnerschaft kunstvoller Bewegungsausführung aber – und dies bleibt meist unbeachtet – kommt mit einer *Connoisseurship* überein: Eine Könnerschaft, die sich verkörpert auszuspielen und als Könnerschaft zu *zeigen weiß*, ja die sich als *Connoisseurship* allererst zeigen kann und soll.

Das Gefüge von *Tanz und Wissen* lässt sich damit nur unzulänglich mit einem verkörperten Können identifizieren, unterliegen ihren ästhetischen Bewegungsperformanzen doch präzise theatrale, performative und choreographische Modelle und Prozesse, um deren ästhetische Wirkungen als Wissen, sich-bewegen-zu-können, zu zeigen. Der Auftritt des ästhetischen Wissens im Tanz ist somit aufgespannt *zwischen einem Können und einem Zeigen*. In diesem Spannungsfeld entfaltet sich ein performatives

[4] Gilbert Ryle: »Knowing how and knowing that«, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 46, 1945, S. 1-16. Reprinted: ders.: *Collected papers*. Volume 2 (Collected essays, 1929 - 1968), Bristol: Thoemmes 1990, S. 212-225. Überarbeitet und stark erweitert: ders.: *The Concept of Mind*, London: Hutchinson 1969 [1949], S. 25–61; dtsch.: ders.: *Der Begriff des Geistes*, Stuttgart: Reclam 2002 [1969], S. 26-77.

Wissensgefüge: aktualisierend-verkörpert und szenisch arrangiert, ein Wissensgeflecht, dem spezifische Verfahren der Sichtbarmachung innerhalb eines zeitlich gerahmten Sichtbar-Werdens eignet. So vermag jene Könnerschaft im Tanzen angesichts des wahrnehmbar wirkenden Bewegungs- und Körperwissens Begeisterung, Staunen, Bezauberung oder Schrecken hervorrufen. Doch wie sind die ästhetischen und politischen Dispositionen beschaffen, in denen sich ein Wissen-in-Bewegung eingebettet zeigen kann? Welche ästhetisch-affektiven Wirkungen vermag das Gefüge von Tanz und Wissen zu durchmessen? Und auf welche ästhetisch-affektiven Wirkungen ist das verkörperte und szenisch arrangierte Wissen kalkulierend ausgerichtet?[5] Für eine Studie über die *Auftritte und Theoria ästhetischen Wissens* werden damit Fragen nach den Dispositionen, Situationen und medialen Konstellationen wichtig, aus denen das Verhältnis von Tanz und Wissen eingebettet hervorgeht, um ausgespielt, ausgebildet, verkörpert und wirksam zu werden. Wie durchmisst das Beziehungsgefüge von Tanz und Wissen den theatralen und kulturellen Raum, um spezifische Arten eines Bewegungswissens hervorzubringen, das gelehrt und gelernt sich verkörpern und zeigen soll? Unter welchen Vorzeichen, Funktionen und Zielen wird ein ästhetisches *Wissen im Tanz* ausgebildet? Und was hat es mit der Figur des Körperwissens als Können eigentlich auf sich, um sich als verkörpertes Bewegungswissen im Aufführungsgeschehen zu zeigen? Wie also wird Tanz/Wissen identifiziert und erkennbar?

---

[5] Jene »affektive Übertragung«, die »in besonderer Weise jenen Moment der Bezauberung, der Begeisterung oder des Schocks [...] zu evozieren« versteht, verweist für Gabriele Brandstetter auf einen als ›anders‹ zu klassifizierenden Wissensmodus im Tanz. Vgl. Gabriele Brandstetter: »Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung«, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz,* Bielefeld: transcript 2007, S. 37-49, hier S. 43f. Angeführt werden Wirkungsästhetiken des Bühnentanzes, die auf ein spezifisches Produktionswissen zurückgehen und damit auf den verschränkten Ebenen von körperlicher Bewegungsgestaltung und choreographisch-theatraler Darstellung spezifische Wahrnehmungsstrategien realisieren. Ihre produktionsästhetische Operationalität rührt damit aber weniger an eine Art, anders zu wissen, wie Brandstetter betont, als an differente wahrnehmungsästhetische Verfahren, deren Wissen sich körperästhetisch und choreographisch als Techniken und Politiken des Wahrnehmbar-Machens manifestiert. Siehe hierzu genauer Kapitel I.1.: Tanz/Wissen: Verkörperung und Vermittlung.

Einbrüche: Kenntlich werden und machen

Das Verhältnis von Tanz und Wissen wird interessanterweise in solchen Situationen thematisch, in denen es selbst in Frage steht. Ob gelehrt, generiert oder tradiert, auffällig und in diesem Sinne bewusst wird es in jenen kritischen Momenten und Situationen, in denen es als verkörpertes Wissen (noch) nicht (oder nicht mehr) ›greift‹, etwa Bewegungsabläufe misslingen oder koordinativ nicht im gewünschten *flow* oder *gar nicht* (mehr) ausgeführt werden können. Zugespitzt formuliert tritt *Wissen im Tanz* gerade dann erkennbar hervor, wenn dessen Performance in Gefahr steht. Dabei bewegt sich das Gefüge von Tanz und Wissen im Raum des Verkörpert-Seins grundsätzlich an der Schwelle der Krise. Ja, phänomenologisch betrachtet ist es konstitutiv von Krisen durchzogen und operiert an Grenzen seines potentiellen Verlustig-Werdens. Tatsächlich unterhält das Wissensgefüge im Tanz ein prekäres Verhältnis zum Unsicheren, ja, ein Ungewisses hegt die körperliche Performanz und Aktualisierung des Wissens ein – sei es im Training, in den Proben, den Aufführungen oder anderen Situationen, in denen es sich mit den Tänzern zeigen soll.

Gesäumt von momentären oder grundlegenden Situationen des Verlusts und Scheiterns eignet gerade dem Bewegungswissen eine Vergänglichkeit, die ihren Grund in der körperlich-prozessualen Materialität des Wissens findet. Wie stark dieses letztlich profane Faktum ein ästhetisches Denken über *Wissen im Tanz* herausfordert, lässt sich im Kontext der praxeologischen Erinnerungskulturen im zeitgenössischen und modernen Tanz nachvollziehen.

Jüngste Tendenzen im zeitgenössischen Tanz haben in zahlreichen Projekten moderne Bewegungspraktiken, Performancestile und Aufführungen als peformative Erinnerungskultur der jüngsten Tanzgeschichte erkundet. Spätestens ab den 1990er Jahren sind vor allem in Europa differente Verfahren entwickelt worden, die – als Re-Konstruktionen oder Re-Enactments gefasst – tänzerisches und choreographisches Wissen der Vergangenheit zu aktualisieren suchen. Gestützt durch die Einsetzung des nationalen Förderprogramms *Tanzfonds Erbe* der *Kulturstiftung des Bundes* sind dabei in Deutschland seit den 2010er Jahren verstärkt allein über 60 Produktionen entstanden, die sich explizit Fragen nach den Optionen, Bedingungen

und Funktionen eines Tanzerbes stellen. Diese vielfältigen Produktionen praktizieren gemäß der Förderrichtlinien der *Kulturstiftung des Bundes* eine »Auseinandersetzung mit dem Erbe«, um – wie es programmatisch heißt – »eine exemplarische Aufarbeitung der Geschichte des zeitgenössischen Tanzes in Deutschland« zu leisten, die »die Aktualität des modernen Tanzes offenlegt und ihn im Hier und Jetzt verankert.«[6] Angedeutet ist eine zeitenspezifische Übertragung historischen Wissens, mit der Geschichte erfahrbar inmitten zeitgenössischer Reflexionen hervortreten soll. Wie die offensichtliche Zeitenspanne zwischen Vergangenheit und Gegenwart in eine Aktualisierung münden und eine Vergegenwärtigung des Vergangenen vollzogen werden soll, eröffnet einen unhintergehbaren Fragehorizont nach möglichen Aneignungsverfahren.[7] Dabei ist das künstlerisch-kulturelle Großprojekt darauf ausgerichtet, ergänzend zu den üblichen und institutionell verankerten Verfahren der Tradierung von Tänzen und Tanzstilen, wie sie in der Repertoirepflege verankert sind,[8] eine Aneignung von modernen Choreographien, Tanzstilen und Positionen zu realisieren, die gerade

---

6 Die Konzeption des Förderprogramms *Tanzfonds Erbe* der *Kulturstiftung des Bundes* folgt den Statuten der UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. »TANZFONDS ERBE does not create a museum of work and people from the past, but rather a lively commemorative culture that reveals the topicality of modern day dance.« http://www.tanzfonds.de/ (Letzter Zugriff am 02.05.2017).

7 Zahlreiche freie Tänzer und Choreographen, Kuratoren aber auch Ballettkompanien an Stadttheatern arbeiten seither an einer »lebendigen Erinnerungskultur« (www.tanzfonds.de/home) historischen Wissens und setzen verschiedenste Reflexionsformen ins Werk. Begleitet von Diskussionsrunden und Symposien (u.a. *Archive/ Practice* (2009) Tanzarchiv Leipzig; *tanzkongress* Düsseldorf 2013) richtet sich die eingesetzte Erinnerungsarbeit vornehmlich auf Protagonisten des Tanzes im 20. Jahrhundert wie u.a. Isadora Duncan, Loïe Fuller, Anita Berber, Valeska Gert, Kurt Jooss, Mary Wigman, Gertrud Bodenwieser, Rudolf von Laban, Oskar Schlemmer, Jean Weidt, Yvonne Georgi, Clotilde und Alexander Sacharoff, Dore Hoyer, Gerhard Bohner, Uwe Scholz und einzelne Bühnenstücke von ihnen (u.a. *Das Triadische Ballett, Bauhaustänze, Der grüne Tisch, Le Sacre du Printemps, Errand into the Maze, Pax Questuosa – Klagender Friede, Dans la Marche, 1000 Grüße*), aber auch auf postmoderne Positionen von Improvisation (Judson Dance Theater) und Körperarbeit (Anna Halprin).

8 Ein ästhetisch-kulturelles Tanzgedächtnis wird traditionell auf *dreierlei* Weise ausgebildet: (1) über das Körpergedächtnis der Tänzer, die Tänze und Techniken aktualisierend lehren, (2) einem Stückekanon im Repertoirebetrieb, mit dem das Erbe des Tanzes tradiert wird und (3) der Sammlung und Archivierung von Materialien.

nicht der eigenen tänzerischen Ausbildungstradition der Projektteilnehmer angehören und daher im buchstäblichen Sinne ›fremd‹ sind.

Zwischen Bewahren und Erfinden, klassisch operierenden Rekonstruktionen und kontextualisierenden Arrangements suchen verschiedenste Produktionsformate – Tanzaufführungen, Lecture-Performances, Installationen, Ausstellungen, Filme, Konzerte, Textdokumentationen, Websites, Vorträge und Zeichnungen – gegenwartbezogene Perspektiven auf den historischen Horizont einer modernen Tanzgeschichte zu eröffnen. Praxeologisch steht für die Produktionen und ihre Choreographen eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Optionen der Tradierung und Weitergabe zugänglich gemachter Wissensgefüge im Mittelpunkt: Die Suche gilt choreographischen Fundstücken etwa in Notationen oder Bildern, aufwendigen Recherchen und Interviews mit Zeitzeugen, Schüler und Tänzer jener Zeiten, um das aufgelesene Wissensgefüge ästhetisch dergestalt zu bearbeiten, dass Reste eines aktivierbaren Bewegungswissens erinnernd zu Tage treten. Kurz: Tanzgeschichte zeigt sich in den Produktionen primär als ästhetischer Reflexionsraum, um die Vergangenheit des Tanzes – so paradox es klingen mag – aktualisierend und wiederholend präsentieren zu können: überarbeitet, weitergeführt, (wieder)gefunden und (wieder) erfunden.[9]

Unzweifelhaft mutet die Aneignung der Vergangenheit dem zeitgenössischen Tanz eine spannungsreiche Arbeit zu. Denn mehr, als dass es sich hierbei um eine kreative Auseinandersetzung handelt, die aus der Vergangenheit unentdeckte Möglichkeiten für die Gegenwart zu gewinnen sucht, wie es Yvonne Hardt kürzlich in *Engagements with the Past in Contemporary Dance* dargelegt hat,[10] klafft mit dem Interesse für die Historizität des Tanzes

---

[9] Vgl. Sabine Huschka: »Dance in Search of its own History: On the Contemporary Circulation of Past Knowledge«, in: Mark Franko (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford Univ. Press 2017, S. 587-605.

[10] Yvonne Hardt: »Engagements with the Past in Contemporary Dance«, in: Susan Manning, Lucia Ruprecht (Hg.): *New German Dance Studies*, Urbana: Univ. of Illinois Press 2012, S. 217-231. Ihr geht es um, »a present that is highly reflective of the inescapability of the past« (S. 218). Vgl. ähnlich André Lepecki: »The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances«, in: *Dance Research Journal*, 42/2 (Winter 2010), S. 28-48. Er schreibt: »With the expression ›will to archive in contemporary dance,‹ I am proposing an alternative affective, political, and aesthetic frame for recent dance

zuallererst der Blick auf das Verlorene auf. Der Verlust eines verkörperten Tanzwissens wird schmerzlich bewusst. Dieser konstitutive Verlust wird im Bezug von der Gegenwart auf die Vergangenheit offensichtlich und wahrnehmbar erfahren. Die Leerstelle, das vormalige Tanzen als körperlichen Akt eben nicht anzutreffen, kann nicht geschlossen werden. Wie soll der Raum der Erinnerung beschaffen sein, um Vergangenes herbeizuholen und in eine Gegenwart zu überführen, in der sein Körperwissen längst begraben liegt?

In jeglichen Aneignungsprozessen von vergangenen Choreographien und Tanzstilen nistet eine klaffende Wunde, die nicht zu schließen ist: das Wissen der Körperbewegungen ist mit den toten Tänzern verstorben. Dieses historiographische »Faktum brutum«[11], wie Günther Heeg es genannt hat, die Radikalität des Todes, betrifft die Tanzkunst angesichts der Vergänglichkeit ihrer Körper in besonderer Weise. Die Aneignung des Vergangenen konfrontiert Choreographen und Tänzer mit dem Abwesenden als Nicht-Wieder-Einholbares einer vergänglichen Materialität. Die historischen Tanzkörper sind gänzlich aus der Zeit gefallen. Ein Dialog mit ihrem längst verloschenen Phänomenbereich ist im Zustand des Gegenwärtig-Seins zwischen eigenen und fremden Bewegungen abgeschnitten. Diese Leerstelle stiftet eine einsetzende Erinnerungsarbeit an. Der Verlust bedingt, strukturiert, motiviert, behindert und ermöglicht die beziehungsstiftende Aneignung des Vergangenen. Nur über Andere, Dritte kann ein Weg des Gegenwärtig-Werdens gegangen, ein Dialog inmitten

---

Reenactments – as well as for their relations to archival forces, impulses, or systems of command. [...] I am suggesting that the current will to archive in dance, as performed by Reenactments, derives neither exclusively from ›a failure in cultural memory‹ (Foster 2004, 21-22) nor from ›a nostalgic lens‹ (Santone 2008, 147). I am proposing ›will to archive‹ as referring to a capacity to identify in a past work still non-exhausted creative fields of ›impalpable possibilities‹ (to use an expression from Brian Massumi, [2002, 91]).« Ibid., S. 31. Zitierte Literaturen: Hal Foster: »An Archival Impulse«, in: *October* 110 (2004), S. 3–22; Jessica Santone: »Marina Abramovic's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History«, in: *Leonardo* 41/2 (2008), S. 147–152; Brian Massumi: *Parables for the Virtual*, Durham, NC: Duke Univ. Press 2002.

11 Günther Heeg: »Die Beschreibung eines Zerfalls der Intentionen ist für die Theater-Geschichte von großer Bedeutung«. Interview mit Günther Heeg am 14. Juli 2005, in: Jens Ilg, Thomas Bitterlich (Hg.): *Theatergeschichtsschreibung: Interviews mit Theaterhistorikern*, Marburg: Tectum 2006, S. 176-187, hier S. 177.

eines Gegenwartsbezugs des Vergangenen geführt werden. Dann wird ein *inszeniertes* Nachleben mit Blick auf die verstorbenen Bewegungskörper möglich.[12]

Das materiell-mediale Gefüge: Tanz/Wissen

Das fehlende eigene Körpergedächtnis und der Mangel, auf übliche Verfahren des Wissenstransfers zurückgreifen zu können, die meist auf der Übertragung des Wissens von Meister und Schüler basieren, macht verstärkt für Fragen nach den medialen Optionen des Tanz/Wissens aufmerksam. Notwendiger Weise werden andere Zugänge zu einem historischen Gedächtnis des Tanzes gesucht, um etwa durch ausgiebige Quellenforschungen überlieferter Notationen, Probenaufzeichnungen oder Fotografien Anhaltspunkte für die Bewegungsästhetik und einzelner Tanzstücke zu bekommen. Die intensive Arbeit an einer ästhetischen Erinnerungskultur des Tanzes lässt sich auch in großen internationalen Kompanien beobachten. Auch hier führte der Tod so prominenter Choreographen wie Pina Bausch (†2009) oder Merce Cunningham (†2009) zu markanten Einschnitten in die bisherigen Wissenspraktiken. Ihr Tod warf drängende Fragen nach dem Vermächtnis des Œuvres und den Möglichkeiten seiner Weitergabe auf, ob und wie etwa ein Repertoirebetrieb aufrechterhalten und der Unterricht der stilistisch prägenden Tanztechnik-Klassen weitergeführt werden sollte. Jener reale Entzug des lebend-verkörperten Tanzwissens konfrontierte die Kompanien und den gesamten Theaterbetrieb mit der Notwendigkeit, Verfahren der Tradierung des (noch) bestehenden Wissens zu überdenken.

Angesichts des Verlusts steht für die Ausarbeitung veränderter Verfahren der Status des Wissens vom *Tanzen* als praxeologischer Wissensverbund zur Disposition, was nicht ohne Einfluss auf das Verständnis von Tanz/

[12] Vgl. Sabine Huschka: »Das Echo der (Tanz)Geschichte: Erinnern und Wiederholen als Strategien der Selbstvergewisserung. *undo, redo and repeat* von Christina Ciupke/Anna Till (2014)«, in: Veronika Darian, Micha Braun, Jeanne Bindernagel et. al. (Hg.): *Die Praxis der/des Echos. Zum Theater des Widerhalls*, Frankfurt a. M.: PETER LANG EDITION Internationaler Verlag der Wissenschaften 2015, S. 87-102.

Wissen als kulturelles Wissen bleibt.[13] Der Frage, wie Tänze, Techniken und künstlerische Verfahren abgelöst von ihrer autorisierten Verkörperung vermittelt und tradiert werden können, wird seitens der Tanzkompanien der verstorbenen Choreographen sehr unterschiedlich begegnet.[14] Der 2009 gegründete *Cunningham Trust* etwa sieht seine ästhetische und gesellschaftspolitische Aufgabe darin, »to preserve, enhance, and maintain the integrity of that choreographic and other artistic work, and make such works available for the benefit of the public.«[15] Demgegenüber setzt sich die *Pina Bausch Foundation* zum Ziel, »das künstlerische Erbe der großen Tänzerin und Choreographin zu bewahren, lebendig zu halten und in die Zukunft zu tragen.«[16] Entsprechend ihrer kultur- und gesellschaftspolitischen Differenz verfolgen beide Institutionen konträre Praktiken: Während das Tanztheater Wuppertal das Repertoire von Pina Bausch aufführungsästhetisch pflegt und durch ein Weiterbestehen der Kompanie mit langjährigen Tänzern ›lebendig‹ halten will, wurde die *Merce Cunningham Dance Company* 2011 nach dem Willen von Cunningham aufgelöst. Das Repertoire wird hier mittels einer aktualisierenden Weitergabe der Choreographien an andere Tanzkompanien gepflegt, deren rechtliche Übertragung dem *Cunningham Trust* obliegt. Dabei betreiben beide Institutionen eine vergleichbar intensive Archivierungspraxis. Der *Cunningham Trust* wie auch die *Pina Bausch*

---

13 Sabine Huschka, Theresa Jacobs, Patrick Primavesi, Marcus Quent, Juliane Raschel, Janine Schulze-Fellmann, Michael Wehren: »Archiv/Praxis: Verkörpertes Wissen in Bewegung«, darin: »Tanz als kritische Erinnerungskultur. undo, redo and repeat von Christina Ciupke und Anna Till«, in: Ulrike Haß et. al. (Hg.): *Episteme des Theaters*, München: Wilhelm Fink 2016, S. 425-450; dies.: »Wissenspraktiken im europäischen Bühnentanz. Ein historischer Blick auf ihre intermedialen Dispositionen«, in: Michael Gissenwehrer, Katharina Keim (Hg.): *Materialität(en) des Kultur- und Wissenstransfers in prä- und transnationalen Kontexten*, Frankfurt a. M.: PETER LANG EDITION Internationaler Verlag der Wissenschaften 2015, S. 143-157.

14 Die gegründeten *Trusts* und *Foundations* weisen in ihren Rechtsformationen zur Regelungen von Erbschaftsfragen eine deutliche Varianz in der Frage auf, welche Optionen der Tradierung und ›Bewahrung‹ des Tanz/Wissens wünschenswert und gewährt sind.

15 Über die Praxis des *Cunningham Trust*, vgl. http://www.mercecunningham.org/trust (Letzter Zugriff am 28.02.2017) Vgl. filmische Dokumentation: *Merce Cunningham 1919-2009. Tanz als Vermächtnis*, Regie: Marie-Hélène Rebois, auf ARTE ausgestrahlt am 18. Juli 2012; vgl. http://www.arte.tv/guide/de/044771-000/merce-cunningham-1919-2009. (Letzter Zugriff am 15.02.2014)

16 Vgl. http://www.pinabausch.org/de/foundation/mission. (Letzter Zugriff am 28.02.2017)

Foundation sammeln und digitalisieren die wichtigsten Informationen und Materialien der Produktionen (u.a. Kostüme, Requisiten, Bühnenbilder) zusammen mit existierenden Aufzeichnungen (Photographien, Filme, Notationen), um sie für eine praxisorientierte Weitergabe aufzubereiten. Obwohl ihre ästhetischen Politiken und Perspektiven, Tanz als verkörperte Kunstform zu tradieren, stark differieren, werden die zusammengeführten Informationen und Materialien – z.T. veröffentlicht als mediale Ensembles – in nachfolgende Produktionsprozesse zurückgespielt.

Die funktional konservierenden und anwendungsorientierten Zugänge weisen auf einen interessanten Aspekt: Der fraglich gewordene Status des verkörperten Wissens eröffnet andere praxeologische Zugänge, die auf den stets mitgeführten Wissenscorpus des Tanzes aufmerksam werden. Da der Choreograph als Wissender, Träger und personell materialisierter Garant verstorben ist, verschiebt sich das Gefüge der tänzerischen und choreographischen Wissenspraxis. Adressiert werden Quellen und Materialien, die aus der Tanzpraxis und dem choreographischen Aufführungsgeschehen hervorgehen und in ihnen verankert sind, um sie als transmediales Geflecht aus Notationen, Mitschriften, Photographien, Kostümen, Bühnenbildentwürfen und Filmen für den Wissenstransfer zu nutzen. Wissen über Choreographien und Tanzstil generiert sich nunmehr über die Auseinandersetzung mit Materialien und Informationen, die unzweifelhaft als qualitative Bestandteile dem Wissen vom Tanz/en zugerechnet werden.

Tanz/Wissen wird hier gerade jenseits des Körpers aufgefaltet und durch disparate Techniken und Verfahren adressiert. Gleichwohl der Tod unwiederbringlich die Grenze des körperlich-lebendig vermittelten Tanzwissens markiert, verweist der Verlust seines verkörperten Auftretens genau auf jene Schwelle, an der die körper-mittelbaren, ihn adressierenden ästhetisch-kulturellen Praktiken der Vermittlung erkennbar werden. Die Schaffung eines transmedialen Geflechts und die einsetzenden Praktiken der Aneignung seiner Materialien und Informationen falten das komplexe Gefüge disparater Anteile des Wissens auf, das sich als materiell wie medial durchwirkte Wissenskultur zu erkennen gibt. Letztlich wird Tanz/Wissen selbst als Praxis materialisierender und medialisierter Prozesse und Operationsweisen erkennbar. *Wissen im Tanz* tritt als Szene und Gefüge ästhetischer Verkörperung und performativer Modellierung auf.

Die Frage, wie Wissen-im-Tanz kenntlich werden kann, entscheidet sich an der Frage, wie es kenntlich *gemacht* wird. So ist es verkürzt, Tanz-Wissen allein als Topos eines Verkörpert-Seins zu fassen. Sein Geflecht eines ästhetischen Wissens basiert auf aktivierten körperlichen Bezugnahmen zu sprachlichen und schriftlichen Anweisungen, imaginierten und betrachteten Bildern, Raum- und Zeitmaßen. Zu denken ist Wissen-im-Tanz damit als eine grundständig mediale Disposition, die Prozesse der Verkörperung und Vermittlung in ihren medialisierten Wissensgefügen umschließen, die stets zwischen Körpern und Wörtern, Körpern und Schriften, Körpern und Bildern, Körpern und Imaginationen und zwischen Körpern und Körpern operieren. Dieses materiell-mediale Gefüge spannt den operationalen Raum ästhetischen Wissens im Tanz auf.

Die in dieser Studie geführte Auseinandersetzung mit Wissensfiguren im Tanz projektiert demnach, die verkörperten und in Szene gesetzten Wissenspraktiken aus ihrer konstitutiven Verschränkung mit dem Körper als ästhetische Disposition medialer Anordnungen zu theoretisieren. In den Blick geraten damit jene Verfahren, in denen Wissen angeeignet, vermittelt, generiert und tradiert wird und ein Beziehungsgefüge von Wissen und Tanz gebildet wird, in dem der Körper multifunktional aus seiner Organizität, Materialität und Medialität agiert. Der Versuch einer theoretisierenden Konturierung unternimmt damit bewusst eine Untersuchung der inter- und transmedialen Prozesse der Vermittlung und Verkörperung. Ihre Praktiken und Diskurse formen und formulieren Leitideen der somatischen, ästhetischen und theatral-choreographischen Modellierungen der Körper, in denen sich Bewegungsformen, energetische Effekte, dramatische Konstellationen und Ordnungsmuster verkörpert zeigen. Ausgespielt als ästhetische *Connoisseurship* geben sie Prägungen ihres ästhetischen Wissens zu erkennen.

Methodologisch aber bleibt vorerst die Herausforderung, Wissenspraktiken aus ihrer konstitutiven Verschränkung mit dem Körper analytisch aufzufalten. Notwendig wird eine Auseinandersetzung mit Wissensprozessen und ihrer praxeologischen Heuristik, was vor dem Hintergrund einer Befragung des potentiell epistemischen Charakters der Kunst eine kritische Begriffsreflexion von ›Wissen‹ nach sich zieht.

I.1. Tanz/Wissen: Verkörperung und Vermittlung

> Our body is the ultimate instrument of all our external knowledge, whether intellectual or practical. In all our waking moments we are relying on our awareness of contacts of our body with things outside for attending to these things. Our own body is the only thing in the world which we normally never experience as an object, but experience always in terms of the world to which we are attending from our body.
>
> (Michael Polanyi)[1]

Der Bühnentanz ist unter den Künsten unumwunden als jene Gattung identifizierbar, die auf Grund ihrer verkörperten Bewegungskunstfertigkeit augen- und sinnfällig die berühmt gewordene Denkfigur von Michael Polanyi auf beste Weise zu exemplifizieren scheint, nämlich »mehr« zu wissen, »als sie zu sagen weiß«.[2] Über diese gleichsam schillernde Wissensfigur eines *Tacit Knowing* ließe sich das Wissen im Tanz – vollzieht es sich doch im Tanzen – als körperzentrierte und performative Fähigkeit auffassen, die den Grad ihrer Sagbarkeit überschreitet. Doch wie ist jene konstitutive Überschreitung zu denken, die das Verhältnis von Tanz und Wissen qualitativ bestimmt? Ist mit ihr ein Ausschlussverhältnis gekennzeichnet, das verkörpertes Können und Sagbarkeit trennt und als zwei differente Formen von Wissen ausweist? Handelt es sich also um zwei

---

1 Michael Polanyi: *The Tacit Dimension*, Garden City, New York: Doubleday 1966, S. 15, im folgenden zitiert als Polanyi, *The Tacit Dimension* 1966. Dtsch.: ders.: *Implizites Wissen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.

2 Michael Polanyi: *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, Chicago: The University of Chicago, VII 1974 [1958], S. 14. [A chemist and philosopher attempts to bridge the gap between fact and value, science and humanity].

unvereinbare Wissensmodi, mit denen sich Verkörpertes und Versprachlichtes entgegenstehen?[3] Oder kennzeichnet die Figur der Überschreitung ein *surplus*, das auf eine spezifische Eigenart ›zu-wissen‹ hinweist und verschiedene Arten ›zu-wissen‹ gleichermaßen beträfe?

Die Tatsache, dass *Tanzen* als Bühnengeschehen einer Explikation seines Wissens nicht bedarf, qualifiziert nicht – wie bereits ausgeführt wurde – ein Ausschlussverhältnis zwischen dem Wissen-zu-Tanzen und seiner sprachlichen Performanz. Auf welche Weise Polanyi verkörpertes Wissen in ein Verhältnis zur Sprache setzt, wie er deren gegenseitigen Ausschluss und damit Wissen im Modus seiner Verkörperung zu denken gibt, wird im Laufe dieses Kapitels in Auseinandersetzung mit seiner Wissensfigur *implizit-zu-wissen* und ergänzt durch Gilbert Ryles grundlegende Unterscheidung zwischen *knowing how* und *knowing that* zu klären sein. Ins Zentrum der folgenden Darlegungen rücken somit wissenstheoretische Figurationen, die das sogenannte Körper- und Bewegungswissen und deren tanz- und performancetheoretischen Reflexionen beleuchten, um den epistemischen Charakter seiner künstlerischen Praktiken zu überdenken und dem Verhältnis von Tanz-und-Wissen als körperlicher Artikulation und medialer Konstellation eine genauere Perspektivierung zu geben. Tatsächlich ist man vorschnell geneigt, Tanz-und-Wissen qua dessen verkörperten Auftretens primär mit einem praktischen Wissen zu identifizieren, das mit ›impliziten‹ Verkörperungsprozessen übereinkommt und sich ausschließlich in Praxisvollzügen zeigt. Als reines Erfahrungswissen tritt es hiernach als ein gelebtes und prozedurales *Können* auf. Beschrieben ist ein Wissenstypus, der solitär, personifiziert und momentan gleichwohl konkret erfahrbar und wahrnehmbar ist und doch als epistemische Praxis fragwürdig erscheint. Kategorial von einem proportionalen Wissen unterscheidbar, einem theoretisch eingebetteten Wissen, das sich in Erkenntnissen niederschlägt, die eindeutig *als etwas* benannt werden können, treten sich zwei verschiedene Wissenspraktiken gegenüber: *Kenntnis-Wissen* (*knowledge*), das – von den *Wissenschaften* angewandt (*science*) – geschieden ist von jenem sich

[3] Tanz- und kulturhistorisch sind damit Fragen nach den ästhetischen und politischen Funktionen des Hiatus zwischen verkörpertem Wissen und explikativem Wissen verbunden: Wie werden die Wissensbereiche historisch, praxeologisch und diskurstheoretisch hervorgebracht? Wie gestalten Diskurse und Anwendungsbereiche ihr Verhältnis, das sich zwischen Bewegungsausführungen und Explikation abspielt, um Körperbewegungen zu analysieren, zu kommentieren, zu beschreiben, zu lehren oder zu kritisieren?

zeigenden performativen Wissen, wie etwas zu tun ist.[4] Beide Wissensmodi sind mit verschiedenen kulturellen Praxisfeldern identifiziert und übernehmen differente Funktionen und Optionen:

1) das klassisch wissenschaftliche Wissen vermag Fakten, Dinge und Handlungen zu bestimmen, zu falsifizieren und analysieren, wodurch diese qua einer (objektiven) Benennungskraft erkannt werden;

2) das im Können artikulierte Wissen vermag die Ausführung von Praxen zu meistern und sich in der primär körperlich verstandenen Ausübung etwa von Bewegungen zu zeigen.

Diese letztlich nicht auf Michael Polanyi sondern auf Gilbert Ryle zurückgehenden philosophischen Wissensfiguren *knowing that* und *knowing how*[5] legen in ihrer Unterscheidung eine epistemische Qualifizierung nahe, die ein körperlich-performatives Wissen als ein ›Anderes‹ zu denken gibt.

Für spezifische Situationen und Funktionskontexte macht diese Unterscheidung von Tatsachen- und Erfahrungswissen durchaus Sinn: Von sich zu sagen, dass man Tanzen kann, reicht nicht aus, um dieses Wissen zu aktivieren. Tanzen-zu-Können zeigt sich gerade darin, dass man tanzt und nicht, dass man erklärt, dass man Tanzen kann und wie man es tut.[6] Tatsächlich sind wir es durchaus gewohnt, zwischen eben diesen

---

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

5 Gilbert Ryle, »Knowing how« 1945, op. cit. Ryle trifft hier erstmals die Unterscheidung zwischen einem in Praxisvollzügen gelebten, verkörperten Wissen, einem prozeduralen *Können* (»knowing how«) und einem durch Begründungen theoretisch eingebetteten *Wissen* (»knowing that«).

6 Für den Performance-Bereich lassen sich auch hier Ausnahmen ausmachen, die eine ausschließende Logik dieser Unterscheidung unterlaufen und als begrenzend entlarven, wie etwa die Arbeiten von Jérôme Bel. Vgl. Gerald Siegmund: *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*, London: Palgrave Macmillan 2017. Auch Studiengänge wie etwa der Gießener Tanz- und Performancestudiengang (u.a. M.A. Choreographie und Performance, Justus-Liebig-Universität Gießen) unterstreichen, dass es für Tänzer und Tänzerinnen unter den zeitgenössischen Produktionsbedingungen und -optionen längst nicht mehr genügt, gut tanzen zu können. Vielmehr müssen sie sich als choreographisch denkende Performer und Performerinnen ausbilden. Dies bedeutet, dass sie sich über Bewegungsstile, Ästhetiken und Techniken verständigen können und neben der Kenntnis von choreographischen

beiden Formen von Wissen – zwischen einem explizierbaren und einem in praktischen Fertigkeiten sich zeigenden Wissen – streng zu unterscheiden und sie getrennten Kulturbereichen spezifischer Wissensmodi zuzuordnen. Doch ein potentiell epistemischer Charakter körperlich vollzogener Wissensvollzüge und künstlerischer Praktiken wäre vor diesem Hintergrund schwerlich zu spezifizieren. Funktionen und Optionen künstlerisch-tänzerischer Prozesse ließen sich kaum angemessen über diese Trennung analysieren. Vor allem bliebe die Frage offen, wie verkörpertes Wissen mit szientifischen Modellen operieren vermag, ihre Episteme also prozessual und normativ für eine körperliche Aneignung zu nutzen versteht oder sie sogar performativ einer ästhetischen Reflexion unterzieht.

Die Philosophie von Polanyi gibt interessanterweise das Verhältnis von Verkörperung und Wissen als einen interdependenten Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozess zu erkennen. Dabei erlaubt die Theorie des *implizit-zu-wissen*[7] – weitaus spezifischer als die Aussage, dass es sich hierbei um ein »ständig im Fluss befindliches Wissen«[8] handelt – die Kluften zwischen

---

Techniken und Theatralitätskonzepten ein Verständnis darüber erlangen, den eigenen Bewegungswahrnehmungen auf der Spur zu sein und Prozesse ihrer Generierungs- und Organisationsweise zum Gegenstand theoretischer Reflektion im Raum des Praktischen zu machen.

7 Die deutsche Ausgabe verpasst durch den begrifflichen Nominativ *Implizites Wissen* den performativen Charakter von Polanyis Wissensbegriff, der im Sinne eines Bewusstseins- und Denkprozesses ein *knowing-in-action* entwirft. Angezeigt ist gerade ein Akt – also ein *implizit* Wissen, der Erkennen, Tun, Denken oder Wahrnehmung umfasst. Vgl. die englischsprachige Erstausgabe: Michael Polanyi: *The Tacit Dimension*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2009 [1966]. Im folgenden zitiert als Polanyi, *The Tacit Dimension* 2009.

8 Inge Baxmann: »Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte«, in: Gehm, Husemann, von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung*, op. cit., S. 217-231, hier S. 217. Gleichwohl sich Baxmann auf die wissenstheoretische Philosophie von Michael Polanyi explizit bezieht, um sie tanzwissenschaftlich produktiv zu machen, bleiben ihre Überlegungen hierzu oberflächlich. Methodologisch stützt sich ihr kulturwissenschaftlicher Ansatz auf Marcel Mauss' ethnologische Studien über die Körpertechniken und ihre »physio-psychosoziologische Montage«; vgl. Marcel Mauss: «Techniques du corps» (1934), in: ders.: *Sociologie et anthropologie, précédé d'une introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss*, Paris: Presses Univ. de France 1950, S. 380f.; vgl. ders.: »Techniques of the Body«, in: Jonathan Crary, Sanford Kwinter: *Incorporations*, New York, NY: Urzone 1992, S. 454-477. Hiermit hat Baxmann eine umfassende kulturhistorische Forschung zu den *Archives Internationales de la Danse*

einem sinnlich-körperlichen und medialisierten Wissenscorpus im Tanz zu schließen und ein Verhältnis zwischen beiden als ein aktivierbares und gestaltetes Beziehungsgefüge auszuweisen.[9] *Tacit Knowing* qualifiziert als eine erkenntnistheoretische Wissensfiguration gerade die Akte des Wissens, die als vollzogene Bewusstseins- und Denkprozesse ein *knowing-in-action* hervorbringen.[10] Nach Polanyi ist *Tacit Knowing* gleichermaßen bei praktischen Fertigkeiten anzutreffen wie im Bereich theoretischer Erkenntnis:

> I regard knowing as an active comprehension of the things known, an action that requires skill. Skilful knowing and doing is performed by subordinating a set of particulars, as clues or tools, to the shaping of a skillful achievement, whether practical or theoretical.[11]

Beschrieben ist ein dynamisch strukturiertes Gefüge von Wissensvollzügen, das durch operationale Bezüge gekennzeichnet ist. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretisch besteht eine seiner Grundstrukturen tatsächlich darin, dass wir generell mehr wissen, als wir aussprechen oder explizieren können. Die Gründe hierfür liegen interessanter Weise aber nicht in der Differenz zwischen einem praktischen Handeln und einem theoretischen Explikationswissen. *Tacit Knowing* vermag sich körperlich etwa im Tanzen ebenso zu artikulieren wie sprachlich in einem ausgeführten Erkenntnisvollzug.[12] Die Schwelle des ›Mehr‹ an Wissen, mit dem die Explikation

---

(A.I.D.) und deren Studien über Bewegungswissen von 1931 bis 1952 vorgelegt; vgl. Inge Baxmann (Hg.): *Körperwissen als Kulturgeschichte: Die Archives Internationales de la Danse* (1831-1952), München: Kieser 2008.

9 Eine knappe tanzwissenschaftliche Reflexion von Polanyis Wissensfiguren liefert: Jaana Parviainen: »Bodily knowledge: Epistemological reflections on dance«, in: *Dance Research Journal*, Summer 2002 (34: 1), S. 11-26.

10 Polanyi präzisiert: »Knowledge is an activity which would be better described as a process of knowing.« Michael Polanyi: »Knowing and Being«, in: *Mind* 70 (1961), S. 458-470; reprinted in: ders.: *Knowing and Being. Essays by Michael Polanyi, Edited by Morjorie Grene*, London: Routledge & Kegan Paul 1969, S. 123-137, hier S. 132.

11 Michael Polanyi: *Personal Knowledge*, op. cit. VII.

12 Polanyis Wissensbegriff eines *Tacit Knowing* kommt an diesem Punkt mit Ryles Ausführungen eines *Knowing-How* als ein über Intelligenz verfügendes Erfahrungswissen überein. Auch für Ryle lässt sich Könnerschaft im wissenschaftlichen Anwendungsbereich als

als selbst-reflexiver Akt überschritten wird, gründet vielmehr auf einer innewohnenden Logik jeglichen Wissens, die von Polanyi als eine spezifische Wahrnehmungsdisposition dargelegt wird.[13] Entscheidend für ein sich zeigendes und aktiviertes Wissen ist dessen Operationalität, einen Prozess der Bezugnahme zwischen zwei Wahrnehmungspolen zu vollziehen: Eine gelungene Handlung, ein Wissensvollzug oder auch eine Bewegungsausführung basieren hiernach auf einer intentionalen Aufmerksamkeitsleistung, bei der ein vordergründig bewusster Wahrnehmungsbereich vor dem Hintergrund eines aus der Wahrnehmung getretenen Bereichs abläuft.[14] Wissenschaftstheoretisch erarbeitet Polanyi damit und über die »strukturelle Gleichsetzung von Wahrnehmen, Verstehen und Erkennen«[15] eine

---

gekonnter Umgang mit Theorien beobachten, etwa in einer gelungenen Vorlesung oder in brillanten Argumentationsgängen.

13 Mit Polanyi gibt sich das Zusammenspiel von Bewegung und Bewusstsein als produktives Austauschverhältnis von Wahrnehmungsvorgängen zu erkennen, das in seinem Spannungsfeld zwischen Bewegungsausführung und Bewegungsbewusstsein kein gegenseitiges Ausschlussverhältnis bildet, sondern in seinem Spannungsfeld durch das Geflecht von Bewegung und Wahrnehmung strukturiert ist. Daher ist an diesem Punkt den Ausführungen von Wolfram Hogrebe zu widersprechen, der mit Bezug auf den Marionettentheater-Aufsatz von Kleist von einem »grazievernichtenden Effekt der Reflexion« spricht und ausführt: »Bewußtsein ist da wichtig, wo wir wissen müssen, was wir tun, wenn wir uns entscheiden müssen, also *vor* Handlungen; ist aber ebenso da störend, wo es auf den *Fluß* des Handelns ankommt. Ein Pianist, der sich jeder Bewegung seiner Finger bewußt wird, kann nicht weiter spielen.« Hogrebe, *Echo des Nichtwissens*, op. cit., S. 145.

14 *Implizit-zu-wissen* basiert auf der dynamisch-interdependenten Relationsstruktur zwischen einem Gegenstands- oder Fokalbewusstsein [focal awareness] und einem subsidiären Hintergrundbewusstsein [subsidiary awareness], das – notwendiger Weise im Dunkeln verbleibend – den Vorgang des implizit Wissens ermöglicht. Polanyi erläutert: »Wir verschieben bei einem Akt impliziten Wissens unsere Aufmerksamkeit von etwas auf etwas anderes [...]. Damit wenden wir »uns *von* etwas her etwas anderem *zu* und werden seiner im Lichte dieses anderen gewahr.« Polanyi, *Implizites Wissen*, op. cit., S. 19f.

15 Rebekka Ladewig: *Schwindel. Eine Epistemologie der Orientierung*, Tübingen: Mohr 2016, S. 227 (Dissertation am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt Universität zu Berlin, 2013). In ihrer kulturwissenschaftlichen Studie zum Schwindel als *Figur und Konfiguration unthematischen Wissens* hebt Ladewig zur Wissenstheorie von Polanyi hervor: »Die damit vorgenommene Übertragung eines wahrnehmungs- auf einen wissenstheoretischen Ansatz ist schon für sich genommen erklärungsbedürftig, und sie ist es umso mehr, als ihr eine strukturelle Gleichsetzung von Wahrnehmen, Verstehen und Erkennen, ja selbst wissenschaftlichem Entdecken [scientific discovery] zugrunde liegt, die den systematischen Kern der Epistemologie Polanyis bildet.« Zugleich macht die Studie von Ladewig auf

Epistemologie, die das klassische Wissenschaftsverständnis von identitätsstiftender, universaler und kausaler Erkenntnis[16] als eine irrige Philosophie vermeintlicher Objektivität unterläuft.

Gerade an den derzeit kulturell und wissenschaftlich breit geführten Debatten und weitläufigen Studien über Funktionen und Optionen der Künste innerhalb unserer Wissensgesellschaft lässt sich eine Umstrukturierung und ein Überdenken von Wissensbegriffen beobachten, die auf ästhetisch-philosophische Reflexionen über die Eigenarten eines künstlerischen Wissens im Rahmen einer Künstlerischen Forschung zurückgehen.[17] Hervorgehoben wird eine spezifische Alterität des Wissens in den Künsten, die in ihrer Beziehung zum Nicht-Wissen verankert ist. Im Unterschied zu wissenschaftlichen Erkenntnisweisen wird die Eigenständigkeit des Wissens in den Künsten als *anderes* Wissen betont. Denn wenn man, wie Elke Bippus einleitend zu ihrem Band *Künstlerische Forschung* anführt, »das Erkenntnispotential der Kunst selbst, insbesondere deren performative Verfahren als Wissensgenerierung unter die Lupe zu nehmen« beginnt, ist es »geboten, *Künstlerische Forschung* in ihrer historischen Tradition, ihrer Eigentümlichkeit und gesellschaftlichen Verortung zu reflektieren, um sie

---

die Implikationen von Glauben, Intuition und Gespür innerhalb Polanyis Wissenstheorie aufmerksam, deren Aspekte für gegenwärtige Diskussionen über das wissenschaftlich-künstlerische Forschen wieder bedeutsam werden. Auch in dieser Hinsicht hat Polanyis Wissenstheorie nichts an Aktualität eingebüßt, ist doch das Epistemologische bis heute vom Glauben an benennbare Eindeutigkeiten erfüllt und ringt zugleich darum, das Unwägsame, Spekulative und Zufällige als Bedingungen von Wissen zu integrieren.

16 Vgl. hierzu Dieter Mersch: »Kunst als epistemische Praxis«, in: Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich: Diaphanes 2009, S. 27-48.

17 Die Anzahl an Publikationen zum Bereich Künstlerischer Forschung ist in den letzten Jahren extrem angestiegen, so dass hier allein auf wenige Veröffentlichungen hingewiesen werden kann. Hervorgehoben sei der systematisierende Entwurf mit zentralen Positionen und Strömungen aus Theorie und Praxis von Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch (Hg.): *Künstlerische Forschung: ein Handbuch*, Zürich: Diaphanes 2015. Vgl. ergänzend der erkenntnisreiche Sammelband von Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens*, op. cit.; sowie ein Konferenzband der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, deren Beiträge das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst ausloten: Hermann Parzinger, Stefan Aue, Günter Stock (Hg.): *ArteFakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen: Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, Bielefeld: transcript 2004.

als epistemische Praxis sichtbar zu machen.«[18] Aus dieser anerkennenden Aufmerksamkeit für die Spezifik erkenntnistragender Wissenspraktiken in den Künsten folgert die wissenschaftspolitische Forderung nach einer Anerkennung der epistemischen Qualitäten von Kunst und, wie die Philosophin Kathrin Busch betont, eine Veränderung im Verständnis von Kunst, »nämlich als einer künstlerischen Erkenntnispraxis - wenn nicht sogar darüber hinaus als einer Epistemologie eigenen Rechts -, die das Zustandekommen von Wissen und die Ausschlüsse aus den hegemonialen Wissensdiskursen kritisch reflektiert.«[19]

Wissen als ästhetischer Akt eines ›Andersartigen‹

Trotz des regen Forschungsinteresses insbesondere der Tanz- und Sportwissenschaften an den Potentialen, Optionen und Strukturen eines bewegungsspezifischen und tänzerischen Körperwissens herrscht über dessen Begriffsfigur als verkörpertes Geflecht keine einmütige Klarheit. Während in der Sportwissenschaft soziologische Perspektiven überwiegen, die die gesellschaftlich habitualisierten und kulturellen Prägungen des Körper- und Bewegungswissens praxeologisch, handlungstheoretisch und lerntheoretisch untersuchen,[20] perspektivieren tanz- und performancetheoretische Studien

---

18 Bippus (Hg), *Kunst des Forschens*, op. cit., S. 7-23, hier S. 7 und 9.

19 Eine produktiv kritische Perspektive auf den Begriff *Künstlerische Forschung* entwickelt die Philosophin Kathrin Busch. »Künstlerische Wissensbildung meint weit mehr als die Tatsache, dass dem Produktionsprozess ein implizites Wissen zugrunde liegt oder dass im Entstehensprozess von künstlerischen Arbeiten recherchiert wird. Neu ist vielmehr, dass die Resultate dieser Forschungsprozesse selbst als Beiträge zur Wissensproduktion und für eine Verschiebung der Grenzen des Wissbaren verstanden und sie als solche rezipiert werden. Dies zieht eine Neubestimmung von Kunst nach sich: nämlich als einer künstlerischen Erkenntnispraxis - wenn nicht sogar darüber hinaus als einer Epistemologie eigenen Rechts -, die das Zustandekommen von Wissen und die Ausschlüsse aus den hegemonialen Wissensdiskursen kritisch reflektiert.« Kathrin Busch: »Wissen anders denken«, in: dies. (Hg.): *Anderes Wissen*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 10-33, hier S. 14.

20 Körper- und wissenssoziologische Einblicke liefert der Band von Reiner Keller, Michael Meuser (Hg.): *Körperwissen*, Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften 2001. Darin Larissa Schindler: »Teaching by Doing: Zur körperlichen Vermittlung von Wissen«, S. 335-350. Vgl. zudem die sport- und tanzwissenschaftlichen Beiträge in Pranz Bockrath, Bernhard Boschert, Elk Franke (Hg.): *Körperliche Erkenntnis. Formen reflexiver Erfahrung*.

das kulturelle und ästhetische Potential des Körper- und Bewegungswissens, deren Wissensformen über eine Andersartigkeit qualifiziert erscheinen. In deren performativen Prozessen wird ein *verkörpertes Denken* veranschlagt, das primär als ein kritisch widerständiges Denken aufgefasst wird.

Initiiert durch die internationale Tagung *Wissen in Bewegung* (2006) der *Kulturstiftung des Bundes* wird der Kunstsparte Tanz seither unmissverständlich ein Wissen über Körper-in-Bewegung zugesprochen,[21] das dennoch gegenüber der methodischen Pluralität in den Sportwissenschaften und besonders den Kunstwissenschaften in seinen Wissensvollzügen nur vereinzelt untersucht wurde. Das forschende Interesse gilt weniger den körperlich artikulierten Bewegungsvollzügen als der kulturell-ästhetischen Tragweite ihres sich zeigenden Tanz/Wissens, deren Körperpraktiken als ästhetische Verfahren, kulturelle Körperstrategien und gesellschaftliche Handlungsräume unter dem Begriff einer Wissenskultur gefasst werden.[22] So versammelt der Tagungsband wissenschaftliche und künstlerische Einzelstudien, die mit Blick auf zeitgenössische und historische Praktiken

---

Bielefeld: transcript 2008. Ihre praxeologischen Zugänge knüpfen methodologisch bevorzugt an Pierre Bourdieus Theorie vom Habitus und seinem Begriff eines «sens pratique» an. Vgl. Pierre Bourdieu: *Entwurf einer Theorie der Praxis: auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012; ders.: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. Vgl. aus ethnographischer Perspektive die Dissertationsschrift: Sophie Merit Müller: *Körperliche Un-Fertigkeiten. Ballett als unendliche Perfektion*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2016.

21 Mit einer gestiegenen gesellschaftlichen Aufmerksamkeit für die potentiellen Bildungsfunktionen von Tanz – forciert etwa durch die Produktion *Rhythm Is It!* von Simon Rattle und Royston Maldoom (2003/04) – und der bundesweiten Förderung von Ausbildungsprojekten durch die *Kulturstiftung des Bundes* werden seither Fragen über »Tanz als Wissenskultur« diskutiert. Die Tagung *Wissen in Bewegung* hat dabei einer breiten Öffentlichkeit kenntlich gemacht, dass Tanz als performative Körperkunst ein Wissen über Körper-in-Bewegung innehält. Die Beiträge des Tagungsbandes von Künstlern, Kuratoren, Pädagogen und Wissenschaftlern eröffnen breitgefächerte Perspektiven auf choreographische und performative Verfahren und Modi der Wissensexploration entsprechend ihrer eigenen praxeologischen Disziplin. Einen deutlichen Fokus bilden Beiträge zur künstlerischen Forschung. Vgl. Gehm, Husemann, von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung*, op. cit.

22 Eine Ausnahme bildet die leibphilosophische Dissertation von Miriam Fischer: *DENKEN in KÖRPERn: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Freiburg, Br. u.a.: Verlag Karl Alber 2010.

das ästhetisch-kulturelle Potential einer Wissenskultur Tanz betonen und – wie von Gabriele Brandstetter entworfen[23] – weitläufig befragen. Doch Tanz als Wissenskultur anzuerkennen, beantwortet nur einen Aspekt des forschenden Interesses, die ästhetischen und politischen Implikationen, Funktionen und Optionen zu erkunden, unter denen ein Zusammenspiel divergenter Wissensanteile praktiziert wird und deren Potentialität, eine epistemische Praxis zu bilden, hervortritt. Dabei zeichnet Tanz eine Wissenskultur von besonderer Güte: nämlich ein flukturierendes, unstetes und hybrides Gefüge zu bilden, dem ästhetisch, tanz- und kulturhistorisch eine generative Prozessualität der Veränderung und potentiellen Kritik eignet. Dieser Potentialität widmet sich Claudia Jeschke in ihrer tanzpraktischen und historiographischen Spurensuche, um kinästhetisch und reflexiv Choreographien zu rekonstruieren. Hierbei erkennt sie Bewegung nicht allein ein Wissen zu, sondern erkennt in ihrem praxeologischen Zugang dessen epistemische Dimension, nämlich sinnlich wahrnehmend und intellektuell reflektierend ein ›Verstehen‹ zu vollziehen.[24] Soziologisch argumentierend, betont Gabriele Klein ergänzend vor dem Hintergrund unserer herrschenden Wissensgesellschaft »ein gesellschaftskritisches Potential«[25] des Tanzes, das im Sinne von Lyotard eine ›Kultur des Widerstreits‹ praktiziere. Deren kulturpolitischer Kraft sollte das Interesse der Forschung gelten. Und die kulturhistorischen Studien von Inge Baxmann unterstreichen die wissenschaftliche Chance, Tanz in seinen performativen Gedächtnisakten zu reflektieren und dessen verkörperte Wissensvollzüge in ihrer kulturellen Tragweite herauszustreichen. Entgegen seiner kulturell-wissenschaftlichen Marginalisierung trüge Tanz das praxeologische Potential, durch den Körper als Gedächtnisort und Speicher von Bewegungswissen ästhetisch und

---

[23] Gabriele Brandstetter: »Tanz als Wissenskultur«, op. cit., S. 37-49. Vgl. dies.: »Körperwissen im Tanz – Bewegung und Übertragung«, in: Almut-Barbara Renger, Christoph Wulf (Hg.): *Körperwissen: Transfer und Innovation*, Berlin: De Gruyter (*Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*) 2016, S. 327-323.

[24] Claudia Jeschke: »Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Nijinskys Faune. Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz«, in: Gehm, Husemann, von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung*, op. cit., S. 181-192, hier S. 187.

[25] Gabriele Klein: »Tanz in der Wissensgesellschaft«, in: Gehm, Husemann, von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung*, op. cit., S. 25-37, hier S. 34.

kulturell zu agieren, womit – wie in der Moderne – Räume einer »kulturellen Erneuerung«[26] angezeigt werden.

Trotz der wissenschaftlichen Einigkeit über die potentiell erkennende und kritische Disposition eines Körper- und Bewegungwissens im Tanz bleibt wissenstheoretisch dessen Potentialität als verkörpertes Wissen unscharf, da begrifflich heterogene praxeologische, kulturelle und ästhetische Optionen mit ihm verbunden werden. Vor allem bleibt offen, inwieweit eine offensichtliche Andersartigkeit von Wissen als Kriterium eines ›Wissens-im-Tanz‹ fungieren kann und wie die generell ›anders‹ operierenden Wissenspraxeologien eine Begriffsführung von Wissen ausdeuten: Qualifizieren sie eine ästhetische Dimension von Wissen, die von einem wissenschaftlichen Wissen abgegrenzt operiert, oder verweist die Andersartigkeit des Tanz- und Körperwissens auf einen Bereich, der die binäre Kulturalität von Wissen überschreitet?[27]

Tanzästhetische Studien sympathisieren stark mit einer überschreitenden Denkfigur des ›Anderen‹ als herausgehobenes Qualifikationsmerkmal körperlicher Wissenspraktiken im Tanz. Vor dem Hintergrund der wissenschaftlich gefassten Epistemologie in unserer Wissensgesellschaft und deren Normierungs- und Ökonomisierungstendenzen nehmen körperliche Tanzpraktiken in ihren komplexen ästhetischen Praxeologien einen belebten Reflektionsraum von epistemologischer Eigenwilligkeit ein. Qualifiziert über den Modus des ›Anderen‹ sieht Brandstetter den »Schauplatz eines anderen, eines sinnlich-dynamischen Wissens«[28] am Werk, das ein *skandalon* bildet. Tanzwissen fordere geradezu ein politisches Denken ein, das wissenstheoretisch und kulturpolitisch »nicht ohne Einfluss auf unser generelles Verständnis von Wissen und Wissenschaft

---

[26] Inge Baxmann: »Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte«, in: Gehm, Husemann, von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung*, op. cit., S. 217-231, hier S. 221.

[27] Allein die Frage nach einem Wissen durchquert die ästhetische Tradition der Moderne mit ihrer Festschreibung von Tanz als flüchtige Bewegungskunst, deren performative Prozesse und körperliche Bewegungsformen verschwiegen operieren (vgl. etwa André Lepecki: *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, New York, London: Routledge 2006).

[28] Brandstetter, »Tanz als Wissenskultur«, op. cit., S. 41.

bleiben«[29] kann. Aus jener Andersartigkeit jenes Wissens geht seine epistemologische Dimension hervor, ja an der Andersartigkeit entzündet sich geradezu eine theoretische Reflexion über die Eigenheiten künstlerischer Wissensproduktion, die von der Mehrzahl philosophischer, soziologischer und kunstästhetischer Studien hervorgehoben wird. In den Worten der Kunsttheoretikerin Martina Dobbe, die ein Ander/e/s W/wissen mit Blick auf die Pose in dessen potentiellem Erkenntnishorizont abtastet, ringt auch der tanzwissenschaftliche Diskurs

> um ein anderes Wissen …, d.h. um einen anderen Begriff von Wissen – um ein Wissen, das, anders als das propositionale Wissen der Wissenschaften, nicht notwendig mit (subjektiver) Gewissheit und (objektiver) Wahrheit konnotiert ist, gleichwohl eine Fähigkeit benennt, die spezifische Formen von Erkenntnis ermöglicht wie umgekehrt aus diesen resultiert.[30]

Ungeachtet der Tatsache, im Tanz gleichsam eine radikalere Disposition von Wissen vorzufinden, die die strukturierende Ordnung von Subjekt und Objekt, von Wahrheit und Erkenntnis performativ durchkreuzt, vermag die Denkfigur ›Anders zu wissen‹ die körperbezogenen Wissensvollzüge nicht ausreichend zu spezifizieren. Eine Andersartigkeit zu betonen, denkt die Modi des Andersartigen als Grenze oder Schwelle und somit in einer abgrenzenden, sich absetzenden Bewegung. Worin aber ihre spezifischen positiven Qualitäten liegen und wohin jenes ›Andere‹ eigentlich tendiert, welchen Charakteristika künstlerische Praktiken epistemisch eignen, bleibt vorerst unbeantwortet.

Gleichwohl das ›Andersartige‹ des Wissens-im-Tanz – ob funktional, optional oder ästhetisch betrachtet – herausgestrichen wird, konkretisieren sich dessen Qualitäten nur in wenigen methodologischen Zugängen oder

---

29 Ibid.

30 Martina Dobbe: »Ander/e/s W/wissen. Die Pose im und als Bild«, in: *wissenderkuenste.de, Online-Zeitschrift des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« der Universität der Künste Berlin* vom 24.05.2014, http://wissenderkuenste.de/#/text/anderes-wissen-die-pose-im-und-als-bild/ (Letzter Zugriff am 30.07.2019). Martina Dobbe gehörte als Kunstwissenschaftlerin bis 2015 zum Leitungsteam des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin. Vgl. ergänzend die online-Zeitschrift des Graduiertenkollegs http://wissenderkuenste.de

analytischen Studien. Vordringlich tritt mit ihm eine wissenspolitische Dimension in den Vordergrund. Brandstetter etwa streicht die notwendige Option heraus, wonach »Tanz [...] die Grenzen dessen, was wir für Wissen und Wissenschaft halten, verschieben und damit unser Verständnis von Wissen selbst in Bewegung setzen [würde]«.[31] Es geht explizit um die Anerkennung einer Alterität dieses Wissens als (Nicht-) Wissen: »sensuell, erotisch und instabil – und selbstverständlich auch kognitiv; ein Wissen, das Grenzen des Wissens und Zonen des Nicht-Wissens (auch und gerade des ›Sich-Selbst-Nicht-Wissens‹) auslotet«[32] und damit eigene Räume ästhetischer Erfahrung öffnet. Wenn Wissen-im-Tanz hiernach »Grenzen des Wissens und Zone des Nicht-Wissens«[33] austariert, so operiert es implizit kritisch gegenüber der wissenschaftlich gefassten Wissenskultur des Objektiven und leistet demgegenüber »Vorstoß in Bereiche […] des Unvorhersehbaren, des Nicht-Wissens, des Unkontrollierbaren als Anspruch einer anderen Erfahrung und eines anderen politischen Engagements«.[34] Am Schauplatz des Körpers operieren seine sinnlich-dynamischen Strukturen im Austausch mit einem Nicht-Wissen und setzen damit gewissermaßen eine kulturelle Energie frei, deren potentielle Kraft eine wissen(schaft)spolitische Hoffnung der Eigenwertigkeit trägt, mit denen künstlerische Praktiken eine geschützte Zone des Ästhetischen einnehmen.

Die Soziologin Gabriele Klein identifiziert »Tanz als Wissenskultur« indessen mit »Praktiken der Anerkennung, Verteilung und Handhabe von

---

31 Brandstetter, »Tanz als Wissenskultur«, op. cit., S. 41.

32 Vgl. auch Gabriele Brandstetter: »Tanz als Szeno-Graphie des Wissens«, in: dies., Christoph Wulf (Hg): *Tanz als Anthropologie*, München: Fink-Verlag 2007, S. 84-99, hier S. 90.

33 Ibid.

34 Brandstetter, »Tanz als Wissenskultur«, op. cit., S. 4. Ähnlich argumentiert Isa Wortelkamp, die pointiert im Nachhall zur Berliner Konferenz (›Tanz als Wissenskultur‹) Wissen im Tanz einem »Raum des Nicht-Wissens und der Wissens-Lücke« zuordnet. Tanzwissen zeige sich als produktives Potential »der Veränderung, Verunsicherung und Verflüchtigung von Wissen und Wissenschaft ... – als eine Kultur der SubVersion.« Vgl.: Isa Wortelkamp: »Tanz als Wissenskultur. Oder: Die Melancholie der Tanzwissenschaft«, in: *TanzRaumBerlin* (2006: 7/8), hrsg. von ztb - Dachverband Zeitgenössischer Tanz Berlin, S. 2.

Tanzwissen«[35], deren kulturkritische Dimension keineswegs über eine angenommene Alterität dieses Wissens begründbar erscheint. Ausgezeichnet »über verschiedene Wissensformen im Widerstreit« kommt Wissen-im-Tanz generell mit Wissen überein, da dieses »grundsätzlich in kollektiver Arbeit [entsteht] und [...] in und über Kontroversen [wächst].«[36] Tanzwissen als ein anderes Wissen zu markieren, eröffne jenem mythologisierenden Denken über Tanz Tür und Tor, das seit der Moderne den Tanz »als das Andere, [...] Nicht-Gesellschaftliche oder kulturell Irrelevante«[37] gedeutet und idealisiert hat. Eindringlich argumentiert Klein gegen die proklamierte Alterität mit der einhergehenden Scheidung zwei differenter Wissenskulturen: Wenn »Tanzwissen als ein anderes Wissen gilt, als ein Wissen, das nicht diskursfähig, weil körperlich gebunden ist«, wird »ein eigentliches Wissen vorausgesetzt.« Die Erfahrungen der Moderne lehrten, dass Wissen-im-Tanz vor dem Hintergrund der »sozialen und kulturellen Rahmung der Produktion und Zirkulation«[38] zu thematisieren und als eine hybride, also durchmischte Wissenskultur zu denken sei.

Allein in den praxeologisch-historiographischen Arbeiten von Claudia Jeschke findet die potentielle Alterität des Bewegungswissens einen konkreten methodologischen Widerhall. Ihren tanzwissenschaftlichen Untersuchungen ist es als eine der ersten deutschsprachigen Studien zu verdanken, Tanz als eine Wissenspraxis theoretisch und praxeologisch zur Anerkennung gebracht zu haben. Mit Blick auf eine generative, kulturell wie ästhetisch formierende Prozessualität von Wissen widmet sich Jeschke bewegungsästhetischen wie historiographischen Analysen, die mit einer ausgiebigen methodologischen Auseinandersetzung einhergehen. Mit dem Ziel, eine differenzierte Bewegungsforschung zu etablieren, fokussieren die Studien das Verhältnis von Wissen und Tanz in seiner somatisch-sensuellen

---

35 Klein, »Tanz in der Wissensgesellschaft«, op. cit., S. 29.

36 Ibid., S. 34.

37 Ibid.

38 Ibid., S. 25f. Klein weist auf die historische Dimension eines Diskurses über Tanz als das Andere hin: »Die Vorstellung von Tanzwissen als unmittelbares körperliches Praxiswissen hat immer auch zu dem Mythos Tanz beigetragen und einen Beitrag dazu geleistet, dass Tanz entweder als das Andere, verstanden als das Nicht-Gesellschaftliche oder kulturell Irrelevante gedeutet, marginalisiert oder gerade aufgrund seiner Emotionalität, Irrationalität oder Körperlichkeit idealisiert wurde.« (Ibid., S. 34).

Prozessualität und ausgebildeten Performanz. Ähnlich wie Inge Baxmann unterstreicht Jeschke damit die kulturelle Kompetenz verkörperter Fähigkeiten, einen Teil unseres kulturellen Gedächtnisses zu bilden, und sucht deren physisches Potential über den Begriff der Aktion methodologisch erkennbar zu machen.[39] Neben einer ausgearbeiteten Analysemethode – der *Inventarisierung von Bewegung*, kurz *IVB*[40] – richtet sich Jeschkes Forschung auf eine Rekonstruktionsarbeit als körperlich reflektierende Praxeologie geschichtlichen Bewussteins.[41] Damit stellt Jeschke die Figur der potentiellen Andersartigkeit von Wissen methodologisch im Sinne weitläufiger Analysen vor Augen, ohne dessen Andersartiges ästhetisch oder wissenspolitisch herauszuheben.

---

[39] Vgl. Claudia Jeschke: *Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)*. Unter Mitwirkung von Crary Rick, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999. Gegenüber der historisch-kritischen und phänomenologisch-deskriptiven Methode ermöglicht die in jenem Band entwickelte Analysemethode der *Inventarisierung von Bewegung* – kurz *IVB* – eine Analyse des motorischen Potentials von Bewegungen, um »die ereignishafte, dynamische Eigengesetzlichkeit von Bewegung« (S. 6) herauszuarbeiten. Als Aktion und damit »als ›künstliche‹, artikulierende Größe« definiert (S. 43), werden Bewegungen losgelöst von ihrer ästhetisierenden Funktion »als instrumental verstandene Qualitäten« (S. 44) analysiert, die »zwischen Herstellung und Erscheinung« (S. 44) vermitteln.

[40] Jeschke, *Tanz als BewegungsText*, op. cit., vgl. auch: dies.: »Anmerkungen zum performativen Wissen von Tanztechnik und Tanzschriften im 19. Jahrhundert«, in: Claudia Öhlschläger, Birgit Wiens: *Körper – Gedächtnis – Schrift: der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 178-194.

[41] Jeschke reflektiert etwa den Umgang mit bruchstückhaftem Wissen in Rekonstruktionen wie der *Idomeneo-Chaconne* in Zusammenarbeit mit dem Tänzer Rainer Krenstetter als eine Arbeit an einem *Museum auf Zeit*. Rückblickend führt sie an: »Der Erkenntniswert, der sich normalerweise mit dem uni-medialen Wissen-Schaffen ergibt, verbindet sich hier mit prozessualen, vielleicht auch »signalrealen« Erfahrungswerten des Tanzens eines bestimmten Tänzers. Diese wirken insofern auf die Erkenntnis zurück, als sie die der Körper-Zeit und dem Zeit-Körper geschuldeten Konflikte und Differenzen ebenso ausstellen wie integrieren.« Claudia Jeschke, Rainer Krenstetter im Gespräch mit Sabine Huschka: »Tanzen als Museum auf Zeit«, in: Huschka (Hg.), *Wisssenskultur Tanz*, op. cit., S. 159-172, hier S. 172.

Figurationen eines Nicht-Wissens

> Aber wo die Flamme des gewußten Nichtwissens ausgeblasen ist, ist der Grund im Wissen für das Wissen verloren.
>
> (Wolfram Hogrebe)[42]

Folgt man künstlerischen Positionen und Diskursen, so verfügt gerade das Nicht-Wissen dem Kunstpraktischen seine Unverwechselbarkeit und verleiht ihm letztlich dessen ästhetische Kompetenz. Dank eines ostentativen Nicht-Wissens gelange die Kunst in eine kreative Dynamik, die einer epistemologischen Praxis gleichkommt. Das Nicht-Wissen spiele der Kunst ihre Qualitäten zu, denn es kennzeichne, so Elizabeth Fisher, geradezu seine ästhetische Grunddisposition:

> It is important to note that art does not participate in the reproduction or circulation of knowledge and it is a common misconception that art can somehow ›account for‹ scientific research. [...] Although the institutional re-inscription of art as a form of learning and research has become a way of recuperating art 's commodity value in terms of a knowledge economy (with standardized and measurable learning/ experiential outcomes), the true value of art in this context lies in its capacity for revealing and hosting the activity of not knowing.[43]

Die Befragung des Wissens in den Künsten wird entlang der Figur seiner ›Andersartigkeit‹ von den weitläufigen kunsttheoretischen Diskursen meist pointiert in den Kontext wissenspolitischer Tendenzen und herrschender Wissensökonomien gestellt. Elizabeth Fisher etwa betont in ihrem Tagungsband *On Not Knowing*, der auf das gleichnamige interdisziplinäre Symposium mit Künstlern und Theoretikern 2009 in Kettle's Yard, Cambridge zurückgeht, das kulturelle Interesse an ›anderen‹ Wissensdynamiken in den Künsten: »Increasingly recognised as a valid mode of enquiry, art

---

42 Hogrebe, *Echo des Nichtwissens*, op. cit., S. 168.

43 Elizabeth Fisher, Rebecca Fortnum (Hg.): *On Not Knowing. How Artists Think*, London: Black Dog Publishing 2013, S. 13f.

offers ways of approaching and articulating knowledge that are not utilised by other disciplines.«[44] Diesem Anspruch begegnen die versammelten Positionen mit einer radikalen Abkehr von einem Wissensbegriff künstlerischer Praktiken. Stattdessen werden sie einem generellen Nicht-Wissen zugeschlagen, das sich einer wissensökonomischen Funktionalisierung entgegenstelle. In einem gleichsam negativen Zirkelschluss wird gegen jegliche Wissensproduktion in den Künsten argumentiert. Doch sollten die Eigenarten künstlerischen Wissens gerade nicht in einen verallgemeinernden oder übergreifenden Begriff von Wissen noch über eine begrifflich gefasste Alterität spezifizierend festgeschrieben werden. Eindringlich plädiert Elke Bippus in diesem Sinne für die Akzeptanz der geltenden Scheidung zwischen den beiden Wissenskulturen: Kunst und Wissenschaft. Das Besondere und Schützenswerte künstlerischer Praxen als epistemische Vollzüge zeige sich gerade im Kontext der erwünschten Funktionalität und Operationalität von *Wissen* in der europäischen bzw. einer von Rationalismus und Aufklärung geprägten Kultur, deren Wissensökonomie von den Künsten unterlaufen wird. Künstlerische Praxen ließen sich gerade nicht in funktionalisierte und ökonomisierte Wissensvollzüge eingemeinden. Sie böten vielmehr »Anlass zur kritischen Befragung der Wissenschaften – ihrer Konventionen und ihrer Machteffekte.«[45] Ausgezeichnet durch eine »Epistemologie eigenen Rechts«[46], wie Kathrin Busch formuliert, gelte es, so Bippus, das Epistemische künstlerischer Praxen gleichsam beharrend hervorzuheben. Deren gegebene Beziehung zu kulturellen Wissensökonomien unterstreiche den ästhetisch-kulturellen Wert der Künste als epistemischer Denkraum.[47] Nicht die Alterität eines Wissens als künstlerisches Wissen qualifiziert dessen epistemologische Qualität und wissenschafts- wie

---

[44] Ibid., S. 13.; vgl. Rezension des Tagungsbandes von Marina Gerber: http://wissenderkuenste.de/#/text/das-unwissen-der-kuenste-eine-besprechung-von-on-not-knowing-how-artists-think-hg-von-elizabeth-fisher-und-rebecca-fortnum-london-2013 (Letzter Zugriff am 03.08.2017).

[45] Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens*, op. cit., S. 10.

[46] Busch (Hg.), *Anderes Wissen*, op. cit., S. 14.

[47] Vgl. auch Dieter Mersch: »Sie [die künstlerische Erkenntnis] zeigt sich damit von anderer Art als das Sagbare und sein Begriff: sie verlässt den Diskurs und durchquert die Zirkel der Wissenschaften, um auf das zu weisen, was nicht Gegenstand einer analytischen Betrachtung sein kann und sich darum exakter Methoden entzieht.« Dieter Mersch: »Kunst als epistemische Praxis«, in: Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens*, op. cit., S. 27-48, hier S. 45.

kulturkritische Dimension, sondern die Anerkennung seiner Praxen als epistemisch und damit die Zuerkennung seiner ästhetischen Denkräume.

Anders als es gewöhnlich für die Wissenschaften angenommen wird, basieren gerade künstlerische Wissensakte konstitutiv auf der Anerkennung von Nicht-Gewusstem und der unbedingten Akzeptanz des Nicht-Wissens. In diesem Sinne merkt der Choreograph und Tänzer Thomas Lehmen an:

> Das Nicht-Wissen ist der Kunst inhärent, weil man dabei mit Dingen umgeht, die man nicht weiß. Die Kunst besteht ja darin, etwas zu verwirklichen oder in Gang zu setzen oder deutlich zu machen oder zu materialisieren oder zu denken, das man noch nicht oder nicht oder bisher nur schlecht ausdrücken kann. Eine Aufgabe von Kunst ist es also, diesem Bereich des Nicht-Wissens einen Platz einzuräumen. Kunst vermitteln heißt entsprechend immer auch, mit etwas umzugehen, das man nicht weiß. Dafür gibt es kein Rezept.[48]

Selbstredend geht es Lehmen keineswegs darum, choreographische oder performative Verfahren in ihren Wissensmodi zu reflektieren und zu klären oder gar zu erklären, wie Körper im Tanz in Bewegung kommen, wie sie ein Körperwissen generieren, initiieren, ausbilden oder aktivieren, um sich dem Blick Anderer zu zeigen. Ausgelotet wird vielmehr ein Differenzmerkmal künstlerischer Praxis. Eindringlich plädiert Lehmen in seinem Gespräch mit Pirkko Husemann für die Notwendigkeit, den Freiraum von Kunst offen zu halten, um seinen Charakter einer nicht-instrumentalisierbaren Praxis zu bewahren, die mit einem ästhetischen Erkennen und Denken einhergeht. Nicht-Wissen fungiert dabei nicht etwa als Negations- und damit Identifikationsfigur einer spezifischen Form von Wissen. Das Nicht-Wissen markiert vielmehr den Ermöglichungsgrund kreativer Arbeitsprozesse und weist einen mitgeführten Anteil im Wissen selbst aus, der als Hintergrund für jegliche prozessuale Wissenspraktik wirkt.

Die Dynamiken der Kunst, zu experimentieren, um etwas herausfinden, von dem man weder wusste noch ahnte, dass es existiert, markiert

---

[48] Thomas Lehmen: »Wir bauen an einer gemeinsamen Sprache. Thomas Lehmen im Gespräch mit Pirkko Husemann«, in: Gehm, Husemannn, von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung*, op. cit., S. 281-287, hier S. 286.

interessanterweise ebenso die philosophische Eingangsfrage von Michael Polanyi: Wie lässt sich erklären, etwas wissen zu wollen und Wissen über etwas zu generieren, von dem man zuvor nichts wusste? Polanyis wissenstheoretische Reflexionen entzünden sich genau an dieser Frage. Als ausgebildeter und akademisch tätiger Chemiker richtete er sie an seine eigene wissenschaftliche Forschungspraxis und ihre Epistemologien des Objektiven und Wahren, um etwa mittels hypothetischer Annahmen und experimenteller Anordnungen Wissen von Sachverhalten oder Zusammenhängen zu generieren und Aussagen zu treffen, von denen man zuvor nichts wissen konnte. Polanyi schlussfolgert:

> Since we have no explicit knowledge of these unknown things, there can also be no explicit justification of a scientific truth. But as we can know a problem, and feel sure that it is pointing to something hidden behind it, we can be aware also of the hidden implications of a scientific discovery, and feel confident that they will prove right.[49]

Was für Lehmen ein Kennzeichen künstlerischer Arbeit und ihrer freien kreativen Tätigkeit ist, hebt auch Wolfram Hogrebe in seiner philosophischen Befragung des Wissens als markantes Merkmal hervor. Gerade und nur ein Nicht-Wissen bilde aus seinem gleichsam »unverstandenen Hintergrund« die alleinige Voraussetzung, »um wenigstens im Vordergrund verstehen zu können.«[50] Im Anschluss an Polanyi tritt Hogrebe in seinen bildungs- und wissenschaftspolitisch eindringlichen Reflexionen *Echo des Nicht-Wissens* (2006) für ein Wissen als »ein Offenhalten für etwas« ein: ein Wissen, »das sich zeigen muß, das also erst dann, wenn es sich gezeigt hat, auch gewußt werden kann.«[51]

> Überall da, wo versucht wird, uns dieses Unverstandene auszureden, überall da, wo Verhältnisse etabliert werden, die für Präsenzformen des Unverstandenen keinen Raum geben, überall da kommt es zu einer Depravierung des kulturellen Niveaus, wie sie für reduktive Vordergrundgesellschaften typisch ist. Die intellektuelle Präsenz

[49] Polanyi, *The Tacit Dimension* 2009, op. cit., S. 23.

[50] Hogrebe, *Echo des Nicht-wissens*, op. cit., S. 167.

[51] Ibid., S. 163.

> des Unverstandenen, des Nicht-Wissens, ist ebenso ein Definiens der Kultur wie die Präsenzformen des Wissens. Das mag paradox klingen, definiert aber das, was Bildung ausmacht, schmerzt daher den Zeitgeist, der die Universitäten auf Beschaffungsinstitute für Entscheidungswissen reduzieren möchte. Aber wo die Flamme des gewußten Nichtwissens ausgeblasen ist, ist der Grund im Wissen für das Wissen verloren.[52]

Die »Flamme des gewußten Nichtwissens« charakterisiert für Hogrebe den Kern kreativen Arbeitens, der für die Geisteswissenschaften ebenso Gültigkeit besitzen muss wie in den Künsten. Die Eigenheiten künstlerischer wie wissenschaftlicher Tätigkeit basieren in ihren Wissensprozessen demnach notwendiger Weise auf einem offen gehaltenen Verhältnis zum »Nichtwissen, das durch nichts einzuholen ist.«[53] Um hierüber, wie Bippus für die *Künstlerische Forschung* unterstreicht, eine »Kritik des Willens zum wahren Wissen« üben zu können, kommt eine »Poetologie des Wissens« zum Anschlag, der Hogrebe eine klare wissenspolitische Kontur verleiht.

So ist es gerade nicht die Frage nach der Alterität des Wissens, die für eine Auseinandersetzung mit künstlerischen Wissenspraktiken – seien sie tänzerisch oder choreographisch – von Bedeutung ist und Analysen eröffnet. Nicht etwa die Frage, ob man, wie Peter Stamer und Franz Anton Cramer in ihrem *Dialog zur Produktion von Wissen über und im zeitgenössischen Tanz* diskutiert haben, mit dem Wissen-im-Tanz eher ein körperliches oder doch eher ein diskursives Wissen thematisiert, schafft analytische und wissenspolitische Perspektiven auf das praktizierte Wissensgeflecht.[54] Vielmehr sind es Fragen nach den vollzogenen, ästhetisch wie politisch angelegten

---

52 Ibid., S. 168.

53 Explizit führt Bippus an: »Womöglich resultiert *Künstlerische Forschung* weniger aus einem Nichtverstehen, sie verknüpft vielmehr ihre Wissensproduktion mit einer Kritik des Willens zum wahren Wissen und verhält sich insofern zum Nichtwissen, das durch nichts einzuholen ist. Denn das, was wir als Wissen erkannt haben werden, bildet sich in komplexen Konstellationen heraus – in einer Poetologie des Wissens«. Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens*, op. cit., S. 16.

54 *Das Propositionale dimmen. Ein Dialog zur Produktion von Wissen über und im Zeitgenössischen Tanz* zwischen Peter Stamer und Franz Anton Cramer. http://peterstamer.com/texts/das-propositionale-dimmen/ (Letzter Zugriff am 30.07.2019).

Akten des Vermittelns, Verkörperns und Zeigens, in denen Wissen-im-Tanz als eine Szene ästhetischer Modellierung, generiert, ausgespielt und erkennbar wird.[55] Insofern gilt es, einer *Poetologie des Wissens* zu folgen, die im Sinne des Entwurfs von Joseph Vogl sich »für die Regeln und Verfahren [interessiert], nach denen sich ein Äußerungszusammenhang ausbildet und abschließt und die Darstellungen diktiert, in denen er seine performative Kraft sichert.«[56] Nicht ein Kriterienkatalog spezifischer Qualitäten spezifiziert Wissen in der Kunst, sondern deren Zugänge und Artikulationsweisen im Umgang mit Materialien und Fragestellungen.

Bewegung als Wissensperformance: Können nach Gilbert Ryle

Die Frage nach den Optionen, Prozessen und Merkmalen eines verkörperten Wissens wäre wissenstheoretisch zunächst auf die Merkmale der erlangten Könnerschaft zu richten. Wie ließe sich eine ästhetische Bewegungsperformance als Spielstätte von Wissen denken? Auf Grund seines verkörperten und mitunter ästhetischen Auftretens lässt sich Bewegungswissen einem dem Vollzug zugehörigen und damit als *Knowing How* ausgewiesenen Wissensbereich zurechnen. Folgt man damit den Wissenskategorien des britischen Philosophen Gilbert Ryle (1900-1976), wie er sie in seinem Aufsatz *Knowing How and Knowing That* (1945/1949) entwickelt hat, so zeichnet sich die Kunst Sich-zu-Bewegen als ein rein praktischer Bereich aus, der mit einem verkörperten Können als ›lebendiger‹ Verkörperungsprozess übereinkommt. Identifiziert ist ein ausschließlich in Praxisvollzügen eingebettetes Wissen, das sich ebenso intelligent erweisen kann wie es traditionell gedanklichen Prozessen zugerechnet wird.

---

55 Für die Kunst der Avantgarde merkt Elizabeth Fisher an: »Art as research has its roots in an expanded field of artistic activity that emerged with conceptual art in the 1960s. Increasingly recognised as a valid mode of enquiry, art offers ways of approaching and articulating knowledge that are not utilised by other disciplines. […] In a language you don't understand.« In: Fisher, Fortnum (Hg.), *On Not Knowing*, op. cit., S. 11.

56 Eine Poetologie des Wissens folgt »der These, daß jede Wissensordnung bestimmte Repräsentationsweisen ausbildet und privilegiert, und sie interessiert sich demnach für die Regeln und Verfahren, nach denen sich ein Äußerungszusammenhang ausbildet und abschließt und die Darstellungen diktiert, in denen er seine performative Kraft sichert.« Joseph Vogl: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink Verlag 1999, S. 7–18, hier S. 13.

> I try to show that intelligence is directly exercised as well in some practical performances as in some theoretical performances and that an intelligent performance need incorporate no ›shadow-act‹ of contemplating regulative propositions.[57]

Praktische Performances lassen sich nach Ryle als ebenso intelligent oder dumm charakterisieren wie theoretische Performances. Hierin liegt der wissenstheoretische Gewinn von Ryles Philosophie.[58] Denn sie drängt auf eine qualitative Anerkennung von könnerhaften Praxisvollzügen als performative Manifestation von Intelligenz. Deren Wissensmodus performt wie etwa ein spezifisch inkorporiertes Bewegungskönnen eine könnerhafte Aktion im Vollzug und spielt sie inhärent aus, ohne etwas anderes als der Vollzug selbst zu sein und auf etwas Vorgängiges zurückzugreifen. Ryle unterstreicht in seinem Essay *Knowing How and Knowing That* von 1945 die vollzogene Formation von Intelligenz am Beispiel des Tanzes:

> Intelligently to do something (whether internally or externally) is not to do two things, one ›in our heads‹ and the other perhaps in the outside world; it is to do one thing in a certain manner. It is somewhat like dancing gracefully, which differs from St.Vitus' dance, not by its incorporation of any extra motion (internal or external) but by the way in which the motions are executed.[59]

Das gleichlautende und differenzierend ausgearbeitete Kapitel *Knowing How and Knowing That*, das 1949 in *The Concept of Mind* erschien[60] und nebenbei bemerkt den Tanz als beispielhafte Wissenspraxis entbehrt, betont als Kriterium für die Intelligenz einer Aktion ihren den Körper-Geist-Dualismus aufhebenden Prozesscharakter. Ryle fasst diesen als einen sich verzeitlichenden Gesamtvollzug auf:

---

57 Ryle, »Knowing how« 1945, op. cit., S. 212.

58 Vgl. ebenso meine Ausführungen in dem Handbuchartikel: Sabine Huschka: »Bewegung«, in: Anja Kraus, Jürgen Budde, Maud Hietzge, Christoph Wulf (Hg.): *Handbuch: Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, Weinheim: Beltz-Juventa 2017, S. 629-642.

59 Ryle, »Knowing how« 1945, op. cit., S. 214.

60 Vgl. auch Gilbert Ryle: *Der Begriff des Geistes*, Stuttgart: Reclam 2002 [1969], S. 26-77.

> [...] seine Gedanken bei der Sache haben, die man tut, heißt nicht, ›Nachdenken über das, was man tun soll, und es außerdem tun‹. Wenn ich etwas mit Intelligenz tue, d.h. also meine Gedanken bei der Sache habe, die ich tue, dann tue ich nur ein Ding und nicht zwei. Meine Handlung hat eine besondere Art oder Ausführung, nicht besondere Vorgänger.[61]

Der Spalt zwischen »Erwägen und Ausführen«[62] ist im *Knowing How* aufgehoben. Als reines Erfahrungswissen zeigt sich ein prozedurales *Können* (*Knowing-how*), das als eine in Praxisvollzügen gelebte Wissensform kategorial von einem *Wissen* (*Knowing-that*) unterschieden wird. Angelegt ist die Differenz zwischen einem verkörperten *Können* etwa als Bewegungskönnen, das mit dessen Performativität befasst ist, und einem fundierten Fakten- und Regel-*Wissen*, das argumentativ und diskursiv dessen Wahrheitsanspruch darlegt. Doch ist die Differenz zwischen *Können* und *Wissen* keineswegs gleichbedeutend mit einer Trennung zwischen Praxis und Theorie. Eine gekonnte oder könnerhafte Ausführung äußert sich für Ryle im wissenschaftlichen Anwendungsbereich als gekonnter Umgang mit Theorien – etwa in einer gelungenen Vorlesung oder in brillanten Argumentationsgängen – ebenso wie in den Modi körperlicher Könnerschaft im Umgang mit Regeln. Denn auch körperliche Vollzüge qualifizieren sich nach Ryle als geistige Prozesse. Beispielhaft verdeutlicht dies Ryle an Hand des Clownspiels, in dem der Clown zur Belustigung des Publikums etwa zu Boden stürzt und damit einen intelligenten Handlungsvollzug deswegen vollzieht, weil er *absichtsvoll* stürzt und eine aktive geistige und körperliche Arbeit ausführt, die nichts mit einem unabsichtlichen Stürzen gemein hat.[63] Im *Können* kommt also ein intelligenter Handlungsvollzug in Anschlag, der durch einen ebenso prägnanten Denkvollzug ausgezeichnet ist wie etwa beim Rechnen. Die Differenz zu einem dem *Wissen* zugeordneten Denkprozess liegt einzig darin, dass jener mit der Explikation von Fakten und Regeln übereinkommt. *Knowing How* und *Knowing That*

---

61 Gilbert Ryle: »Knowing How and Knowing That« 1949/1969, op. cit.; [eine stark erweiterte Überarbeitung des Aufsatzes von 1945]; hier im Dtsch. zitiert: ders.: *Der Begriff des Geistes*, op. cit., S. 26-77, hier S. 35.

62 Ibid.

63 Vgl. Ryle, *Der Begriff des Geistes*, op. cit., S. 37f.

unterscheiden sich also in der Art *zu wissen*: »knowing that something is the case and knowing how to do things.«[64]

An dieser Differenz-Setzung ist es Ryle gelegen, wenn er *Knowing That* als proportionales und *Knowing How* als nicht-proportionales Wissen klassifiziert. *Knowing How* tut sich als einverleibte »zweite Natur« kund und zeigt sich ausschließlich in der Anwendung.

> To be acute and consistent in reasoning is certainly to apply rules of inference to the propositions considered. But the reasoner does not have both to consider propositions and to cast sidelong glances at a formula; he just considers the propositions efficiently. The rules are the rails of his thinking, not extra termini of it.[65]

Angelegt ist eine konzeptionelle Trennung und logische Hierarchisierung ihrer Epistemologien. Denn *Knowing How* ist nach Ryle von einem *Knowing That* in jenem Punkt unterschieden, der *Knowing How* als sich selbst Genüge-Seiendes qualifiziert. *Knowing That* indessen zeigt sich als ein belegtes und in Begründungen dargelegtes und darlegbares *Wissen*, das Faktizitäten und ihr Erkennen heuristisch zum Kern hat. Unterschieden sind zwei grundlegend differente Wissenspraktiken, die definitorisch nicht aufeinander rückführbar sind[66] oder sich gar gegenseitig bedingen würden, da sie zwei unabhängige Formen von Intelligenz darstellen.

Wissen-in-Bewegung vermitteln: Die Wertigkeit von nicht-proportionalem Wissen

Das Problem einer Qualifizierung von Bewegungswissen als verkörpertes Können wird besonders prekär, wenn wir die Frage nach der Vermittlung des praktischen Körperwissens aufwerfen, um etwa Tanzen, Schwimmen oder Fahrradfahren zu lernen. Diese Frage führt uns im Grunde zwischen

---

64 Ryle, »Knowing how« 1945, op. cit., S. 225.

65 Ibid., S. 223.

66 Ibid., S. 215.

die beiden kategorial getrennten Zonen, die nach Ryle nicht ineinander aufgehen.

> Die Fähigkeit, etwas nach gewissen Regeln zu tun, macht das Verstehen dieser Regeln notwendig. [...] Aber daraus folgt nicht, das die Ausübung dieser Fähigkeiten von der Ausübung des Satzverständnisses begleitet sein muß. Ich hätte nicht Brustschwimmen lernen können, wenn ich die Anweisungen nicht verstanden hätte, aber ich muß beim Brustschwimmen diese Anweisungen nicht aufsagen.[67]

Mit diesen und ähnlichen Ausführungen wirft Ryles philosophischer Entwurf eine entscheidende Frage auf: Nämlich inwieweit ein praktisch-verkörpertes Können sich nicht explizieren muss oder ob sich *Knowing How* gerade darüber ausweist, dass es sich nicht explizieren kann. Eine Beantwortung dieser streitbaren und in der aktuellen Forschung breit diskutierten Frage – mit der letztlich die Produktivität der Trennung zwischen proportionalem und nicht-proportionalem Wissen erwogen wird – skaliert das kulturelle Werteverhältnis zwischen abstraktem Wissen und lebensweltlichem Wissen mit dessen sinnlich-ästhetischen Erfahrungsanteilen.[68] Ryle selbst markiert über die Kompetenz für eine begriffliche Identifizierung und qualifizierende Explikation die Grenze zwischen den Bereichen von Können und Wissen. Gleichwohl »da nur eine einzige Tätigkeit [ist], [...] kann und muß [sie] auf mehr als eine Art erklärend beschrieben werden.«[69] Die Art und Weisen des Erklärens kommen angesichts ihrer Vielfältigkeit und begrifflichen Varianz nicht mit der Tätigkeit dergestalt überein, dass diese begrifflich eindeutig benannt und disziplinspezifisch bezeichnet ist.

> So etwa wie kein aerodynamischer oder physiologischer Unterschied besteht, wenn wir von einem Vogel sagen, daß er ›südwärts fliegt‹, und von einem andern, daß er ›nach Süden zieht‹, obwohl doch ein großer biologischer Unterschied zwischen diesen beiden Beschreibungen liegt. So muß auch kein physikalischer oder physiologischer

---

67 Ryle, *Der Begriff des Geistes*, op. cit., S. 59f.

68 Vgl. vor allem Joachim Bromand, Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen lässt: das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*. Für Wolfgang Hogrebe. Berlin: Akademie-Verlag 2010, S. 11-19.

69 Ryle, *Der Begriff des Geistes*, op. cit., S. 62.

> Unterschied bestehen, wenn wir von einem sagen, daß er quasselt, und von einem anderen, daß er vernünftig redet, obwohl die rhetorischen und logischen Unterschiede gewaltig sind.[70]

Um Bewegungswissen als spezifisch körperliches Können zu überdenken, zeitigt Ryles epistemologische Trennung markante Konsequenzen. *Knowing How* beschreibt einen Wissenstypus, der solitär, personifiziert und situativ konkret erfahrbar und wahrnehmbar ist und doch keineswegs ein epistemisches Wissen außerhalb seiner selbst ausbildet.

> When a person knows how to do things of a certain sort, we call him ›acute‹, [...] or ›a good examiner‹, etc. In doing so we are describing a part of his character, or crediting him with a certain dispositional excellence. [...] The way in which rules, standards, techniques, criteria, etc. govern his particular performances is one with the way in which his dispositional excellences are actualised in those performances. It is second nature in him to behave thus and the rules etc. are the living nerves of that second nature.[71]

Optionen, sich methodologisch auszuweisen oder darzulegen und gewissermaßen ein Wissen über das Wissen veräußern zu können, sind im Bereich des *Knowing How* nicht gegeben, denn der geistige Prozess ist in die körperliche Ausführung der Bewegung eingebunden. Identifiziert wäre im Grunde ein Wissen-in-Bewegung, das als *Knowing How* mit einem gelebten und verkörperten prozeduralen *Können* übereinkommt, das nicht nur einen ›schweigenden‹ Bereich einnimmt, sondern – zugespitzt formuliert – einen kategorial ›verschwiegenen‹ Wissensbereich ausbildet, da er sich gerade nicht begrifflich auszuweisen versteht.

Bewegungswissen als Regelvollzug

Der wertvolle Aspekt von Ryles Philosophie liegt in der unbedingten Anerkennung praktischen Könnens als angewandte Intelligenz, die nicht auf einem theoretisierenden Wissensbereich basiert oder von ihm abhängig ist:

---

70 Ibid.

71 Ryle, »Knowing how« 1945, op. cit., S. 223.

»Erfolgreiche Praxis geht ihrer eigenen Theorie voraus.«[72] Doch beleuchtet Ryle *Knowing How* keinesfalls als Prozess der Erfahrungsgewinnung oder untersucht ein über Regelvollzüge oder Sprechakte sich akkumulierendes Lernen-Können. Knapp unterschieden werden einzig zwei Lernmodelle: die Bildung von Gewohnheiten und die Aneignung von Fähigkeiten qua Intelligenz, wobei ersteres ein Abrichten (Dressur) durch Wiederholung ist und zweiteres sich qua Förderung von Urteilskraft und Kritikvermögen ausbildet.[73] Beide Male handelt es sich um körperliche Einprägungsprozesse von Regeln und Normen, die eine »zweite Natur« schaffen.

> We can be instructed in truth, we can only be disciplined in methods. Appropriate exercises (corrected by criticisms and inspired by examples and precepts) can inculcate second natures. But knowledge-how cannot be built up by accumulation of pieces of knowledge-that.[74]

Gleichwohl es nach Ryle außer Frage steht, dass im *Knowing How* Regeln und Prinzipien wirksam sind, die sogar »von Menschen, die fischen, kochen oder argumentieren können«[75] extrahiert werden können, geht die könnerhafte Tätigkeit weder in diesen Regeln auf, noch bedarf es ihrer notwendiger Weise. *Knowing How* kommt, wie Günter Abel pointiert herausstellt, mit einer »theoretische(n) Grundlosigkeit«[76] seiner Praxisvollzüge überein. Jegliche theoretische Explikation ist dem *Knowing How* zeitlich und logisch nachgeordnet. Es handelt sich um eine Wissenspraktik, die eine Disposition vielfältiger »von einander mehr oder weniger unähnlichen Ausübungen zulassen«.[77]

---

72 Ryle, *Der Begriff des Geistes*, op. cit., S. 33; vgl. Jennifer Hornsby: »Ryle's Knowing-How, and Knowing How to Act«, in: John Bengson, Marc A. Moffett (Hg.): *Knowing How. Essays on Knowledge, Mind, and Action*. Oxford u.a.: Oxford Univ. Press 2011, S. 80–98.

73 Vgl. Ryle, *Der Begriff des Geistes*, op. cit., S. 49-62.

74 Ryle, »Knowing how« 1945, op. cit., S. 223.

75 Ibid., S. 12.

76 Günther Abel: »Knowing-How. Eine scheinbar unergründliche Wissensform«, in: Bromand, Kreis (Hg.), *Was sich nicht sagen lässt*, op. cit., S. 319–340, hier S. 329.

77 Ryle, *Der Begriff des Geistes*, op. cit., S. 69.

Anknüpfend an Ryle weist der Philosoph Günther Abel auf, dass man *Knowing How* daher nicht als Fähigkeit, Kompetenz oder Fertigkeit begreifen und klären könne, wenn man die Frage nach der »Instantiierung von [...] Regeln oder Gesetzmäßigkeiten« in den Vordergrund stellt. Vielmehr müsse die Frage nach dem *Wie* jenes praxisvollzogenen Wissens in den Blick geraten, die Abel als »Regelfolgen-Können« untersucht und deren Prozesse von »Vormachen, Illustrieren, Beispielegeben, Einüben und Trainieren«[78] unterscheidet. Er stellt heraus, dass »soll Knowing-How tatsächlich erworben und gegeben sein – [es] wiederholt zu regelfolgenden und regelmäßigen Handlungen bzw. Praktiken kommen [muss].«[79] Kulturgeschichtlich und soziologisch sind jene von Ryle als Disziplinartechniken ausgewiesenen Lernprozesse in ihren Vermittlungspraktiken, Habitualisierungsformen und Aneignungsmodellen von Bewegungs- und Handlungsmustern umfassend untersucht worden,[80] um ihre systematischen und prozessualen Regelwerke zur Verkörperung und Einverleibung herauszustellen. Im Bereich des Bühnentanzes lassen sich beide Praktiken der Aneignung von Bewegungswissen als komplementäre Kulturtechniken nachzeichnen: Proben und das tägliche Training prägen als ritualisierte Prozesse mit steter Wiederholung einen gewissen Drill aus, begleitet und ergänzt durch mimetische Lernprozesse, sprachliche und imaginative Anweisungen und Explikationen des Regelwerks und ästhetischer Maximen, in denen sich der Tänzer geistig reflektiert ausbildet.

Bevor die inhärente Struktur des Sich-Bewegen-Könnens genauer betrachtet wird, muss nochmals betont werden, dass Ryle keine Trennung zwischen einem körperlichen und einem geistigen Wissen vornimmt: *Knowing How* beschreibt ein gleichermaßen auf Theorie wie auf Praxis beruhendes Können, das sich in unterschiedlichen Anwendungsfeldern zeigen und kundtun kann. *Knowing How* bildet in ihnen ein performtes, performativ sich

---

78 Abel, »Knowing How«, op. cit., S. 328.

79 Ibid., S. 333. Über das Regelfolgen-Können im Bereich eines *Knowing How* führt Abel aus: »Das für die Knowing-How-Praktiken kennzeichnende Regelfolgen ist ein *praxisinternes* Regelfolgen. Es kann *nicht* als eine (Kriterien-geleitete) Applikation oder Umsetzung externer Regeln und nicht als ein sprachlich-propositional verfasstes Wissen um die Regeln beschrieben werden.« Ibid., S. 328.

80 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen übers. von W. Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

bildendes wie ausstellendes Können. Doch fungiert gerade das körperliche Können von alltäglichen oder kunstvollen Bewegungsausführungen in den auf Ryle sich beziehenden philosophischen Schriften[81] als dessen Leitparadigma. Bewegungsausführungen – wie etwa Fahrradfahren oder Tanzen – veranschaulichen als verkörpertes oder einverleibtes Wissen augenfällig das Gelingen ihrer vollzogenen und wirkenden Wissensvollzüge. Doch wird mit ihnen nicht nur eine Dimension von Verkörperung und Einverleibung ansichtig. Vielmehr reichen gerade körperliche Bewegungspraxen in ein Wissensgeflecht aus u.a. somatischen, neurophysiologischen, biomechanischen und kinästhetischen Anteilen zurück, die eingelassen in intuitive und spontane Prozesse bis heute angesichts ihrer methodisch komplexen Wissenskultur Gegenstand künstlerisch-wissenschaftlicher Forschungen sind.[82] Bewegungsausführungen weisen einen Grad an undurchsichtiger

---

[81] Vgl. Bengson, Moffett (Hg.): *Knowing how*, op. cit.; vgl. Abel, »Knowing How«, op. cit.; vgl. auch: Frank Adloff, Katharina Gerund, David Kaldewey (Hg.): *Revealing Tacit Knowledge. Embodiment and Explication*, Bielefeld: transcript 2015. Einleitend heißt es: »It is not easy to give a precise definition of tacit knowledge: The term may denote the skills we need for bodily performances such as bicycling, playing a musical instrument, or conducting experiments in the laboratory, but it may also point to culture-specific intuitions and pre-reflexive assumptions that determine the way we interact with the world and with society. Any approach to tacit knowledge is characterized by a basic paradox: If this kind of embodied and pre-reflexive knowledge underlies all of our actions and all knowledge production, then how is it possible for us to access it – let alone describe it in the propositional language of scholarly discourse?« S. 7.

[82] Zu jenen Forschungszusammenhängen, die meist auf Allianzen wissenschaftlicher und künstlerischer Institutionen fußen, gehört z.B. das Siobhan Davies Replay, das seit 2007 durch Förderung des *Arts and Humanities Research Councils* (AHRC) in UK in Kooperation der Choreographin Siobhan Davies und der Coventry University besteht. Dieses Projekt wird begleitet von der tool-website D-TRACES Project (*Dance teaching resource and collaborative engagement spaces*) zur Unterstützung der Studiengänge an der Coventry University. (http://insidemovementknowledge.net) Wegweisend ist auch das Ende 2010 abgeschlossene Forschungsprojekt *Inside Movement Knowledge* (IMK), das u.a. an einer interaktiven Installation des Trainingssystems von Emio Greco *EG|PC in Double Skin/Double Mind* gearbeitet hat. Vgl. *Capturing Intention. Documentation, analysis and notation research based on the work of Emio Greco|PC*. Hrsg. v. Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Amsterdam, Oktober 2007. Die Mitglieder der AHK Dance Research Group von der Amsterdamer Kunsthochschule und dem Department Theaterschool (*Amsterdam School of the Arts*) sowie der EG/PC Research Group wirkten in der internationalen *Education Workgroup* von *Motion Bank* mit, die initiiert durch *The Forsythe Company* (2010-2013) zur Erforschung choreographischer Praktiken tätig war. Vgl. Sabine Huschka, »Mediale Transformationen choreographischen Wissens. Das Internetportal *Synchronous*

Komplexität auf, der ungleichgewichtig zum augenfälligen könnerhaften Gelingen ihrer wirkenden Vollzüge steht.

Dieses Ungleichgewicht wird in Ryles Ausführungen nicht thematisch, da seine Wissensfiguren nicht dem Zusammenspiel divergenter Wissensanteile nachgehen, sondern deren bewegungswissenschaftliche Anteile gerade dem Bereich eines *Knowing That* zuordnen. Ein biomechanisches oder neurophysiologisches Wissen selbst trägt aus der wissenstheoretischen Einordnung von Ryle keineswegs zur erfolgreichen Ausführung einer Bewegung – wie dem Fahrradfahren – bei. Das Fahrradfahrenkönnen ragt geradezu, wie Abel herausstellt, unverträglich aus dem Bereich des *Knowing That* heraus. Denn »im erfolgreichen Knowing-How [ist] nicht ein explizites Wissen um die sonstigen Umstände und Kontext-Abhängigkeiten des Erfolgs verlangt (im Fall des Radfahrens z. B. [...] der anatomischen Bewegungsmechanismen der Beine und Gelenke des Radfahrers).«[83] Mit Blick auf eine Tänzerin und ihr inkorporiertes kunstvolles Bewegungskönnen heißt es sogar:

> Angenommen, die Tänzerin kennte die bestmögliche Neurobiologie und Mechanik der Körperbewegungen vollständig, – es käme dadurch gleichwohl nicht zu einem ihre Performance selbst positiv befördernden Effekt. Vielmehr müsste man schon heilfroh sein, wenn das entsprechende proportionale Knowing-*That* der Performance keinen Schaden zufügt.[84]

Wenn auch Abels Differenz zuzustimmen ist, dass *Knowing How* an eine Erfüllungsbedingung und *Knowing That* an die Wahrheitsbedingung geknüpft ist, ist hier seiner Schlussfolgerung zu widersprechen. Tatsächlich liegt ein markantes Missverständnis vor: So zeigt sich *Knowing How* nicht auf Grund dessen als erfolgreicher Vollzug, weil es sich als Praxis- und Handlungswissen von einem *Knowing That* distanziert, da dieses dessen Performance in Gefahr bringen könnte. Nicht ein *Knowing That* gefährdet

---

Objects von William Forsythe«, in: Gabriele Brandstetter, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2010, S. 182-204.

83 Abel, »Knowing How«, op. cit., S. 328.

84 Ibid., S. 324.

die Performance des Könnens, vielmehr wirkt im *Knowing How* selbst ein spannungsvolles Gefüge von Bewusstseins- und Wahrnehmungsprozessen, das dessen potentielles Scheitern mitführt. Hierüber gibt der wahrnehmungstheoretische Entwurf zum »implizit Wissen« von Michael Polanyi Auskunft.

Bewegung als Performance von Wahrnehmungsprozessen

> Jedes explizite Erkennen bleibt für uns ein Erkennen unter dem unabsehbaren Risiko eines impliziten, das für uns ein epistemisches Hintergrundrauschen bleibt, ja bleiben muss.
>
> (Wolfram Hogrebe)[85]

Der Vollzug einer verkörperten und einverleibten Könnerschaft, sich zu bewegen wissen, lässt sich nur jenseits des philosophischen Körper-Geist-Dualismus begreifen. Entgegen der naheliegenden und doch irrigen Annahme, man bekäme es im Bereich könnerhafter Bewegungsvollzüge ausschließlich mit somatischen Prozessen zu tun, die unspezifisch ohne gezielte Wahrnehmungsverläufe ablaufen, basieren intelligente Bewegungsvollzüge auf erlernten und ästhetisch erzeugten Wahrnehmungsprozessen. Diese lassen sich mit bewusst gesteuerten Wahrnehmungsverfahren identifizieren, die tanzwissenschaftlich ein »Denken in Bewegung«[86] ausweisen. Tatsächlich bildet die wirkende Intelligenz wahrnehmungstheoretisch eine tätige Performanz differenzierter Prozesse, mit denen gerade tänzerische Trainingsformen in Form vielfältiger Anleitungen intensiv arbeiten, um aufmerksamkeitsgesteuert und intuitiv sich ereignende Wahrnehmungsprozesse kinästhetisch statthaben zu lassen.[87] Wahrnehmungstheoretisch sind am Schauplatz körperlicher Bewegungsvollzüge komplexe Aufmerksamkeits- und

---

[85] Wolfram Hogrebe: *Der implizite Mensch*. Berlin: Akad.-Verl. 2013, S. 9.

[86] Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel Verlag 2004.

[87] Ein prägnantes Beispiel lässt sich in Forsythes *Improvisation Technologies* und seinen improvisatorisch eingebundenen Choreographien beobachten. Vgl. Sabine Huschka:

Wahrnehmungsakte auszumachen, die mittels angegebener Regeln oder eingespielter Informationen Arten der Mobilisierung, Koordination, Ausrichtung und Orientierung der Körper-in-Bewegung initiieren und strukturieren.

Das zentrale Problem aber, verkörpertes Wissen analytisch zu fassen, liegt in der theoretischen Differenzziehung zwischen implizitem und explizitem Wissen, die in ein geradezu gegenseitiges Ausschlussverhältnis rücken: Ein Wissensbereich, der sich über sprachliche Explizierbarkeit ausweist – und sagbar ist –; ein anderer, der im Somatischen wirksam ist – und sich zeigt. Doch lässt sich jener aufgeteilten Wissensordnung begründet mit Zweifeln begegnen. Der englische Soziologe Harry Collins resümiert seine theoretisierende Studie *Tacit & Explicit Knowledge*[88] sogar pointiert mit der kritischen Frage: »Could all somatic tacit knowledge be made explicit?« und führt aus:

> In sum, there is nothing philosophically profound about Somatic tacit knowledge, and its appearance of mystery is present only because of the tension of the tacit with the explicit: If we did not feel pulled toward trying to say what we do, and if we did not make the mistake of thinking this is central to the understanding of knowledge, we would find nothing strange about our brains' and bodies' abilities to do the things we call tacit. And that is why too much concentration on the body as the seat of the tacit takes one away from a proper understanding of the idea.[89]

»Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt«, in: Siegmund (Hg.), *William Forsythe*, op. cit., S. 95-106.

88 Collins unterscheidet auf der theoretischen Grundannahme, dass es kein explizites Wissen ohne implizites gibt, drei Grade von Tacit Knowledge: *Relational Tacit Knowledge* beschreibt eine schwache Form, da sie auf der Kontingenz von menschlichen Beziehungen, Geschichte und Traditionen beruht; *Somatic Tacit Knowledge* gehört einer mittleren Stärke an, die durch die Fähigkeiten des individuellen Körpers begrenzt ist, und *Collective Tacit Knowledge* bildet eine starke Form aus, da sie gesellschaftlich geprägt und ausgehandelt wird. Vgl.: Harry M. Collins: *Tacit and explicit knowledge*, Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press 2010. Collins ist als Direktor am *Centre for the Study of Knowledge, Expertise, and Science* an der Cardiff University tätig.

89 Ibid., S. 117.

Nicht allein über ein Verständnis vom Körper als Aktionsraum sich zeigender und wirkender Wissensprozesse lassen sich nach Collins Operationen und Funktionen des *Tacit Knowing* analytisch klären und ausdifferenzieren, als vielmehr über die angewandten Prozesse zur Verkörperung und Inkorporation. Das methodologische Interesse sollte daher der Beziehungsstiftung zwischen körperlichen Agenten gelten, oder – wie Jens Loenhoff kommunikationswissenschaftlich unterstreicht[90] – zwischen körperlichen Agenten und Situationen.

Warum allerdings Theorien und Diskurse über *Tacit Knowing* – wie auch der wissenstheoretische Entwurf von Polanyi – vordringlich körperliche Praxen behandeln,[91] erklärt sich aus deren wissenschaftlichem Bestreben, das cartesianische Dogma über das Primat eines intellektualistisch und mentalistisch operierenden Denkens zu überwinden. Loenhoff betont in diesem Zusammenhang:

> The emphasis on the role of the body as generator, medium, or pathway of tacit knowledge can be interpreted as a search for an alternative starting point and guaranty of ultimate certainty that hopes to overcome the aporias of dualism in a convincing way.[92]

Aber auch der Irrtum, *Tacit Knowing* bilde eine primär ›andere‹ Wissensform, die im somatischen, senso-motorischen Bereich am reinsten aufzufinden ist, lässt sich wahrnehmungs- und wissenstheoretisch dann ausräumen, wenn verkörpertes Bewegungswissen in seiner prozessual konstitutiven Verschränkung von Bewegen und Wahrnehmen bedacht wird. Sicherlich ließe sich gewinnbringend streiten, ob und inwieweit wissenschaftliche Bewegungsdisziplinen für eine erfolgreiche Performanz

---

90 Vgl. Jens Loenhoff: *Die kommunikative Funktion der Sinne. Theoretische Studien zum Verhältnis von Kommunikation, Wahrnehmung und Bewegung*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2001; vgl. ders. (Hg.): *Implizites Wissen: epistemologische und handlungstheoretische Perspektiven*, Weilerswist: Velbrück 2012.

91 Vgl. Georg Hans Neuweg: *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, Münster [u.a.]: Waxmann 1999 (Habil.-Schrift, Universität Linz, 1998).

92 Jens Loenhoff: »Tacit Knowledge: Shared and Emodied«, in: Adloff, Gerund, Kaldewey (Hg.), *Revealing Tacit Knowledge*, op. cit., S. 21-40, hier S. 26.

und das Erlernen etwa von Fahrradfahren beitragen. Ungeachtet dessen beruht aber dieser Bewegungsablauf wie andere Formen des Sich-Bewegens auch auf Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozessen, die – und bis zu diesem Punkt ließe sich mit Ryles Wissensfigur des *Knowing How* durchaus argumentieren – eine Intelligenz mit sich führen. Die wirkende Intelligenz zeigt sich jedoch keineswegs »als zweite Natur«, wie sie von Ryle als selbsttätiger Prozess aufgefasst wird. Wenn Ryle *Knowing How* schlicht als ein In-eins-Fallen geistiger Prozesse mit der Performance eines verkörperten Wissens selbst entwirft, dann greift sein philosophischer Entwurf für den Bereich der Bewegung zu kurz.[93]

Die gegebene Verflechtung von Bewegen und Wahrnehmen, die Victor von Weizsäcker in seinen Studien zum *Gestaltkreis* herausgearbeitet hat, macht dies deutlich. Hiernach sind Bewegen und Wahrnehmen in einem sich bedingenden Prozess gegenseitig verschränkt: »Die Wahrnehmung enthält nicht die Selbstbewegung als Faktor, der sie bedingt: sie i s t Selbstbewegung.«[94] Bewegen und Wahrnehmen unterhalten ein kohärentes Verhältnis der Verstrickung, in dem beide in einer Weise miteinander verbunden sind, dass sie sich aufeinander bezogen vertreten. Weizsäcker erklärt dieses interdependente Verhältnis eines einschließenden Ausschlusses über das Prinzip einer Drehtür, genauer betrachtet an Hand des Vorgangs, eine Drehtür in Bewegung zu betreten: »Es ist so, daß wenn ich durch eine Drehtür gehe, ich das Innere des Hauses nur sehe, wenn ich hereingehe, und daß nur, wenn ich herausgehe, es nicht mehr sehe. Dieses Gleichnis soll erläutern, wie das Prinzip der Verschränkung ein Realprinzip der Biologie ist.«[95] Verbildlicht findet sich ein Verhältnis, das unter dem Begriff *Gestalt-*

---

93 Auf jene Schwäche von Ryles Wissensfigur *Knowing How* hatte bereits Polanyi hingewiesen, wenn er rückblickend die Differenz zwischen seinem eigenen philosophischen Entwurf vom *Tacit Knowing* und Ryles Konzeption herausstellt: »Ryle ... had no conception of tacit knowing, so he concluded that body and mind are ›not two different species of existence‹, ›not tandem operations‹. Accordingly, he held that ›intelligent performances are not clues to the workings of minds; they are those workings.‹ This theory we must reject.« Michael Polanyi: *Meaning*, hg. v. Harry Prosch, Chicago and London: Univ. of Chicago Press 1975, S. 46. Zitate im Text vgl. Ryle: *The Concept of Mind* 1949, op. cit., S. 61, S. 23, S. 46 und S. 58.

94 Victor von Weizsäcker: *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, Stuttgart/New York: Georg Thieme 1968, S. 21.

95 Ibid.

kreis[96] die »konstitutive gegenseitige Verborgenheit von Wahrnehmen und Bewegung« verdeutlicht. Dem gegenseitigen Einschluss von Wahrnehmen und Bewegen ist daher – obwohl der Wahrnehmungsprozess die einsetzende Selbst-Bewegung ist – keine gleichförmige geschlossene Gestalt zu eigen. In der Verschränkung sind beide über ein füreinander Verborgen-Sein aufeinander bezogen. Dieser sich im Bewegen verschränkende Wahrnehmungsakt weist auf eine spezifische Bewusstseinsstruktur im Sich-Bewegen hin, die Michael Polanyis Wissenstheorie des *Tacit Knowing* verdeutlicht.

»Tacit Knowing«. Die Kunst des Wissens nach Michael Polanyi

Tacit Knowing stellt in der Tat die eigenwillige Wahrnehmungskonfiguration verkörperten Wissens heraus. Schon Michael Polanyi (1891-1976), der lange Zeit als Chemiker und später als Philosoph tätig war,[97] hatte sich mit seinen Studien zum *Tacit Knowing* einer phänomenologisch informierten Wahrnehmungstheorie über die prozessuale Struktur jeglicher Art des Wissens zugewandt, die sich deutlich von Ryles Verständnis praktischer

---

[96] Weizsäcker erläutert im Vorwort zur 4. Auflage seines Buches die Bedeutung des gewählten Begriffs vom *Gestaltkreis*, der in seiner Erforschung auf »die Einführung des Subjektes in die Biologie« (V) gerichtet war. Der Begriff ist interdisziplinär angelegt und sucht die Wissenschaftsdisziplinen Biologie, Medizin und Philosophie aufeinander zu beziehen: »Die Bezeichnung *Gestaltkreis* hatte einen Vorteil, der eigentlich nicht beabsichtigt war. Das Wort erweckt nämlich kein so anschauliches Bild, wie es etwa das Wort Kreisgestalt tut. Es bleibt ein Unbehagen, indem Gestalten nichts Kreisendes an sich haben und das Kreisen, welches hier schließlich gemeint ist, nicht bildhaft wird. Eben diese unbehagliche Spannung zwischen einer sinnlichen Anschauung (die sowohl mit ›Gestalt‹ wie mit ›Kreis‹ angeregt wird), und dem unsinnlichen Begriff (der mit der Vereinigung beider entsteht) – eben diese spannende Unangemessenheit verhindert dann ein volles Mißverständnis. Und das ist der Vorteil.« Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, op. cit., VII.

[97] Michael Polanyi vollzog den für unsere heutige Zeit ungewöhnlichen Disziplinwechsel zur Philosophie durch die Einsetzung einer neuen Professur für ihn. So wurde er 1948 zum *Chair of Social Studies* an der University of Manchester ernannt, wo er seit 1933 als *Head of Physical Chemistry* tätig war. Er emigrierte 1933 nach England und gab seine Stelle am Berliner Kaiser-Wilhelm-Institut auf, dessen bedeutende Forschungsinstitution nach dem zweiten Weltkrieg von der *Max-Planck-Gesellschaft* übernommen wurde. Vgl. biographisch und wissenschaftshistorisch: Mark T. Mitchell, *Michael Polanyi: The art of Knowing*, Wilmington: ISI Books 2006.

Intelligenz im Vollzug abgrenzt.[98] Das zentrale Differenzkriterium, das in Deutschland von der gegenwärtigen Forschung bis auf wenige Ausnahmen in den Sport- und Kulturwissenschaften kaum beachtet wird, liegt in der von Polanyi dezidiert dargelegten strukturellen Wahrnehmungsfiguration als Basis für gelungene Wissensperformanzen.[99] Vergleichbar mit Ryle arbeitete auch Polanyi an der unerlässlichen Novellierung des Wissensbegriffs: »This amendment […] will open the way to a far-reaching relaxation of the tension between science and the nonscientific concerns of man: Let us observe how this is so by inquiring into the essential structure of knowing as an art.«[100] Doch ist die Kunst zu wissen für Polanyi nicht nur in den Bereichen von Alltagswissen, praktischen Fertigkeiten und theoretischer Erkenntnis gleichermaßen angelegt, sondern er fasst alles Wissen als einen performativen Prozess, der im Handeln, Wahrnehmen, Verstehen und Erkennen strukturell analog wirksam ist. Implizit Wissen beschreibt und kennzeichnet die *Tacit Dimension* jeglicher Wissensvollzüge, wobei sie mit Regeln und expliziten Wissensformen umgehen, ohne in diesen notwendiger Weise aufzugehen.

Die Eigentümlichkeit der Kunst zu Wissen erklärt sich für Polanyi nicht über einen abgegrenzten grundständig anderen Bereich von Wissen. Vielmehr ist Polanyi in seinen weitläufigen Vorlesungs- und Publikationstätigkeiten daran gelegen, die stets konstitutive Aufmerksamkeits- und

---

98 Vgl. Polanyi, *Meaning*, op. cit., S. 46 f.

99 Die Differenz zwischen *Knowing How* und *Implizit Wissen* bleibt bis auf die kulturwissenschaftliche Studie von Ladewig, *Schwindel*, op. cit., und der sportwissenschaftlichen Forschung von Neuweg, *Könnerschaft und implizites Wissen*, op. cit., unbeachtet. Auch das Graduiertenkolleg *Präsenz und implizites Wissen* der Universität Erlangen, das »in kulturvergleichender Perspektive kulturell divergente Formen der Diskursivierung von Präsenz in verschiedenen gesellschaftlichen Funktionsbereichen« untersucht, analogisiert beide Wissensfiguren, wenn es einleitend in einer ihrer Veröffentlichungen heißt: »[...] tacit knowledge rests on a paradox: If we translate a ›*knowing how*‹ into a propositional ›knowing that,‹ the ›*knowing how*‹ is no longer what it used to be: a practical ability or a doing, operating in the background. By being translated into explicit know-ledge, tacit knowledge is transformed; a one-to-one representation of tacit knowledge is never possible. To put it differently: There is a difference between *knowing how* it is to have know-how and giving a description of know-how. This is the reason why many authors assume that there cannot be any explicit knowledge without tacit knowledge.« Adloff, Gerund, Kaldewey (Hg.), *Revealing Tacit Knowledge*, op. cit., S. 13.

100 Polanyi, *Personal Knowledge*, op. cit., S. 33.

intentionale Operationsleistung im Wissen darzulegen, die als Beziehungsgefüge wirksam den Wissensakt hervorbringt: »wir [verschieben] bei einem Akt impliziten Wissens unsere Aufmerksamkeit *von* etwas *auf* etwas anderes […], genauer gesagt: vom ersten auf den zweiten Term jener stummen Relation.« Damit wenden wir »uns von etwas her etwas anderem zu und werden seiner im Lichte dieses anderen gewahr.«[101] Die interdependente Dynamik einer phänomenalen, ontologischen, funktionalen und semantischen Wahrnehmungsstruktur, die Polanyi der Gestaltpsychologie entlehnt, qualifiziert *Wissen* als einen Bewusstseins- und Denkprozess, ein *knowing-in-action*. Dieses basiert also auf einer notwendigen Operation: einem Wahrnehmungsprozess zwischen zwei verbundenen Polen (Termen), in dem ein proximaler (›dem Körper näherliegend‹) mit einem distalen (›dem Körper entfernten‹) Bereich in einer eigenwilligen Dynamik in Beziehung tritt, um ein Erkennen, ein Verstehen, ein Handeln und Bewegen gelingen zu lassen. Vollzogen wird ein interdependenter Wahrnehmungsakt, bei dem ein Anteil notwendigerweise im Dunkeln bleibt, um sich, ihm gewissermaßen blind vertrauend, auf etwas anderes handelnd und bewegend auszurichten.

Wissen entfaltet sich nach Polanyi durch dynamisch strukturierte Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozesse, deren operationaler Charakter zwischen einem subsidiären Hintergrundbewusstsein [*subsidiary awareness*] und einem Fokalbewusstsein [focal awareness] sich dem handelnden Subjekt verdankt. *Tacit Knowing* basiert auf einer notwendigen Operation, die von einem Agenten ausgeführt werden muss, um durch spezifische Wahrnehmungsarbeit einen aktiven Wissensvollzug zu vollziehen. Mit dieser Wissenskonzeption weicht Polanyi, wie Ladewig herausarbeitet, von der gestaltpsychologischen Wahrnehmungskonzeption und seinem gestalttheoretischen Ansatz ab, »demzufolge sich die Gestaltbildung als Ergebnis unsteuerbarer Abläufe einstellte […].«[102] »However, I am looking at Gestalt, on the contrary, as the outcome of an active shaping of experience performed in the pursuit of knowledge.«[103] Skizziert ist eine erfahrungszentrierte und situativ vollzogene Wahrnehmungs- und Erkenntnisdisposition,

[101] Polanyi, *Implizites Wissen*, op. cit., S. 20 und S. 19f.

[102] Ladewig, *Schwindel*, op. cit., S. 234.

[103] Polanyi, *The Tacit Dimension* 1966, op. cit., S. 6.

die »ein[en] Verstehensakt [bildet], den das wahrnehmende Subjekt auf physiologischer bzw. somatischer Ebene vollzieht.«[104]

Mit Blick auf Bewegungsabläufe wird das dynamische Wahrnehmungsgefüge zwischen dem subsidiären Hintergrund- und dem Fokalbewusstsein plastisch nachvollziehbar: Ein Bewegungsvollzug, wie etwa das Einschlagen eines Nagels in die Wand, kann nur dann gelingen, wenn die Tastwahrnehmung des Hammers, wie er in der einen Hand liegt, im Hintergrund bleibt und der Fokus – während man wortwörtlich blind auf das Halten des Hammers vertraut – auf das positionierende Halten des Nagels an die Wand und den Bewegungsschwung des Hammers gelegt wird:

> When I use a hammer to drive a nail, I attend to both, but quite differently. [...] I know the feelings in the palm of my hand by relying on them for attending to the hammer hitting the nail. I may say that I have a subsidiary awareness of the feelings in my hand which is merged into my focal awareness of my driving the nail.[105]

Das Halten des Hammers muss gegenüber dem Halten des Nagels im Bewegungsablauf unthematisch im Hintergrund verbleiben. Die integrale Verwobenheit jener beiden Wahrnehmungsfelder innerhalb dieser grundlegenden bewusstseinssteuernden Wahrnehmungsstruktur erläutert Polanyi eindringlich an folgendem Beispiel:

> When I point my finger at the wall and call out: »Look at this!« all eyes turn to the wall, away from my finger. You are clearly attending to my pointing finger, but only in order to look at something else; namely, at the point to which my finger is directing your attention. We have here two different ways of being aware of things. One way is to look at a thing. This is the way you look at the wall. But how is one to describe the way you see my finger pointing at the wall? You are not looking at my finger, but away from it. I should say that you do not see it as a mere object to be examined as such, but as an object having a function: the function of directing your attention away from itself and at something else. But this is not to say that my

[104] Ladewig, *Schwindel*, op. cit., S. 236.

[105] Polanyi, *Personal Knowledge*, op. cit., S. 33.

> pointing finger was trying to make you disregard itself. Far from it. It wanted to be seen, but to be seen only in order to be followed and not in order to be examined.[106]

Implizit verdeutlicht ist die seitens eines Agenten zu leistende Wahrnehmungssteuerung. Denn schwenkt der bewusste Wahrnehmungsvollzug um, in dem das Hintergrundbewusstsein [*subsidiary awareness*] in einem Bewegungsvollzug thematisch wird, und damit ins Fokalbewusstsein tritt, so verliert der Bewegungsvollzug notwendigerweise seinen *flow* oder droht gar als Gesamtgestalt zu scheitern. Unter *The Art of Knowing* erläutert Polanyi dieses Prinzip:

> Subsidiary awareness and focal awareness are mutually exclusive. If a pianist shifts his attention from the piece he is playing to the observations of what he is doing with his fingers while playing it, he gets confused and may have to stop. This happens generally if we switch our focal attention to particulars of which we had previously been aware only in their subsidiary role.[107]

An anderer Stelle heißt es: »By concentrating attention on his fingers, a pianist can paralyse himself; the motions of his fingers no longer bear then on the music performed, they have lost their meaning.«[108] Die Funktionalität einer gelungenen Bewegung ist daher nicht, wie Ryle und Abel betonen, durch ein Aufsagen der Regeln oder andere Formen eines Faktenwissens beeinflussbar, sondern durch die Wahrnehmungsfokussierung im Bewegen selbst. Eine könnerhafte Ausführung, *connoisseurship* wie Polanyi sagt, geht aus der gesteuerten und gelernten Wahrnehmungsfokussierung im Bewegen hervor. Doch können subsidiäre Wahrnehmungs- und Wissensanteile als akkumuliertes Geflecht erneut in den Vordergrund treten und im Akt des Bewegens bewusst werden, d.h. erneut zum Gegenstand fokaler

---

[106] Michael Polanyi: »The Body-Mind Relation« (1969) reprinted in: ders.: *Society, Economics & Philosophy. Selected Papers*, hg. v. R. T. Allen, New Brunswick, New Jersey: Transaction Publisher 1997, S. 313-328, hier S. 313.

[107] Polanyi, *Personal Knowlegde*, op. cit., S. 56.

[108] Michael Polanyi: »The Logic of Tacit Inference« (1964), in: ders.: *Knowing and Being. Essays by Michael Polanyi*, hrsg. v. Morjorie Grene, London: Routledge & Kegan Paul 1969, S. 138-158, hier S. 146. (Wiederabdruck der Erstausgabe in: *Philosophy* 41, S. 1-18.)

Wahrnehmung werden, womit die Gesamtgestalt der Bewegung zeitweise zerfällt. Doch ist dieser Prozess reversibel, womit die Performance der Bewegung neu einsetzen und der Bewegungsvollzug weitergeführt werden kann. Zugleich können sie durch dezidierte Lernschritte zu einer sich weiter ausdifferenzierenden Gesamtgestalt integriert werden. In einem frühen Aufsatz *Knowing and Being* (1961/1969) betont Polanyi sogar den Vorteil einer zeitweiligen Zerstückelung der Gesamtgestalt wie etwa einem Bewegungsfluss, da hierdurch eine notwendige Integration von Einzelaspekten initiiert wird, die entsprechend dem integrativen Charakter von Lernprozessen letztlich eine Professionalisierung bewirkt.[109]

Die Kunst der Bewegung: Die Regeln und das Sagbare

Körperliche Fertigkeiten (*skills*) können nach Polanyi auf erlernten und damit an Regeln orientierten Prozessen basieren, die eine Integrationsleistung der Regelvollzüge bis zu jenem Grad bewirken, an dem sie als inhärenter Wissensanteil ins Subsidiäre eingehen, die in eine Erfahrenheit[110] münden. Die Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsspanne zwischen unbewussten (subsidiären) und bewussten (fokalen) Anteilen ist beim Ausführen daher ebenso wie beim Erlernen von Bewegungsformen und *skills* wirksam. »It is misleading, therefore, to describe this as the mere result of repetition; it is a structural change achieved by a repeated mental effort aiming at the instrumentalization of certain things and actions in the service of some purpose.«[111] Ein Weg zum Erfolg bahnt sich im Lernen somit durch ein stetes Ausprobieren, einem

---

109 Vgl. Polanyi, *Knowing and Being*, op. cit., S. 125.

110 Dass ebenso wissenschaftliches Wissen auf Erfahrenheit basiert, zeigt Hans-Jörg Rheinberger mit Bezug zu Polanyi und Fleck auf. Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Iterationen*, Berlin: Merve Verlag 2005. Im Kapitel »Stummes Wissen« (S. 61f.) nimmt Rheinberger auf Polanyis Wissensfiguren Bezug und deutet sie für seine Analysen von Wissensvollzügen in Experimentalsystemen als komplementäre Modi von Extimität um, womit – ergänzt durch den Begriff der Erfahrenheit von Ludwik Fleck – das Verhältnis von habitualisiertem Wissen als Teil von Wissensvollzügen und der Umgang mit Werkzeugen und Apparaten erläutert wird. Vgl. Ludwik Fleck: *Erfahrung und Tatsache: Gesammelte Aufsätze*, hg. von Lothar Schäfer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

111 Polanyi, *Personal Knowledge*, op. cit., S. 62.

> process of unconscious trial and error by which *we feel our way* to success and may continue to improve on our success without specifiably *knowing how* we do it – for we never meet the causes of our success as identifiable things which can be described in terms of classes of which such things are members.[112]

Damit lässt sich etwa die Kunst, sich zu bewegen zu wissen, für Polanyi nicht über ein Regelwerk identifizieren, auch wenn es zu dessen brillanter Performance beizutragen vermag. Regeln können das angewandte Vermögen zu wissen nicht ersetzen: »Rules cannot replace this knowledge.«[113] »If I know how to ride a bicycle [...], this does not mean that I can tell how I manage to keep my balance on a bicycle [...].«[114] Das hier anklingende prekäre Verhältnis zum Bereich des Sagbaren sticht im Fall des Bewegungswissens besonders hervor, da komplexe körperliche Prozesse wirksam sind, die ineinander greifen. Doch sieht Polanyi den Grund des Unsagbaren interessanter Weise in einem fehlenden Anlass, einzelne Elemente zu identifzieren, »[…] – for we never meet the causes of our success as identifiable things which can be described in the terms of classes of which such things are members.«[115]

> It exemplifies not only that the subsidiary elements of perception may be unspecifiable, but shows also that such tacit knowledge can be discovered, without our being able to identify what it is what we have come to know. [....] we learn to ride a bicycle without being able to tell in the end how we do it.[116]

Damit muss gerade jene, zu Beginn des Kapitels angeführte Perspektive grundlegend angezweifelt werden, derzufolge der Tanz mit seinem Bewegungswissen jene kulturell-ästhetische Praxis *par excellence* bildet, bei der man generell »mehr weiß, als man zu sagen weiß«[117]. Denn wie jede andere

---

112 Ibid.

113 Ibid, S. 50.

114 Polanyi, *The Tacit Dimension* 1966, op. cit., S. 141.

115 Polanyi, *Personal Knowledge*, op. cit., S. 62.

116 Polanyi, *The Tacit Dimension* 1966, op. cit., S. 142.

117 Polanyi, *Implizites Wissen*, op. cit., S. 14.

körperliche Fertigkeit, ein Handeln, Erkennen oder Verstehen qualifiziert auch ein Wissen-in-Bewegung wie jeglich andere Wissensvollzüge ein *Tacit Knowing*, das sich stets nicht ohne weiteres versprachlichen lässt. Dies besagt, dass immer ein Teil im Wissen schweigt, weil er in seiner Funktion zu wissen, wie etwas getan wird, unsagbar geworden ist.

Das wohl berühmteste Beispiel, das Polanyi für die Komplexität und Disparatheit ineinanderragender Wissenspraxen im Bereich körperlicher Fertigkeiten anführt, ist die Kunst des Fahrradfahrens.[118] Denn es basiert – ähnlich dem Tanzen – auf einem ausgeklügelten Umgang mit dem Gleichgewicht:

> Again, from my interrogations of physicists, engineers and bicycle manufacturers, I have come to the conclusion that the principle by which the cyclist keeps his balance is not generally known. The rule observed by the cyclist is this: When he starts falling to the right he turns the handlebars to the right, so that the course of the bicycle is deflected along a curve toward this right. This results in a centrifugal force pushing the cyclist to the left and offsets the gravitational force dragging him down to the right. This manoeuvre presently throws the cyclist out of balance to the left, which he counteracts by turning the handlebars to the left; and so he continues to keep himself in balance by winding along a series of appropriate curvatures. [...] But does this tell us exactly how to ride a bicycle? No.[119]

Ein physikalisches Wissen über die Kräftefelder, die auf und in der Bewegung wirken, vermag augenfällig nichts zum Umgang mit dem somatisch-kinästhetischen Kräftespiel des Gleichgewichts und seinem *momentum* beim Fahrradfahren beizutragen. Geradezu ironisierend erläutert Polanyi das Verhältnis der disparat operierenden Wissenspraxen:

---

[118] Auch Ryle führt als prominentes Beispiel das Fahrradfahren an. Abel führt hierzu erläuternd aus: »Die *Knowing-How-Praxis* funktioniert [...] nicht nach Art einer logischen oder einer kausalen Wirkung, die sich dann im Gefolge des Erfassens, Implementierens und Applizierens von proportionalem Wissen auf die Praxis, z. B. auf die Praxis des erfolgreichen Radfahrens, einstellte.« Abel, »Knowing How«, op. cit., S. 339.

[119] Polanyi, *Personal Knowledge*, op. cit., S. 49f.

> We cannot learn to keep our balance on a bicycle by taking to heart that in order to compensate for a given angle of imbalance α?, we must take a curve on the side of the imbalance, of which the radius (r) should be proportionate to the square of the velocity (v) over the imbalance: [...] Such knowledge is ineffectual, unless known tacitly.[120]

Doch basiert der Wissensvollzug beim Fahrradfahren im Sinne einer zu lernenden oder ausgeführten Bewegung auf dem grundlegenden Wahrnehmungsgefüge eines *Tacit Knowing*, das auch im Tanzen zum Zweck einer guten Performance wirksam ist. Die Trennung zwischen einem a) körperlich und sinnlich strukturierten Wissen, das sich als spezifische Könnerschaft wie etwa dem Tanzen zeigt und als einverleibtes Wissen gelten kann und b) einem theoretischen Wissen, das von Sachverhalten weiß, diese benennen kann und explikativ darlegt und erklärt, ist tanzwissenschaftlich daher nicht haltbar. Beide treten in den ästhetischen Wissensvollzug unaufhörlich zueinander und bilden ein Wahrnehmungsgeflecht präzis austarierter Verfahren, in die sprachliche, bildliche und körperliche Prozesse ineinander spielen. Eine alleinig körperzentrierte Begriffsbestimmung des Bewegungs- und Körper-Wissens täuscht als ein reines Erfahrungswissen nach Ryle – als ein sich zeigendes *Können* – über die vollzogene Wahrnehmungsarbeit im Wirkungsvollzug mit anderen, im Hintergrund teilhabenden Aspekten des Wissens hinweg.

Wissenspraktiken im Tanz bilden als angewandtes Körperwissen vielmehr ein dynamisch operierendes Gefüge, das aus verschiedenen Epistemen und deren wahrnehmungsspezifischen Bezügen zum Körperlichen vermittelnd hervorgeht. Wissen im Tanz prozediert sich, ja es faltet sich in einem steten Transfer auf. Sein Wahrnehmungs- und Operationsgefüge spannt sich vom Körper auf etwas anderes hin, um sich als *Tacit Knowing* wirksam zu zeigen. Die wissenschaftstheoretische Figur von Polanyi macht für dieses dynamische Gefüge des Wissens in seiner epistemologischen Dimension aufmerksam, nämlich einen vermittelnden Prozess der Wissensgenerierung und Aktualisierung zu bilden, dessen Geflecht auf einer Struktur aktiver Beziehungsstiftung basiert. Ja, Polanyis wahrnehmungs- und wissenstheoretischer Zugang erlaubt, Tanzwissen als ästhetisches Beziehungsgefüge aufgefaltet zu denken und in seinen theatralen, choreographischen und

[120] Polanyi, *The Tacit Dimension* 1966, op. cit., S. 144.

körpertechnischen Aktionsräumen analytisch zu durchmessen. Das stets aktualisierte Körperwissen wird als Verfahren einer situativen Performanz erkennbar,[121] das aus einer wahrnehmend-bewegenden Auseinandersetzung mit disparaten Wissensanteilen hervorgeht: Generiert, vermittelt und über regelhafte Bezüge tradiert. Erkennbar wird überdies, dass TanzWissen sich paradoxer Weise nur dann weitergeben und vermitteln lässt, wenn der Blick vom Körper – an dem es sich in Könnerschaft zeigt – rückgewendet auf jene Regeln, Materialien, Anweisungen und Bilder fällt, aus deren phänomenaler und funktionaler Beziehungsstruktur das ästhetische Bewegungswissen im Körper eingebettet hervorgeht.

Tanzwissen findet im Körperlichen weder seinen Ursprung, noch bildet der Körper eine lokalisierte Stätte dieses Wissens, gleichwohl der Körper Raum und Praxis des Bewegungswissens aufspannt und seine Reflexionsfläche ebenso wie sein Material, Medium und Instrument bildet.[122] Materialisiert und medialisiert verdankt sich Tanz/Wissen einer vermittelten Wahrnehmung und wahrnehmungsgesteuerten Vermittlung zwischen Körpern und Wörtern, Körpern und Schriften, Körpern und Bildern und Körpern und Körpern. Wissenskulturen des Tanzes bilden damit strukturelle und intermediale Geflechte spezifischer Operationen. Vollzogen wird eine Vermittlungsarbeit, die den operationalen Raum ästhetischen Wissens aufspannt.

Die nachfolgenden Analysen fokussieren damit Wissen-im-Tanz mittels eines rückgewendeten Blicks, der vom Körper abgewendet – an dem sich das Wissen in ästhetischer Könnerschaft zeigt – sich auf jene Schriftzeichen, Diskurse, Regeln und Bilder richtet, deren Fingerzeige, Anweisungen und Leitbilder spezifische Umsetzungen einfordern und widerstreitige

---

121 Tanzwissen tritt *in actu* in Erscheinung und bildet einen aktualisierten, stets zu aktualisierenden Prozess, der Körpern-in-Bewegung choreographisch eignet.

122 Ähnlich argumentiert Sarasin in seiner Studie zur *Körpergeschichte zwischen Konstruktivismus, Politik und Erfahrung*, wo es heißt: »Der Körper ist ein reales Objekt – aber er gibt kein Symbolisches das seine adäquate Erkennbarkeit, das heißt sein Deckungsgleichwerden mit einem imaginären Objekt garantiert.« Philipp Sarasin: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 148.

Auseinandersetzungen provozieren,[123] unter denen Bewegungsperformances angezettelt, angeleitet und umgesetzt werden.

Das komplexe Konglomerat aus Regel- und Erfahrungswissen ist in seiner Korrelation aus Vorschriften, Handlungsräumen und Leitbildern in choreographierten Körpern und den Vermittlungsverfahren selbst am Werk. Gleichwohl Wissen im Tanz am Schauplatz choreographierter Körper ausgespielt wird, reicht sein Gefüge in die ästhetischen Praktiken und Handlungsräume der Vermittlung zurück (vgl. Abb. 2, Farbtafel im Innenteil). Die regelgestützten und handlungsanleitenden Verfahren realisieren und konkretisieren in ihrer ästhetischen Funktion, Körper auszubilden und ihnen eine choreographische Gestalt zu geben, das Wissen-im-Tanz.

Der Auftritt des ästhetischen Wissens ist damit aufgespannt zwischen dem Zeigen eines Könnens und einer mitgeführten Szenographie angewandter Verfahren. Aus diesem Spannungsfeld entfaltet sich das performative Gewebe des körperlich-verkörperten und szenisch wirksamen Wissens: Ein zeitlich gebundenes Sichtbar-Werden inmitten vollzogener Prozesse der Sichtbarmachung.

Die Frage nach dem Status und Modus – was im Tanz als Wissen gelten kann, wie dieses in Erscheinung tritt und zu welchem Zweck es gewonnen wird – adressiert daher den doppelten Schauplatz zwischen Körpern, Bildern, Schriften und Wörtern. Aus ihrer Anordnung und ihren Bezügen geben sich Wissenskulturen des Tanzes, angesiedelt zwischen Regel- und Körperwissen, praktischem und theoretischem Wissen zu erkennen.

[123] Die Frage nach ihrem potentiell disziplinatorischen oder kreativen Charakter wird an anderer Stelle zu diskutieren sein, etwa inwieweit die Regelwerke Spielräume öffnen, in denen etwas von außen einfallen oder dem Körper zufallen kann, um Unbekanntes oder unverhoffte Energien zu mobilisieren und auszuspielen.

Historische Wissenspraktiken verstehen

Doch wie steht es um die historische Dimension von Wissenskulturen im Tanz?[124] Folgt man dem französischen Historiker Pierre Nora, so bergen körperliche Wissensakte generell – etwa in ihren Gesten oder Gewohnheiten – das »wahre Gedächtnis« kulturellen Wissens. Dabei weisen historische Quellen in der Tat diskursiv oder mittels Schriftzeichen und Abbildungen adressierte Umgangsweisen mit dem Körper auf, die etwa dessen aufzurichtende Erscheinung anweisen, an spezifische Kräfte zur Mobilisierung, Koordination und Gestaltwerdung appellieren, Ratschläge zur Beobachtung der Natur unterbreiten oder auch anatomische und mechanische Gesetzmäßigkeiten und ästhetische Vorbilder vorstellen. Traktate, Stiche, Libretti und andere Schriften konfigurieren historische Wissenspraktiken von ästhetisch-kultureller Gestalt und Funktionalität. So entfaltet das *ballet en action* – wie im Weiteren deutlich wird – eine ästhetische Wissenskultur, die den theatralen Darstellungsraum des Körpers in seinen Optionen und Modalitäten seelischer Gemütsbewegung vermisst und anthropologisch manifestiert, um den Körper normierend *und* entgrenzend als seelischen Resonanzraum, aktionsstiftenden Handlungsträger und als bildnerische Gestalt zur Szene einer affizierenden Theatralität zu formen. Gleichwohl das angestrebte könnerhaft erlangte und aktualisierte Körperwissen dieser Ballettkörper uneinsichtig bleibt, zeichnen sie sich in der Vermittlung der ästhetischen Wissenspraktiken ab: Anweisungen, Fingerzeige und Leitbilder implementieren eine ebenso dynamisch operierende Wahrnehmungsstruktur ihrer vermittelten

[124] Die methodologische Herausforderung, ästhetische Praktiken des Tanzes als Wissenskultur zu analysieren, liegen in der Perspektivierung dessen, was als verkörpertes Wissen begriffen und als Tanz/Körperkunst angesehen wird. So ist ein aufgespanntes Denken dynamischer Bezugnahmen eingefordert, eine – in den Worten des Wissenschaftsphilosophen Gaston Bachelard gesprochen, bewegliche wissenschaftliche Haltung gegenüber dem Gegenstandsbereich, ja, »die wissenschaftliche Bildung muss in einen Zustand permanenter Mobilisierung versetzt werden, an die Stelle des abgeschlossenen und statischen Wissens muss eine offene und dynamische Erkenntnis treten. […] Vor allem gilt es, Probleme aufzustellen. […] Hat es keine Frage gegeben, kann es auch keine wissenschaftliche Erkenntnis geben. Nichts kommt von allein. Nichts ist gegeben. Alles ist konstruiert.« Gaston Bachelard: *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 53 und S. 47. (Franz. Original *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris: Vrin 1938).

Körpertechniken und Verfahren, mit denen jene choreographierten Darstellungskörper adressiert hervorgebracht werden.

Deutlich geworden ist überdies, dass die Geschichtlichkeit des Tanzes konstitutiv mit ihrer jeweiligen ästhetischen Wissenskultur und einer stattgehabten Verkörperung ihres ästhetischen Bewegungswissens verbunden ist. Historisches Tanzwissen materialisiert sich an keinem Ort oder durch eine beständige Stofflichkeit und doch tritt es als kulturell-ästhetischer Gedächtnisakt auf, der mit Blick auf die angewandten Rituale, angeleiteten Körpertechniken und bewegungsformenden Verfahren der Generierung, Vermittlung und Tradierung nachvollziehbar ist. Ob diese spezifische Wissenskultur, wie Thomas Postlewait,[125] Charlotte Canning, Bruce McConachie[126] und Joseph Roach[127] für den Bereich von Performance und Theaterpraktiken betonen, ein subversives Potential birgt, wird an Hand der theatralen Funktionen ihrer körpergebenden Verfahren zu beantworten sein. Körperästhetisch formiert das *ballet en action* eine Wissenspraxis, die die absolute Topologie des Körpers als dramatisch-theatrales Bewegungsgeschehen zu überschreiten sucht.

Doch sollten für eine Analyse seiner Wissenskultur nicht jene Institutionen vergessen werden, die zu Orten der Distribuierung, Tradierung und Aufbewahrung des Wissens beigetragen haben und mit jenen Ballettmeistern in Verbindung standen, die als Autoren und Autoritäten ihres praxeologischen und theoretischen Gefüges fungiert und gezeichnet haben. So vollzieht sich die ästhetische Bildung des *ballet en action* interessanterweise durch weitläufig geführte Dispute über die rechte Programmatik einer solchen neuen Theaterkunst, die sich an der Frage entzünden, wie das mediale Wissensgefüge seiner Kunst denn strukturiert und aufgebaut sein sollte; ein Disput überdies, der im erbitterten Streit zwischen Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini um die Urheberschaft eines *ballet en action*

---

125 Thomas Postlewait, Charlotte M. Canning: *Representing the Past. Essays in Performance History*, Iowa: Univ. of Iowa Press 2010.

126 Thomas Postlewait, Bruce A. McConachie (Hg.): *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. Iowa: Univ. of Iowa Press 1989.

127 Joseph Roach: *Cities of the dead. Circum - Atlantic Performance*, New York: Columbia Univ. Press 1996.

gipfelte.[128] Vollzogen wird eine ebenso eigenwillige wie nachhaltige Verschiebung der Wissensordnung der Tanzkunst, die ausgehend von einer theatralen Neu-Ordnung des Darstellungsgefüges von Körper und Szene Präferenzen und Akzeptanzen der medialen Vermittlungsweisen und Wissensträger radikal verändert. Wie die Umwertung des medialen Wissensgefüges des Tanzes das praxeologische und theoretische Verständnis seiner Ästhetik bedingt, wird mit Blick auf die kategoriale Einräumung der Tanzkunst in die Ordnung der Künste zu diskutieren sein.

[128] Vgl. Kapitel I.3.: Urheber und Autorschaften des *ballet en action*.

I.2. Tanz/Wissen: Aneignung und Medialisierung

Wissen vom Tanz zu erlangen, es im eigenen Körper zu generieren und es zu transferieren, beschreibt einen interaktiven und intermedial operierenden Arbeitsprozess, der – sozial oder ästhetisch ausgerichtet – sich performativ zwischen Körpern, Gesten, Blicken, Beschreibungen, Bildern und Schriften vollzieht. Tanzende Körper gehen damit aus einer ästhetisch und kulturell geprägten Vermittlungspraxis hervor, die – zumeist verankert in einem Lehrcorpus – sich auf eine Sozialisierung und Theatralisierung ihrer Erscheinungen richtet.



Abb. 3: Marie Sallé mit weiblicher Tanzgruppe, Kupferstich von Delarmesin nach einem Gemälde von Nicolas Lancret, 1732

Einige der ersten Bewegungsprinzipien, die Tänzer des 17. und 18. Jahrhunderts erlernen, unterweisen sie durch grundständige Angaben zum Stehen, Gehen und Verbeugen, eine aufrechte Körperhaltung ausgerichtet im Raum zu finden und eine koordinative Organisation ihrer Glieder zu meistern. Vermittelt wird damit ein gleichsam komplexes und ausdifferenziertes Körper- und Bewegungswissen, das die Tänzer im wörtlichen Sinne in den Stand setzt, durch Übungen, Aufgaben und Techniken der Selbstbeobachtung sich bewegend zu formen und zu zeigen. Die eingesetzten Vermittlungsweisen operieren hierzu mit unterschiedlichen Techniken, die neben mimetisch-performativen Verfahren mediale Zugänge nutzen.

Gleichwohl etwa Tanz- und Ballettmeister des 17. und 18. Jahrhunderts im Übergang vom Barock zum klassischen Zeitalter ihr verkörpertes Bewegungswissen in Tanzlehrstunden demonstrierten und ihren Eleven die gewünschte Körperhaltung und Bewegungsverläufe mimetisch vermittelten, bezog das Lehrwesen zunehmend auch andere Zugangsweisen zum Tanz mit ein. Die mimetisch repetitive Vermittlungspraxis mit verbalen Anweisungen und musikalischer Begleitung während des Unterrichts[1] weitete ihren Lehrcorpus auf bildliche Darstellungen in Tanztraktaten, Kenntnisse ihrer ästhetisch-philosophischen Abhandlungen und auf die Lektüre von Tanzbeschreibungen und damit die Nutzung von Notationen aus. Der Wissenscorpus der höfischen Tanzkultur kontextualisierte seine Lern- und Lehrfelder von Tanzen und Musizieren somit mit disparaten Kulturtechniken von Sprache, Bild und Schrift und fächerte im Laufe des 17. Jahrhunderts ein grundständig intermediales Wissensgefüge vom Tanzen auf, aus dem heraus die Ballettmeister ihren Eleven Bewegungen und Körperhaltungen vermittelten, sie maßregelten, animierten, aktivierten und ihre Körper ausbildeten. Zwischen ihrer beider anwesenden Körpern, zwischen Körper und Sprachäußerung, aufmerkenden Fingerzeigen, beobachtenden und prüfenden Blicken und korrigierenden Berührungen eröffneten die Tanzlehrstunden damit ein medial durchwirktes Vermittlungsfeld, das der Schaffung kulturell-ästhetischer Handlungsräume zur

[1] Gerrit Berenike Heiter weist in ihrer Studie über den höfischen Tanz im Ancien Régime auf die doppelte Kompetenz der Tanzmeister hin, die als Musiker und Tänzer ausgebildet waren. Vgl. Gerrit Berenike Heiter: »Rituelle Aspekte des höfischen Tanzes im Ancien Régime. Tanzstunde - Hofball - Hofballett«, in: Karin Polit, Hanna Walsdorf (Hg.): *Performative Lernkulturen: Ritual – Tanz – Theater*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2016, S. 109-145, hier S. 115.

Aneignung des Tanzwissens galt. Sein grundständig relationales Gefüge intermedialer Praxisvollzüge differenzierte sich ausgehend von Frankreich, beschrieben, codiert und gelehrt zu einer sozial und politisch bedeutsamen Körperpraxis am Hof aus, die zunehmend einer Professionalisierung galt.

Die Tanzlehrstunde: Praxeologien einer Aneignung

Historisch lassen sich unterschiedliche intermediale Dispositionen kennzeichnen, die spezifische Handlungsräume aus Gesten, Körperhaltungen, Schriftzügen und Bildnissen zu einem Ensemble ihrer verschiedenen Wissensvollzüge zusammenführen. Die beiden Kupferstiche *Grown Gentleman Taught to Dance* des englischen Malers John Collet, auch Collett, aus dem Jahr 1768 (Abb. 5) und das Titelblatt des Tanztraktats von Louis Bonin *Die neueste Art zur Galanten und Theatralen Tanz-Kunst* von 1712 (Abb. 4) zeigen in ihrer historischen Abständigkeit zwei Szenerien einer Tanzlehrstunde, deren darstellerische Differenz den historischen Übergang einer sich reformierenden und ästhetisch sich wandelnden Tanzkunst markieren. Beide Stiche geben mit ihrer Darstellung einer Tanzlehrstunde Einblicke in die gesellschaftliche und ästhetische Praxis und Funktion des Tanzes, die einer sozialisierenden und zugleich ästhetisierenden Körperschulung galt. *Grown Gentleman Taught to Dance* von Collet situiert die körperliche Unterweisungsszene in einem englischen aristokratischen Salon. Und auch das Frontispiz des Tanztraktats von Louis Bonin[2] bettet die Szenerie der Tanzunterweisung in einen Gelehrten-Salon inmitten einer

[2] Der französische Tanzmeister Louis Bonin (vermutlich 1645-1716), Schüler von Pierre Beauchamps, war als Hoftanzmeister bei Herzog Wilhelm von Sachsen in Eisenach tätig (1704-1707). Ab 1707 ist er als Universitätstanzmeister in Jena verzeichnet. Sein Tanzlehrbuch, zu dem sein Schüler Meletaon (Pseudonym für den Mathematiker und Astronom Johann Leonhard Rost (1688-1727) einen »Vorbericht« verfasste, zieht rückblickend Bilanz seiner langjährigen Lehrtätigkeit. Das Traktat unterbreitet die Prinzipien und Grundsätze der französischen »galanten Tanzkunst«, die in Deutschland vor allem von französischen Tanzmeistern für eine bürgerlich-höfische Erziehung kultivierend gelehrt wurde. Vgl. Stephanie Schroedter: *Vom »Affect« zur »Action«. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (Dissertationsschrift), S. 62-66. Vgl. Marie-Thérèse Mourey: »Die Tanzkunst im Spiegel der gedruckten, deutschsprachigen Quellen«, in: Rebekka von Mallinckrodt (Hg.): *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel Harrassowitz Verlag 2008, S. 284-294.

gesellschaftlichen Zusammenkunft ein, die gleichsam kompositorisch mit geöffneter Tür und Fenster sich nach außen hin öffnet.

Tanzlehrstunden etablierten sich an den europäischen Höfen des 17. Jahrhunderts als fester Bestandteil einer höfischen Lebenskultur, die neben Reiten und Fechten eine standesgemäße Sozialisierung der Körper der Höflinge adressierte, um sie als Repräsentanten höfischer Lebenskunst und Etikette auszubilden. Noch im 18. Jahrhundert gehörte Tanzunterricht orientiert an der französischen Tanzkultur zu den körperbildenden Pflichtübungen, lehrte sein Tänzecorpus (z.B. Menuett, Contredanse) doch eine aufrechte körperliche Haltung und »manierliche Umgangsformen«. Eingeübt von einem aufstrebenden Bürgertum fungierte das Tanzen als gesellschaftliche Körperpraxis, mit der man auf Hof-Bällen als »geradezu unverzichtbares Medium zur soziokulturellen Strukturierung«[3] standesgemäß in Erscheinung treten und zeitweilig Prestige und Anerkennung am gesellschaftlichen Hofleben genießen konnte. Tanzen-zu-Können galt als wertvolle kulturell-gesellschaftliche Körpertechnik, die eine rechte Lebensführung mit geziemender Haltung und der notwendigen Affektkontrolle lehrte. Als gesellschaftlich einübende Umgangsform formierte der Tanz einen Wissenscorpus, der gelehrt und vermittelt einer grundständigen Aneignung und Übung bedurfte.

[3] Sibylle Dahms: »18. Jahrhundert« (Kapitel IV), in: dies. (Hg.): *Tanz*, Kassel, Weimar: Bärenreiter Metzler 2001, (in Zusammenarbeit mit Claudia Jeschke und Monika Woitas), S. 76f.



Abb. 4: Frontispiz von Louis Bonin: Die neueste Art zur Galanten und Theatralen Tanz-Kunst (1712)

Den Mittelpunkt der einübenden Wissenspraxis bildete – wie das Kupferblatt von 1712 zeigt – die interaktive Zusammenkunft von Tanzmeister und Eleve. Unter der inscriptio des Tanztraktats von Bonin führt der Kupferstich die Einweisung eines Bürgers in die »galante Tantzkunst« als »höchst-nützliches Exercitium[s]« vor Augen. Dabei kennzeichnet die Körperhaltung des höfisch gekleideten Schülers bereits einen gewissen Grad einer erlangten Könnerschaft, verkörpert doch seine Schrittstellung schon jene erwünschte Zierlichkeit und Leichtigkeit, mit der er in aufrechter Haltung gekonnt auf Fußspitzen erhoben zu ›tänzeln‹ vermag. Dieses Grundwissen vom Tanzen ist dem Körper bereits eingegangen. Gerahmt ist dieses dem Können überschriebene Unterweisungsszenario durch mehrere Personengruppen: ein »galantes« Paar, am Fenster stehend in Conversation vertieft, eine sitzende Personengruppe direkt hinter den beiden

Tänzern, in zugeneigter Haltung zueinander, und ein weiteres Personenpaar im rechten Hintergrund. Allein ein leicht nach hinten versetzt stehender Violinist scheint aktiv mit aufmerksamem Blick auf die Bewegungsszenerie die Tanzlehrstunde zu begleiten. Der ausstaffierte Tanzmeister selbst steht nahezu steif in aufrechter Haltung, der gleichsam unbemerkt eine übermäßige Verdrehung von Unter- und Oberkörper eignet: Frontal dem Betrachter mit Fuß- und Beckenstellung zugewandt – womit er als Meister der Szene ins Bild rückt – ist sein Oberkörper gänzlich auf seinen Schüler ausgerichtet. In gemäßigtem Abstand wirft der Tanzmeister seinem Eleven einen prüfenden Blick zu. Nur ein kleiner Fingerzeig seines rechten Arms zu Boden weist dem Schüler eine Korrektur seiner Körperhaltung und Schrittpartie an, die der Perfektionierung seiner Schrittfolge gilt.

Die ›*Tanzlehrstunde*‹ des englischen Malers Collett von 1768 indessen tritt in anderer Weise in Erscheinung. Vollständig ausgespart bleibt eine sozialgesellschaftliche Situierung der Unterweisung. Stattdessen rahmen die Tanzlehrstunde theatrale Insignien und betten sie mit Musikinstrument, Notationsblättern, Büchern und einem Gemälde mit der *inscriptio* ‹Madame Elastique›[4] ikonisch in das theatrale Dispositiv des Tanzes ein. Das Bildnis graziöser Körpererscheinung rückt die Tanzlehrstunde mit einer professionell ausgewiesenen musikalischen Begleitung als eine kunstvolle Körperpraxis ins Bild, die von explizierbarem (Bücher-)Wissen eingefasst ist.

[4] Es steht zu vermuten, dass das Tänzerinbild an der Rückwand auf die berühmte französische Tänzerin Anne Auretti verweist, die mit technischer Virtuosität auf den englischen Bühnen des *Kings Theatre, Covent Garden* und *Drury Lane* Mitte des 18. Jahrhunderts auftrat und gefeiert wurde. Vgl. Lillian Moore: *Images of the dance: historical treasures of the Dance Collection*, 1581-1861, New York: New York Public Library 1965, S. 21f.



Abb. 5: *Grown Gentleman Taught to Dance* (1768), Kupferstich von John Colet, auch Collett

Den Mittelpunkt der Szenerie bildet ebenso wie auf dem Frontispiz von 1712 das interaktive Zusammentreffen von Tanzmeister und Eleve. Weitaus näher zusammengerückt trennt beide dennoch augenfällig eine körperliche

Differenz ihres Könnens: Der Ballettmeister, ansehnlicher Statthalter eines gänzlich verinnerten Tanzwissens, weist seinen Schüler, einen tolprig erscheinenden Bürgersmann, taktil und visuell in der Ausführung eines Tanzschritts an. Verbunden durch eine berührende Handhaltung faltet ihre Interaktion die körperliche Differenz einer bereits verkörperten und einer anzueignenden Könnerschaft auf: Zeitgleich bedarf es der führenden Hand des Ballettmeisters, seines direkten Blicks in die Augen seines Schülers und eines korrigierenden Fingerzeigs auf die zu streckende Fußhaltung, um den dicklichen Schüler mit gedrungener Körperhaltung die Schrittpartie zu lehren.

Den Tanzmeister ummantelt mit seinem geradezu perfekt aufgerichteten Körper gegenüber seinem gleichsam unbeholfen erscheinenden Eleven eine leichte Steife, die unterdessen durch das perfekte *en-dehors* seiner gleichsam schwebenden Beinhaltung harmonisiert erscheint. Die Beinstellung des Schülers indessen verrät nur wenig über das Kräftespiel seines Körpers. Kompositorisch ist nicht erkennbar, ob er mit seinem Körper in einer Vorwärts- oder Rückbewegung ist, schwebt doch sein massiger Körper gleichsam mit vollem Gewicht über seiner geschlossen gehobenen Fußstellung. Der Blick des Schülers verharrt unterdessen fest im Blick des Tanzmeisters und bindet beide ausschließlich aufeinander bezogen aneinander. Tanzen-zu-Können – so führt diese Szene von Collett unmissverständlich vor Augen – will gelernt sein und muss in ausgiebiger Übungspraxis angeeignet werden.

Grown Gentleman Taught to Dance faltet aus der streng aufeinander bezogenen Beziehung zwischen Tanzmeister und Schüler ein Szenario angewandter und kontextualisierender Vermittlungstechniken des Tanzes auf. Gesten, Blicke, Berührungen und Körperhaltungen konstellieren ein interaktives Wissensgefüge der körperlichen Aneignung und Vermittlung, in dessen räumliche Situierung theatrale Insignien hineinspielen: Ein Violinist sitzt versunken in sein Violinspiel am linken Bildrand, vor ihm auf dem Boden verstreuen sich Musiknotate und Bücher, das Tänzerin-Gemälde schließt an der Rückwand hängend die Szene neben einer schräg unter ihr auf einer Bank sitzenden Figur ab, die die Tanzlehrszene von hinten beobachtet. Der salonähnliche Raum versammelt damit ein Ensemble intermedialer Bezüge, die über die gesamte Bildfläche aufgespannt das Unterweisungsszenario zwischen Tanzmeister und Schüler durchziehen: Über der berührenden

Schrittpartie zwischen Meister und Schüler wachen der beobachtende Blick des Mannes auf der hinteren Bank ebenso wie der Blick der Ballerina auf dem Gemälde, wobei das Tänzerinnengemälde gleichsam als Leitbild über der interaktiven Unterweisung der Tanzschritte schwebt und sein theatrales Dispositiv eines anmutigen und virtuosen Tanzkörpers in die Szene spielt. Perspektivisch auf der Hauptachse des Stiches projiziert diese Körperfigurine – den Blumenkranz in leichter *Arabesque* haltend – das ästhetische Bild (weiblicher) Schönheit in die Tanzlehrstunde, die durch eine kompositorische Korrespondenz musikalischer Insignien des Tanzes ergänzt wird. Tatsächlich spannt sich über die körperliche Unterweisungsszene hinweg ein Ensemble musikalischen Wissens auf, in dem sich das an der Rückwand hängende Notat perspektivisch mit dem im vorderen Bildteil sitzenden Violinisten und seinen vor seinen Füßen ausgestreuten Notaten verbindet. Auch die dort auf dem Boden liegenden Bücher finden als explizierende Wissensformen eine Korrespondenz, die direkt in die Unterweisungsszene zwischen Schüler und Meister zurückgespielt wird, trägt doch der Schüler in seiner Rocktasche ein Buch mit dem theaterspezifischen Titel *Kunst der Comedy*.[5]

Die interaktive Unterweisungsszene weitet die körperlich angezeigten Wissensbezüge der Vermittlung medial aus. Um den Körper des Tanzmeisters herum, seinerseits personifizierter und rechtmäßiger Repräsentant des Tanzwissens, eröffnet sich ein Lehrcorpus, der mit Notaten, Büchern und Bildern den Akt der Wissensvermittlung durchwirkt und die körperliche Praxis der Vermittlung von Tänzen in eine intermediale Wissensordnung eingliedert. Sehen, Beobachten, Zeigen, Entziffern, Berühren, Hören und Bewegen strukturieren und prägen das mimetische Wissensgefüge des Lehrens und Lernens im Austausch mit anderen kulturellen Medien und Wissensformen. Die Tanzlehrstunde tritt als Ensemble divergenter und intermedial durchwirkter Wissensakte hervor, die die Kunst des Tanzens als eine ästhetische, auf den Körper wirkende Praktik zu erkennen gibt,

[5] Die gleichsam überspitzte Bildkomposition von John Collett (1725-1780) zeigt – nicht zuletzt durch den lesbaren Buchtitel in der Rocktasche des Schülers – einen geradezu satirischen, für den Malstil von Collett charakteristischen Blick auf die Hoftanzkultur an. Collett kehrt gleichsam den angestrengten Ernst einer kulturell in den Dienst genommenen Tanzkunst hervor.

die von den Kulturtechniken wie Musizieren, Schreiben und Lesen und Maßhalten beeinflusst eine ästhetische Wissenskultur ausprägt.

Wissen im Tanz, so machen beide Stiche aus ihrer historischen Abständigkeit deutlich, dient der Kultivierung und Ästhetisierung des Körpers, die den Maßgaben einer sozialen und theatralen Darstellung folgen. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts differenziert sich ihr interaktives und intermedial operierendes Vermittlungsgefüge zu einer theatralen Wissenskultur aus, die gegenüber einer gesellschaftlichen Wissenskultur eine zunehmende körperliche Professionalisierung anstrebt und entschieden durch medialisierende Vermittlungsweisen, einer beginnenden Akademisierung und Institutionalisierung des Wissens strukturiert ist. Mit der distribuierenden und institutionell gesteuerten Handhabung von Notationen gewinnt das Wissen im Tanz eine mediale Spannweite, die Tanzmeistern und Schülern operational andere Weisen des Lehrens und Lernens ermöglicht und sie zugleich kontrollierenden Instanzen unterstellt. Mit der Gründung der *Académie royale de danse* (1661) und ihrer systematisierenden Kultivierung und Ästhetisierung der höfischen Tanzpraxis formt sich ein ästhetisch-intermediales Wissensgefüge, das im Laufe des 18. Jahrhunderts – vornehmlich theatral operierend – entscheidende Veränderungen durchläuft, die funktionale und ästhetische Umwertungen und Verschiebungen der medialen Wissenspraktiken zeitigen.

Tanz/en als Disziplin: Die Akademisierung des Hoftanzes

Zu einer ›regelgerechten‹ Wissenskultur formierte sich die höfische Tanzpraxis mit der Gründung der Pariser *Académie royale de danse* (1661) durch Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), der als Finanzminister am Hof Ludwig XIV. (1638-1715) fungierte. Als eine der ersten Akademiegründungen, der zwei Jahre später die *Académie des Inscriptions et Belles Lettres* (1663) und darauf im Jahr 1666 die *Académie des Sciences* folgten, stand die *Académie royale de danse* ganz im Zeichen der Zentralisierungsbestrebungen des französischen Absolutismus und der repressiven Politik von Colbert.[6]

[6] Vgl. Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München: Mäander 1986, S. 33; vgl. Frances A. Yates: *The French academies of the sixteenth century*, London: Routledge 1988, S. 299.

Mit der Gründung der *Académie royale de danse* und ihrer institutionellen Grundlegung durch die *Lettres Patentes du roy, pour l'établissement de L'Académie royale de danse en la ville de Paris* (1661/1662)[7] erfuhr die höfische und theatrale Tanzpraxis nicht nur schrittweise eine Systematisierung ihrer Schritte und einzunehmenden Körperpositionen. Vor allem wurde die höfische Tanzpraxis durch die Akademie einer exklusiven Gelehrtengesellschaft unterstellt, die durch ihre institutionelle Verankerung eine streng überwachte und regelgeleitete Lehrpraxis einführte.[8] Angesichts der schlechten Ausführungen und unzureichenden Lehre der Hoftänze, wie in den *Lettres Patentes* zu Beginn konstatiert, projektiert die Akademie folgendes Programm:

> Thus it is that we see few among our Courtiers of followers who are capable or well prepared to dance in our Ballets & other similar Dance divertissements, whatever our purpose in using them. It is necessary to make provision for such a purpose, as well as to reestablish this Art in its initial perfection and to augment it as much as possible: therefore we have decided to found a Royal Academy of Dance […]; it is to be composed of thirteen of the most senior and most experienced in practice of this art.[9]

Zu den Aufgaben der dreizehn an die *Académie* berufenen Ballettmeistern gehörte, ein Tanztraining für die königlichen Hofballette zu entwickeln

---

[7] Die *Lettres Patentes du roy, pour l'établissement de L'Académie royale de danse en la ville de Paris* wurden dem Parlament von Paris im März 1661 vorgestellt, am 30. März 1662 vom Parlament ratifiziert und schließlich 1663 veröffentlicht (Paris: Pierre le Petit). Vgl. Mark Franko: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1993, S. 108-113. Im Anhang [Appendix 3] ist der französische Originaltext der *Lettres Patentes* ebenso wie eine englische Übersetzung abgedruckt (S. 166-185). Vgl. auch Maureen Needham: »Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661. A commentary and translation«, in: *Dance Chronicle* 20 (1997: 2), S. 173-190. Auch Needham fügt eine ins Englische übersetzte Fassung der *Lettres Patentes* an: *Letters Patent of the King to Establish a Royal Academy of Dance in the City of Paris*, aus der ich im Folgenden zitiere.

[8] Vgl. zur Bedeutung der Institutionalisierung von Wissenspraktiken Lorraine Daston, Peter Galison (Hg.): *Objektivität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007 (Aus dem Amerikanischen von Christa Krüger).

[9] Zitiert nach Needham, »Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661«, op. cit., S. 181.

und durchzuführen und nahezu zweihundert, in ganz Paris tätige Hoftanzmeister darin zu unterweisen. In monatlichen Zusammenkünften berieten die Akademisten entsprechend ihrer zwölf Statuten über Lehrmethoden, die neben bewegungstechnischen und physischen Regularien zur Ausführung der Tänze vor allem einer grundständigen Codifizierung der Schritte und Positionen galten. Mittels eines klar umrissenen und systematisierten Lehrcorpus' strebte die *Académie royale de danse* eine körpertechnische Verfeinerung der Hoftanzkultur an, die nunmehr aus einem kontrollierten Corpus an ausgewählten oder eigens von den Akademisten entworfenen Hoftänzen hervorzugehen hatte. Mark Franko führt pointierend aus:

> Through the *Letters Patent*, Louis [XIV] not only established a dance academy, he effectively repossessed the noble body in its techné rather than its praxis, thus laying claim to all bodies to come by founding dance as a discipline.[10]

Zudem regulierte die *Académie royale de danse* nicht allein die tanztechnische Ausführung der Tänze, um eine bewegungsästhetische Professionalisierung der Tänzer zu bewirken. Die Herausbildung von Tanz als Disziplin fußte auf dem alleinigen Recht der *Académie royale de danse*, mittels einer Überprüfung der regelgeleiteten Performance der Hoftänze, die Rechte über ihre Distribution zu vergeben. So heißt es in Statute VIII der *Lettres Patentes*:

> Those among these Seniors or other who make a profession of the Dance, who would create or want to create, invent, & choreograph any kind of new Dance, are forbidden to exhibit them until they have been first viewed & examined by said Seniors, & approved by them in a majority voice vote on a day that they have appointed and assembled for this purpose.[11]

Das Recht Tänze zu entwickeln, sie also in unserem heutigen Verständnis zu choreographieren, unterstand damit einzig der *Académie royale de danse*, die penibel und aufmerksam über die Entstehung neuer Tänze wachte.

---

10 Franko, *Dance as Text*, op. cit., S. 111.

11 Zitiert nach Needham, »Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661«, op. cit., S. 186.

Jegliche Neu-Kreation bedurfte ihrer Einwilligung, womit die *Académie royale de danse* das staatliche Monopol über die Hoftänze erhielt. Das Ziel galt der Herausbildung eines kanonischen Repertoires an Hofballetten.

Eine derart kontrollierende Prüfung bedurfte allerdings eines brauchbaren Mediums, das ergänzend zur mimetisch-körperzentrierten Wissensvermittlung die Distribution von Tänzen ermöglichte. Eine geeignete Notationsschrift erschien notwendig, mittels der die Hofballette an verschiedenen Orten gelehrt und für Bälle und Feste transferiert werden konnten. Ludwig XIV. gab im Jahr 1674 hierzu die Entwicklung eines nutzbringenden Schrift- und Notationssystems in Auftrag und übertrug die Aufgabe gleich mehreren Ballettmeistern wie etwa André Lorin (*Lebensdaten unbekannt*), Pierre Beauchamp (1631-1705) und seinem Schüler Jean Favier (1648?-1715). Pierre Beauchamp entwickelte dabei das umfangreichste Notationssystem, das allerdings nicht von ihm selbst veröffentlicht, sondern von Raoul Auger Feuillet im Jahr 1700 in Druck gegeben wurde[12] und unter seinem Namen – *Feuillet Notation* – weithin übersetzt und veröffentlicht breite Anwendung fand (vgl. Abb. 6a und 6b).[13]

---

[12] Dank eines regelrechten Coup konnte Raoul Auger Feuillet als erster das von Beauchamp entwickelte Notationssystem veröffentlichen, das hiernach unter seinem Namen in die Geschichte einging. Vgl. Raoul Auger Feuillet: *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Hildesheim, New York 1979. Erstdruck: Paris 1700. Dank tanzwissenschaftlicher Forschungen konnte die Autorschaft der Notation korrigiert werden und wird heute als *Beauchamp-Feuillet-Notation* bezeichnet. In der Tat hatte Beauchamp 1704, ein Jahr vor seinem Tod, Klage gegen Feuillets Veröffentlichung am Königlichen Gerichtshof erhoben, die allerdings abgelehnt wurde. Vgl. Jean-Noel Laurenti: «Feuillet's thinking», in: Laurence Louppe (Hg.): *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*, Paris: Ed. Dis Voir 1994, S. 81-109; vgl. Jean-Michel Guilcher: «André Lorin et l'invention de l'écriture chorégraphique», in: *Revue de l'histoire du théâtre* (1969: 3), S. 256-264.

[13] John Weaver übersetzte die Feuillet Notation ins Englische; Gottfried Taubert übersetzte sie als *rechtschaffender Tanzmeister* 1717 ins Deutsche; Giambattista Dufort veröffentlichte sie in seinem *Trattato del ballo nobile* 1728 in Neapel und auch in Spanien wurde sie erstmals 1745 übersetzt veröffentlicht. Vgl. John Weaver: *Orchesography and a Small Treatise of Time and Cadence in Dancing. Translated from the french of Feuillet*, London: Gregg International Publishers Limited 1706 (Republished 1971); hieraus Abb. 6, S. 34.

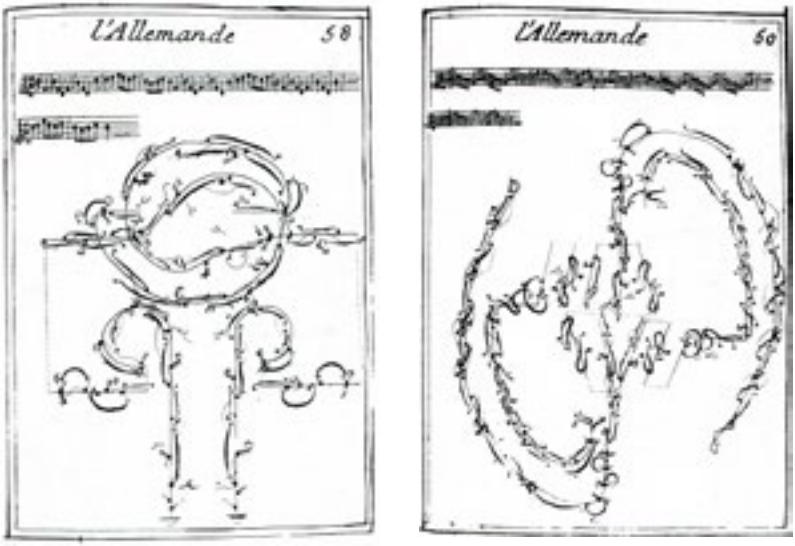


Abb. 6 a) und b): *L'Allemande* in der Beauchamp-Feuillet-Notationsschrift von Louis-Guillame Pécour (1702), überarbeitet veröffentlicht von Pierre Rameau (1725)[14]

Die Notation entwickelt graphische Zeichen und Verbalbeschreibungen primär für raumspezifische Angaben der Bewegungen, mit denen Bodenwege der Bewegungen und Figurinen angezeigt werden. Zeitbezogene Angaben indessen sind auf Zeitintervalle, markiert durch »Striche auf der

[14] Aus: Pierre Rameau: *Abbregé de la nouvelle méthode, dans l'art d'écrire ou de tracer toute sortes de Danses de Ville. Dédié á son Altesse Serenissime Mademioselle de Baujaulois*, London (Paris): Gregg International 1972 (1725), S. 58 und S. 60. Louis-Guillaume Pécour (1653-1729) wurde als Schüler von Pierre Beauchamp in dessen Nachfolge 1687 zum «Compositeur des ballets de l'Académie royale de Musique» ernannt und entwarf über 100 Tänze, deren Notationen mehrmals veröffentlicht wurden. Unter ihnen ist vor allem die *Allemande* bekannt geworden, die von Pierre Rameau 1725 überarbeitet in *Abbregé de la nouvelle méthode* abgedruckt wurde und in weiteren Ausgaben seines Traktats 1728 und 1732 erschien. Auch der französische Ballettmeister Claude-Marc Magny nahm die *Allemande* in seiner Schrift *Principes de chorégraphie* 1765 auf. Vgl.: Claude-Marc Magny: *Principes de chorégraphie. Suivis d'un Traité de la Cadence, qui apprendra les termes & les valeurs de chaque pas de la Danse, détaillés par caractères, figures & signes démonstratifs,* Genève: Minkoff 1980 (Réimpr. de l'éd. de Paris, 1765).

Fortbewegungslinie«, reduziert, wie Nicole Haitzinger expliziert. So lässt sich die »Dauer der einzelnen Aktionen […] nicht genau eruieren«, ebenso wie »Raumrichtungsgesten und Ausdrucksbewegungen … sich in dieser Bewegungsschrift nicht rekonstruieren [lassen]«.[15]

In der *Académie royale de danse* wurde die Notationsschrift interessanter Weise nicht ausschließlich für die (nachträgliche) Übertragung bereits bestehender Tänze in ein Schriftbild genutzt. Die besondere Praktikabilität des Notationssystems zeigte sich vielmehr in der neuartigen Möglichkeit, Tänze allererst als Schriftbild zu entwerfen. Tänze konnten nunmehr als Entwurfszeichnungen entstehen. Anders als in unserem heutigen Verständnis war die Funktion des Notationssystems damit nicht auf eine konservierende Aufzeichnung körperlicher Performanzakte reduziert. Das Schriftsystem fungierte erweiternd als Entwurfswerkzeug zur Kreation von Tänzen, die als Notate entstanden. Notationen übernahmen mit der *Académie royale de danse* damit eine doppelte Gestaltungsfunktion: eine Entwurfstechnik des Erschreibens von Tänzen – im Sinne des Kompositorischen – bereitzustellen und tradierbare Niederschriften von Tänzen zu ermöglichen. Das Notationssystem überführte die körpertechnische Ausübung der Tanzkunst in ein intermedial operierendes Wissensgefüge, das mit den Funktionen Vermittlung, Distribution und Kreation geradezu maßgebend die Arbeit der *Académie royale de danse* ausrichtete *und* die disziplinäre Herausbildung von Tanz prägte.

Das Schriftbildsystem identifiziert mit seiner Kulturtechnik des Schreibens das Choreographische und überschreibt den Tanz mit einer ästhetisch-kulturellen Dimension einer grundständigen Medialisierung seines Körperwissens. Hierzu fungierten Notationen als pädagogisches Medium des Wissenstransfers und als ästhetisches Medium der Wissensgenerierung. Systematisierend transferiert die Schrift das Wissen über Schrittfolgen, Raumwege und Figurinen der Tänze zu einer regelgeleiteten Vorschrift ihrer körper-räumlichen Ausführung und formt eine normierende Korrekturinstanz, die zugleich ein ästhetisch-kulturelles Reservoir der höfischen Tanzkultur hervorbringt.

---

[15] Nicole Haitzinger: *Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München: epodium 2009 (Dissertationsschrift der Universität Wien, Human- und Sozialwissenschaften), S. 133.

Schreiben und Tanzen: »The energy of living eloquence«. François de Lauze

Die höfischen Tanzkulturen Europas, allen voran die französische Hoftanzkultur, verständigten ihr Wissen-im-Tanz über ein interdependentes Geflecht von Tanzen und Schreiben, das als zweiseitig operierende Wissenspraktik der Vermittlung ein Geflecht gegenseitiger Ersetzung und Ergänzung bildete. Gegenüber Tanzlehrbüchern des 16. Jahrhunderts, die mittels verbaler Beschreibungen Tänze transferierten,[16] gehen Tanztraktate des 17. Jahrhunderts weitläufigen Überlegungen nach, wie sich die Kunst des Tanzes in Schrift und Sprache widerspiegeln ließe und ihre körperlich-sensuelle Kunstfertigkeit eine kulturelle Repräsentanz ergänzend ihrer eigenen Praxis finden könne. Frühe Tanztraktate des 17. Jahrhunderts kennzeichnet das Bestreben, durch Graphiken oder Körperzeichnungen räumliche Bewegungsabläufe, Körperpositionen und Ordnungsmuster wiederzugeben und anschauliche wie praktikable Beschreibungsformen zur Distribuierung ihrer Schrittfolgen zu finden.[17]

Der französische Tanzmeister François de Lauze, der zur Blütezeit des höfischen Tanzes zu Beginn des 17. Jahrhunderts französische und englische Adelsgesellschaften Schritte und Körperhaltungen lehrte, legte mit seinem Traktat *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* (Paris 1623)[18] ein praxeologisches Lehrbuch vor, das ne-

---

16 Vgl. Marco Fabrizio Caroso: *Il ballarino*, New York: Broude 1967 (Faksimile der Ausgabe von 1581 Venice); vgl. Cesare Negri: *Le Gratie d'Amore*, Deutsche Erstübersetzung der Ausgabe Mailand 1602 von Brigitte Garski, hrsg. v. Walter Salmen für das Deutsche Tanzarchiv Köln. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2003 (=*Terpsichore Tanzhistorische Studien Bd. 2*).

17 Claudia Jeschke: *Tanzschriften - ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall: Comes Verlag 1983.

18 François de Lauze: *Apologie de la danse. A Treatise of Instruction in Dancing and Deportment*, London: Frederick Muller 1952. (Given in the Original French with translation (1632). Introduction and Notes by Joan Wildeblood. Music transcribed by Eduardo M. Torner). Meine Analysen stützen sich auf diese Übersetzung. Vgl. zudem: François de Lauze: *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, Genève: Minkoff 1877 [Nachdr. der Ausg. von 1623]. Auch de Lauzes *Apologie de la danse* ist von einer Plagiatsgeschichte begleitet: Bevor de Lauze sein Traktat veröffentlichte, übergab Barthélémy de Montagut ein erstes Manuskript von de Lauze unter

ben der Vermittlung frühbarocker Tanzsuiten und ihrer charakteristischen Schritte explizit für eine Gleichwertigkeit von Sprache, Schrift und der Körperpraxis im Tanzen eintrat.[19] Nach de Lauze bilden Wort und Schrift die besten Mittel, die Körperkunst des Tanzes, wie er schreibt, ›glücklich zu klären‹; vermögen gerade Wort und Schrift die Schrittfolgen und Körperhaltungen dergestalt zu reflektieren, dass deren Kniffe und Nobilität deutlich würden.

> […] that when the intellect has fully understood the knowledge of the things which come to it, through the mediation of the senses, it can happily be clarified by the means of one or the other of the two instruments of which I have just spoken. This has so strengthened my opinion in that which I had already gained through experience, that I make bold to maintain that whomsoever has the imagination full of one science or another can make himself understood either through speech or in writing, if not to all, at least to those of his profession. (S. 79)[20]

---

seinem eigenen Namen dem Marquess of Buckingham in London, an dessen Hof de Montagut wie auch de Lauze als Ballettmeister tätig waren. De Montagut veröffentlichte diese Schrift unter dem Titel *Louange de la danse, avec les observations nécessaires pour en acqueérir la perfection* wahrscheinlich 1619/20, also drei Jahre vor der ersten Drucklegung der *Apologie de la danse* von de Lauze. Vgl. Barthélémy de Montagut: *Louange de la danse. In Praise of the Dance*, ed. by B. Ravelhofer, Cambridge: RTM Publications 2000 (Erstausgabe 1619/20). Dem kompletten Abdruck des Traktats von de Montagut stellt Ravelhofer eine weitreichende historische Darstellung der Editionsgeschichte beider Werke und der kulturellen wie biographischen Kontexte ihrer Entstehung voran.

[19] De Lauzes Traktat gehört zu einer der wenigen Quellen des 17. Jahrhunderts, die Rückschlüsse auf den höfischen Tanzstil und seine Technik während des soziokulturellen Wandels des höfischen Lebens erlauben. Die Schrift enthält Erläuterungen etwa zu den Tänzen *Branle* (in verschiedenen Formen), der *Gavotte, Courante* oder *Sarabande* allerdings ohne musikalische Angaben, die in dem Traktat von Marin Mersenne: *Harmonie universelle* (1636) zu finden sind. Die Musik- und Tanzwissenschaftlerin Sibylle Dahms merkt ausgehend von de Lauzes Traktat an: »Tanz als Bildungsinstrument und als Beschäftigung für einen im absolutistischen Staatsgefüge der Richelieu- und Mazarin-Epoche zunehmend entmachteten Adel sowie als Statusmanifestation für das aufsteigende Bürgertum musste zunehmend strukturiert, geordnet und geglättet bzw. in seiner kraftvoll-vitalen Essenz entscheidend reduziert, hingegen durch subtilere rhythmisch kunstvollere Bewegungsmuster ersetzt werden.« Sibylle Dahms (Hg.), *Tanz*, op. cit., S. 66.

[20] Seitenangaben in Klammern verweisen hier auf zitierte Passagen aus der *Apologie* in englischer Übersetzung von Joan Wildeblood (London: 1952). Vgl. hier: de Lauze: *Apologie de la danse. A Treatise of Instruction in Dancing and Deportment*, op. cit., S. 79.

Sprache und Schrift vollziehen einen praxeologischen Reflexionsschritt, der auf zwei verschränkten Ebenen verläuft: einem (Be-)Schreiben auf der Ebene des Intellekts und einem vollzogenen Verstehen auf der Ebene des Sensuellen, das sich verschränkt mit dem Intellekt vermittelt. Die sensuelle Vermittlung vermag sich demnach als ein Verstehensakt des Intellekts vollziehen, ohne als vermittelnder Wissensakt der Sprache vor- oder nachzustehen. Sensuelle und instrumentelle Vermittlung des Tanzes durch Wort und Schrift werden als analoge Praktiken eines verschränkten Verstehensaktes gedacht. Sie zählen beide eigenen Kunstformen zu – Tanz und Philosophie –, die nach de Lauze gleichwertig eine (zivilisatorisch-soziale) Perfektion des Menschen erwirken. Historisch am Übergang der Renaissance zum Barock erhebt de Lauzes *Apologie de la danse* Tanz als philosophisches Projekt, womit er vehementen Angriffen der Puritaner und Calvinisten ausgesetzt war. Wie die Philosophie (vgl. Abb. 7) sei auch der Tanz tugendvoll und lehre Anmut und Eloquenz.

Gleichwohl weder Veröffentlichungsort noch Publikationsorgan bekannt sind, verweist die reich ornamentierte Abhandlung auf einen höfischen Kontext ihrer Veröffentlichung. Besonders das Titelblatt sticht mit seiner Gestaltung des Parnassus – Heimatort von Apollo und seinen Musen – heraus. Unterhalb der *inscriptio* des Traktats ergießt sich die heilige Quelle Hippocrene. Links oberhalb debattieren zwei Gelehrte – Poeten oder Philosophen – im Hain der Weisheit während Pegasus – das geflügelte Pferd der Dichter und Denker – sich in die Lüfte hebt.



Abb. 7: Frontispiz der *Apologie de la Danse* (1623) von François de Lauze

Tatsächlich lebten die höfischen Gesellschaften des 17. Jahrhunderts Tanz als eine zivilisierende Körper- und Sozialpraxis. Durch eine Schulung von Haltung, einer energetischen Körperkontrolle und eines ausdifferenzierten Gesten-Repertoires bildeten sie ihr kulturelles Selbstverständnis, ein Leben der Eloquenz zu führen, aus. De Lauze nun lässt die kulturbildende Körperpraxis des Tanzes in einem leuchtenden zivilisatorischen Licht erscheinen: Als sozialisierende Praktik der Adelsgesellschaft vermittele ausschließlich der Tanz neben der Philosophie ein höfisches «bel estre». Gleichwertig gehörten Tanz und Philosophie dem notwendigen Studium des Menschen zu, sich – wie de Lauze in Referenz auf den römischen Stoiker Seneca betont – als »Well-Being« zu perfektionieren. Doch nur der Tanz ermögliche die Herausbildung jener edlen zivilisatorischen Lebensweise, lehre allein seine Praxis decorum und *grace*.[21]

Als eine solche edle zivilisatorische Kunst, die den philosophischen Werten von Tugend und Eloquenz in nichts nachsteht, vermag der Tanz eine »energy of living eloquence«[22] zur Erscheinung zu bringen, wie sie sonst nur der Schrift eignet. Schreiben und Tanzen ähneln sich genau in diesem ästhetisch-philosophischen Wissen. Der Kunstfertigkeit der Schrift ähnlich, vermag gerade *sie* den Tanz »glücklich« zu klären und sogar als Schreibakt zu verfeinern. Doch auch diese Ähnlichkeit von Tanz und Schrift durchzieht

---

[21] Vgl. de Lauze, *Apologie de la danse*, op. cit., S. 68f., wo es heißt: »Seneca said that, since Nature has given us our Being, we owe to her the study of the science of Well-Being, and dare, without blushing, to elaborate thereupon. For the sole exercise of the dance is able, not only to eradicate the bad actions which a negligent upbringing has ingrained, but gives also a decorum and a grace which we call Civility, and which I am able to call properly *le bel estre* (elegant presence), a thing absolutely necessary to whosoever wishes to render his deportment and his approach agreeable in society.« Und weiter heißt es: »So that in the order of things are to be found two gradations, Philosophy and Dance, by which a man can raise himself to perfection. Yet here is their difference: that the first can be communicated to all those who have intellect, without regard to the construction of their body, which is what the last has principally in view. Finally, everyone is capable of that of which the Philosophers boast, which is that even the most primitive Cannibal can acquire, both with his mind and hands, the knowledge of all the liberal arts and mechanics, nay, even can excel therein if he gives to it both labour and zeal, but the dance has this in particular, that whomsoever has an ill-formed body is incapable of acquiring the graces which accompany it. One must have the proper material in order to receive a truly dignified bearing.«

[22] de Lauze, *Apologie de la danse*, op. cit., S. 83.

eine Differenz.[23] So endet de Lauze seine Einleitung der *Apology for the Dance* mit einem Plädoyer für die Kraft von Wort und Schrift:

> I admit that the Dance has something particular which ennobles and animates it, such as a certain air, or a bearing sometimes sedate and sometimes negligent, which the pen cannot teach, but (to say) that beyond the steps one is unable further to teach the more necessary actions, which give an easy progress towards this perfection, and that it consists in seeing a good Master demonstrate, are difficulties which I shall show in this Treatise to be imaginary, from which not only many who profess to teach, but Scholars themselves, may derive great benefits. (S. 79ff.)

Der mimetische Akt des Lehrens von Tanzschritten, der sich aus der unmittelbaren Beziehung von Tanzmeister und Schüler und ihrem beobachtenden Blickgefüge entfaltet, vermag nach de Lauze durch einen medialen Akt der Vermittlung ersetzt werden, der alleine durch Wort und Schrift gestaltbar ist. Nur Schrift und Wort hielten als geistige Prozesse die innewohnende Eloquenz von Tanzschritten lebendig und ergänzten damit den gleichwohl notwendigen Vermittlungsakt einer körperlichen Demonstration der Tanzschritte. Deutlich spricht sich de Lauze gegen eine bildlich gestützte Vermittlung von Körperhaltungen und Positionen aus, die mit graphischen oder malerischen Darstellungen – die in früheren Traktaten wie etwa *Le Gratie d'Amore* (1602) von Cesare Negri oder der *Orchésographie* (1589) von Thoinot Arbeau Anwendung fanden – als totes Medium für die Lehre ungeeignet seien. Denn ein Gemälde vermöge nicht die »energy of living eloquence«[24] zu vermitteln, die dem Tanz eigne:

> Those who believe that to teach dancing properly from a book necessitates numerous illustrations, in order to describe more plainly the movements which should be observed in dancing, are in agreement with that Orator of old, who, having told harangue in open Senate on an atrocious deed, committed this clumsy fault of setting

[23] Die Differenz von Tanz und Schrift wird allerdings nicht als eine grassierende Kluft zwischen ihnen gedacht, wie sie im modernen Denken als ontologischer Hiatus zwischen Tanz und Schrift manifest wird.

[24] de Lauze, *Apologie de la danse*, op. cit., S. 83.

> up a painting before the eyes of the Judges, trusting more on the dumb strokes of a dead painting, than to the energy of living eloquence. I leave to the partisans of this worthy Orator, who may have some intention to set themselves to ruin this exercise, the practise of such inventions. It suffices me that my pen will make them seem unnecessary to the subject which I have undertaken and of which it is time that I spoke. (S. 83)

Der Akt von Lehren und Lernen gewinnt mit der Beschreibung eine gleichsam beweiskräftige Vermittlungsebene, deren Nutzen de Lauze zur anerkannten Maxime erhebt. Das mit Wort und Schrift mitgeführte emanzipierende Potential, das seinem medialen Akt der Wissensvermittlung beiwohnt, findet bei de Lauze anders als in der *Orchésographie* (1588) von Thoinot Arbeau keine Beachtung.

Tanz und Schrift: Thoinot Arbeaus *Orchésographie*

Der französische Gelehrte Thoinot Arbeau widmet sein frühneuzeitliches Traktat *Orchésographie, en traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*, 1588 in Lengres veröffentlicht, den medialen Vermittlungsweisen der Tanzpraxis und legt in Dialogform zwischen dem Tanzmeister, Mathematiker und Theologen Arbeau und einem seiner früheren Schüler, der sinnreich Capriol heißt, Unterweisungen zu Tanzsitten, Anstandsregeln, Körperhaltungen und Tanzschritten dar.[25] Die tanztheoretischen Ausführungen adressieren einen bürgerlichen Leserkreis und unterrichten diesen über die zivilisatorischen Vorteile des Tanzes als sozialisierende Körperpraxis. Der Nutzen eines praktizierten Tanzes liegt sonach in der Förderung der Gesundheit, der Pflege des eigenen Körpers und der sozialen Beziehungsstiftung. Schon

[25] Thoinot Arbeau: *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses.* (2. Nachdr. der Ausg. Lengres 1588 und Danzig 1878) Hildesheim: Olms Verlag 1989. Ich zitiere aus der englischen Übersetzung: Thoinot Arbeau: *Orchesography. Treatise in the Form of a Dialogue. Whereby all manner of persons may easily acquire and practice the honourable exercise of dancing.* Ed. and translated from the Original Edition by Cyril William Beaumont, London: C. W. Beaumont 1925. Thoinot Arbeau, geb. 1519, war Domherr in Lengres und verwendet ein Anagramm seines Namens Jehan Tobourot.

zu Beginn des Dialogs betont Arbeau, dass gerade im Tanzen Verliebte ihre Partner prüfen könnten, ob er oder sie etwa an faulem Atem leide und aus dem Maule stänke:

> […] for dancing is practised to make manifest whether lovers are in good health and sound in all their limps, after which it is permitted to them to kiss their mistresses, whereby they may perceive if either has an unpleasant breath or exhales a desagreeable odour as that of bad meat. (S. 18)[26]

Arbeau antwortet mit diesen Ausführungen auf den Wunsch von Capriol, nunmehr im heiratsfähigen Alter endlich die Kunst des Tanzens erlernen zu wollen, die er so sträflich in seiner Zeit als Mathematik-Schüler von Arbeau vernachlässigt habe. Capriol bemerkt, gleichwohl er als Jurist tätig ist, seine soziale Inkompetenz und gesellschaftlichen Defizite:

> Capriol: ›I find that it is a beautiful art, and one very necessary to the ordering of public affairs, but I regret that when at Orleans I neglected to learn the art of good manners, which so many scholars acquire at the same time as their serious studies; because of my return, I found myself in a society in which I was forced to remain dumb, unable to speak or to move, and regarded as little more than a block of wood.‹ […]
> Capriol: ›I took a lively pleasure in sword-play and tennis which made me a good comrade for young men. But I know nothing of dancing and could not please the young ladies, on whom, it seems to me, the whole reputation of an eligible young man depends.‹ (S. 17f.)

Doch die Kunst des Tanzes, die Arbeau so eindrücklich als Bewegungskunst darlegt –

> Dancing, so to speak, is to jump, to hop, to prance, to sway, to tread, to tip-toe, and to move the feet, hands and body in certain rhythms, measures and movements consisting of jumps, bendings of the body, sidlings, limpings, bendings of the knees, risings on tip-toe,

[26] Seitenangaben in Klammern verweisen hier auf zitierte Passagen aus der *Orchésographie* in englischer Übersetzung von Cyril William Beaumont (London: 1925).

> throwings-forward of the feet, changes and other movements […]. (S. 20)

– vermag sein gealterter Körper von 69 Jahren nicht mehr auszuführen, gleichwohl er ein vorzüglicher Tanzmeister war. Capriol schlägt Arbeau daher vor, sein Wissen über die Kunstfertigkeit des Tanzens niederzuschreiben:

> Capriol: ›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.‹ (S. 20)

Capriol projektiert eine Praxis des Niederschreibens von Tänzen, die einen quasi verjüngenden Erinnerungsvollzug des körperlichen Wissens vorstellt, mit dem die Freunde der Jugend von Arbeau aufgerufen erscheinen. Das Schreiben ermögliche einen mental wie körperlich erinnernden Nachvollzug der Übungen und eröffnet dem Tanz einen kulturellen Gedächtnisraum, in den der Schüler nachträglich und räumlich verrückt eintreten kann. Bar der körperlichen Anwesenheit des Tanzmeisters vermöge der Schüler die Bewegungen zu erlernen.

Der Akt des Schreibens und Lesens bildet hiernach einen kulturellen Garant des Tanzwissens, dessen Vermittlung und Tradierung die Körperpraxis alleine nicht zu leisten vermag. Arbeau und Capriol machen jenen von der Praxis des Tanzens stets mitgeführten Verlust thematisch, in dem Arbeau auf die Schwierigkeit der Verschriftlichung von Tänzen verweist und zugleich den praktikablen Nutzen einer Beschreibungsform vergangener und heutiger Tänze unterstreicht.[27] Die Schrift vermag demnach ein Wissen um die Ausführung der Schritte und Übungen im Tanz zu medialisieren,

[27] Vgl. Arbeau, *Orchésographie*, op. cit., S. 21: »I can say only that either the passing of time or the idleness of man, or the difficulty of describing them, has resulted into their being lost.«

womit historisch ein Zugang zu seiner gesellschaftlichen Praxis eröffnet wird, die sicherlich als eine »frühneuzeitliche Urszene der Choreographie«[28] zu bezeichnen ist, wie Gerald Siegmund in Rekurs auf André Lepeckis tanztheoretische Analyse von Arbeaus Dialog über die *Orchésographie* betont. Lepecki qualifiziert in seiner erhellenden Analyse des Traktats, in dem er »die ontohistorische Beziehung der Choreographie zur Kraft des Gesetzes« angelegt sieht, den Gründungsakt von Choreographie als eine beginnende Prädominanz nichtkinetischer Elemente. Zwei Männer, identifiziert als Vertreter von Recht, Theologie und Mathematik, entwerfen in ihrem Gespräch eine Praxis für den Tanz, die »in einem psycho-philosophischen, theologischen, gender-spezifisch geprägten Raum tanzend, in einem Dreieck von hartem Diskurs und strenger Disziplin: Mathematik, Religion, Recht«[29] operiert. Schreiben und Tanzen gehen eine »technologische Verbindung«[30] ein, die nach Lepecki weit mehr ist als eine produktive Substitution eines bald sterbenden Tanzwissens, das mit dem Tod des Tanzmeisters ohne Aufschrieb verloren ginge. Angelegt scheint Lepecki ein

> Projekt von Tanzen und Schreiben, die neue Kunst der Choreographie, […] [die] erfüllt von einem spektral-technologischen Versprechen [ist]: nämlich dem männlichen Subjekt ein Mittel an die Hand zu geben, das ihm hilft, Präsenz als das ewig Präsente zu transzendieren.[31]

Tatsächlich entfaltet das Traktat den Anlass, ein Aufschreibesystem zu projektieren, vor dem Hintergrund eines Verlustig-Werdens der körperlichen Performanz der Tanzschritte und dem stetig drängenderem Apell von Capriol, die Tänze nun selbst lernen zu können.

> Do not delay any longer to grant my request nor keep me in expectation as to how the movements of the dances are performed, that I

---

[28] Gerald Siegmund: »Recht als Dis-Tanz: Choreographie und Gesetz in William Forsythes Human Writes«, in: *Forum Modernes Theater* 22/1 (2007), S. 75-93, hier S. 81.

[29] André Lepecki: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 44 (Aus dem Englischen von Lilian Astrid Gesse); vgl. ders.: *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, New York, London: Routledge 2006.

[30] Ibid., S. 44.

[31] Ibid., S. 45.

> may practise myself in them, so as to avoid the reproach of having a pig's heart and an ass's head, as Lucian said to Crates. (S. 24)

Lepecki interpretiert jene, im Text von Arbeau stets nur anklingende Szene des Todes, als einen der Choreographie eingeschriebenen Akt geisterhafter Wiedervereinigung von Schüler und Lehrer. Das Band, das die Choreographie als Praxis des Schreibens und Tanzens zwischen Schüler und Tanzmeister legt, ist für Lepecki durch und durch in der Tönung der Melancholie eingefärbt. Denn das Choreographische verbindet beide in einer Sphäre, in der der Körper des Tanzmeisters – zum Spektralwesen eines melancholisch gestimmten Erinnerns im Schreiben transzendiert – dem Schüler als Potenz einer verewiglichten Kunstfertigkeit entgegentritt, womit sein Wunsch, Tanzen zu lernen, eine geisterhafte Erinnerungsarbeit vollzieht. Lepecki qualifiziert die beiden Seiten von Choreographie – Tanzen und Schreiben – damit als eine telekommunikative Kulturtechnik der Beschwörung von Geistern, die gerade nicht vor dem Hintergrund einer vormalig oder zukünftigen körperlichen Praxis produktiv wird und sich über eine zweiseitig ergänzende Praxis medialisierend vermittelt. Vielmehr stünde der *Orchésographie* eine Zeit zum Trauern voran, die sich mit der Zeit zum Tanzen, wie es in der Widmung des Traktats zu lesen ist – *Tempus plangendi, & tempus saltandi* –, zu verbinden vermag.

Choreographie wohnt in der Lesweise von Lepecki selbst keine materiell körperliche Potenz bei, die sich zwischen Körpern in Auseinandersetzung, Reibung oder als verstehend adaptierendem Vollzug ereignen kann. Als medialisierende Vermittlungstechnik durchmisst Choreographie vielmehr einen disziplinatorischen, zudem solipsistisch strukturierten Raum eines Teletransports, der den Tanz einem melancholischen Akt überschreibt und einer der Abwesenheit verpflichteten geisterhaften (geistigen) Erinnerungsarbeit überantwortet.[32] Doch durchmisst der Dialog von Arbeau

[32] Lepecki resümiert zum Ende seiner Abhandlung mit Blick auf den in der Moderne eingesetzten Begriff von Choreographie: »Sie aktiviert das Schreiben im Kontext des Tanzens, damit gewährleistet ist, dass die Gegenwart des Tanzes auch eine Vergangenheit hat – und damit auch eine Zukunft. Halten wir fest, dass die Choreographie hier nicht die Melancholie überwindet, sondern sie vielmehr verstärkt, da sie sich in einem permanenten Zustand der Unzufriedenheit angesichts ihres eigenen Projektes befindet.« Lepecki, *Option Tanz*, op. cit., S. 182. In der amerikanischen Publikation heißt es: »Choreography emerges precisely to counter this ontological condition. Choreography activates writing

und Capriol vor allem den Raum eines wunschgeleiteten Projekts von Schüler und Tanzmeister, nämlich angesichts des vergänglichen und gefährdeten Körpers mittels einer Praxis von Schreiben, Lesen *und* Tanzen der Trauer eine andere Seite abzugewinnen, mit der die Zeit zum Trauern sich mit einer Zeit zum Tanzen verbinden kann. Aus dem Rückzug in einen (eigenen) Zeit-Raum der Erinnerung finden Trauern und Tanzen im Schreiben beidseitig zu ihren eigenen Zeiten, ohne melancholisch allein das Abwesende aufzurufen.[33] Das Potential der Choreographie, die Tanzschritte schreibend, lesend und tanzend körperlich nachzuvollziehen, gibt vielmehr eine medialisierende Vermittlungstechnik zu denken, die zwischen verschiedenen Körpern, Zeiten und Räumen Akte körperlicher Re-Aktivierung im Blick hat und den körperlichen Akt des Tanzens und nicht das Geisterhafte adressiert.

Durch den impliziten Ausschluss des Körperlichen, den Lepecki der Choreographie als nicht-kinetische Technologie unterstellt, erscheint das Choreographische selbst, wie Siegmund eindringlich herausgestellt hat, als eine Machtinstanz des Gesetzes, die den Körper unterdrückt. Doch setze das choreographische Gesetz geradezu einen Körper voraus. Durch die Choreographie erlerne der Körper, obwohl er Regeln und Vorschriften unterworfen wird, erst den »richtigen gesellschaftlichen Umgang«[34], den Capriol so eindringlich erbittet. Gleichwohl wandelt die Choreographie als eine von Arbeau eingeführte Kulturtechnik der Vermittlung konstitutiv die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler, die, wie Siegmund betont, nunmehr über ein Abwesendes miteinander verbunden sind und gerade nicht über die Schrift einen Bund geisterhafter Melancholie schmieden. »Lehrer und Schüler treten gleichsam über die Abwesenheit des körperlichen

---

in the realm of dancing to guarantee that dance's present is given a past, and therefore, a future. Note that, in this operation, choreography does not dispel the melancholic; it actually reinforces it, by constantly being in a state of dissatisfaction before its own project.« Lepecki, *Exhausting Dance*, op. cit., S. 125.

33 Arbeau erläutert nach den ersten neun Seiten, die jene hier besprochenen Textpassagen beinhalten, Tänze vor allem in ihrer rhythmischen Struktur, die als Musiknotate niedergeschrieben sind. Körperhaltungen und Gesten erscheinen als graphische Körperzeichnungen, die durch einzelne Bewegungsbeschreibungen ergänzt werden. Arbeau entwickelte demnach kein umfassendes Aufschreibesystem für den Tanz.

34 Vgl. Siegmund, »Recht als Dis-Tanz«, op. cit., S. 82.

(tänzerischen) Aktes, dessen Lücke die Tanzschrift ausfüllt, in Kontakt zueinander.«[35] Der Vermittlungsakt des Tanzwissens entbehrt gänzlich eines mimetischen Praxisvollzugs zwischen Schüler und Lehrer, und doch sind sie miteinander über die Schrift in Kontakt, der den Akt des Lernens an zwei nicht-identische, abständige Räume verweist, denen ein zeitlich Abständiges eignet. Dieser Kontakt kommt für Siegmund einer kulturellen Potentialität gleich, mittels der Schrift – wie ich eingangs betont habe – das physische (Un-)Vermögen des Tanzmeisters durch Darlegungen und Erläuterungen zu ersetzen. Unabhängig von seiner physischen Präsenz – und damit über den Tod des Tanzmeisters hinaus – vermag der Schüler die Tänze allein in seiner Kammer performativ zu generieren.

[35] Ibid., S. 81.

Der Tanzmeister und die Choreographie

Unter dem sprechenden Neologismus *Orchésographie*, mit der Schreiben – *graphie* – sich mit der Kunst des Tanzes im griechischen Chor – *orchesis* – verbindet, stiftet Thoinot Arbeaus Traktat eine Beziehung zwischen Tanzen-Lehren und Lernen, Schreiben und Lesen, die der zeitlich bedingten Begegnung von Tanzmeister und Schüler eine veränderte raum-zeitliche Dimensionierung verleiht. Das mimetisch vermittelte Bewegungswissen des Tanzmeisters über die Ausführung von Schritten, einem taktvollen Gang und der rechten Körperhaltung im Stehen und während einer Révérence erscheint nunmehr in Beschreibungen exemplifiziert. Der kulturelle Wissensbezug zwischen Tanzmeister und Schüler medialisiert sich durch einen mittelbaren Bezug, der als praxeologische Ersetzung und Transgression fungiert, mit dem eine kulturelle Eingliederung des Tanzes in andere Kulturtechniken statthat. Angedeutet ist ein verändertes Rollenverständnis des Tanzmeisters, mit dem eine Verschiebung seiner Wissenskompetenzen und eine Neubestimmung des Tanzes als Wissenskultur einhergeht.



Abb. 8: *Maître à danser.* Kupferstich von Nicolas Bonnart



Abb. 9: Louis-Guillaume Pécour, Kupferstich von François Chéreau nach einem Gemälde von Robert Tournière (1729)



Abb. 10: Kellom Tomlinson, Frontispiz seines Traktats *Art of Dancing explained by Reading and Figures* (1735)

So zeitigt die praxeologische Einbindung der *Beauchamp-Feuillet Notation* im Laufe des 18. Jahrhunderts ein verändertes Berufsbild des Tanzmeisters. Seine kulturelle und ästhetische Kompetenz kommt vor allem mit einer schriftzentrierten Entwicklung von Tänzen und ihrer Niederschrift überein. Kupferstiche zeigen den Tanz- und Ballettmeister nicht mehr allein als Repräsentanten eines verkörperten Tanz- und Musikwissens, die ihn als Tanzfigurine mit der Violine in den Händen ins Bild setzen. Mit Beginn des 18. Jahrhunderts repräsentieren Notationsblätter den Bereich seines Tanzwissens und weisen den Tanz- und Ballettmeister als Schriften-Ermächtigten aus. Notationen prägen entschieden sein Berufsbild. Über ein Tanzwissen zu verfügen, repräsentiert nicht mehr seine aufrechte Körperhaltung, leicht durch eine Tanzposition in Bewegung gesetzt. Die Figurine des Ballettmeisters, zuvor umschmeichelt von einer angedeuteten Bewegung von Haar und Gewand, weicht einer gelehrten Körperhaltung im Umgang mit Notationsblättern und Schriftzeichen. Die Einkörperung jener neuen Kompetenz des Notats, lesend und schreibend, weist nunmehr das Wissen des Tanzmeisters aus.

Überlieferte Darstellungen der Tanzmeister Louis Pécour und Kellom Tomlinson präsentieren den Tanzmeister als sitzenden Gelehrten, der seinen Oberkörper mit einer verweisenden Handgeste auf das Notationsblatt am Tisch ruhen lässt, oder ihn lesend über der Tischplatte thronend zeigt.

Mit der raschen Verbreitung der *Beauchamp-Feuillet Notation* verfestigte sich eine medialisierte Tanzpraxis,[36] die das kulturelle Verständnis vom Tanzmeister und mit ihm das kulturell-ästhetische Selbstverständnis vom Tanz verändert. Während die *Académie royale de danse* entschieden den Machtbereich des Ballettmeisters ausdehnte, um ihn als institutionalisierten Vertreter des Tanzwissens einzusetzen – Lehrmeister und Kontrollinstanz zugleich –, konzipierten französische, englische und deutsche Traktate des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit erstaunlich diskursiver Ausführlichkeit und graphischer Darstellungsfülle Leitfäden zur Ausführung oftmals komplett in der *Beauchamp-Feuillet Notation* verschriftlichter Tänze.[37] Während Pécour seine über 100 angefertigten Notate nicht selber veröffentlichte, die dennoch Dank ihrer Publizierung durch Pierre Rameau[38] eine weite Verbreitung und Popularität erreichten, veröffentlichte Kellom Tomlinson seine zahlreichen Notationen mit geradezu illustrierender Freude – reich an Figurinen ausgeschmückt – regelmäßig (1715-1720) und fügte sie als Kompendium und Lehrmaterial in seinem Traktat *Art of Dancing explained*

---

[36] Das entstehende Repertoire der in der *Beauchamp-Feuillet Notation* entstandenen Tänze und ihrer druckgraphischen Vertreibung wurde erforscht von Francin Lancelot: *La Belle Danse. Catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris: Van Dieren 1996. Versammelt werden 287 gedruckte und 242 handschriftliche Tänze. Vgl. für den englischen Tanzraum Meredith Ellis Little, Carol G. Marsh: *La Danse Noble: An Inventory of Dances and sources*, Williamstown: Broude Brothers 1 1992.

[37] Vgl. für den französischen Raum Pierre Rameau: *Abbregé de la nouvelle méthode*, op. cit.; ders.: *Le maître à danser*, New York (Paris): Broude 1967 (Facs. of the 1725 Paris Ed.); für den englischen Raum: Kellom Tomlinson: *The art of dancing [and Six dances]. Explained by Reading and Figures whereby the manner of performing the steps is made easy by a new and familiar method*, Farnborough 1970 [1735]. (Being the Original Work first designed in the Year 1724, and now published by Kellom Tomlinson, *Dancing Master*. In Two Books, Nachdr. der Ausg. London, 1735 und 1720); für den deutschen Raum: Gottfried Taubert: *Rechtschaffener Tantzmeister, oder gruendliche Erklaerung der Frantzoesischen Tantz-Kunst: bestehend in 3 Buechern.*, hg. v. Kurt Petermann, München: Heimeran Faksimile d. Ausg. Leipzig Lanckisch Erben, 1717. Aufl. 1976. Einen detaillierten Überblick hierzu liefert die Forschung von Schroedter, *Vom »Affect« zur »Action«*, op. cit.

[38] Vgl. Rameau, *Abbregé de la nouvelle méthode*, op. cit., S. 59f. Siehe auch Abb. 6.

by Reading and Figures (1735) zusammen. Die Veröffentlichung von Notationen prägte zunehmend das Selbstverständnis der Tanzmeister, mit denen sie als Autoren und Rechteinhaber von Tänzen in Erscheinung traten. Eine zeitlich verzögerte Veröffentlichung indessen, die Tomlinsons Tanztraktat auf Grund finanzieller Schwierigkeiten kennzeichnete, schwächte empfindlich diese Position. In Konkurrenz zu dem schon 1725 veröffentlichten französischen Traktat *Maître à Danser* von Rameau geraten, das 1728 von John Essex übersetzt in England erschien, suchte Tomlinson die Originalität seines schon 1724 geschriebenen Werks zu beteuern.[39]

The Art of Dancing vermittelt in 30 Kupferstichen Tänze, die ein Musiknotat, ein oder zwei graphisch aufwendig gestaltete Körperfigurinen und das Notat des Bodenweges zu einer dreidimensionalen Raumansicht zusammenfügen. Damit entwickelte Tomlinson ein intermediales Wissensgefüge aus Notationen und Zeichnungen, das in seiner anwendungsorientierten Detailliertheit Ähnlichkeiten zu Rameaus Lehrwerk *Maître à Danser* mit ebenso detaillierten Beschreibungen der Tänze am Hofe Louis XIV. und Louis XV. aufweist.[40] Gerade bildlich-graphische *Plates* ermöglichten ergänzend zur *Beauchamp-Feuillet'schen* Notationsschrift, »which, like the Notes of Music, can be only useful to Masters, and cannot be understood by any other without their particular instructions«, wie Tomlinson auf der ersten Seite betont, Lernenden einen tieferen Zugang zu den Tänzen:

---

[39] Vgl. Tomlinson, *The art of dancing*, op. cit., S. 2 (Preface), wo es heißt: »It may seem a little strange, that I should claim the Honour of having first treated of the Art of Dancing, when a Book upon the same Subject was published in France as long ago as in 1725. But the following Account will, I hope, clear up all Doubt in Relation to the Justice of my Pretensions.«

[40] Rameaus Traktat galt an der *Académie royale de danse* als Lehrwerk und fand Dank seiner englischen Übersetzung auch an englischen Höfen eine breite und beliebte Anwendung. Pécour etwa schätzte Rameaus Werk und lobte, wie Beaumont in seinem Vorwort der Wiederauflage von Rameaus *The Dancing Master* zitiert, dessen graphische Darstellungen: »The engraved plates which represent the various postures of the body will render the execution easier and I believe that this book will be of no less service to the student desirous of learning dancing than it will lighten the labours of those who teach it.« In: Pierre Rameau: *The Dancing Master*, London (Paris): Dance Horizons Republication 1931, (translated by Cyril W. Beaumont, from the original edition published at Paris 1725), VII. Doch konnte sich ebenso Tomlinsons Traktat auf Grund seiner aufwendigen graphischen Darstellungsfülle der Tänze durchsetzen und wurde 1744 in einer zweiten Auflage gedruckt.

> But the Piece which I here offer to the World will be of general Use to all, who either have learned, or are learning to dance: the Words describing the Manner in which the Steps are to be taken; and the Figures representing persons as actually taking them; both which together will make the Learning more pleasant to the one, and serve as a continual Remembrancer to the other. […] As the Notes of the Music are placed on the Top of every Plate, the Characters of the Steps marked below, and the Figures represent two Persons in the Action of Dancing; whoever has made any progress in the Knowledge of musical Notes and of the Characters of Dancing, will be able by intently viewing one of these Plates, at one and the same Time, to call to Mind the Tune, to know the Order of Steps, and to put the Body into the proper Attitude to take them. And tho' this Book understood without some Study and Application; yet by a little Assistance from the Author, or other of the Profession properly qualified, all the Difficulties will be surmounted. (S. 1f)

Die Rolle des Tanzmeisters als verkörperte Instanz des Tanzwissens tritt deutlich zugunsten seiner kulturellen Identifikation als lehrender Schriftgelehrter zurück. Vermittels seines akademischen Wissens über Notationsformen von Tänzen, ihrer räumlichen Organisation, körperlichen Koordination und musikalischen Skandierung vermag er Tanz als akademische Kunstfertigkeit zu lehren. Doch wohnt dem Buch als Grundlage der Wissensvermittlung zugleich eine gewisse Gefahr inne. Als Vorlage für die Erlernung von Tänzen benutzt, drohen die Notate den Eleven räumlich stark zu desorientieren. Liegt das Buch nämlich beim Lernen fixiert auf Boden oder Tisch und folgt der Tanzende lesend den Notationen, so droht der Verlust einer grundständigen Raumorientierung, wenn nicht die eigene Verortung im Tanzraum kongruent zu den im Buch eingezeichneten Raumrichtungen ausgerichtet ist. Der drohenden Verwirrungen zwischen rechts, links, vorne und hinten in Bezug zum oberen und unteren Ende des Raumes widmet Tomlinson denn auch zwei Seiten ausführlicher Darlegungen, die auf eine überlegte und korrekte Ausrichtung der Bewegungen im Raum drängen.[41]

[41] Die Raumrichtungen finden in der Position der Tänzer im Tanzsaal ihre Referenzpunkte: *bottom* oder *lower end* bezeichnet den Ort im Raum zu Beginn des Tanzes; *presence or upper end* ihre Ausrichtung zu jener Seite des Raumes, den sie anschauen (*face*) und an der der

> […]; but you are to take special Notice, as to the Part or End of the room intended for the Presence, that the Title or Page of the Book be so placed or laid upon the Table or Ground, as that, when you stand at the Bottom facing the Upper Part of the Room, to perform the foresaid Steps or Dances, you can read the said Book. […]. (S. 20)

Wie schon zuvor gleichermaßen von Feuillet in der *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* ausgeführt,[42] erfordert gerade die Handhabung der Schriftzeichen eine spezifische topographische Orientierung der Tänzer. Der Körper muss in eine konstante Raumrelation eingefügt werden, die seine Bewegungen innerhalb eines geometrischen Raummodells des Tanzsaals ausrichtet. Um diese raumspezifische Orientierung auch bei kurvigen Wegen oder Drehungen bewahren zu können, rät Tomlinson bei der Erlernung von Tänzen gleich zwei Notationsblätter zu benutzen: das eine »aufrecht in der Hand«[43] haltend, das andere am Boden fixiert liegend (vgl. Abb. 11, Farbtafel im Innenteil).

Bewegungsablauf enden wird. Die linke Wand im Raum ist jene, zu der die linke Schulter zeigt usw. Vgl. Kupferstich und einführende Bemerkung auf der Titelseite des ersten Buches in Tomlinson, *The Art of Dancing*, op. cit., Book 1: https://www.loc.gov/resource/musdi.158.0/?sp=184&q=kellom+tomlinson (Letzter Zugriff am 09.12.2017).

42 Vgl. die englische Übersetzung von John Weaver: *Orchesography*, op. cit., S. 34. Hier heißt es in dem Kapitel »How to hold the Book or paper, to decipher written Dances«: »You must observe always to hold the upper end of the Book against the upper end of the *Room*; and whether the Dance have any *Turning* in it or not, you must carefully avoid removing the Book from the Situation above demonstrated.«

43 Tomlinson, *The art of dancing*, op. cit., S. 20f, wo es ausführlich heißt: »[…] the Book lying fix'd and immoveable upon the Table or Ground, let the Turn be made to the Right or Left, in a Quarter, Half, or Three-quarter Turn, and you cannot possibly make the least Mistake; for tho' the Book, by which you are directed in Compliance therewith, turns along with you, yet any other you shall lay upon the Ground will remain fix'd; so that from what has been said upon this Head, I think it plainly appears, that the Lower End of the Page or Leaf is the Bottom of the Room, and the Title above the Presence or Upper End; the Beginning of the Lines, as you read these in Dancing, is the left Side, and the Breaking off of the Lines the right (p), tho' the Sides of the Book are not so term'd. The Reason of this may be understood, by placing a Person at the Upper End of the Room facing the Bottom, holding a printed Book or written Paper perpendicular in his Hands, so as that you can read it; for you will find it the Reverse to Dancing, in that the right Hand will hold the Part of the Paper from whence the Lines begin, and the left that where they break off.«

Das gleichsam disziplinatorische Programm einer planimetrischen Angleichung der Körperorientierung an einen geometrischen Raumplan innerhalb eines zugleich leer konzipierten Raumes setzt eine körperlich vollzogene Beziehungsstiftung zur Schrift ins Werk. Vermittels der Kenntnisse des höfischen Bewegungsvokabulars und der Schriftzeichen – das Vermögen sie zu Lesen – vollzieht sich eine choreographische Einschreibung der Körperbewegungen als räumliches Strukturmoment, in das sich auch das soziale Gefüge im Tanz mit einem Partner eingliedert.[44]

Mit der Anfang des 18. Jahrhunderts institutionell etablierten Praxis des Schreibens und Lesens von Tänzen treten zwei Kulturtechniken in eine epistemische Beziehung zum Tanzen, mit der das Lehr- und Lernwissen zur Vermittlung und Aneignung als interdependente Bezugnahme innerhalb eines intermedialen Gefüges hervortritt. Die Beziehung zwischen Ballettmeister und Schüler, Verkörperung und Sprache, Anweisung und Ausführung überstellt und unterwirft sich veräußerbaren und tradierbaren Maßgaben. Durch das Choreographische treten Bewegung, Körper und Raum, Graphein und (Ideen)Entwurf in eine sich *anstiftende und regulierende* Praxis von Schreiben, Erinnern, Entwerfen und Tanzen ein, dessen Wissensgefüge höfischer Ordnung Mitte des 18. Jahrhunderts eine kritische Re-Formulierung erfährt. Das Wissen, Tänze notiert lesen und tanzen zu können, gerät mit der Reformierung des Theatertanzes zu einem *ballet en action* in den grundständigen Verdacht, das kreative Potential des Tanzes zu hemmen. Vor allem Jean Georges Noverre konterkariert nahezu ironisch die bisherige, von der *Académie royale de danse* geförderte Praxis des Notats, wenn er vermerkt: »[…] 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.«[45] Die künstlerische

---

[44] Vgl. Susan Leigh Foster: »Chorography and Choreography«, in: Nicole Haitzinger, Karin Fenböck (Hg.): *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München: epodium 2010, S. 68-75. Foster etwa streicht für Tomlinsons Tänzer heraus: »Authorized by founding principles, with access to an established vocabulary of movements, their dancing enabled them to extend into space, a pure space, unmarked and open, that existed prior to the entrance of the body into it.« (S. 74).

[45] Jean Georges Noverre: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette von Herrn Noverre*. Aus dem Französischen übersetzt v. Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode, hrsg. von Kurt Petermann in der Reihe *Documenta Choreologica*, München: Heimeran Verlag 1977, S. 271. Faksimile der Erstausgabe: Hamburg/Bremen: Johann

Angemessenheit von Choreographie steht als mediale Wissensformation von Tanz in Frage, eine Frage, an der sich ein weitläufiger Disput zwischen beiden Reformatoren des *ballet en action* – Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini – entfacht.

Der Ballettmeister als Gelehrter eines Körper- und Theaterwissens

Notationen erscheinen zuvorderst Noverre nicht mehr einem Wissen vom Tanzen adäquat und so führt er dialogisch in *Briefe über die Tanzkunst* (1760/1769) an:

> [...] 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 ebenso geschwinde.[46]

In einer weitläufigen Argumentation verhandelt Noverre im 13. Brief seiner *Lettres sur la danse et sur les Ballets* den (Un-)Sinn von *Chorégraphie*[47] und umreißt sie gleich zu Beginn des Briefes als eine unnütze Wissenspraxis,

---

Hinrich Cramer 1769. [Erstveröffentlichung: Jean Georges Noverre: *Lettres sur la danse et sur les Ballets,* Lyon, Stuttgart 1760] Lessing übersetzte die ersten sieben, Bode die übrigen der insgesamt 15 Briefe.

46 Ibid., 270ff.

47 *Chorégraphie* benennt im 18. Jahrhundert ausschließlich das Schriftbild und die Notation von Tänzen und differiert damit zu heutigen Begriffsverwendungen von Choreographie. *Choreographie* besagt in konventioneller Weise die Kunst, im topographischen Sinne Einzelpersonen im Raum zu verteilen und zu ordnen – also eine Kunst, Körperbewegungen zu entwerfen und kompositorisch und inszenatorisch zu arrangieren. Claudia Jeschke weist in ihren kritischen Ausführungen, die neben vielen anderen Texten zum Begriff der Choreographie auf der Website corpus-web.net zu finden sind, darüber hinaus darauf hin, dass mit dieser topographischen Bestimmung gleichwohl der Raum beschrieben, indessen Aspekte und Strategien des Sich-Bewegens zu wenig Beachtung finden.

die im Sinne eines schriftlichen Entwurfs allein zeitaufwendig sei. Dabei knüpft er seine Kritik keineswegs an das Verfahren des Aufschreibens selbst, als vielmehr an den Prozess des *Lesens* ihres komplexen Zeichensystems für Schritte und Wege. Doch kommt Noverres kritische Haltung gegenüber der Notation keineswegs einer plakativen Ablehnung gleich, um auf eine umfassende Diskreditierung der Schrift als Wissensmedium der Tanzkunst zu drängen.[48] Vielmehr verweist er dessen Praxis, als schriftlich-graphisches Entwurfshandwerk zu fungieren, an einen anderen Wissensbereich, der nicht mehr mit der Generierung von Tänzen identifiziert ist. Die ablehnende Haltung Noverres – »man lernt sie leicht und vergißt sie ebenso geschwinde« – adressiert mit Anmerkungen über die unnötige Komplexität der Zeichen und ihrer zugleich unzureichenden Codifizierung die Handhabung von *Chorégraphie* seitens der Ballettmeister und Mitglieder der *Académie royale de danse*. Noverre führt aus:

> Verstehen Sie mein Herr, daß […] unsere Akademisten das Verdienst der Ballettmeister und der geschickten Tänzer sehr leicht auf die Nachwelt bringen könnten, deren Namen bey uns kaum noch ein Dutzend Jahre nach ihrem Tode bekannt ist, und die uns, wenn sie vom Theater abgegangen sind, nur eine dunkle Erinnerung von den Talenten lassen, die uns Bewunderung abnöthigen. 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. (S. 286)

Getragen durch das ästhetische Vorhaben, den Theatertanz zu einer Bühnenkunst der Empfindsamkeit zu reformieren, entflechtet Noverre die Wissenspraktiken des Tanzes in die Bereiche von Vermittlung und Lehre,

[48] Die musik- und tanzwissenschaftliche Forschung zu Noverre sieht demgegenüber eine grundlegende Ablehnung gegenüber Notationssystemen in Noverres Schriften eingelöst, da nicht zwischen den von Noverre ausdifferenzierten Wissensgebieten von Notaten unterschieden wird. Vgl. Sibylle Dahms: *Der konservative Revolutionär: Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München: epodium 2010, S. 108f.

von Tradierung und Archivierung und von Komposition und Entwurf. Notationen vermögen der Tanzkunst ein Gedächtnis geben und dessen historisches Wissen distribuieren und tradieren. Dabei berührt die Schrift nicht den ästhetischen Kern des Tanzes:

> Ich möchte diejenigen, die eine Ehre darinn suchen, der Choregraphie mit Leib und Seele anzuhangen, und denen ich vielleicht ein Ärgerniß bin, gerne fragen: wozu ihnen diese Kunst nützlich gewesen? Was für Verbesserung ihnen solche in die ihrige gebracht? […] ›Bewahren Sie‹, werde ich ihnen sagen, ›diese kostbare Sammlung; Ihr Cabinet enthält alles, was die Dupres, die Camargos […] an feinen, kühnen und gelehrten Schritten und Verflechtungen erfunden haben […] ich kann nichts daran erkennen, als hin und wieder zerstreute Schönheiten, ohne Einheit, ohne Colorit […] ich bemerke nur Spuren und Überreste von einer Aktion in den Füßen, welche weder von den Stellungen des Körpers, noch den Lagen der Arme, noch dem Ausdrucke des Kopfes begleitet werden; kurz, Sie zeigen mir nichts, als den unvollkommenen Schatten vorzüglicher Verdienste, und eine frostige stumme Kopie von unnachahmlichen Originalen.‹ (S. 273f.)

Noverres Kritik an Notationen gilt einer ästhetischen Stagnation der Tanzkunst, die von der *Académie royale de danse* ausgehe. Für deren Lehrpraxis projektiert Noverre eine radikale Reformierung, die auf eine Novellierung der Akademie durch eine Ausdifferenzierung ihres intermedialen Wissensgefüges zielt. Die Praxis der *Chorégraphie* müsse dementsprechend ergänzt werden durch Zeichnungen, bildliche Darstellungen und Beschreibungen, um ein ästhetisches Gesamtbild der Tänze zu vermitteln und eine rechte Ausführung von Schritten und Figuren anleiten zu können. Dann wäre es möglich, dass

> einem Akademisten, der die Choregraphie verstanden, […], daß ein andrer, der im Stande gewesen am deutlichsten zu schreiben, alles das erklärt hätte, was der geometrische Plan nicht klar genug hätte anzeigen können […] 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. (S. 285)

Angeführt finden sich zentrale ästhetische Leitgedanken eines *ballet en action*: Empfindsamkeit, seelischer Ausdruck voll glühender Züge, eine natürlich verknüpfte Handlung der Figuren, deren Darstellung dem Bildlichen und Situativen verpflichtet ist, kurz ein Tanz, der sich fühlend sehen lässt. Innerhalb dieser theatralen Konzeption der Ballettkunst und ihrer kompositorischen Werke veranschlagt Noverre einen radikalen Ausschluss von Notationen als ästhetisches Handlungsgefüge und diagnostiziert ihr eine mangelnde Kompetenz ihres Zeichenrepertoires, das nicht ausreichend ausdifferenzierbar und damit weder les- noch verstehbar für die Empfindungsfülle der Tanzbewegungen sei.

Noverres gleichsam polemisierende Zuspitzung, das, »was sonst das ABC-Buch der Tanzkunst war«[49] ästhetisch gänzlich auszuschließen, führt den italienischen Ballettmeister Gasparo Angiolini in einen intensiven Widerstreit mit Noverre. Unter dem grundlegenden Verdacht, Noverre könne Notationen gar nicht lesen, führt Angiolini in seinen beiden (Streit)Briefen «Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi» (1773) über die *Chorégraphie* weitläufig aus:

> In den vielen Behauptungen … sticht eine hervor, die niemand … verneinen wird, nämlich die Imperfektion, in der sich unsere Choregraphie befindet. Ihr habt recht, wenn Ihr von dieser Kunst sagt, ‹*il ne nous montre ni les attitudes du corps, ni les effacements, ni les oppositions de la tête, ni les situationes différentes nobles et aisées, nécessaires dans cette partie.*› *Aber ihr habt unrecht … wenn ihr sagt,* ‹*je regarde la chorégraphie comme un art inutile, puisque il ne peut rien pour la perfection de la danse*›.[50] […] So soll man also eine Erfindung, die der Sta-

[49] Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, op. cit., S. 288.

[50] Vgl. die Zitate von Angiolini aus den *Lettres* von Noverre, hier in der deutschen Übersetzung: »Zudem ist diese Kunst sehr unvollkommen; sie zeigt bloß an, was die Füße zu thun haben; und wenn sie uns die Bewegungen der Arme vorzeichnet, so kann sie doch die Positions und Umrisse, die sie haben sollen, nicht anzeigen; eben so wenig weiset sie uns auch weder die Stellung des Körpers, […] noch die Entgegenstellungen des Kopfes, nebst der verschiedenen edlen und leichten Lagen, die für diesen Theil nöthig sind; und

bilisierung der Kunst, um die Schönheiten zu festzuhalten, und die Arbeiten der Genialen zu verewigen, weil nichts an seinem Anfang jemals perfekt ist, und auch vielleicht nie perfekt wird, als unnütz bezeichnen! Was sind denn die Erfindungen der Menschen, die von Anfang an perfekt sind die die größten Talente entdecken sollten? Der Ton der Stimme, die bewegten Ausdrücke, die Sensibilität der Affekte, das Feuer der Leidenschaft und vieles andere, alles eine primäre Folge für die notwendige Kommunikation, sind die vielleicht in der Schrift irgendeiner Sprache, sei es einer modernen oder antiken, fixiert? Beobachtet die Ergänzungen, die Korrekturen, die die Zeichen, oder die Noten der Musik erfahren haben […] und sagt mir, ob, trotz dieser Korrekturen, man die Grazien, die Ausdrücke, die chiaroscuri der Musik, die Intention, den Geist, die wahre Einheit aller Perspektiven die der Künstler einnimmt, die Genres, die guten mittleren oder schlechten Arten des Singens oder Musizierens notieren kann! Folglich, gemäß ihrer Art der Argumentation, weil die Zeichen dieser göttlichen Kunst nicht perfekt sind, oder sein werden, muss man sie als unnütz bezeichnen und verwerfen, um keine Zeit zu verschwenden. Jedes Zeichen, jedes Wort, jede Ziffer kann man – nein, man muss – perfekt nennen, wenn es dazu dient uns an dasjenige Objekt, das in Frage steht, zu erinnern.[51]

---

ich betrachte sie als eine unnütze Kunst, weil sie zu der Vollkommenheit der unsrigen nichts beytragen kann.« Ibid., S. 272.

51 Gasparo Angiolini «Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi (1773): Lettera II», in: Carmela Lombardi: *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 - 1785)*, Torino: Paravia Scriptorium 1998, S. 63-87, hier S. 70. (Übersetzung: Simone Willeit) Angiolini und Noverre führen einen öffentlichen Disput, der in Briefen und den Vorworten ihrer Programmschriften zu den Ballettwerken ausgetragen wird. Im Verlauf der nahezu dreißig Seiten umfassenden hitzigen Streitschrift seines Briefes an Noverre wirft Angiolini ihm vor, regellos zu arbeiten und einem Anti-Akademismus zu frönen. Noverre suche durch die Ablehnung von *Chorégraphie* allein die Pariser *Académie royale de danse* in ihren Aufgaben der Aufzeichnung, Archivierung, Lehre und Tradierung von Tänzen zu diskreditieren. Noverre verkenne damit den kulturellen Wert von *Chorégraphie* (den materiellen Tanz, wie Angiolini *Chorégraphie* auch benennt). Der Streit um die Wertigkeit von *Chorégraphie* argumentiert hierbei über zentrale ästhetische Maximen einer zu erneuernden Tanzkunst – einem *ballet en action* – die beide Ballettmeister, Angiolini und Noverre, reformieren. Siehe ausführlich Kapitel I.3.

Angiolini stellt gerade den kulturellen Wert von Notaten für die Tradierung von Tänzen heraus, wie unvollkommen ihr Zeichensystem auch sein möge. Denn schließlich könne man erfahren: »Ob des Mangels eines choreographischen Notizbuchs sind die edlen Arbeiten des Pilades und des Batillis bereits gestorben, während sie entstanden. Und aus dem gleichen Mangel werden die Arbeiten des Hilverding und jener, die heute leben, wie Schall und Rauch vergehen.«[52] Da Notationen zudem dem wertvollen Zweck der Wiedererkennung der Schönheit vergangener Kunstwerke dienen, solle man ihren Wert nicht missachten.

Mit Noverre aber erfährt das höfische, zwischen Schrift und Körper praktizierte mediale Wissensgefüge des Tanzes tatsächlich eine radikale Verschiebung, die ihre Praxen von Schreiben und Tanzen an zwei geschiedene und voneinander getrennte Wissensorte verweist. Für die Wissenspraktiken der Lehre präferiert Noverre ein ästhetisches Bildungsprogramm, das anstelle des Lesens und Schreibens graphischer Tanzentwürfe eine mimetische Empfindsamkeitsschulung der Tänzer durch das Studium von Gesten und der Natur vorsieht. Allein dem Ballettmeister kommt die Rolle des Wissensvermittlers zu, das er Dank seines verkörperten Wissens in steter Präsenz und Repräsentanz lehrt. Noverre projektiert damit den Ballettmeister als ausschließlichen Repräsentanten eines ästhetisch ausgerichteten Tanzwissens.

> C'est une erreur généralement accréditée de croire qu'un maître de ballets peut les composer assis, et indiquer, par l'écriture et le discours, les pas, les figures, les groupes, l'action, l'expression et les gestes. Il n'y a pas d'état plus fatigant au moral et au physique que celui de maître de ballets; il doit régler et donner les pas; il doit les faire; et si on ne les prend point au premier coup-d'œil, il est obligé de les recommencer plusieurs fois; lorsque le pas est saisi, il doit s'occuper d'un autre enchaînement pour arriver au dessin ou à la figure qu'il imagine.[53]

---

52 Angiolini, «Lettere a Monsieur Noverre, Lettera II», op. cit., S. 71.

53 Jean Georges Noverre: *Lettres sur les Arts Imitateurs en générale, et sur La Danse en particulière*, Paris: L'imprimerie de la Ve Jeunehomme 1807 (2 Bde.), 12. Brief, S. 162. In der deutschen Übersetzung von Sibylle Dahms heißt es: »Es ist ein allgemein verbreiteter Fehler zu glauben, dass ein Ballettmeister im Sitzen Ballette componieren und schriftlich und im

Der Ballettmeister fungiert nicht mehr als Lehrer einer sozialisierenden, festlich repräsentativen Tanzpraxis als vielmehr eines theatral ausgerichteten Wissens vom Tanz. Seine Funktion kommt dabei mit der eines *Compositeurs* überein, der Ballette als Handlungszusammenhang empfindsamer Prägung entwirft und an die Tänzer vermittelt, wodurch ihm ein anderes, jenseits der Schrift angesiedeltes Wissen abgefordet wird.

> […] 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 Ganzen läßt sich auf der Stelle fühlen […].[54]

Die Ballettkunst zeigt sich als imaginärer Entwurf des *Compositeurs* am Schauplatz der Bühne, die mit ihren optischen Gesetzen jenen Ort des Ästhetischen markiert, an dem sich sein empfindsames Wissen entfaltet. Noverres ästhetische Konzeption einer empfindsamen, dem seelischen Ausdruck überschriebenen Tanzkunst wandelt sie zu einer inszenatorisch-verkörperten Wissenspraxis, die im Geschick des Künstlers seinen Ausgang findet.[55] Die Kunst des Schreibens und *Choregraphierens* aber wird

---

Gespräch Schritte, Gruppierungen, Action und gestischen Ausdruck beibringen könne. Es gibt keinen psychisch wie physisch anstrengenderen Beruf als den des Ballettmeisters. Er muss die Schritte einrichten und vorausplanen; er muss sie vorführen und wenn sie nicht im ersten Augenblick erfasst werden, muss er sie mehrmals wiederholen. Wenn der Schritt begriffen wurde, muss er sich einer anderen Schrittfolge zuwenden, um schließlich zu einem Umriss und zur Figur zu gelangen, die er sich vorgestellt hat.« Dahms, *Der konservative Revolutionär*, op. cit., S. 108f.

54 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, op. cit., S. 294.

55 Ausgehend von Laurentis These, Noverres Ablehnung der *Feuillet-Beauchamp* Notation lege ein tanzästhetisches Programm der ›Farbigkeit‹ an, mit dem er sich gegen den Verlust an Präsenz wendet und zugleich gegen das zersetzende Verfahren der Schriftzeichen als Notation opponiere, sieht Lepecki in den *Lettres* von Noverre eine moderne Konzeption

vom Ort der ästhetischen Wissensgenerierung ausgeschlossen, womit sie gänzlich ihre praxeologische Funktion und medialisierende Option verliert, eine ästhetische Praxis des Entwerfens zu bilden, und alleinig als tradierend-transferierendes Wissensmedium von Tänzen fungieren soll. An die Stelle des notierten Entwurfs und ihres Schrift- und Zeichenwissens tritt ein theatral ausgerichtetes Wissen, das vom *Compositeur* und seiner Könnerschaft ausgeht, nämlich »Figuren [...] ungezwungen und anmuthig an einander« verknüpfen und »alles mit glühenden Zügen gezeichnet« hervortreten zu lassen.[56] Dies szenische, am doppelten Schauplatz von Körper und Bühne verkörperte Wissen vom Tanz, veräußert und vermittelt sich

---

des Choreographierens angelegt, die Schreiben als eine Trauerarbeit angesichts der Ephemeralität des Tanzes begreift. »Thus, his letters inaugurate writing as mournful performance within choreographic imagination – a performance in which writing announces and indicates dance's ungraspable excess.« Und weiter heißt es: »we arrive, with Noverre, to an understanding of dance as elusive presence, dance as the fleeting trace of an always irretrievable, never fully translatable motion: neither in Notation, nor into writing:« Lepecki, »Inscribing Dance«, op. cit., S. 126 und S. 127; vgl. Laurenti, »Feuillet's thinking«, op. cit., S. 86. Hierbei stützt sich Lepecki auf eine Referenz aus dem 1. Brief von Noverre, die nicht zur Erstveröffentlichung von 1760 gehört, sondern zu der 1803 radikal umgearbeiteten Fassung der *Lettres*. Dieser Umstand ist unabhängig der prekären Editionsgeschichte der *Lettres*, die eng mit Noverres gescheiterter Laufbahn an der Pariser *Opéra* Anfang des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang steht, insofern wichtig, als dass das ontologische Merkmal der Tanzkunst, eine ephemere, vergängliche Kunstform zu bilden, erst in jener Fassung und damit ein halbes Jahrhundert nach der Erstveröffentlichung von Noverre vermerkt wird. So heißt es dort: «C' est que les ouvrages de ce genre ne durent qu'un instant, et sont effacés presqu' aussitôt que l'impression, qu'ils ont produite; c'est qu'il ne reste aucuns vestiges des plus sublimes productions des Batiles et des Pylades. A peine conserve-t-on une idée de ces pantomimes si célébres dans le siècle d'Auguste.» Jean-Georges Noverre: *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts* (1803). Lucca: Libreria Musicale Italiana 2012. Nachdr. d. Ausg. St. Petersburg: J.C. Schnoor 1803-1804. Neuauflage hrsg. und editiert von Flavia Pappacena (=*Chorégraphie: Research on Dance 6*), S. 1f. Die tatsächlich 1760 ergangene Aufteilung der Wissenspraxen im Tanz, mit der Noverre eine Auslagerung des Notats und des Schreibens aus dem generierend-ästhetischen Wissensgefüge vornimmt, basiert keineswegs auf einer dergestalteten ästhetischen Programmatik, dernach Tanz flüchtig dem Vergessen überstellt sei, wie Lepecki Noverres Vorbehalte gegenüber der Schrift interpretiert und als melancholischen Akt einordnet. Der Funktionswandel der Schrift als ausgeschlossener Wissensanteil des *Tanzens* ist vielmehr eng mit einem subjektzentrierten Entwurf des Tanzkünstlers als *Compositeur* und ästhetischem Genie der Tanzkunst verknüpft.

56 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, op. cit., S. 294.

nunmehr im theatral-ästhetischen Gefüge zwischen *Compositeur*, Bühne, Tänzer und Empfindsamkeit.

I.3. Urheber und Autorschaften des *ballet en action*

> Der Tanz? Auch der Tanz erwartet noch einen Mann von Genie. Er taugt überall nichts, weil man es sich kaum träumen läßt, daß er eine Art der Nachahmung ist.
>
> (Denis Diderot)[1]

Jean Georges Noverre geht als Reformator des *ballet en action* der Ruf eines Genies voraus. Nicht nur Denis Diderot visionierte in seinen *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), drei Jahre vor der französischen Drucklegung von Noverres *Lettres sur la danse et le ballet* (1760), eine reformierte Tanzkunst, die von einem »Mann von Genie« ausgehen müsse. Auch der französische Gelehrte und Ballettlibrettist Louis de Cahusac wünschte einen herausragenden Künstler für eine erneuerte theatrale Tanzkunst – einem *danse en action* – herbei. So endet Cahusac seine dreibändige Tanzhistorie *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse* (1754) mit dem Appell, dass »unter uns ein großes Talent aufstehen«[2] möge. Als ein solch

---

1 Denis Diderot: »Dorval und ich. Dritte Unterredung (1757)«, in: ders.: *Das Theater des Herrn Diderot*, hrsg. und übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Leipzig: Reclam 1981, S. 99-176, hier S. 165.

2 Louis de Cahusac: *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, Paris: Édition Desjonquères, Centre national de la danse 2004, S. 303. (Eigene Übersetzung), (Erstausgabe: Den Haag; 3 Bde. 1754). Dieser Äußerung geht eine historische Darstellung der Tanzkunst voraus, die mit einer schlechten Diagnose des zeitgenössischen Tanzes, dem Theatertanz Lully'scher Prägung, endet. Cahusac sieht dessen Reformierung dringend geboten und beendet den ersten Band seiner umfassenden Tanzhistorie mit den Worten: »Wir sind wenigstens bis auf den heutigen Tag mit uns selbst zufrieden, und glauben im ganzen Ernst, daß wir den Tanz kennen, lieben, und besitzen. Wie vielmals habe ich nicht Leute selbst von Geschmack und Einsicht sagen hören, daß die Franzosen die besten Tänzer in Europa wären, daß sie die Kunst in unsern Tagen so weit getrieben hätten, als sie nur gehen könne? [...] Wir haben in unseren Theatern ebenso vortreffliche Füße, brilliante Beine, bewundernswerte Arme. Wie schade, dass es uns an der Tanzkunst mangelt.« Louis de Cahusac: »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung von der alten und der neuen Tanzkunst«, in: Johann Georg Wille (Hg.): *Sammlung vermischter*

großes Talent betritt Noverre wenige Jahre später die Bühnen des Tanzes und überschreibt sein tanzkünstlerisches und tanztheoretisches Werk ganz dem Gestus einer statthabenden ästhetischen Revolution. Auch wenn er als junger Ballettmeister und *Compositeur* in seinen berühmten *Lettres sur la danse et le ballet* noch bescheiden angibt – »Ich will damit nicht überhaupt alle symmetrischen Figuren tadeln […] und mir das Ansehen eines Reformators geben, das ich auf alle Fälle vermeiden will.«[3] – bleibt diese Selbstbeschreibung letztlich einer rhetorischen *Raffinesse* geschuldet. Tatsächlich inszeniert sich Noverre im Laufe der 1760er Jahre geschickt als unhinterfragbarer Urheber, Genie und Reformator eines *ballet en action*. Als *Compositeur*, Ballettmeister[4] und Tanztheoretiker an den europäischen Höfen und Theatern in Stuttgart, Wien, Mailand und Paris tätig, profiliert er einen handlungsgeführten und empfindungsgeleiteten Theatertanz, den er durch zahlreiche Schriften – zu denen neben den mehrmals überarbeiteten, ins Deutsche und Englische übersetzten *Lettres* (1760, 1769, 1782/83; 1783, 1803/04, 1807)[5] zahlreiche Drucklegungen seiner Libretti gehören – ästhetisch und konzeptionell darzulegen versteht. Geradezu beflügelt von ersten Erfolgen seiner Ballettwerke in Stuttgart (vor allem durch das

---

Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. 6 Bde., Berlin: Friedrich Nicolai 1759-1763, (1759) Bd.1–II, S. 314–383, hier S. 383.

3 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, op. cit., S. 7. Noverre erfährt nicht zuletzt durch die Veröffentlichung seiner Lettres und ihrer Übersetzung durch Gotthold Ephraim Lessing ins Deutsche 1769 große Anerkennung seiner Zeitgenossen. Neben Lessing bewundern Gelehrte und Tänzer wie Johann Georg Sulzer, Voltaire oder David Garrick seine Tanztheorie und Ballette und sehen in ihnen das Wirken eines Genies.

4 Noverre wurde in Paris als Tänzer bei dem berühmten *danseur noble* Louis Dupré (1697-1774) ausgebildet, um danach 17jährig für vier Jahre (1744-1747) als Tänzer an der *Königlichen Oper* in Berlin am Hof Friedrich II. unter dem französischen Ballettmeister Jean-Barthélemy Lany aufzutreten. Es folgte 1747 ein kurzfristiges Engagement an der Pariser Oper, dann ein Engagement in Lyon als Solotänzer (1751/52) und später eines am *Royal Drury Lane Theatre* (1755-1757) in London.

5 Eine kommentierte Übersicht der verschiedenen Ausgaben und Übersetzungen gibt Dahms, *Der konservative Revolutionär*, op. cit., S. 71-79. Neben der französischen Erstveröffentlichung 1760 und der deutschen ersten Übersetzung 1769 sind folgende Ausgaben der *Lettres* erschienen: Jean Georges Noverre: *Lettres*, London-Paris 1783; ders.: *The Works. Translated from the French*, 3 Bde., London 1783 [1782]; ders.: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts.* 4 Bde., St. Petersburg 1803-1804; ders.: *Lettres sur les Arts Imitateurs en générale, et sur La Danse en particulière dédiées à Sa Majesté L'Impératrice des Français et Reine d'Italie* [...], 2 Bde. Paris 1807.

ballet tragic-pantomime Medée et Jason, 1763) steht Noverre eine ästhetische Neuordnung des Theatertanzes vor Augen, die – wie er mit Blick auf die Besonderheit des Theatertanzes betont – nur von einem ›wirklichen‹ Künstler des Tanzes ausgehen kann:

> Der Künstler, getraue ich mir zu sagen, hat hier weit mehr Schwierigkeiten zu übersteigen, als in den andern Künsten; […] er muß die Kunst der Gebehrden, die Pantomime, die zu den Zeiten des Augustus so bekannt war, wieder herstellen. Ohne Zweifel haben sich meine Vorgänger durch diese Schwierigkeiten abschrecken lassen. An Talenten bin ich vielleicht weit unter ihnen; und doch habe ich es gewagt, mir neue Wege zu bahnen.[6]

Doch wird der künstlerische Weg zur Erneuerung des Theatertanzes, den sich Noverre nach eigenem Ansinnen »neu bahnt«, zeitgleich von dem Florentiner Ballettmeister und *Compositeur* Gasparo Angiolini beschritten. Beide Ballettmeister und *Compositeure* entwickeln, flankiert und finanziert von den adligen Hof- und Festkulturen Europas, aus dem kulturellen Umfeld des Höfischen heraus eine handlungsorientierte theatrale Aufführungspraxis, die letztlich eine bürgerliche Kunstgattung etabliert und dem aufkommenden Bürgertum in seinem Prozess der Selbstvergewisserung eine beseelende und affizierende Ästhetik dramatischer Handlungsgefüge vor Augen zu stellen sucht. Noverre und Angiolini reformieren und etablieren in Wirklichkeit parallel zueinander und zudem jeweils zeitversetzt, an den selbigen Höfen von Mailand, Stuttgart und Wien beschäftigt, das *ballet en action*. Aus ihren wechselnden Engagements aber, die oftmals gleich Rochaden aufeinander folgen, bei denen der eine die Position des jeweilig anderen übernimmt,[7] erwächst ein starkes Konkurrenzverhältnis untereinander, das – überdies zugespitzt durch unterschiedliche Phasen von Erfolg und Misserfolg – in einem öffentlichen Disput ausgetragen wird.

---

6 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, op. cit., S. 4.

7 Ob sie sich tatsächlich begegnet sind, ist anzunehmen, aber m. W. nicht belegt. Vgl. Sibylle Dahms: »Angiolini«, in: Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik.* 20 Bde. in zwei Teilen, Sachteil in acht Bänden, Personenteil in zwölf Bänden; mit einem Register zum Sachteil und einem Gesamtregister zum Sach- und Personenteil. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1999, Bd. 1, S. 720. Dahms spricht von einer »unmittelbaren Konfrontation« zwischen Angiolini und Noverre in Pavia, Juni 1775.

In mehreren Schriften, die im Zeitraum von 1771-1776 veröffentlicht werden – sowohl autorisiert als auch anonym verfasst – wird eine persönliche wie konzeptionelle Auseinandersetzung zwischen Noverre und Angiolini geführt, die in ausführlichen Briefen kundgetan, in Vorworten zu Libretti programmatisch dargelegt und in unautorisierten Abhandlungen und Briefen aus dem gebildeten Umkreis der *Compositeure* forciert wird. Von Beginn an stellen Noverre und Angiolini ihre tanzästhetischen Überzeugungen und Konzeptionen über die darstellende Verfasstheit eines dramatisch zu komponierenden Bühnentanzes aus affektiv-affizierenden Handlungen dar, womit sich ein Positionsstreit Bahn bricht, wer von beiden *Compositeuren* als wahrer Reformator und Urheber eines *ballet en action* anzusehen sei.

Noverre beansprucht die Position des Reformators mit auktorialer Selbstbehauptung gleichsam unhinterfragbar für sich, wenn er in seinen *Réflexions justificatives sur le Choix et l'Ordonnance du Sujet* (*Rechtfertigung der Wahl und Anordnung des Themas*), die dem Programmheft seines pantomimischen Balletts *Agamemnon vengé* voranstehen, schreibt: «Je suis le premier qui ait osé écrire et qui ait eu le courage de faire quitter les sabots, les guitarres, les râteaux et les vielles, pour faire chausser le cothurne à mes danseurs et leur faire représenter des actions nobles et héroiques.»[8] Für Angiolini spiegelt diese Positionierung von Noverre eine regelrecht unerträgliche Selbstherrlichkeit wider, mit der Noverre eklatant die Genese des *ballet en action* verschleiere. In einer ausführlichen und feinsinnigen Replik an Noverre weist Angiolini in einem ersten langen der «Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi» (1773) Noverres Behauptung zurück und stellt seine eigenen Verdienste als Schüler von Franz Hilverding heraus. Denn nicht Noverre sondern Hilverding (1720-1768) sei der wirkliche Urheber eines dramatisch entworfenen Tanzes und somit sein ursprünglich erster *Compositeur*, auch wenn seine Ballette mit vereinzelten dramatischen *Pas de deux* sich einem pantomimischen Darstellungsmodus von Handlungsfolgen nur angenähert hätten.[9]

---

[8] Zitiert aus der erweiterten franz. Edition von 1807: Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs en générale*, op. cit., II, S. 340. (Darin: «Réflexions justificatives sur le Choix et l'Ordonnance du Sujet» S. 333-343). »Ich bin der erste, der sich traute zu schreiben, und der den Mut hatte, die Holzpantinen, die Gitarren, Rechen und Fideln wegzulassen, um meinen Tänzern Kothurne anzupassen und sie edle und heroische Handlungen vollführen zu lassen.« (Übersetzung: Inka Paul)

[9] Die Bedeutung von Franz Hilverding als Reformator des Balletts wird in neuerer tanzhistoriographischer Forschung hervorgehoben. Franz Hilverding, eigentlich Franz Anton



Abb. 12: Aufführung von Hilverdings Ballett *Le Turc généreux* im Wiener Burgtheater (1758). Radierung von Bernardo Bellotto, genannt Canaletto (1720-1780) von 1759[10]

Angiolini beendet seine mehrseitige Darstellung über Hilverding mit dem Hinweis:

Christoph Hilverding von Wesen (1710-1768), gilt nach Aussage von Sibylle Dahms »heute als der eigentliche Initiator eines neuen tanzdramatischen Stils«. Vgl. Eintrag: Hilverding (v. S. Dahms), in: Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 26 Bde. in zwei Teilen, Sachteil 9 Bde., Personenteil 17 Bde.; mit einem Register zum Sachteil. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.], 2002, S. 1594. Vgl. auch Sibylle Dahms: »Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts«, in: Andrea Amort, Mimi Wunder-Gosch et. al. (Hg.): *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, Wien/Köln: Böhlau 2001, S. 18-24. Dahms zieht Quellenmaterial von Philipp Gumpenhuber (Tagebücher mit Aufzeichnungen zu Aufführungen und Proben), handschriftliche Notenmaterialien von 180 Balletten sowie Bilder aus der Durazzo Sammlung heran, die von Mitgliedern der Quaglio-Familie und wahrscheinlich von Carlo Galli-Bibiena angefertigte Ballettszenarien umfassen. Kopien der Gemälde der Durazzo Sammlung befinden sich in den *Derra de Moroda Dance Archives* an der Universität Salzburg.

[10] Tatsächlich hatte Hilverding schon 20 Jahre vor Noverres Ballett *Agamemnon vengé*, dramatische Ballette realisiert, die mit asymmetrischen Raumkonstellationen dramatische Spannungsmomente anzuzeigen suchten.

> Schließen wir diesen Punkt ab, um noch zu sagen, […]; dass, ohne dass der eine von den Fortschritten des anderen wusste, alle einen neuen Weg entdeckt haben; dass der Beweis dafür in den unterschiedlichen Plänen ersichtlich ist und in den unterschiedlichen Studien und Arten des Denkens über das Dirigieren der Kunst, dass sich ein jeder schämen würde – so glaube ich wenigstens – den anderen zu kopieren; und dass Herr Hilverding für den pantomimischen Tanz immer der Äschill dieses Zeitalters ist.[11]

Positionen und verlorene Posten: Noverre und Angiolini

Die werkbiographischen Werdegänge von Noverre und Angiolini verdeutlichen die eng verwobenen Wege beider *Compositeure*.[12] Gasparo Angiolinis erstes Engagement als Ballettmeister, bezieht man seine eigenen Erläuterungen über seine berufliche Laufbahn mit ein, begann 1758 an den Wiener Theaterhäusern, Wiener Burgtheater und Theater am Kärntnertor, wo er, von Graf Giacomo Durazzo für sieben Jahre in den Dienst genommen, die Nachfolge von Hilverding antritt, der einen Ruf an den russischen Hof der Zarin Elisabeth I in St. Petersburg erhielt. In Wien entstanden Angiolinis wichtigste pantomimische Ballette *Don Juan, ou Le Festin de Pierre* (1761),[13] *Don Giovanni* (1761) in der *Opéra comique Citera*

---

[11] Gasparo Angiolini: «Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi (1773): Lettera I», in: Carmela Lombardi: *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza* (1773 - 1785), Torino: Paravia Scriptorium 1998, S. 49-63, hier S. 57.

[12] In der Forschung blieben die sozialhistorischen Verwebungen der Anstellungen beider *Compositeure* lange Zeit unbeachtet, gleichwohl beide zeitverschoben an denselben europäischen Höfen tätig waren, was angesichts ihrer ähnlichen Tanzästhetik die deutlichen Abgrenzungstendenzen bedingte. Aktuelle Forschungen wenden sich nunmehr ihrem prekären Verhältnis ausführlich zu. Vgl. Irene Brandenburg: »Noverres *Agamemnon vengé* und die ›querelle de la danse‹«, in: Irene Brandenburg, Nicole Haitzinger, Claudia Jeschke (Hg.): *Geste und Affekt im 18. Jahrhundert* (*Tanz&Archiv: ForschungsReisen*, Heft 4). München: epodium 2013, S. 36–49; dies.: «Angiolini, Noverre et la ‹querelle de la danse›», in: Marie-Thérèse Mourey und Laurine Quetin (Hg.): *Jean Georges Noverre* (1727–1810). *Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières* (Musicorum, Nr. 10). Tours: Université François-Rabelais de Tours 2011, S. 323–348.

[13] Gasparo Angiolini: *Don Juan ou Le Festin de Pierre, ballet pantomime ... representé pour la première fois sur le théâtre de la Cour ... octobre 1761*, Vienne: Jean Thom. Trattner 1761.

assediata, sowie pantomimische Balletteinlagen u.a. für Christoph Willibald von Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* (1762) sowie das posthum berühmt gewordene Tragische Ballett *Sémiramis* (1765)[14]. Während Angiolini in den 1760er Jahren in Wien und darauf folgend in Mailand mit Premieren von u. a. *Il Sacrificio di Dircea* (1773) und *La Caccia di Enrico IV* (1773) handlungsgeleitete pantomimische Ballette realisierte und sich vor allem in Italien im gesellschaftlichen Kreis Gebildeter und Künstler einen Namen machte, debütierte Noverre anlässlich der höfischen Verlobungsfeier der Erzherzogin Maria Josepha mit dem König von Neapel mit *L'Apothéose d'Hercule* (1767) in Wien gleichsam in Nachfolge von Angiolini.



Abb. 13: Gasparo Angiolini
Portraits-Skizze eines unbekannten Künstlers

[14] Die Tragische Ballett-Pantomime *Sémiramis* von Angiolini feierte am 31. Januar 1765 Premiere. Anlass war die Hochzeitsfeier von Joseph II mit der Prinzessin Maria Josepha von Bayern. Zeitgenossen bewerteten die Aufführung mit seinem dramatischen Schluss des irrtümlichen Muttermords »in der That für ein Hochzeitsfest gar zu pathetisch und traurig«. Tatsächlich war das Ballett ein Misserfolg und Angiolini verlor in Folge dessen seinen Posten, da zum selbigen Zeitpunkt auch das Protektorat durch Durazzo endete, der sein Amt 1764 niederlegte. Vgl. Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Elisabeth Grossegger (Hg.): *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742-1776: nach d. Tagebucheintragungen d. Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister d. Kaiserin/Dokumentation von Elisabeth Grossegger*, Wien: Verl. d. Österreichischen Akad. d. Wiss., 1987, Bd. 6 (1764-1767), S. 81.

Nach Noverres erfolgreicher und produktiver Zeit am Hof von Karl Eugen von Württemberg (1760-1767), wo er mit Balletten wie *Medée et Jason* (1763) erste Erfolge hatte und ausgestattet mit einem großen Ballettensemble von ca. 100 Tänzern und einem beeindruckenden künstlerischen Stab, zu dem der Komponist L. R. Bouquet, der Dekorateur und Maschinenmeister G. G. Servandoni und Kapellmeister Niccolò Jommelli gehörten, an die 25 Ballette für das dortige Hoftheater schuf,[15] zählten gerade die Wiener Jahre zu seiner produktivsten Arbeitsphase (vgl. Abb. 14, Farbtafel im Innenteil).

Im Laufe von Noverres sechsjährigem Engagement unter der Ägide von Guiseppe d'Afflisio (1768-1774) konnte er sich mit Werken wie den Tragischen Balletten *Agamemnon vengé* (1771), *Les Grâces* (1769/70), *Iphigénie en Tauride* (1772) und *Les Horaces et les Curiaces* (1774) erfolgreich als Erneuerer des dramatischen Balletts etablieren. Er erarbeitete weitere 30 Compositionen und gründete eine *Theatral-Tanzschule* (1771), an der täglich 8 Jungen und 8 Mädchen unterrichtet und als Figuranten in Aufführungen eingesetzt wurden. Im Jahr 1774 wechselten Angiolini und Noverre ihre Anstellungen: Angiolini kehrte nach Wien zurück, während Noverre am Mailänder Hof in Nachfolge von Angiolini engagiert wurde. Noverre nahm mit der Absicht, an seine Erfolge in Wien anzuknüpfen, seinen *Gerächten Agamemnon* (1774) wieder auf sowie das ein Jahr zuvor in Wien komponierte Werk *Les Horaces et les Curiaces*. Angiolini zeigte in Wien seinerseits u.a. neu komponierte Werke wie *Le Cid* (1774) und das heroisch-komische Ballett *Le Roi et le fermier* (1774) sowie darauf *Theseus in Kreta* (1775). Doch verlor Angiolini in seiner zweiten Wiener Periode (1774-1776) beim Publikum deutlich an Anerkennung, so dass er 1778 nach Mailand an das neu eröffnete Theater- und Opernhaus *La Scala* zurückkehrte.[16] Auch Noverre

---

[15] Zu den Aufgaben von Noverre als Ballettmeister und *Compositeur* gehörten am Württembergischen Hof ebenso die Gestaltung opulenter Feste und der Tanz-Unterricht für die Hofgesellschaft und Adligen.

[16] Die entstandene Begeisterung für Noverres Ballettästhetik scheint hierfür ausschlaggebend gewesen zu sein. Vgl. Robert Haas: *Gluck und Durazzo im Burgtheater. Die Opera Comique in Wien*, Zürich, Wien, Leipzig: Amalthea Verlag 1925; vgl. ders.: »Die Wiener Ballet-Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan«, in: *Königsberger Studien zur Musikwissenschaft*, 1923, Nr. 10, S. 6-36, hier S. 29.

erfuhr in Mailand ein deutliches Popularitätsgefälle seiner Werke[17] und wechselte in den darauffolgenden Jahren nach einer kurzen Zeit in Wien als Ballettmeister an die Pariser Oper (1776-1779)[18].

Dabei ist es genau jener Zeitraum ihrer wechselnden Engagements zwischen Wien und Mailand, zwei der wichtigsten europäischen Hoftheater, in den die öffentlich geführte Auseinandersetzung zwischen Noverre und Angiolini fällt. Den Anstoß des Disputes bildeten die drei von Noverre veröffentlichten Libretti – *Agamemnon vengé* (1771) mit Erläuterungen der dramatischen Ausgestaltung in den vorangestellten *Réflexions justificatives sur le Choix et l'Ordonnance du Sujet*, das Programmheft zu *Les Grâces, ballet anacréontique* (1769/70), dessen dramaturgischen Besonderheiten in Verarbeitung der literarischen Vorlage von Christoph Martin Wielands *Grazien* in einem Vorwort erläutert werden, und schließlich das Libretto zu *Iphigénie en Tauride* (1772) – die Angiolini nach seiner Rückkehr aus Russland 1773 in ihrer ästhetischen Konzeptionierung eines *ballet en action* deutlich zurückwies. Angiolini befürchtete zudem angesichts der machtbewussten Positionierung und einem diskursmächtigen Gestus von Noverre eine Diskreditierung seiner eigenen Leistungen.

Die Eröffnung einer *querelle de danse*

Ausführlich und feinsinnig sucht sich Angiolini gegenüber Noverre abzugrenzen und dessen Arroganz in Schranken zu weisen, um seine eigene

---

[17] Dahms weist auf Noverres konzeptionelle Wende hin, mit der er auf die harsche Kritik an seinen Aufführungen reagierte. Bemängelt wurde die deutliche Diskrepanz zwischen der Aufführung und der Schilderung seiner Handlung in den Programmheften. Daraufhin überdachte Noverre seine ästhetischen Prämissen, Ballette in Anlehnung an die antike Pantomime zu komponieren. Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, op. cit., S. 220; vgl. Noverre: Vorwort zum Libretto *Euthyme et Eucharis* (Mailand 1775); ins Deutsche übertragen, in: Dahms, *Der konservative Revolutionär*, op. cit., S. 474-476.

[18] In seiner Stuttgarter Zeit hatte Noverre als höfischer Tanzmeister Mitglieder der kaiserlichen Familie, unter ihnen die Erherzogin Maria Antonia, unterrichtet, die ihn – zur Königin von Frankreich gekrönt – 1776 an die *Opéra de Paris* als *Compositeur et Maitre des ballets* der *Académie Royale de Musique* und *Directeur des Fêtes de Trianon* berief. Diese Position adelte Noverres Künstlertum, gleichwohl seine Position an der Pariser Oper glück- und erfolglos blieb. Vgl. auch Dahms, *Der konservative Revolutionär*, op. cit., S. 230ff.

ästhetische Konzeption eines *ballet en action* herauszustellen und überzeugt zu vertreten. In konziliantem Ton eröffnet Angiolini seinen ersten Brief an Noverre:

> Eure Schriften und noch mehr eure Arbeiten, zusammengenommen mit jenen anderer, haben, werden und werden immer mehr denen den Glauben wiedergeben, die bisher gegen diese schwierige Kunst des Pantomimischen waren, die sich zu Recht unter den schönen imitierenden Künsten erneuern muss, da sie, wie ihre Schwestern, die Bräuche, die Kleider, die menschlichen Leidenschaften nicht nur umarmt und behandelt, sondern auch – betrachtet man ihre Ausdehnung verschönert durch die anderen – mit diesen der Nachahmung der schönen und einfachen Natur läuft.[19]

Tatsächlich verfolgte Angiolini eine zu Noverre ähnlich konzipierte Erneuerung des Theatertanzes, für die das Pantomimische – angelehnt an die römische Antike – als das zentrale gestalterische Mittel einer affektiven und handlungsorientierten Darstellungsästhetik fungieren sollte. Beide *Compositeure* suchen eine Theatralisierung des Tanzes ins Werk zu setzen, in der gestische und gebärdengleiche Körpergestaltungen den affektiven Raum des Menschen in seiner seelisch-leidenschaftlichen Bewegtheit wirkungsintensiv darzustellen vermochten. Es sind die bewegten Ausdrücke, die Sensibilität der Affekte und das Feuer der Leidenschaft, die Angiolini wie Noverre als ästhetischen Kern einer pantomimischen Tanzkunst herausschälen wollen. Wirkungsästhetisch verfolgen beide *Compositeure* dasselbe Ziel, den Tanz als theatrale Gattung der *imitatio* als eine Kunst zu entwerfen, die die Herzen der Zuschauer adressiert. Es gelte, wie Noverre betont, die Zuschauenden zu »fesseln« und zu »beleben«[20] um sie – wie Angiolini ausführt – zu »erschüttern«[21]. Ein *ballet en action* müsse kompositorisch so beschaffen sein, dass es »Macht über unser Herz«[22] habe, wobei

---

19 Angiolini, «Lettere a Monsieur Noverre, Lettera I», op. cit., S. 50. (Übersetzung: Simone Willeit)

20 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, op. cit., S. 214.

21 Gasparo Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten«, in: Daniel Schiebeler, u.a. (Hg.), *Unterhaltungen*, Hamburg: Michael Christian Bock 1766/Nov., S. 351-374, hier 372.

22 Ibid., S. 357.

> […] der pantomimische Tänzer alle Leidenschaften, alle Regungen des Herzens auszudrücken wissen [muss]. Er selbst muss in seinem Innersten von allem, was er vorstellen will, aufs lebhafteste durchdrungen und gerührt sein: er muss endlich jene innerlichen Schauder, diese Sprache, welche der Abscheu, das Mitleiden, das Schrecken in unsrer Brust mit uns selbst reden, und uns so erschüttern, daß Blässe, Seufzer, Zittern und Thränen sich äußerlich zeigen; […].[23]

Doch differieren die jeweils gewählten kompositorischen Zugänge, mittels beredter Gesten einen bewegenden Handlungszusammenhang zu eröffnen und durch eine Dramatisierung mythischer Stoffe oder Erzählungen ein affektives Gefüge von Leidenschaften zu evozieren. Angiolini und Noverre waren gerade in jener Frage entschieden uneins, wie ein Ballett als Aufführungswerk eigentlich beschaffen und dessen dramatisch-inszenatorisches Arrangement von Leidenschaften und Affekten angelegt sein solle. Hierzu unterbreiten ihre Briefe und Programmschriften mit unterschiedlichem Ernst und in verschiedenen Tonlagen – stets von eingestreuten Anspielungen, Polemiken, Diffamierungen, missachtenden Kommentaren aber auch wertschätzenden Worten gespickt – die zentralen Prinzipien ihrer ästhetisch differierenden Zugänge. Die rhetorische Verfasstheit der Entgegnungen untereinander changiert hierzu zwischen ausführlichen kritischen Anmerkungen, drastischen Unterstellungen, schmeichelnden Worten und arroganten Kommentaren. Doch wird stets aufs Neue das Problem debattiert, wie der Tanz seine wirkungsästhetische und gattungsspezifische Eigenheit erzielen könne, wie also eine dergestalt wirkungsintensive Ausgestaltung des Bühnentanzes zu erzielen sei, die nicht allein die Augen »belustigt«. Welche kompositorischen – in unserem heutigen Sinne choreographischen – Prinzipien regelweisend hierfür oder abzulehnen sind, kristallisiert sich zur zentralen Frage der Debatte.

Noverre hatte in seinem Vorwort zum *Agamemnon vengé* herausgestellt, dass Ballette eine szenische Wirkungskraft zu entfalten haben, ein Ballett

[23] Ibid., S. 372.

also »viel Spektakel und Effekte benötigt, um das Wort aufzuwiegen, viele Leidenschaften und Gefühle, um das Gespräch zu ersetzen«.[24]

> Die Wahl der Wörter, die Wendung der Gedanken, die Schönheit des Ausdrucks, Sinnsprüche, Abschilderungen, Erzählungen, vernünftelnde Monologe, der Dialog, das ist dem Drama eigenthümlich. Der Ballettmeister, aller dieser Hilfsmittel beraubt, muß sie zu entbehren wissen. Er muß die Kunst verstehen, sie zu ersetzten: durch Scenen von Situationen, durch treffende Gemälde, durch wohlvorbereitete, aber allezeit unerwartete Theaterstreiche, durch eine lebhafte Aktion, […].[25]

Angiolini tritt dieser ästhetischen Konzeption deutlich entgegen, denn er betrachtet gerade eine klare dramatische Strukturierung der Handlung im Sinne der aristotelischen Regelpoetik als zentrales Moment für die Reformierung des Theatertanzes. So richtet sich denn der Kernpunkt seiner Kritik an Noverres Tragischem Ballett *Agamemnon vengé* – ausführlich im ersten Brief dargelegt – auf die hoffnungslose Überfrachtung der Handlungsführung, die Noverres offensichtliche Missachtung grundlegender poetologischer Regeln widerspiegelt.

> Aber kommen wir zu meinen Einwänden: Im *Agamemnon* seid ihr einem Anachronismus und einer doppelten Handlung verfallen. Ihr habt die anderen zwei Einheiten nicht beachtet; und nachdem Ihr die zweite Handlung beendet habt, habt Ihr sogar noch einen Anhang von drei Szenen angefügt (Akt 5), und schließlich habt Ihr einem solchem Werk noch ein Vorwort gegeben, in dem Ihr diese Menge an Fakten verteidigt. Ihr wollt Euch den Regeln der Poetik entziehen und gleichzeitig Euch als einzigen Reformator des pantomimischen Tanzes ausgeben. All Eure anderen Schriften sind von

---

[24] Eigene Übersetzung von Noverre: «Agamemnon vengé», in: *Recueil de Programmes de Ballets de M. Noverre, Maitre des Ballets de la cour imperiale et royale*, Wien: Joseph Kurzböck, Imprimeur et libraire 1776, S. 6. Im Zusammenhang heißt es: «qu'un Ballet n'est pas un Drame, qu'une production de ce-genre ne peut se subordonner aux règles étroites d'Aristote. […] qu'il faut dans un Ballet beaucoup de Spectacle & d'Action pour suppléer à la parole, beaucoup de passions & de sentimens pour tenir lieu du discours, […]», S. 6.

[25] Ins Deutsche übertragen von Dahms, *Der konservative Revolutionär*, op. cit., S. 460-463, hier S. 461.

> jenem Geist gezeichnet; und der Enthusiasmus wirkt, als ob er den Autor erheben will, wie den Falken über die Tauben. Nicht minder herausragend ist die Art des Argumentierens in Euren Schriften. Wenn ihr nicht genügend überzeugende Gründe findet, um Eure weiten Freiheiten gegenüber den Regeln in Euern Stücken zu rechtfertigen, dann schließt Ihr mit Autorität […]. Ihr wollt also, dass der aufgeklärte Teil des Publikums sich auf Eurer Behauptung ausruht, und erkennt dabei nicht, dass somit die blinde Autorität wiedererwacht, die bisher in den Künsten und den Nationen so großes Hindernis am Fortschritt war. Nein, weder mir, noch ihnen, noch sonst jemandem muss irgendwer blind glauben, sondern wir müssen uns alle der Vernunft und der Erfahrung unterordnen.[26]

Pointiert greift Angiolini im weiteren Verlauf die narrative Struktur des Handlungsaufbaus und die Möglichkeiten ihrer pantomimischen Ausgestaltung an. Verwickelt und verworren zeige sich die Handlung, die keine gestische Gestaltungsmöglichkeit trage, ihre Dramaturgie entbehre Klimax und Kohärenz und vor allem sei die Einheitlichkeit der Handlungsführung nicht gegeben. Weder die Einheit der Zeit, des Ortes noch der Handlung fänden Beachtung und so verliefe sich Noverres *Agamemnon vengé* im »Anachronismus einer doppelten Handlung«. Ohne an dieser Stelle das dramaturgisch verflochtene Geschehen des *Agamemnon* zu verdeutlichen,[27] zeigen Angiolinis Anmerkungen über die Anlage von Noverres Balletten die grundlegende Differenz ihrer beider Darstellungsästhetiken an.

Noverres Weigerung, die Aristotelische Poetik für den Darstellungsbereich und das dramatische Regelwerk des pantomimischen Tanzes geltend zu machen, blieb der empfindliche Kulminationspunkt zwischen ihnen. Angiolinis kompositorische Arbeit galt ganz der Einsetzung eines poetologischen Regelwerks für den Tanz, um dessen pantomimische Darstellungskunst unter die selbigen Regeln wie der Dramatik zu stellen. Noverres

---

[26] Angiolini, «Lettere a Monsieur Noverre, Lettera I», op. cit., S. 50. (Übersetzung: Simone Willeit)

[27] Siehe hierzu im Weiteren Kapitel II.2. Vgl. zudem Dramenanalyse von Krüger unter z.T. aufführungsspezifischer Perspektive: Manfred Krüger: *J. G. Noverre und das Ballet d'action: Jean-Georges Noverre und sein Einfluss auf die Ballettgestaltung*, Emsdetten: Lechte 1963. S. 65-76.

Verweigerung gegenüber der Einsetzung regelpoetischer Grundsätze für das Ballett bildete indessen den Hintergrund, um abgrenzend einen empfindungsgeleiteten Darstellungsmodus bildlich arrangierter Szenerien zu realisieren. Aus einem rechten Empfinden heraus Bewegungen vorzuführen, gilt Noverre ebenso wie das rechte Empfinden für die Komposition von Balletten als grundlegende Maxime der Ballettkunst. Allein das rechte Empfinden als besonderes Vermögen qualifiziert einen *Compositeur* von Balletten: »Ohnstreitig werden die Ballette den Vorzug über die Mahlery erhalten, sobald die, welche sie ausführen, mehr als Maschinen, und die, welche sie machen, Männer von Genie und Gefühl sind.«[28]

Angiolini und Noverre führen in ihren Schriften soher keineswegs allein einen Anerkennungsstreit über die ›Urheberschaft‹ eines dramatisierten Balletts.[29] Vielmehr entfacht ihr Disput mit detaillierten Darlegungen

---

[28] Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, op. cit., S. 42.

[29] Angemerkt sei, dass eine Analyse des Disputes zwischen Angiolini und Noverre mit einem theater- und tanzhistoriographisch einseitigen Geschichtsbild des *ballets en action* konfrontiert ist, das primär Noverre als schillernde und alleinige Identifikationsfigur der Tanzreform im 18. Jahrhundert präsentiert. So hat die Tanzgeschichtsschreibung bis ins 20. Jahrhundert hinein unumwunden Noverre als führenden Reformator qualifiziert, da dessen tanztheoretische und ästhetische Leitgedanken anders als bei Angiolini, in zahlreichen Programmschriften überliefert, einen üppigen diskursiven Corpus über das *ballet en action* bilden. Vgl. u.a. Krüger, op. cit. Einzig Joseph Gregor, von Krüger scharf kritisiert, stellt Angiolini als Reformator heraus. Vgl. Joseph Gregor: *Kulturgeschichte des Balletts. Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte und unter den Künsten*, Wien: Gallus Verlag 1944. Angiolini rückte unterdessen lange Zeit in den Hintergrund. So verfasste er – zumal aus konzeptioneller Überzeugung – nur wenige Schriften, unter ihnen die beiden Briefe an Noverre, die bislang nur im Italienischen editiert wurden. In die Überlieferungsgeschichte und Forschung eingegangen ist ergänzend vor allem Angiolinis *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens* zum Programm von *Sémiramis*. Vgl. Gasparo Angiolini: *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens: Pubbliée pour servir de programme au Ballet pantomime tragique de Semiramis, Vienne, le 31 janvier 1765*, Wien: Jean-Thomas de Trattnern 1765; vgl. dtsch. Übertragung: ders.: *Abhandlung über die pantomimischen Tänze*, op. cit. Von den beiden anderen Schriften, zur 1762 aufgeführten Ballettoper *Citera assediata*, von der Angiolini sagt, sie räsonniere »über die Mittel, die wir hatten um eines Tages die wunderbaren Wirkungen der antiken Pantomimen zu erreichen« (Angiolini, «Lettere a Monsieur Noverre, Lettera II», op. cit., S. 54 [Übersetzung: Simone Willeit]) und jene zum *Don Juan ou Le festin de Pierre* ist nur letztere in die Forschung eingegangen. Die von Angiolini erwähnte Dissertation zu *Don Giovanni*, »in der die Theorie die Praxis überholte«, ist m.W. verschollen. Diese spärliche Quellenlage hat Angiolinis Bedeutung als Reformator des *ballet en action* maßgeblich geschwächt.

und Argumenten über die theatralen, dramaturgischen und ästhetischen Notwendigkeiten und Möglichkeiten des Tanzes als handlungsgeführte Ballettkunst eine *querelle de la danse*. Mit konträren und doch auch sehr ähnlichen Prämissen und Standpunkten vermessen ihre Streitschriften – mehr als einen »bloßen Prioritätsstreit«[30] – den ästhetischen Raum des *ballet en action*. Offengelegt werden Überlegungen über die Möglichkeiten der Ballettkunst, Handlungen überhaupt darstellen zu können, über die Angemessenheit der angewandten Darstellungsformen der Pantomime und die dramatisch-kompositorische Anlage der Stücke und letztlich über das Potential der Ballette, das Publikum zu affizieren. An den unterbreiteten Positionen, die tatkräftig von den jeweilig gebildeten ›Anhängern‹ Noverres und Angiolinis – sogenannten *hommes de lettres* – durch anonymisierte Briefe und Schriften unterstützt und ab 1776 ausgeweitet wurden,[31] geben sich mehr als die jeweiligen Kunstauffassungen von Noverre und Angiolini zu erkennen. Die Schriften verhandeln zentrale ästhetische und kulturtheoretische Grundfiguren des *ballet en action*, mit der seine theatrale bis mithin anthropologische Konfiguration als bürgerliche Gattung ausgelotet wird, die Auskunft über dessen ästhetische Topologie und kulturelle Funktion geben. Neben der Debatte über den Wert oder die Nutzlosigkeit von

---

Das veraltete tanzhistoriographische Bild des *ballet en action* erfährt durch neuere tanz- und musikwissenschaftliche Studien indessen eine Revision. So wurden Angiolinis tanztheoretische Darlegungen von der Gluckforschung aufgenommen. 2007 wurde ein Forschungsprojekt zur Edition Angiolinis Schriften an den *Derra de Moroda Dance Archives* an der Universität Salzburg eingerichtet. Die Edition ist in Vorbereitung: Monica Bandella, Irene Brandenburg, Sibylle Dahms (Hg.): *Gasparo Angiolini: Tanz-Schriften*.

30 Richard Engländer geht in seiner verdienstvollen Forschung zu Angiolini von einer solchen Charakteristik der Auseinandersetzung mit Noverre aus. Vgl. Richard Engländer (Hg.): *Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Abteilung II: Tanzdramen. Bd. 1: Don Juan / Semiramis. Ballets Pantomimes von Gasparo Angiolini*, Kassel, Basel, Paris, London: Bärenreiter 1966, Vorwort VII.

31 Die Streitschriften zwischen Angiolini und Noverre wurden »von anonymen Pamphleten der jeweiligen Parteigänger« unterstützt, womit sich ihr Streit, wie Dahms ausführt, drastisch zuspitzte. Vgl. die Schriften: *Due lettere scritte a diversi soggeti l'anno 1774: Risposta alla medesima diretta a Madame ****,* in: Lombardi, *Il ballo pantomimo*, op. cit., S. 94-104; *Lettera a madame ****sopra i balli di Appelle e Campaspe e di Adele, dati da Mons. Noverre nel Teatro di Milano 1774*, in: ibid., S. 89-94. Dahms bewertet den Disput sogar als fremdgesteuertes Politikum, mit dem man versuchte, »beide Choreographen und Protagonisten des neuartigen Handlungsballetts gegeneinander auszuspielen […].« Dahms, »Angiolini«, in: Blume (Hg.), *MGG*, op. cit., Bd. 1, S. 720.

Chorégraphie (Notation) als Entwurfswerkzeug für Ballettwerke – wie zuvor dargelegt – werden ausführliche Debatten über die Praxis und den potentiellen Sinn und Nutzen von Programmheften geführt, die tanztheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Wort, Schrift und Bewegung eröffnen. Erkennbar werden gesellschaftliche wie kulturelle Anforderungen an die Tanzkunst, die kulturtheoretisch-historiographische Denkentwürfe zum Tanz entwerfen, inwiefern seine situative Kunstform einer spezifischen Medialisierung bedarf, sei es zur kommunikativen Verständigung und Vermittlung oder für deren Überlieferung.

Der Wert von Programmheften: Kontroversen

Die Pantomime-Ballette des *ballet en action* wurden den Zuschauern durch gedruckte Programme – oder auch *dissertazioni* – bekannt gemacht, in denen die *Compositeure* den Handlungsverlauf (Libretti) mit ihrer Rollenaufteilung der Tänzer darlegten und ihre Aktionen ganz im Sinne von Ballettszenarien von Akt zu Akt erläuterten. Eingefügte Vorworte unterbreiteten den gewählten ästhetisch-dramatischen Zugang für die theatrale Ausgestaltung.

Während Noverre entschieden die Drucklegungen seiner Programme vorantrieb und im Laufe seiner Karriere zunehmend den ästhetisch-kulturellen Wert einer schriftlichen Darlegung und Erläuterung seiner Ballette erkannte, blieb Angiolini gegenüber jener zunehmend populär werdenden Theaterpraxis skeptisch.

Mit polemischem Unterton plädiert Angiolini für den Verzicht von Programmen und widmet dieser Frage sogar mit der Schrift *Reflektionen über den Gebrauch von Programmheften für die pantomimischen Tänze*[32] eine eigene Abhandlung. Widerständig schließt er sich dennoch der Praxis von Programmheftveröffentlichungen an und eröffnet etwa in einer knappen Vorrede sein Programmheft der heroischen Ballettpantomime *Theseus in Kreta* (1775):

[32] Gasparo Angiolini: *Riflessioni di Gasparo Angiolini. Sopra l'Uso dei Programmi Nei Balli Pantomimi*, London [Mailand] 1775.



Abb. 15: Titelblatt *Recueil de Programmes de Ballet* (1776) von Jean Georges Noverre

> Programmen, sind sie nicht eine Gewohnheit, oder vielmehr ein Misbrauch, der zu unsern Zeiten in der pantomimischen Kunst eingeführt worden?
> Eine Sache beschreiben, die vorgestellet werden muß, ist das nicht wirklich ein Mißbrauch, oder mindestens ein unnützes Ding für die, welche bey der Vorstellung gegenwärtig sind?[33]

Gleichwohl Angiolini eine Beschreibung der Handlung als widersinniges theatrales Verfahren ansieht, gibt er im Folgenden zu bedenken, dass ihre Abschaffung erst dann möglich sei, wenn der pantomimische Tanz ästhetisch ausgereift seine eigene wortlose Wirkungskraft entwickelt habe. So heißt es weiter:

---

[33] Gasparo Angiolini: *Theseus in Kreta. Ein heroisch-pantomimisches Ballett in fünf Akten. Vorgestellt auf den k.k. privilegirten Schaubühnen in Wien 1775*, Programmheft [ohne Paginierung].

> Der Zeitpunkt, wo dieses aufhören muß, ist auf den Augenblick fest gesetzt, da die pantomimischen Ballette, welche ohne Hilfe eines Programms verständlich sind, genug Deutlichkeit, und folglich auch die Vollkommenheit werden erreichet haben, um einen Beystand vermissen zu können, welcher der Kunst unnöthig zu seyn, scheint.[34] Unterdessen unterwirft man sich mit Ehrfurcht einer Gewohnheit, die man doch für Mißbrauch zu halten, sich nicht entbrechen kann. [35]

Der durchaus paradoxale Einwurf gegen eine beschreibende Vermittlung von pantomimischen Balletten – wird er doch gerade in einem Programm selbst unterbreitet – wohnt eine unterschwellige Volte gegen Noverre bei, dessen Werke angesichts ihrer Handlungsfülle und Undeutlichkeit das *ballet en action* keineswegs mit wünschenswert ästhetischer Klarheit ausgestaltet hätten. Doch ist Angiolinis eigene Haltung in der Frage nach der Notwendigkeit, dem Sinn und der Funktion von Programmen widersprüchlich, wenn nicht sogar gespalten. Die anklingende Unterwerfungsgeste seiner Aussage, sich der »Gewohnheit« von Programmbeigaben als Teil der Theaterpraxis nicht entziehen zu können, spiegelt sein gesellschaftliches Bemühen um Eingliederung wider, das unterdessen von seinen theoretischen Reflektionen konterkariert wird, mit denen er den Wert einer medial-schriftlichen Vermittlung des Tanzes radikal anzweifelt.[36] Schon in

---

[34] Ibid.

[35] Ibid.

[36] Tatsächlich verfasste Angiolini einige Programme, doch nutzte er ihr Medium in einem vergleichsweise geringem Maße. Vgl. u.a. Angiolini, *Theseus*, op. cit.; ders.: *Semiramide. Ballo Tragico Pantomimo*, hg. v. Nobilissimo Teatro Venedig, Di San Benedetto 1773. Ders.: *Der Cid. Ein großes tragisch-komisches Ballet*, Wien 1774. Ders.: *Der König und der Pächter, ein heroisch-komisches Ballett*, Wien 1774. Ders.: *Les nouveaux Argonautes. Ballet Pantomime-Allégorique*, St. Petersburg 1770. Ders.: *Amore, e Psiche. Ballo eroico pantomimo*, hg. v. Teatro Scala di Milano, Mailand 1789 (In occasione delle faustissime Nozze delle LL. AA. RR. L'arciduchessa Maria Terèsa d'Austria, ed Il Duca D'Aosta). So schreibt Angiolini: »[…] auch wenn selbst ich für einige dieser Ballette eine Art knapper Programmhefte angefertigt habe. Aber um nicht von jenen Orten zu reden, wo die von Vorurteilen geschürte Autorität mich gezwungen hat [solche anzufertigen] – eine Notwendigkeit der sich Künstler aller Art beugen müssen, sogar die Besten – habe ich Programme geschrieben nicht damit sie der Klärung der Handlung dienen würden, auch nicht als Leitlinie für das Publikum, sondern nur um die genaue Kenntnis der Fakten und des Plans auf dem das Ballett aufgebaut und arrangiert war niederzulegen. Ich machte es außerdem, um die Ballette zu erhalten, da eine Choreographie noch nicht eingeführt ist, damit wenigstens

seinem ersten Brief an Noverre betont Angiolini die gegebene autonome Wirkungskraft des Balletts, die jegliche textliche Wiedergabe der Handlung widersinnig macht, da sie

> sich der Natur eben jenes Tanzes [widersetzt], denn dieser ist gemacht um dargestellt zu werden und nicht um gelesen zu werden. Zuletzt erniedrigt und entehrt es auch noch den Autor des Balletts, indem es sie auf jene Barbareien reduziert, wie sie die Maler der unwissenden Jahrhunderte betrieben, die am Kopf oder am Fuß ihrer Figuren jeweils die Namen, die Handlung oder die Gefühle hingeschrieben haben.[37]

Angiolini sucht eine autonome – und damit im Grunde moderne – Kunstauffassung für den Tanz zu etablieren, begreift er doch die Tanzkunst als eine, »die alles in sich selbst trägt, und die unvermittelt von der Natur ihre Mittel erlangt, um die Wirkung zu produzieren, die sie sich vornimmt und weder Wort, noch Schrift, noch Programmhefte braucht, um sich zu erklären.«[38] Noch deutlicher fasst Angiolini zwei Jahre darauf den Darstellungskonnex des *ballet en action* und führt in seiner mehrseitigen Abhandlung *Reflektionen über den Gebrauch von Programmheften für die pantomimischen Tänze* (1775) aus:

> Die Pantomime als nachahmende Kunst hat ihrerseits ihre eigenen Mittel, und das sind die Gesten, die die Natur dem Menschen gegeben hat. Und mit denen dieser von Natur aus seine Bedürfnisse, seine Leidenschaften und seine Gefühle vermittelt. […] Die pantomimische Kunst kann also – wie alle nachahmenden Künste – all das erklären, was sie will, wenn jenes mit Gesten der Natur, in Kombination mit Situationen, derer im Kopf des gelehrten und urteilsfähigen Kompositeurs unendlich viele sein können, darstellbar ist. Es besteht

---

das Beispiel der höchsten Perfektion, zu der ich den pantomimischen Tanz führen wollte, indem ich mittels seiner, die empfehlenswertesten Tragödien und Komödien vermitteln wollte.« Angiolini: «Riflessioni di Gasparo Angiolini. Sopra l'Uso dei Programmi Nei Balli Pantomimi», in: Lombardi, *Il ballo pantomimo*, op. cit., S. 120. (Gesamte Abhandlung S. 117-124). (Übersetzung: Simone Willeit).

37 Vgl. Angiolini, «Lettere a Monsieur Noverre, Lettera I», op. cit., S. 62. (Übersetzung: Simone Willeit)

38 Ibid.

> also keine Notwendigkeit nach externen Hilfsmitteln zu greifen, um sich verständlich zu machen. Sie (die pantomimische Kunst) braucht also keine Programmhefte, im Gegenteil – sie sind ihr vollkommen unnütz.[39]

Die Bedingung hierfür aber sei, so legen es die *Reflektionen* weitläufig dar, eine dramatisch regelgeleitete Handlung, deren »Einfachheit« die Kraft des gestischen Ausdrucks der Bewegung zu verankern vermag. Echauffiert beklagt Angiolini daher die kompositorischen Unzulänglichkeiten der Ballette und meint hiermit die Werke von Noverre, wenn er schreibt:

> Aber woher kam diese Mode der Programmhefte, die der Vernunft, dem Beispiel und dem gemeinen Verstand zu wider läuft? Wer hat ihnen diese Wichtigkeit und Notwendigkeit in der pantomimischen Kunst zugeschrieben? Hier! Einige Künstler haben die Idee ihrer Ballette dermaßen verkompliziert, haben ihre Handlungen vervielfacht, Fakten angehäuft, sie haben sich von der Einfachheit und Einheit entfernt – was die großen Kunstwerke auszeichnet –, haben mit Fakten und Pomp das Interesse an einer einfachen Handlung ausgeglichen. In so einem Fall aber war es notwendig, dass das Programmheft das erklärte, was der Tanz nicht mehr selbst verständlich machen konnte; […].[40]

Vergeblich wendet sich Angiolini mit weitläufigen Argumenten gegen die theatrale Praxis der Programme und betont stets aufs Neue den ästhetischen Wert der Tanzkunst als eigenständige Gattung, die keiner medialbeschreibenden Vermittlung bedürfe. Doch erkennt er zugleich ihren erwirkten Popularitätseffekt für den *Compositeur* auf Grund der im Voraus der Aufführung veröffentlichten Programme, die das Publikum – wie Angiolini bemerkt – zu beeinflussen verstünden. Tatsächlich übernehmen die Programme mehrere wichtige Funktionen im höfischen Theaterbetrieb, mit denen das Publikum unterrichtet, belehrt und ästhetisch ausgebildet Kenntnisse und grundlegendes Interesse an den Aufführungen entwickelten. Die Programme materialisieren überdies, wie Angiolini selbst anmerkt, einen tradierbaren Quellenfundus und manifestieren einen identifizierbaren

[39] Angiolini: «Riflessioni», op. cit., S. 118. (Übersetzung: Simone Willeit)

[40] Ibid., S. 120. (Übersetzung: Simone Willeit)

Werkcharakter und die Autorenschaft der Ballette, aus denen sie über ihre Aufführungen hinaus als ästhetische und kulturelle Werke eines Künstlers erkennbar bleiben und seine Position wie Bedeutung stärken.

Letzteres zeigt sich deutlich an der konzisen Veröffentlichungspolitik von Noverre. So revidiert er seine anfänglich zurückgenommene Haltung gegenüber Programmen – deren Beschreibungen, wie er in seinen *Lettres* 1760 noch ausführt, »entweder hinter dem Original zurück[bleiben], oder sie übertreffen … , wenn es mittelmäßig [ist]«[41] – und ließ seine Ballettszenarien regelmäßig veröffentlichen und zudem unabhängig ihres Gebrauchs während der Aufführungen in Sammeldrucken wieder neu auflegen.[42] Vor dem Hintergrund der erzielten Popularität seiner Schriften und Programme konterte Noverre im Oktober 1775 Angiolinis weitreichende Argumente gegen ihren Nutzen – trotz des eigenen Misserfolgs beim Mailänder Publikum – mit geradezu gestärkter Überzeugung:

> Ich werde guten Gewissens bekennen, dass die Programme Vermittler für die Pantomime sind, die noch in der Wiege liegt, dass sie die historischen oder märchenhaften Handlungszüge angeben, dass sie klar all das ausdrücken, was der Tanz nur undeutlich sagt, weil unsere Tänzer weder Griechen noch Römer sind.[43]

Auch wenn Noverre sich einer weitläufigen Diskussion mit Angiolini über seine ästhetischen Maximen meist polemisch zu entziehen sucht,[44] schält

---

41 Noverre, *Lettres* (1760), op. cit., S. 300. (Eigene Übersetzung)

42 Vgl. Jean Georges Noverre: *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre. Maitre des ballets de la cour impériale et royale*, Wien: Joseph Kurzböck, Imprimeur et Libraire de la maj. Imp. Et Roy ap. 1776.
Brandenburg merkt überdies hierzu richtig an: »Sie [die Programme] dienten als Medium der Tradierung der Ballettszenarien, sie untermauerten Noverres Autoranspruch für seine Ballette, und sie lieferten anderen Choreografen die Basis für eigene Bühnenadaptionen der ›Werke‹ von Noverre.« Brandenburg, »Noverres Agamemnon vengé«, op. cit., S. 45 (FN 25).

43 Noverre: Vorwort zu *Euthyme et Eucharis* (1775), ins Deutsche übertragen in: Dahms, *Der konservative Revolutionär*, op. cit., S. 474-476, hier: S. 476.

44 Als erste Reaktion auf Angiolinis Briefe schlägt Noverre in seinem Vorwort zum *Ballet des Horaces ou petite réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini* (1773) eine inhaltliche Auseinandersetzung aus und merkt lediglich an: »Ich werde nicht den Versuch unternehmen, der

er als implizite Antwort – vor allem in den Vorworten zu den Ballettszenarien – sein dramaturgisch-kompositorisches Verständnis eines *ballet en action* überlegt und differenziert heraus. In Verbindung mit Angiolinis Konzeption gibt sich ein gegenüber dem *ballet de cours* grundlegend verschobenes ästhetisches Wissensgefüge des Tanzes als theatrale Gattung, tradier- und vermittelbare Kunst, Ausbildungspraxis und als soziales Gefüge zwischen Ballettmeister/*Compositeur* und Tänzer zu erkennen, in der dramatische und bühnenspezifische Kenntnisse als kompositorisches Wissen eine entscheidende Rolle einnehmen.

bittersüßen Schmähschrift von Angiolini zu antworten. Das Ziel der zwei Briefe ist, mich meiner Talente zu entheben und mich zu einem Dummkopf zu machen.« (Eigene Übersetzung); vgl. «Je n'entreprendrai pas de répondre au libelle aigre-doux du Sr. Angiolini, le but de ses deux Lettres est de m'enlever mes talents & de me faire passer pour un imbécile. Dans la première il critique mes Ballets, dans la seconde il tache de renverser mon system sur la Danse.» Jean Georges Noverre: *Introduction au Ballet des Horaces ou petite réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini. Les Horaces, et les Curiaces. Ballet Tragique en cinq Actes. Riflessioni sopra La Pretesa Risposta del Sig. Noverre all' Angiolini*. 1773/74. Handschriftl. Manuskript: BNF C. 3772 (2).



Abb. 2: Reinhild Hoffman und Christina Ciupke in der Probenarbeit zu *undo, redo and repeat* (2013). Hoffman vermittelt ihr Solostück VOR ORT (1997) und bewegungstechnische Prinzipien aus den Klassen von Kurt Jooss (*Folkwang Hochschule Essen*), die sie selbst gelernt hat. Photo: Anna Till



Abb. 11: Musik- und Tanznotation mit zwei Figurinen aus Tomlinson: *Art of Dancing* (1735)



Abb. 14: Portrait Jean Georges Noverre von Jean-Baptiste Perronneau, 1764



Abb. 17: *Marie Sallé*, 1732, Gemälde von Nicolas Lancret (1690-1745), Schloss Rheinsberg



Abb. 18: *Marie-Anne Cupis de Camargo*, ca. 1730, Gemälde von Nicolas Lancret (1690-1745)



Abb. 19: William Hogarth: *David Garrick as Richard III.*, ca. 1745, Liverpool, Walker Art Gallery, Courtesy of National Museums Liverpool



Abb. 21: Charles le Brun: *Alexandre et Porus*, vers. 1665-1673



Abb. 22: Adam Frans van der Meulen: *Louis XIV (1638–1715) überquert den Rhein am 12. Juni 1672*, ca. 1675



Abb. 23: Francesco Bartolozzi: *Medée et Jason*, King's Theatre London, 1782



Abb. 27: *horizon(s)* (2009) mit Anna MacRae und Matthieu Burner,
Choreographie: Laurent Chétouane; Photo: Eva Würdinger

II *Le ballet en action*: Tanz als theatraler Schauplatz der Affizierung

Mit einem euphorischen Aufruf im Rücken – »wir nähern uns dem rechten Weg, wir werden zweifellos bald aufbrechen«[1] – setzen Ballettmeister und *Compositeure* wie Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini ihr Reformprojekt für den Bühnentanz ins Werk. Noch Mitte des 18. Jahrhunderts skizzierte Louis de Cahusac seine theatrale Neuordnung, die er historiographisch als Erneuerung der »Grundlage des Tanzes« entwickelte, ohne sie kompositorisch oder choreographisch ins Werk zu setzen.[2] Mit großer Überzeugung sah er die Zeit für die Bühnen Europas gekommen, im Tanz »ein Feuer zu entzünden, das er nicht hatte«[3] – und erträumt eine neue Tanzkunst. Beflügelt von derart ästhetischen Diskursen im Kontext eines gesellschaftspolitischen wie kulturellen Wandels des Theaters suchen Europas *Compositeure* eine unbedingte Autonomie des Bühnentanzes als theatrales Geschehen zu realisieren,[4] der tatsächlich eine ›Erhitzung‹ seiner Darstellungskunst vor Augen stand. So proklamiert Noverre:

---

1 Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., S. 39. (Eigene Übersetzung) Im Zusammenhang heißt es: «Je ne parle ici que du fond de la danse. Nous commençons à la varier, à y mettre un feu qu'elle n'avait pas lorsque l'abbé Du Bos écrivait: nous apercevons déjà le bon chemin; nous nous mettrons bientôt en marche sans doute.»

2 Als Ballett- und Opernlibrettist galt Cahusacs Interesse den Erzählstoffen des Tanzes und der Erforschung seiner Historie, wie seine umfangreiche historiographische Schrift zeigt.

3 Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., S. 39.

4 Die Reformierung des Bühnentanzes vollzog sich im europäischen Kulturraum interessanterweise nicht in Frankreich, dem Kulturland des barocken Hoftanzes, gleichwohl im Laufe des 18. Jahrhunderts die Pariser Oper zum renommierten Zentrum des Theatertanzes avancierte, sondern formte sich aufführungsästhetisch und konzeptionell vor allem in Österreich, Deutschland, Italien und Russland. Sozialgeschichtlich geht diese Entwicklung mit der Etablierung familiärer Künstlerdynastien und Tanzakademien an fürstlichen Höfen und Theatern wie Wien, Stuttgart oder Mailand einher. Vgl. Winter, *The pre-romantic ballet*, op. cit.

> Einen Gedanken durch Worte vorzustellen, dazu gehört gewisse Zeit, die Gebehrden zeigen ihn auf einmal mit Nachdruck; es ist ein Blitz, der aus dem Herzen fährt, in den Augen flammt, alle Gesichtszüge hell macht, den Knall der Leidenschaften verkündet, und uns gleichsam die Seele nackend sehen lässt.[5]

Tanz wird mit einem sonderbaren Akt theatraler Darstellungskunst identifiziert: Nur er wisse eine Affizierung der Zuschauer zu bewirken und ihre Herzen zu bewegen, denn seine Darstellungskunst könne die Leidenschaften der Seele *direkt* durch ihre Augen hindurch in ihre Herzen ›spielen‹. Einprägsam und »mit Nachdruck« könne die Tanzkunst die unsichtbaren Seelenregungen des Herzens wahrnehmbar machen, was den anderen Künsten wie der Poetik und auch dem Schauspiel nur mittelbar über das Wort gelänge. Der Tanz aber handele als Kunst des Unmittelbaren. Wie keine zweite Kunst wisse der Bühnentanz die Seele zu erschließen und ihr Unsichtbares in hellen Gesichtszügen mit flammenden Augen ›sehen‹ zu lassen. Nur er wisse, ein ästhetisches Geschehen dergestalt hervorzubringen, dass sich unmittelbar affizierende Effekte ereignen. Konzipiert findet sich eine wirkungsästhetische Ausrichtung des Bühnentanzes, die mit einer sehr spezifischen ästhetischen und kulturellen Funktion theatraler Darstellung übereinkommt, nämlich ein affizierendes Geschehen von eindrücklich momentaner Rührung zu schaffen,[6] durch die sich die Zuschauer tränenüberströmt und in emotionaler Ergriffenheit im Theater wiederfinden.

Als Bewegungskunst wird dem Tanz das ästhetische Potential zugesprochen, eine Transgression seelischer Zustände zu erwirken und mit hohem Intensitätsgrad bei den Zuschauern zu evozieren. Damit veranschlagt das *ballet en action* für sich ein spezifisches ästhetisches Programm, nämlich sein theatral-körperliches Darstellungsgeschehen zu einem augenblickhaften,

---

5 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 147f.

6 Doris Kolesch stellt in ihrer Studie zum *Theater der Gefühle* im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert die Wirkungsästhetik der Rührung als eine Ästhetik statthabender Berührungen heraus, die auf ein dichtes Netz aus Beziehungen und Kräfteverhältnissen zurückgeht. Dabei fasst Kolesch den berührenden Eindruck des Dargestellten auf die Zuschauer als einen haptisch verstandenen Abdruck. Vgl. Doris Kolesch: *Theater der Emotionen*: *Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwig XIV*., Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2006, S. 173-198. Zum affektiven Gehalt der Wahrnehmung als körperliche Reaktion vgl. S. 191-198.

sinnlich transgressierenden Darstellungsakt zu gestalten und gleichsam als energetisierende Augenblickskunst zu etablieren.[7] Mit dieser theatralen Konzeption, die theaterhistorisch und kulturell mit dem Begehren des aufstrebenden aufgeklärten Bürgertums nach Formen direkter und unmittelbarer Kommunikation im Sinne einer (Selbst-)Verständigung mit der beseelt-beseelenden Natur des Menschen korrespondiert,[8] arbeitet der Bühnentanz an einer utopierten Wirkungsmacht seiner Darstellungskunst. Anders als im 17. Jahrhundert sucht diese nicht die Bewegungen der Seele ›bloß‹ vor Augen zu stellen, um durch wohlgefallene Ansichten einen *Eindruck* der Leidenschaften und Affekte zu geben. Die Darstellung zielt nunmehr quasi durch das Auge der Zuschauer hindurch direkt in ihre Herzen, um diese zu regen. Der Bühnentanz sucht sich quasi in die Herzen der Zuschauer bewegend zu spielen, sie zu »fesseln« und zu »beleben«,[9] wie Noverre formuliert und sie, wie Angiolini präzisiert, zu »erschüttern«.[10] Mit dieser Wirkungsästhetik als einer widerfahrbaren und zudem zu erzeugenden Rührung geht eine markante Neuordnung der theatralen Mittel des Tanzes einher.

Das *ballet en action* formiert eine darstellungsästhetische Umwertung prägender Prinzipien des Theatertanzes – *passio, natura* und *movere* – und

---

7 Auch die Kunsttheorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sieht die Schönheit der Künste »Tanz, Melodie und Gedicht« in einem »Momentangefühl« gegeben, wie J.J.W. Heinse in seinen Tagebüchern *Von der italienischen Reise* darlegt. Vgl. Johann Jakob Wilhelm Heinse: »Tagebücher II: Von der italienischen Reise (1780-83)«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von C. Schüddekopf; Bd. VIII, Leipzig: Insel Verlag 1924, S. 451.

8 Das Theater des 18. Jahrhunderts reflektiert das gesellschaftliche Selbstverständnis des aufstrebenden Bürgertums, sich als individualisierte Handlungsträger zu begreifen und wendet sich Darstellungsformen zu, die einem handelnden Subjekt gelten. Auf dem Weg, sich als bürgerliche Bildungsanstalt zu etablieren, wird vor allem im Schauspiel eine anthropologisch gefasste Praxis der Menschendarstellung bedeutsam, die theatrale Räume der (Selbst-)Verständigung über u.a. moralische, menschliche und affektive Belange eines bürgerlichen Lebens und über Subjektivität eröffnet und wirkungsästhetisch theatrale Ereignisse von Gemeinschaft und Verständigung schafft. Zum produktiven Widerspruch zwischen der Festkultur von Theater und seiner bürgerlichen Einsetzung als Bildungsanstalt vgl. Patrick Primavesi: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800,* Frankfurt a. M.: Campus 2008, S. 35ff.

9 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 214.

10 Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten«, op. cit., S. 372.

bindet sie zu einer bewegt-bewegenden Ausdrucksästhetik ein, die der Anschauung und Wirkungsmacht der Leidenschaften gilt.[11] Das Sonderbare und Prekäre an dieser theatralen Konzeption spiegelt sich – wie dieses Kapitel aufzuzeigen sucht – wider in der ästhetischen Überzeugung und Anstrengung der Ballettmeister, *Compositeure* und Tänzer, eine unmittelbare Wirkungskraft auf dem theatralen Schauplatz von Körper und Bühne praxeologisch einzulösen. Denn gegenüber der Theatralität des Tanzes im 17. Jahrhundert, wie sie etwa Claude-François Ménestrier in seinem Traktat *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682) für den Theatertanz formulierte, übersteigt das *ballet en action* das Prinzip der *imitatio* – der Nachahmung – von Handlungen und »Leidenschaften des

[11] Hierauf verweist ebenso Christina Thurners tanzwissenschaftliche Studie *Beredte Körper – bewegte Seelen*, in der sie das Prinzip *movere* als paradigmatischen Kern des mimetischen Vermögens des Tanzes herausstellt (S. 67), ohne dessen bewegt-bewegenden Darstellungs- und Wirkungsmodus zu historisieren. Thurner differenziert daher nicht explizit zwischen einem, der rhetorischen Lehre der *persuasion* zugehörigem *movere* in der Darstellungsästhetik des 17. Jahrhunderts (u.a. bei Ménestrier) und einem physiologisch-psysischen Modell der Rührung im 18. Jahrhundert. Vgl. Christina Thurner: *Beredte Körper - bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten,* Bielefeld: transcript 2009, S. 67-78. Wie komplex sich die ästhetischen Konzepte der Rührung, eines ›movere‹, die nicht mehr der rhetorischen Lehre einer ›persuasion‹ folgen, darstellen, hat indessen Torra-Mattenklott in ihrer Studie *Metaphorologie der Rührung* mit Rekurs auf u.a. Winfried Menninghaus und Deprun nachgezeichnet, um die Bedeutung von *movere* als bewegendes Prinzip herauszuarbeiten, mit dem eine Entkoppelung aus der Rhetorik vollzogen wird. »Der Diskurs über Rührung basiert großenteils auf mechanischen Metaphern und Modellen, die der rhetorischen Tradition entstammen und im 18. Jahrhundert ein neues, zeitspezifisches Gepräge erhalten. Sie illustrieren entweder das Gerührtsein im Anschluß an den Akt des Vorstellens oder ersetzen diesen vollständig durch ›blinde‹ psychische Mechanismen bzw. rein physiologische Abläufe.« (S. 20). Dabei handelt es sich nach Torra-Mattenklott um ein im 18. Jahrhundert wirkungsästhetisch aus der Rhetorik adaptiertes Prinzip, das in die Begriffsfigur der »Rührung« eingeht und in vielzahligen ästhetisch-philosophischen Theorien reflektiert wird. »Der Vorgang des Bewegens (movere), den die Rhetorik technisch zu bewerkstelligen lehrte, ohne ihn erklären zu müssen, wird durch seine Einbindung in die Philosophie zu einem anthropologischen Problem, das nach Lösungsversuchen verlangt.« Vgl. Caroline Torra-Mattenklott: *Metaphorologie der Rührung: ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München: Fink 2002, S. 349. Torra-Mattenklott untersucht die ästhetisch-philosophischen Theoriebildungen über das Bewegen und analysiert die entwickelten Erklärungsmuster des wirkungsästhetischen Prinzips von Rührung, die, ob verstanden als Kraft oder als Energie, stets in Einklang mit der Mechanik gefasst wurden.

Herzens, der Affekte der Seele«[12] zugunsten einer Affizierung von Körper, Szene und Bühne als mimetisch-energetisierenden Prozess der Empfindsamkeit. Dem choreographierten Körper obliegt nunmehr die doppelte theatrale Aufgabe, Bewegungen gleichsam als »Knall der Leidenschaften« qualitativ und gestalthaft hervorzubringen und zu zeigen. Zugänge der Darstellung und Wirkung richten sich interdependent auf Fragen einer ästhetischen Transgression seelischer Regungen.

Das Verständnis choreographierter Körper löst sich aus der theatralen Funktion von Rollen-Auftritten, die für das *ballet de cour* des späten 17. Jahrhunderts mit seinen allegorischen Darstellungen etwa im Musiktheater von J.B. Lully prägend waren.[13] Fortan soll der choreographierte Körper leidenschaftliche Regungen innerhalb einer handlungs- und affektgeleiteten Bewegungsführung ›verkörpern‹ und leidenschaftlich im Ausdruck zeigen. Choreographisch bedeutsam wird damit die Frage, wie das ästhetische Verhältnis zwischen Bewegung, Körper und Leidenschaften als theatraler ›Artikulations‹raum der Leidenschaften ausgearbeitet werden kann, um

---

[12] Claude-François Ménestrier: *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre,* Genève: Minkoff Reprint 1984 (1972) (Erstausgabe: Paris 1682), S. 161. Gleichwohl schon Ménestrier die bewegte Darstellung der Leidenschaften des Herzens («mouvements du cœur») und der Affekte der Seele («affections de l'âme») als ästhetischen Kern der theatralen Darstellungskunst von Tanz erklärt, ist deren Darstellung explizit rhetorisch gefasst. Die Nachahmungskunst des Balletts fasst Ménestrier wie folgt: «Le Ballet n'imite pas seulement les actions, il imite encore selon Aristote les passions & les mœurs, ce qui est plus difficile que l'expression des actions. Cette imitation des mœurs & des affections de l'âme est fondée sur les impressions que l'âme fait naturellement sur le corps, & sur le jugement que nous faisons des mœurs & des inclinations des personnes sur ces mouvements extérieurs.» Ibid., S. 160. Vgl. hierzu Haitzinger, *Vergessene Traktate - Archive der Erinnerung*, op. cit., 130; vgl. Claudia Jeschke, »Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: Wolfgang F. Bender (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart: Franz Steiner 1992, S. 85-111.

[13] Marie-Françoise Christout merkt über die barocke Hoftanzkultur von Ludwig XIV und dessen festlich-theatraler Ästhetik an, dass ihre spektakulären Choreographien auf Rollenfiguren der Tänzer basierten. »Les personnages sont nettement types par une gestuelle codée: démons et magiciens gambadent et pirouettent. Les allégories de la Jeunessse, des Ris et des Jeux ont la démarche allègre, le port dégagé.« Marie-Françoise Christout: *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643 - 1672: mises en scène*, hrsg. v. André Chastel, Paris: Picard [u.a.] 2005 (Erstausgabe 1967), S. 163.

eine gewünschte Wirkung der Rührung statthaben zu lassen.[14] Tatsächlich verabschiedet das *ballet en action* damit das rhetorische Darstellungsmodell einer *eloquentia corporis* – der Beredsamkeit des Körpers – zugunsten einer Kunstpraxis einer *eloquentia cordis* – einer Sprache der Herzen.[15] Die Beredsamkeit des Körpers, die durch Gesten und Bewegungen ein rhetorisch verankertes Zeicheninventar der Leidenschaften zu zeigen wusste, um sich als Sprache der Seele zu erkennen zu geben, weicht einem unmittelbar vorgestellten Affizierungsmodell. Denn gleichwohl das *ballet en action* ein gestisches Bewegungsvokabular ausarbeitet, gründet dieses nicht wie im *ballet de cour* auf einem rhetorischen Ausdruckskatalog dargestellter Affektarrangements. Gesten und Bewegungen suchen vielmehr einen Affektionsraum zu produzieren, der im Sinne eines *commercium corporis et mentis*[16] – einer inneren tiefen Verbindung zwischen Körper und Geist, respektive Seele – ein wahres und natürliches Empfinden des Menschen widerspiegelt. Die gestischen Körperdarstellungen werden selbst als affizierende Vorgänge gefasst, denen eine rührend-bewegende Unvermitteltheit ihres Dargestellten eignet. Die im 17. Jahrhundert geltende rhetorische Verfasstheit von Affekten verliert als Repräsentationsordnung körperlich geformter Sprachgestalten an Bedeutung und wandelt sich zu einer Darstellungslogik, mit der Affekte und Leidenschaften sich als bewegende Prinzipien der körperlichen Bewegungsform und Gesten zeigen – gewissermaßen als eine *movere animae*.

---

[14] Der vollzogene ästhetische Darstellungswandel des *ballet en action* lässt sich daher nicht über eine vermeintliche Einführung von Rollenfiguren hinreichend erklären. Vielmehr gibt er sich über eine veränderte theatrale Darstellungsfunktion zu erkennen, die figural verkörperte Gesten und Bewegungen als anthropologische Sinngestalten zu fassen sucht.

[15] Zum Darstellungswandel der *eloquentia corporis* zur *eloquentia cordis* vgl. Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung, Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer 1992, S. 171-191.

[16] Vgl. Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und …* , Halle, Leipzig 1732-1754 (68 Bde.), (1740), Bd. 23, S. 980. Hier wird die Seele als Erregungsmoment des Körpers verstanden, als eine Kraft, »so daß nach ihrem Belieben in ihm [dem Körper] den Vorstellungen und Begierden gleichförmige Bewegungen erreget würden, dergleichen wieder von ihm vermittelst der Bewegungen in dem Beleben, den Geistergen in die Seele geschähe, und auf solche Art die Seele in den Cörper und der Cörper in die Seele einen Einfluss thäte.« Vgl. hierzu Thurner, *Beredte Körper - bewegte Seelen*, op. cit., S 99.

Innerhalb choreographischer Darstellungen fungieren nunmehr bewegungsästhetisch erzeugte und kompositorisch arrangierte Ausdrucksbewegungen und Gesten als mediale Träger von Leidenschaften, ohne eine »Sprache für das Auge« zu bilden. Die bewegungsästhetische und kompositorische Arbeit des *ballet en action* gilt demnach, leidenschaftlich durchwirkte und agierende Bewegungsfigurationen zu entwickeln, die einen »wahren Ausdruck der Leidenschaften« tragen und die »Seele nackend« wahrnehmbar machen. Hierin liegt das Paradox und die Ungeheuerlichkeit seiner theatral-choreographischen Ordnung, nämlich ein Unsichtbares und Unsagbares über Gestalt- wie Sinngebungsprozess körperlicher Bewegungen und Gesten auszuspielen, ohne die Leidenschaften gestalthaft zu sehen zu geben und gerade damit dessen unsichtbares Prinzip als ästhetische Wirkungsmacht zu erheben.

Die Aufmerksamkeit der Ballettmeister und *Compositeure* galt im *ballet en action* damit dreierlei: (1) der Ausbildung leidenschaftlich durchwirkter Bewegungen/Gesten; (2) der Ausarbeitung literarischer und handlungsgebender Stoffe und ihrer Dramatisierung und (3) der Kenntnis über den theatralen Schauplatz Bühne. Alle drei theatralen Zugänge – bewegungsästhetisch, kompositorisch und szenisch – sind aus ihrem theatralen Zusammenspiel für die Erarbeitung affizierender Bewegungsdarstellungen wesentlich.

Ein ästhetisches Vorbild für die Schaffung eines empfindsamen Ausdrucks leidenschaftlich durchwirkter Bewegungen bildet dabei die »pantomimische Aktion«, die als gestisches Bewegungsgefüge ein Handlungsband zwischen die »Charaktere« zu legen vermag. Pantomimische Szenen versprechen einen theatralen Gewinn, da sie, wie Noverre variationsreich betont, »in der Ausführung lebhaft und feurig [sind]; […] so ist die pantomimische Aktion wärmer, glühender und interessanter als die, welche aus einer dialogirten Scene entspringt.«[17] Zugleich aber birgt die pantomimische Darstellung auf Grund ihrer strukturell angelegten *imitatio* etwas Künstliches, wie Angiolini in seiner *Dissertation sur les Ballets pantomimes*

[17] Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 330. Diese Textstelle erscheint in dem letzten der 15 Briefe als ein Fußnotenkommentar zu dem im Haupttext abgedruckten Libretto *L'Amour corsaire ou l'embarquement pour Cythère* (1758/59 Uraufführung Lyoner Opéra).

des anciens (1765) ausführt.[18] Angedeutet ist eine ästhetische Kontroverse über den tatsächlichen darstellungsästhetischen Gewinn eines sich auf die antiken Pantomimen rückbeziehenden Theaterentwurfs. Vor dem Hintergrund einer idealtypischen Vorbildfunktion der Pantomime, nämlich eine anthropologische Ausdruckskraft für den Tanz zu bergen, diskutieren *Compositeure*, Librettisten und Theatertheoretiker des 18. Jahrhunderts weitläufig die theatralen Potentiale und Gefahren pantomimischer Darstellung. Die Debatten ringen um die Funktion und Bedeutung pantomimischer Aktionen, ein gestisch beseeltes Spiel dramatisierter Handlungsführung zu ermöglichen, mit dem das mechanisch qualifizierte Bein- und Armspiel ›seelenloser‹ Bewegungen des *ballet de cour* überwunden werden könne.

Das *ballet en action* überschreibt sich überdies einer «ârt de geste»[19], da mit ihr der Seelengrund menschlicher Bewegung einen ästhetischen Ausdruck finden könne. Die Geste verkörpere die Leidenschaften der Seele in einer dergestalt affizierten Gestalt, dass sie zwischen Körper und Sprache das affizierend-sinngebende Moment der Leidenschaft zu zeigen weiß.[20] Tatsächlich richtete sich das kompositorische Bemühen der *Compositeure* auf die Ausarbeitung gestischer Bewegungskonfigurationen, die in Handlungsszenen der dramaturgisch bearbeiteten Erzählstoffe »gelungene« Affektszenarios bilden sollten. Das visionierte Bühnenprojekt eines affizierenden

---

18 Gasparo Angionlini: *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, Publiée pour servir de programme au Ballet pantomime tragique de Semiramis, Vienne, le 31 janvier 1765*, Wien: Jean-Thomas de Trattnern 1765; vgl. ders.: »Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten«, in: Daniel Schiebeler, u.a. (Hg.): *Unterhaltungen*, (Zweyten Bandes. Fünftes Stück), Hamburg: Michael Christian Bock 1766/Nov., S. 351-374. (Mikrofiche-Ausg. Hildesheim: Olms Deutsche Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts), hier S. 366-369.

19 Das Wesen des »Kunsttanzes« markiert Cahusac als »l'ârt de geste«, da sie alle jene anthropologischen Grundstimmungen von Freude bis Schmerz zu erkennen gebe. Vgl. etwa das Lemma ›Tanz‹ (›danse‹ im frz. Original) von Cahusac in der Encyclopédie: Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert (Hg.): *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: la première encyclopédie française; les savoirs et les lumières du XVIIIe siècle*, Marsanne: Redon 2000 [Elektronische Ressource], Bd. 4, S. 623.

20 Die ästhetische Bedeutung und Tragweite der Geste für das *ballet en action* ist in der Tanzwissenschaft umstritten. Woitas etwa sieht in der Geste einen »Widerspruch zwischen Narrativität und Komposition am Werk«, der letztlich das Scheitern des *ballet en action* bedingt. Woitas, *Im Zeichen des Tanzes*, op. cit., S. 364f. Susan Foster betont, dass mit der Geste die »Virtuosität physischer Artikulationsfähigkeit« [»domain of virtuoso physical articulateness«] verloren ginge. Foster, *Choreography & Narrative*, op. cit., S. 122.

commercium corporis et mentis verlangte geradezu nach einer szenischen Disposition von Gesten und Bewegung, da nur aus ihrem Zusammenspiel quasi ein Ensemble des Handlungsgefüges der Ballette erwachsen konnte. Wenn, wie Thurner überzeugend in ihrer Habilitationsschrift darlegt, das *ballet en action* eine »bewegt-bewegende Sprache des Herzens« einsetzt, mit der ein Wandel des Theatralitätsgefüges des Bühnentanzes einhergeht, so stellt sich die Frage, wie deren choreographisch-kompositorische Ordnung beschaffen war.

Die Bedeutung dieser Frage wird deutlich, wenn man sich die gesellschaftspolitische und kulturelle Dimension jenes Wandels vergegenwärtigt, mit dem sich der theatrale Tanz aus dem Repräsentationsgefüge eines profanen Rituals[21] löst und als bürgerliche Theatergattung hervortritt. Thurner hebt hervor, dass »die Bühne [...] nicht mehr gesehen [wird] als Ort der Präsentation und Repräsentation von souveräner Macht, […], sondern als Ausgangspunkt für eine Seelenkommunikation, für den Austausch von menschlichen Empfindungen über Bewegung.«[22] Der Bühnentanz verlässt das zeremoniell fungierende Repräsentationsgefüge höfischer Ballette und entwickelt außerhalb einer der Magie der Geometrie überschriebenen machtpolitischen Ordnung eine dramatisiert-affizierende Konzeption seiner Darstellenden Kunst. Doch welche choreographisch-theatralen Optionen eröffnet und fordert eine solche Seelenkommunikation ein, die Körper und Bühne als Szenen der Leidenschaften zu arrangieren sucht?

---

21 Vgl. Franko, *Dance as Text*, op. cit.

22 Thurner, *Beredte Körper - bewegte Seelen*, op. cit. S. 110. Kulturtheoretisch korrespondierte das *ballet en action* mit einem epochalen ›Durst‹ nach Bewegung, wie Menninghaus herausgearbeitet hat. Das *ballet en action* löst den konstitutiven Wunsch nach einem Bewegt-Werden ein, das wie Jean-Baptiste Du Bos in seinen *Reflexions et Critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) betont, den Wunsch nach »heftigen Bewegungen des Gemüts« («grande impression, grande émotion, mouvement») meint. Nach Menninghaus geht dieses Begehren »explizit und eng mit dem Syndrom des ennui zusammen, an dem die Oberschichten Frankreichs und Englands litten: das In-Bewegung-Setzen der erstarrten Seele hatte unter diesem Vorzeichen eine Art melancholietherapeutische Funktion.« Vgl. Winfried Menninghaus: »Dichtung als Tanz - Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung«, in: *Comparatio*, 2/3 (1991), S. 129-150, hier S. 132. Die Forschung von Thurner geht diesen Fragen detailliert nach.

Die theatrale Ablösung des Tanzes aus der *opera seria*, deren Opernballette inmitten einer opulenten Aufführungskultur mit *entrées* und *divertissements* im konkreten Sinne des Wortes ›Zwischenstellungen‹ einnahmen,[23] zieht eine theatrale Konzeptionierung als autonome Einzelgattung nach sich, die entschieden für eine handlungsorientierte Dramatisierung des Bühnentanzes eintritt. Dabei erkennen die *Compositeure* nahezu überdeutlich, dass der Bühnentanz im Grunde kein umfassendes Handlungsgefüge darzustellen weiß, da seine Gattungsspezifik einer ›stummen‹ Kunst die Darstellungsoptionen eines dramatisch ausgearbeiteten Geschehens unterläuft. Als Rollenfiguren dramatischer Handlungen fehlt den Tänzern das notwendige Darstellungsspektrum. Gleichwohl sie dramaturgisch festgelegte *Rollen* übernehmen und als *acteure* der Handlungen leidenschaftlich durchwirkte Bewegungen und Gesten gestalten, können ihre Bewegungen, ob gestisch oder zeit-räumlich choreographiert, Erzählstränge der Handlungsdramaturgien[24] nur unzureichend in ihren inneren Zeitbezügen repräsentieren. Diese darstellungsästhetische Unzulänglichkeit choreographierter Körper, Erzählzeiten und zeitlich markierte Reflexionsebenen nicht verkörpert zeigen zu können, bilden für das *ballet en action* eine prekäre kompositorische

---

[23] Sibylle Dahms fasst die aufführungsästhetische Lösung des *ballet en action* aus dem theatralen Gefüge des *opéra ballet* als teleologische Entwicklung in der Bühnentanzgeschichte, die auf eine Handlungsästhetik zustrebe. »Die Praxis, zwischen dem ersten und zweiten Akt einer *opéra seria* ein längeres dramatisch akzentuiertes, zwischen dem zweiten und dritten ein heroisch-komisches Ballett aufzuführen und schließlich im dritten Akt mit einem *gran ballo*, einem großen Schlußdivertissement, zu beschließen, wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts zur Regel, wobei lediglich der abschließende *ballo grande*, oft eine *Contradanza nobile*, aus der Handlung entwickelt wurde, während die beiden anderen Ballette mehr oder weniger selbstständige dramatische Gebilde repräsentierten. Diese autonomen, von der Oper unabhängigen Balli boten die entscheidende Ausgangsbasis für das Tanzdrama der Ballettreformer J.G. Novere und D.M.G. Angiolini und darüber hinaus für die Entwicklung eines eigenständigen Handlungsballetts.« Dahms, *Tanz*, op. cit., S. 108. Laurenz Lütteken demgegenüber sieht in dem theatralen Wandel ein konzeptionelles Anliegen gegeben, mit dem das *ballet en action* die höfische *opéra seria* zu ersetzen suchte. Vgl. Laurenz Lütteken: »Zur Interdependenz von ästhetischer Legitimation und kompositorischer Praxis im Handlungsballett«, in: Erika Fischer-Lichte, Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. JahrhundertS. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik - Sprache*, Göttingen: Wallstein Verlag 1999, S. 305-323, hier S. 303.

[24] Ein erstes pantomimisches Theatralitätsmodell aus *actio* und *passio* hatte schon Anfang des 18. Jahrhunderts der englische *Compositeur* John Weaver entwickelt. Vgl. John Weaver: *An Essay towards an History of Dancing*, London: Tylere Green, High Wycombe 1712 (microfilmed: Univ. Microfilms 1971).

und aufführungsästhetische Herausforderung, steht mit ihr doch der ›innere‹ Zusammenhang der Handlung und damit das leidenschaftliche Gefüge des Gesamtgeschehens zur Disposition.

Ein affizierendes Bühnengeschehen zu erzeugen, in dem Tänzer »lebhaft durchdrungen«[25] von Leidenschaften ein Geflecht aus Aktionen darbieten, fordert eine choreographisch-theatrale Ordnung ein, die dreierlei gewährleisten muss: eine Nachvollziehbarkeit der Handlung, eine überzeugende Illusionierung des Geschehens und eine wahrnehmbare Empfindungsintensität der bewegten Körpergestalt.

Die Tänzer treten im *ballet en action* somit als *acteure* auf, ja sie werden – so unterstreicht die Forschung – »zu einem von seinen Emotionen und deren Handlungen bestimmten leidenschaftlichen ›Acteur‹«,[26] womit sich ein neues Rollenverständnis der Tänzer abzeichne. Historiographisch wird jener ästhetische Darstellungswandel, den das *ballet en action* vollzieht, vornehmlich über drei verbundene Merkmale markiert: Die Handlungszentrierung des Bühnengeschehens bedinge eine Individualisierung der tänzerisch-gestischen Rollengestaltung, mit der eine Professionalisierung und zugleich Körperdisziplinierung der Tänzer einhergehe.[27] Doch wird der Tänzer gerade nicht zum *acteur* ›seiner‹ Emotionen, sondern er tritt als

---

25 Angiolini hebt hervor, dass die neuen »pantomimischen Tänzer [...] alle Leidenschaften, alle Regungen des Herzens auszudrücken wissen. Er selbst muß in seinem Innersten von allem, was er vorstellen will, aufs Lebhafteste durchdrungen und gerührt seyn.« Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten«, op. cit., S. 372.

26 Schroedter, *Vom »Affect« zur »Action«*, op. cit., S 32.

27 Einhellig betonen tanzwissenschaftliche Forschungen, dass sich das *ballet en action* als bürgerliche Theatergattung durch dessen dramatisierte Bühnenästhetik mit narrativen Zügen etabliert, womit ein neues Rollenverständnis der Tänzer einhergehe. Vgl. Dahms, *Tanz*, op. cit., S. 103-122; vgl. Woitas, *Im Zeichen des Tanzes*, op. cit., S. 88-111; vgl. körperpolitisch interpretiert durch Susan Leigh Foster: »Dancing the Body Politic: Manner and Mimesis in Eighteenth-Century Ballet«, in: Sara E. Melzer, Kathryn Norberg (Hg.): *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth Century France,* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1998, S. 162-182. Foster betont: »… the dancing body now maintained an autonomous identity, moving responsively to enact the character it played. This responsiveness caused the body to lose its capacity to engage directly the sensuous fascination of viewers. The character, rather than the body, became the source of erotic and emotional attraction.« (S. 172) Eine Ausnahme hierzu bildet die Habilitationsschrift von Thurner, *Beredte Körper - bewegte Seelen*, op. cit.

Darsteller leidenschaftlicher Regungen auf, die gestisch, bewegungsfigural und dramaturgisch in Auseinandersetzung mit der Rollengestalt und bewegungsästhetischen Zugängen entwickelt werden. Thurner weist daher mit Recht darauf hin, dass das *ballet en action*

> nicht allein auf eine individuelle Verbindung von Körper und Seele beim Tänzer/Acteur [zielt], es geht Noverre vielmehr auch um die Wirkung der Kunst, um ein Zusammenspiel von Empfindung und Bewegung bei allen Beteiligten – Bühnenkünstlern und Rezipienten.[28]

Tatsächlich kommt das rollenspezifische Selbstverständnis der Tänzer mit einem ausdrucks-ästhetischen Theatralitätsmodell überein, empfindungs- und handlungsgeleitet dramatisierte Leidenschaftskonstellationen als *acteur* zu zeigen und bühnenästhetisch zu übertragen. Auch wenn die theatrale Rahmung handlungsgeführter Dramaturgien eine Aufführungskonzeption des *ballet en action* nahelegt, die den Tänzer individualisiert als *acteur* fasst, vermag jene letztlich schauspieltheoretische Perspektivierung die bewegungs- und aufführungsästhetische Konfiguration seines Auftretens in einem choreographiert, empfindend-affizierenden Vollzug nicht ausreichend zu verdeutlichen. Vielmehr realisiert die Ausdrucksästhetik des *ballet en action* ein affektiv-dramatisiertes Theatralitätskonzept von Bewegungsvorgängen, das über den Modus der Empfindsamkeit in seinen Aspekten von Darstellung, Verkörperung und Wahrnehmung[29] sein spezifisches ästhetisches Gefüge herausbildet.

Gleichwohl gestische Rollenfigurationen ausdrucksästhetisch relevant werden, vermag der Akt der *Verkörperung* von Gesten alleine nur unzureichend den konzipierten Darstellungskonnex zu erklären, der in seiner ästhetischen Komplexität ein bewegt-bewegendes Handlungsgefüge als affiziert-affizierendes Bühnengeschehnis zu schaffen sucht. Von besonderer Relevanz für die Ausdrucksästhetik des *ballet en action* ist dabei die Konzeption einer

---

[28] Thurner, *Beredte Körper - bewegte Seelen*, op. cit., S. 109f.

[29] Vgl. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2001; vgl. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2001.

›unmittelbaren‹ Weise der Verständigung, mit der – zugleich als sein kritischer Kulminationspunkt – das *ballet en action* vergleichbar zum Schauspiel des 18. Jahrhunderts letztlich dem Phantasma einer transgressierenden Übertragung von Sinn erliegt.[30] Denn als leidenschaftlich *agierende* Rollenfiguren *repräsentieren* die Tänzer stets ein theatralisiertes Gefüge aus affizierenden Körperfigurationen in Bewegung, die in dramatisierten Handlungsgefügen eingebettet operieren. Die *actio* ihrer Rollenfiguren bilden spezifisch arrangierte und choreographierte Bewegungskonstellationen heraus, in denen sich – wie im Weiteren verdeutlicht wird – die tanzenden Körper zu Handlungsgeschehnissen wandeln. So formiert die Ausdrucksästhetik des *ballet en action* den Tänzer methodologisch in doppelter Weise zum *acteur*: *Bewegungsästhetisch* wird er als leidenschaftlicher *acteur in Bewegung versetzt* und *bühnenästhetisch* als handelnder *acteur in Szene gesetzt*.

Die Ästhetik des *ballet en action* formiert sich genau entlang der unhintergehbaren Notwendigkeit, Sichtbarkeiten eines Unsichtbaren zu erzeugen und als Bühnenvorgang sinnfällig zu machen. Dabei geht dem

---

[30] Vergleichbar zum Schauspiel des 18. Jahrhunderts wendet sich auch der Bühnentanz einer Expressivität des Bewegungsgeschehens zu, das allerdings nicht primär der Verkörperung der Natur des Menschen gilt, sondern einer unmittelbaren Kommunikation leidenschaftlicher Regungen. Die für das Schauspiel des 18. Jahrhunderts von der Forschung ausdruckstheoretisch herausgearbeitete »Rhetorizität der Expressivität« (vgl. Helga Finter: »Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen«, in: *Theater heute* 1 (1982), S. 45-51, hier S. 46) verdeutlicht, in welcher Weise das ausdrucksästhetische Projekt des Schauspiels sein eigenes konstitutives Geflecht von Ausdruck, Körper und Sinn zu verdecken sucht, um sich als ein »natürliches« Spiel darzustellen. Mit jener Ausdrucksästhetik gehen, so haben die Studien von Günther Heeg gezeigt, phantasmatische Prozesse einher, die auf die Erzeugung der natürlichen Gestalt zielen. Vgl. Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld 2000. Heeg macht dabei das Konzept des Ausdrucks, »das das 18. Jahrhundert der Rhetorik entgegensetzt« (S. 126) als »Kunst der ›Verkörperung‹« verstehbar. »Verkörperung« wird erkennbar als jene rhetorische Figur, »die den gegebenen Leib zum Bild des Körpers werden läßt.« (S. 229). Der traditionell gefasste Darstellungswandel des Schauspiel-Körpers im 18. Jahrhundert von einem »künstlichen« zu einem »natürlichen« Zeichen wird damit in seiner körperpolitischen Tragweite verdeutlicht. Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters - Eine Einführung, Band 2. Vom künstlerischen zum natürlichen Zeichen, Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983. Vergleichbar zur Reformierung des Schauspiels setzt auch das *ballet en action* eine Ästhetik des Natürlichen ein, allerdings geschieht dies mit markanten Unterschieden seiner Darstellungsfunktion und kulturellen Bedeutung.

aufführungs- und wirkungsästhetischen Modell der Affizierung ein doppelter Gestaltungsprozess voraus, der bewegungs- *und* bühnenspezifisch einen empfindsamen Darstellungsraum zu erschließen sucht. Die letztlich im Tanz ›stumm‹ operierende Übertragung von Handlungssinn und seelischen Regungen ist in doppelter Weise szenisch: Sie arbeitet als szenisches Körpergeschehen und als Bühnengeschehen. Die *actio* bildet choreographisch einen Bewegungsraum, der quasi über die Leidenschaften in Bewegung gehalten als ein sich vermittelnder Seelenraum vorgestellt wird. Ein dergestalteter Seelenraum ist instrumentell an die Gestalt der Körperbewegungen und die Sicht-Ordnung der Bühne gebunden, d.h. die Affekte sind sinnfällig an eine Empfindungsgestalt körperlicher Aktionen, Bewegungsfigurationen und Gesten *und* an ein arrangiertes Geschehen der Bühne gebunden. Das *ballet en action* sucht das Empfindsame im Sinne eines choreographierten und letztlich, wie noch zu zeigen sein wird, choreographierenden Körpers zu theatralisieren, der das Sehfeld des Theaters[31] als korrespondierendes Geflecht aus Gesten, Bewegungen und interagierenden Raum-Zeit-Clustern emotional zu intensivieren sucht.

Daher richtet sich dieses Kapitel mit dem Ziel, Aufschlüsse über die kulturelle Funktion dieses Theatertanzes zu gewinnen, auf die vielschichtigen Konstellationen der kunsttheoretischen Programmatik des *ballet en action* und deren bewegungsästhetische und kompositorische Verfahren, eine wirkungsintensive Darstellungsästhetik des Empfindsamen als illusionäres Geschehen und affizierender Schauraum zu schaffen. Was spielt der Bühnentanz einem sich selbst vergewissernden Bürgertum zu? Welche Wissensarten, Medialisierungsformen und Wissensträger verantworten die choreographische Konzeption eines affizierenden Seelentheaters? Und welche ästhetischen Modi und Funktionen übernimmt damit die Bühnengattung Tanz als theatraler und kultureller Raum der Bewegungsevozierung?

[31] Vgl. hierzu Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005.

II.1. Anatomie einer Reform: Anthropologische Grundzüge des Tanzes

> 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)

Der von Cahusac in seinem Traktat *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754)[32] beschriebene rechte Weg zu einem neuen Bühnentanz wird zukunftsweisend sein. Das mehrfach übersetzte und aufmerksam rezipierte Traktat,[33] verfasst von einem engagierten Aufklärer, leidenschaftlichen Ballettlibrettisten und einem literarisch Gebildeten, der an der berühmten *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts*

---

[32] Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit.; vgl. auch Cahusac: »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit. Hier findet sich das dreibändige französische Werk verteilt auf mehrere Bände ins Deutsche übertragen. Neben dieser deutschen Fassung wurde für meine Studie das französische Original in der neuen Edition von Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noel Laurenti zurückgegriffen (Paris: Édition Desjonquères 2004).

[33] Erwähnt wird neben der französischen und deutschen Veröffentlichung auch eine italienische Übersetzung, doch sind Erscheinungsort und Jahr unbekannt. Vgl. Emmanuel Soleville: »Cahusac«, in: ders.: *Biographie du Tarn-et-Garonne*, Paris 1860, S. 231. Die zeitgenössische Rezeption des Werks ist nicht in dem von Cahusac erhofften Maße enthusiastisch, da sie stets dem Vergleich mit Noverres *Lettres* untersteht, deren dialogisch-prosaischer Stil dem humanistischen Ton von Cahusac, dem es an »Feuer« mangele, vorgezogen wird. Vgl. Claude Joseph Dorat: »Vorwort«, in: Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., S. 15f.

et des Métiers (1751–1780) mit an die einhundert Artikeln beteiligt war,[34] konturiert historiographisch und kulturtheoretisch jene ästhetische Figur von Theatertanz, die zum zentralen Denkmodell des europäischen Tanzdiskurses avanciert. So sieht Cahusac in der Tanzkunst eine anthropologische und universale Figur des Gestischen am Werk. Das philosophische Einsatzkapitel nimmt diese Denkfigur, im Tanz eine «l'art des gestes»[35] realisiert zu sehen, auf und setzt sie als zentrale Reflexionsfigur ein. Das Ziel der historischen Abhandlung markiert im Widerstreit mit einer regelpoetischen Kategorisierung des Gestischen, »eine Art von Poetik dieser Kunst zu entwerfen«,[36] die eine aufgeklärte Kunsttheorie im Sinne einer philosophischen Geschichtsschreibung ins Werk setzt. Gleich zu Beginn des ersten Bandes schlägt Cahusac den philosophischen Grundton seiner Tanzhistoriographie an:

> So bald Menschen gewesen sind; so sind auch sonder Zweifel Gesänge und Tänze gewesen. Lasset uns den zarten Kindern von ihrer Geburt an bis zu dem Augenblick folgen, wo sich ihre Vernunft entwickelt. Da ist die ursprüngliche Natur, die sich im Ton ihrer Stimme, in den Zügen ihres Gesichts, in ihren Blicken, in allen ihren Bewegungen ausdrückt. Bemerket die plötzliche Bleiche, die

---

[34] Louis de Cahusac (1706-1759) gehörte zu den Mitbegründern der *Société littéraire de Montauban* (ab 1730), schrieb Tragödien, verfasste Opern- und Ballettlibretti für das Musiktheater von Jean-Philippe Rameau und fügte dem von Jean Le Rond d'Alembert und Denis Diderot herausgegebenen groß angelegten Wissenskompendium *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (1751–1780) an die einhundert Einträge über u.a. Tanz und Oper bei. Hierzu gehören u. a. Ballet, Chaconne, Comédie, Contredanse, Corps, Danse, Effort, Entrée, Expression, Figurant, Geste. Das *Traité historique* stützt sich auf deren Ausarbeitungen, um sie explizit theoretisiert zusammenzuführen. Vgl. Diderot, d'Alembert, *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, op. cit.

[35] Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., S. 51. Cahusac adaptiert diese Definition interessanterweise von Abbé Du Bos, gleichwohl er sich von seiner Kunstästhetik methodologisch radikal absetzt. Vgl. Fußnoteneintrag in: Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., S. 245. Vgl. Jean-Baptiste Du Bos: *Réflexions critiques sur poësie et sur la peinture*, Genève: Slatkine Reprints 1967 (Nachdr. der Ausg. Paris 1770) (Erstausgabe: Paris 1719), S. 228- 253; besonders S. 233ff. Das ästhetische Merkmal der Geste gilt Cahusac nicht als Unterscheidungsmerkmal verschiedener theatraler Praktiken wie Du Bos. Du Bos scheidet über die Geste Tanz von *Saltatio* (Pantomime) und ordnet ihre Kunstfertigkeit verschiedenen Körperzonen zu (Beine; Füße und Arme; Hände).

[36] Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 1–I, S. 188.

> schleunigen Verdrehungen, das durchdringende Geschrey, wenn ihre Seele von der Empfindung des Schmerzes angegriffen wird. Sehet das liebenswürdige Lächeln, die feurigen Blicke, die schnellen Bewegungen, wenn sie durch eine Empfindung der Freude gerührt ist. Hierdurch werden wir leicht überzeugt werden, daß man seit der Schöpfung der Welt bis auf unsre Zeiten gesungen und getanzt hat, und daß es wahrscheinlich ist, die Menschen werden singen und tanzen bis an das Ende der Welt.[37]

Tanzen bildet ebenso wie das Singen eine anthropologische Praxis, die mit »dem ursprünglichen Ausdruck der Empfindung, […], der im Menschen lag«[38] alle Zeit und überall das menschlich-kulturelle Leben bestimmt habe. Gleichwohl konkretisiert Cahusac keine weitere kulturbildende oder ästhetische Funktion der Tanzpraxis. Wie Tanz »die Seele der Empfindung« wie etwa Schmerz auszudrücken vermag, bleibt zunächst weitgehend offen. Definitorisch umrissen erscheint allein der anthropologische Grund des Tanzes, »eine Kunst der Gebehrden«[39] zu bilden, da mit ihr »der verschiedne Zustand der Seele […] also der Ursprung der Gebehrden«[40] angezeigt ist: »[…] der Tanz, der daraus zusammengesetzt ist, ist folglich die Kunst, sie mit Anstand zu machen, und dem Zustande sie genau anzumeßen, welchen sie ausdrücken sollen.«[41]

Tanz wird als eine anthropologisch verwurzelte Darstellungskunst, als eine Kunst der *imitatio* entworfen. Damit startet das historische Unternehmen von Cahusac gewissermaßen mit einem »optimistischen Ausgang«, um Hartmut Böhmes Ausführungen zu einer anthropologisch konzipierten Wissenskultur des 18. Jahrhunderts aufzugreifen, nämlich »daß man in der Weltkenntnis tunlichst mit dem beginnt, was man am besten ›von sich selbst her‹ kenne, und das sei der Mensch […]. Die ernüchternde Erfahrung, daß hinsichtlich des Menschen seine Rätsel proportional mit dem Wissen

---

37 Ibid., Bd. 1–I (»Ursprung des Tanzes. Erklärung, welche die Philosophie davon gegeben haben«), S. 203.

38 Ibid., S. 202.

39 Ibid., S. 203.

40 Ibid.

41 Ibid.

zunehmen«[42] bleibt Cahusac allerdings erspart, da sein Traktat keine Anthropologie des Tanzes, sondern eine anthropologische Kunst- und Kulturgeschichte des Tanzes entwirft. Als Teil der Wissenskultur der Aufklärung, die Anthropologie, Ästhetik und Geschichte zusammendenkt,[43] gründet das historische Selbstverständnis auf einer anthropologischen Grundfigur von Tanz, ohne sich ein quälendes Rätsel aufzugeben.[44] Tanz bildet hiernach eine in allen Kulturen und Gesellschaften aufzufindende Praktik, deren Genealogie in der Entwicklung des Menschen verwurzelt ist. Solange die Tanzkunst der Nachahmung folgt, trägt sie wie keine Zweite das natürliche Vermögen des Menschen in sich, und vermag, den Ausdruck seiner Empfindungen vorzustellen.[45]

Die anthropologische Grundverfassung des Tanzes wird für Cahusac zum zentralen Referenzpunkt seines historischen und ästhetischen Denkens über Tanz und bildet das Dispositiv, um – beinahe heiter – das poetologische Ziel seiner geschichtsphilosophischen Unternehmung vorzuzeichnen.[46] Aus dem anthropologischen Grund erklärt sich die Gabe zu Tanzen, da es »durch Hülfe der Kunst die Gaben der Natur entwickelt«[47] ebenso wie die besondere ästhetische Gabe des Tänzers: »Machet damit den

---

42 Hartmut Böhme: »Einführung [Sektion: Neue Erfahrungen von der Natur des Menschen]«, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1994, S. 139-144, hier S. 141.

43 Vgl. Schings (Hg.), *Der ganze Mensch*, op. cit.; vgl. Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst: Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995.

44 Von einem anthropologischen Entwurf des *Tanzes* kann bei Cahusac daher nur eingeschränkt gesprochen werden: tänzerische Praxis oder deren theatrales Ausdrucksgeschehen werden nicht im Sinne eines vollzogenen *commercium mentis et corporis* zum Gegenstand ästhetischer oder historischer Reflexion, wie es für das spätere 18. Jahrhundert kennzeichnend wird. Vielmehr bezeichnet das Anthropologische den Darstellungstypus der *imitatio* als eine letztlich idealtypisch entwickelte ästhetische Kategorie.

45 Vgl. Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 2-II, S. 284.

46 Unterschieden in Tanz der Alten und der Modernen deutet Cahusac die verschiedenen kulturellen und historischen Beheimatungen des Tanzes stets vor dem Hintergrund ihrer anthropologischen Grundverfassung aus.

47 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 1–I, S. 204.

Anfang, daß ihr euch bemühet einen Styl zu haben; aber sehet zu, daß dieser Styl euer eigen sey. Seyd ein *Original*, wo ihr hoffet einmal etwas zu seyn.«[48] Vor allem aber leitet die Reflexionsfigur des Anthropologischen Cahusacs historiographische und systematisierende Anstrengung, rituelle (heilige), altertümliche (weltlich-festliche), antike (griechische und römische) und nationale wie andere Tanzformen der Menschheit (u.a. türkische Derwischtänze, Leichentanz) dergestalt typologisierend zu beschreiben, dass ihr Charakter, den ›wahren‹ Grund des Menschen auszudrücken, deutlich wird. Die verschiedenen Praktiken und Kulturen des Tanzes gelten Cahusac »zum Beweise einer Empfindung [...], die sie [die Natur] in das Herz der Menschen tief eingegraben hatte«[49], wobei er rituelle Tanzpraktiken, deren Nachahmung keine Kunst sind, da ihre Praxis entweder lediglich den Affen gleich ist oder reine Götzendienste abhalten, von jenen Praktiken trennt, die »der Verschönerung fähig« als Kunst zu bezeichnen sind, da sie ein gesundendes, harmonisierendes und affizierendes Vergnügen bildeten.[50]

---

48 Ibid., Bd. 2–II, S. 301.

49 Ibid., S. 204.

50 Vgl. hierzu ibid., Bd. 1–II, S. 212–347. Dabei operiert Cahusacs Kategorisierung mit religionsgeschichtlichen Kriterien. Die religiöse Ordnung, die seiner Kulturgeschichte des Tanzes unterliegt, kann hier nur angedeutet bleiben: Der kulturgeschichtliche Beginn liegt demnach in einem ersten heiligen Tanz aus Freude an der Schöpfung, tanzend »Gott zu danken, ihn zu verehren, und sein Lob auszusprechen« (S. 205), gefolgt von weiteren heiligen Tänzen anderer Religionen und Kulturen (Juden, Ägypter, Griechen, Römer), deren Formensprache Cahusac in wahre und falsche Ausdruckskulturen scheidet. Die Ägypter setzten danach das ›Unglück‹ in die Welt, denn ihre »Priester tanzten als denn am Ufer, in den Straßen, und im Tempel, Leichentänze, die das Unglück ausdrückten, welches das Volk beweinte; und alles war in Egypten betrübt und in Trauer, bis der neue Apis erschien.« (S. 211) Auch die Griechen und Römer verkannten den wahren Charakter des Tanzes, da ihre Tänze nicht der Schöpfung dankten. »Sie betrachteten sie [die Gottheit] als die Harmonie der Welt, und glaubten, sie könne nicht besser verehret werden, als durch regelmäßige Tänze, die ihnen eine Abbildung der Vereinigung und harmonischen Übereinstimmung ihrer Vollkommenheiten zu seyn schienen.« (S. 213) Allein im heiligen Tanz der Christen zeige sich die ästhetische Dimension der Verschönerung und Belebung, der wahre Charakter des Tanzes, da für sie »[D]der Tanz … zu allen Zeiten ein Zeichen der höchsten Verehrung [ist], ein äußerlicher Beweis von der Abhängigkeit der Creaturen, und der allererste Ausdruck der Erkenntlichkeit« (Bd. 1-II, S. 315). Inwieweit diese religionsgeschichtliche Auffassung auf Cahusacs Zugehörigkeit zur Freimaurer-Loge gründet, ist eine wissenschaftlich offene Frage.

Die Wahrheit als Modus der Geschichtsschreibung

Cahusacs Traktat ist dem aufklärerischen Denken verpflichtet, historisches Wissen zur Grundlage ästhetischer Reflexionen zu erheben.[51] Gegenüber früheren tanzhistorischen Abhandlungen wie von Michel de Pure (*Idée des Spectacles anciens et nouveaux*, 1668) oder Claude-François Ménestrier (*Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, 1682) entwickelt Cahusac ein geschichtsphilosophisches Ästhetikmodell, mit dem das Anthropologische als Modus des Wahrhaftigen den ästhetischen – und überdies sittlich konzipierten – Blick lenken soll. Schon der Vorbericht seines dreibändigen Traktats weist diesen methodischen Grundton aus. So gelte es, einen geschichtlichen Blick zu den wahren Ursprüngen, den Wurzeln des Tanzes und der Tanzkunst auszuprägen. Mit dem Eifer eines Aufklärers sucht Cahusac den Blick seiner Zeitgenossen auf die Geschichte des Tanzes zu lenken und empfiehlt ihnen, die Wirkungskraft des Tanzes zu entdecken, um eine neue Theatertanzkunst entstehen zu lassen.

Deutlich setzt sich Cahusac von der beflissentlich bewerteten und doch irrtümlich angelegten Kunsttheorie von Jean-Baptiste Abbé Du Bos *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* (1719) ab, die in den Opernballetten von Paris eine Vollkommenheit der Tanzkunst realisiert sieht.[52] Aus einer reinen Liebhaberei für den Tanz und dem »Laster des menschlichen Herzens«[53] erlegen, würde Du Bos trotz Gelehrtenwissens und guter Quellenkenntnisse die Notwendigkeit einer ästhetischen Erneuerung des Theatertanzes nicht erkennen. Tatsächlich aber, so betont Cahusac, würde die Pariser Musiktheater- und Opernkultur, ihre Ballette, Hofkomponisten und Ballettmeister unter der Ägide der *Académie royale de musique* schon »seit fast hundert Jahren über jeden Schritt, den der Tanz in unserem

---

[51] Über ein historisches Wissen über den Tanz zu verfügen, wird nicht nur bedeutsam, vielmehr bildet Geschichtskenntnis selbst einen ästhetischen Wissenscorpus über Tanz aus. Vgl. hierzu Schroedter, *Vom »Affect« zur »Action«*, op. cit., S. 104.

[52] Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) erhob in seiner literatur- und kunstästhetischen Schrift *Réflexions critiques sur poësie et sur la peinture* das Horazsche Diktum *Ut pictura poesis* zur Leitidee der Kunst. Vgl. Du Bos, *Réfléxions critiques sur la poésie e la peinture*, op. cit.

[53] Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 1-I, S. 189.

Theater tut um voranzukommen, dieselbe Rede«[54] führen, ohne eine Reformierung dramatisierter Ballette anzudenken. Gleichwohl die Wirkung ihrer Aufführungen stets abwechslungsreich und angenehm sei, qualifiziert Cahusac die theatrale Form ihrer Tänze, die *entrées* und *divertissements*, als singuläre Aktionen ohne Bezug zu deren theatralem Gesamtgeschehen.[55] Das Potential eines theatralen Tanzes bliebe verloren und so gelte es, ihn aus Kenntnissen über die Geschichte heraus zu erneuern.

Tatsächlich avanciert Geschichtskenntnis für das gebildete bürgerliche Laienpublikum des 18. Jahrhunderts zum zentralen Wissenscorpus, um ein ästhetisches Urteilsvermögen auszuprägen. Das im 17. Jahrhundert in den Kunstsalons von Paris praktizierte Interesse eines Laienkreises, in regelmäßigen Zusammenkünften kunstsinnige Debatten zu führen, intensivierte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts im Kreis eines bildungsorientierten Bürgertums. Kunstbetrachtung verlor ihre alleinige Wissenshoheit durch die Akademisten und wurde zunehmend von einem gebildeten Rezipientenkreis betrieben. Durch die Lektüre von historischen und ästhetischen Abhandlungen und Gesprächen suchte man die ästhetische Urteilsfindung zu schärfen und einen geschulten Blick auszubilden. Mit dieser bürgerlichen Praxis entwickelte sich der Diskurs über Kunst zu einer »philosophische(n) Disziplin«,[56] die ihre Grundlagen in Kenntnissen der Geschichte hatte. Cahusac adressierte seine Historiographie an jenes

---

[54] Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., S. 43. (Eigene Übersetzung) Hier heißt es: «Ainsi, depuis près de cent ans, on tient à Paris à peu près le même langage sur chacun des pas que la danse fait sur notre théâtre pour avancer.»

[55] Der Eintrag «ballet» aus der *Encyclopédie* führt aus: «Le prologue & chacune des entrées forment des actions séparées avec un ou deux divertissements mêlés de chants & de danses. […] Il y a peut-être encore un défaut dans la forme du ballet créé par la Mothe. Les danses n'y sont que des danses simples : nulle action relative au sujet ne les anime; on danse dans l'Europe galante pour danser. Ce sont à la vérité des peuples différens qu'on y voit paroître : mais leurs habits plutôt que leurs pas annoncent leurs divers caractères ; aucune action particulière ne lie la danse avec le reste de l'acte.» Diderot, d'Alembert, *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert,* op. cit. Demgegenüber schätzte Cahusac die musiktheatrale Gattung der *tragédie lyriques*, für die er zusammen mit Rameau das Ballett *Les Boréades* (Libretti: Cahusac 1757 Paris) realisierte.

[56] Vgl. Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750 - 1950*, München: Fink Verlag 2001, S. 32. (Vgl. dort vor allem das Kapitel: »Die systematisch-normative Konstruktion der Einheit der Kunst und Bestimmung der ›Kunst‹ aus der Geschichte«, S. 30-45.)

interessierte Bildungsbürgertum und unterbreitete ihm die große aufklärerische Idee, über *Historie* Erkenntnisse über das Naturell von Tanz und Theater und ein geschichtliches Wissen zu gewinnen, das auf einem *wahren* ästhetischen Urteil gründete.

Cahusacs *Traité historique de la danse* folgt damit dem Modus einer Geschichtsschreibung[57], die dem geschichtsphilosophischen Modell des Wahrhaftigen zugehört: »Ich suche die Wahrheit, ich wünsche mir, sie zu finden, ich trachte nach der Ehre, sie bekannt zu machen, aber ich habe keinerlei Gesetzgebungsanspruch: keinesfalls möchte ich hier Vorschriften aufstellen.«[58] Dieser moderne Wissenstypus wendete sich gegen die »oberflächliche(n) Grammatikforschung« der Akademisten und ihr regelpoetisch verankertes Wissen. Dem akademischen Wissenstypus des klassizistischen Zeitalters – bedacht auf einen Regelcodex aus Schritten, Figuren und Tänzen und ihrer überwachten Lehre – setzt Cahusac ein erfahrungsorientiertes Wissen entgegen, das im Verständnis der Aufklärung wahre Einblicke in die *Historie* hervorzubringen vermag und eine Epistemologie des Ästhetischen entwickelt, die sich als wahre Historiographie[59] versteht. Auf der Basis eines reichen Quellenstudiums, der Darstellung ihrer theatralen Tanzpraxen sowie mittels Zitaten und Verweisen auf antike Philosophen wie Aristoteles, Quintilian und Lukian legt Cahusacs *Traité historique de la danse* einen teleologischen Wahrheitspfad durch die Geschichte im Sinne einer Erzählung von Ereignissen und Szenarien. Stets folgt er dabei der Überzeugung, »nur die Wahrheit kann der Grund einer guten Schrift

---

[57] Cahusacs Historiographie ist ebenso wie zuvor jene von Ménestrier, auf der Suche nach dem »Ursprung der Dinge« – allerdings in einer entschieden anderen historiographischen Modellierung. Die Differenz liegt in den Zielsetzungen und Methodiken. So suchte Ménestriers die »Wurzeln der Dinge« u. a. in den nationalen und historischen Etymologien, also den Wortbedeutungen von *Tanz* auf. Ihre Begriffsfelder galten ihm als Dispositive, die letztlich ein Regelwerk der Tanzkunst zu erkennen geben.

[58] Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 1-I, S. 187.

[59] Eine *wahre* Historiographie gehört nach Hayden White neben einer fabulösen und einer *sarkastischen* zu den drei zentralen Historiographiemodellen des 18. Jahrhunderts. Vgl. Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, S. 70–83. Vgl. zu Whites Stellung in der Geschichtswissenschaft: Philipp Sarasin: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2003, S. 24–27.

seyn«,[60] und qualifiziert sein Schreiben über die Geschichte des Tanzes als »wahre, ihre nützliche und vielleicht ihre einzige Theorie«.[61] Das *ist* nunmehr Geschichte – ein Schreiben der wahren Ereignisse.

Damit kommt Cahusacs Verständnis von *Historie* und sein Entwurf einer *historia* mit jener für die Aufklärung prägenden doppelten Bedeutung von Geschichte überein, die Wirklichkeit von Ereignissen *und* das Erzählen und Wissen über sie zu sein.[62] Eingesetzt wird ein auktorialer Diskurs – »Ich schreibe vom Tanze«[63] –, der das historische Wissen als einen Erkenntnisbereich des Autors und seinem durchdrungenen Kunstwissen ausweist. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum sich Cahusac pointiert von Du Bos' kunsttheoretischem Diskurs absetzt. Denn nur die Geschichte vermag als erkenntnisleitender Wahrheitsdiskurs und ihrem Wissen über die Ursprungsmythen des Tanzes eine ästhetische Theorie zu entwickeln. So schreibt Cahusac:

> Wenn man hingegen einmal die ursprünglichen Quellen der Künste erkannt hat; so scheinet ihr Tempel sich vor uns zu eröffnen, der Vorhang, der das Heiligthum bedeckte, zerreißt, man sieht sie entstehen, zunehmen, und sich verschönern, [...]. Man hat alsdann ein Gemählde vor sich, darauf Wirkungen und Ursachen mit einander vereiniget sind; man gelangt zu der Erfahrung aller Zeiten, und zu eigenen Erfahrungen.[64]

---

60 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 1–I, S. 181.

61 Ibid., S. 199.

62 Vgl. Mirjana Gross: *Von der Antike bis zur Postmoderne. Die zeitgenössische Geschichtsschreibung und ihre Wurzeln*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998, S. 93ff. Die in dem Begriff der Historie angelegte Gleichsetzung von Wirklichkeit und dem Nachdenken über sie nimmt ihren Ausgang in der Aufklärung. Abgelöst wird die ›Polyhistoire‹ des 17. Jahrhunderts, die historische Geschehnisse als einzigartig und zufällig betrachtete. Historiographie versteht sich mit dem 18. Jahrhundert nunmehr als eine zusammenhängende Gesamterzählung auf der Basis einer systematisierenden Ordnung historischen Wissens. Die Auffassung von Geschichte als Wirklichkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft generiert einen Erkenntnisbereich, den allein der Historiker zu verantworten hat und epistemologisch verfasst. Historiographie wurzelt sonach in der aufklärerischen Überzeugung, dass »die Einheit der Geschichte nur durch einen subjektiven philosophischen Standpunkt« (S. 95) erkannt werden könne.

63 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 1–I, S. 192.

64 Ibid., S. 198.

Tanzgeschichte generiert einen ästhetischen Erkenntnisraum und bringt für den Forscher wie für den Leser einen theatralen Schauraum zu Tage, der Tanz »aller Zeiten« zu erkennen gibt.[65] Damit setzt das *Traité historique de la danse* eine zweifache Grundannahme ins Werk: »alle Zeiten« historisch aufblättern zu können, die sich dem Autor als eigene Erfahrung zu erkennen geben, und dank ihr die anthropologische Verwurzelung des Tanzes als eine »ârt de geste«[66] zu erkennen. Jener Erkenntnishorizont perspektiviert eine ›wahrhaftige‹ Geschichtsphilosophie und lässt sie auf einem doppelten Einsatzmoment gründen, einer doppelten Annahme: Allein die Vernunft und ihr Vermögen, Erfahrungen zu beurteilen, vermag die Wahrheit erkennen;[67] und Geschichte birgt und folgt einem ästhetischen Ideal, das als Figuration spezifischer Merkmale die Zukunft des Tanzes vorzeichnet: eine *imitatio* der *menschlichen* Natur zu sein. Dieses Ideal steht zukunftsweisend für *et-was* ein, das im Laufe der (geschichtlichen) Zeit und ihres nunmehr teleologischen Zeitachsenmodells den Einsatzpunkt und den Fluchtpunkt der Geschichte bildet. Das anthropologische Ideal des Tanzes fungiert in dieser Historiographie als ästhetisches Grundmodell, als Reflexionsfigur und als utopischer Horizont, der keine gegenwärtig existierende Manifestation zeichnet, sondern – folgt man den Ausführungen des amerikanischen Geschichtstheoretikers Hayden White – »in der geschichtlichen Zeit *erst noch verwirklicht werden müßte*«.[68] Hierauf gründet nach White das konstitutive Begehren, Geschichte zu schreiben, nämlich einen ideellen Mangel in der Gegenwart zu konstatieren: »Daß [die Aufklärer] Geschichte studierten und aufzeichneten, war ein Bestandteil ihrer Anstrengungen, die Einheit von Idee von Wirklichkeit herzustellen.«[69] Und tatsächlich lässt jenes Begehren Cahusac seinen Weg durch die Geschichte bahnen. Seinen

---

65 Tatsächlich adressiert Cahusac seine Leser regelmäßig, um vor ihren Augen die gewonnenen Erkenntnisse zu resümieren und ihren Wahrheitsgehalt appellierend herauszustellen.

66 Das Wesen des »Kunsttanzes« markiert Cahusac als «l'art de geste», da sie alle jene anthropologischen Grundstimmungen von Freude bis Schmerz zu erkennen gebe. Vgl. das Lemma «danse» von Cahusac in: Diderot, d'Alembert (Hg.), *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, op. cit., Bd. 4, S. 623.

67 Ibid., S. 74.

68 Ibid., S. 87.

69 White, *Metahistory*, op. cit., S. 87. Analog der Geschichtsmodelle der Aufklärer, die das Ideal der »Einheit der Menschheit« verfolgen, visioniert Cahusac das Ideal eines einheitlich menschlichen Grundes für den Tanz.

Fluchtpunkt findet es in einer zu kommenden Revolution, die zugleich den Einsatzpunkt der historiographischen Unternehmung von Cahusac markiert. Cahusacs Historiographie nimmt ihren Ausgang von einer kritischen Perspektive auf die Gegenwart und deren schlechterdings ›falsche‹ Bühnentanzästhetik, die sich im zeitgenössischen Operntanz nach Lully'scher Prägung wiederspiegele. Mit sarkastischem Tonfall urteilt Cahusac:

> Wir sind wenigstens bis auf den heutigen Tag mit uns selbst zufrieden, und glauben im ganzen Ernst, daß wir den Tanz kennen, lieben, und besitzen. Wie vielmals habe ich nicht Leute selbst von Geschmack und Einsicht sagen hören, daß die Franzosen die besten Tänzer in Europa wären, daß sie die Kunst in unsern Tagen so weit getrieben hätten, als sie nur gehen könne? [...] Wir haben in unseren Theatern ebenso vortreffliche Füße, brilliante Beine, bewundernswerte Arme. Wie schade, dass es uns an der Tanzkunst mangelt.[70]

Eine Reformierung der Tanzkunst scheint aus Gründen einer verkommenen Körperpräsentation dringend von Nöten. Denn die Regel des Theatralen gebietet, »weil die Erfahrung aller Zeiten sie bestätigt« – so endet Cahusac das vierte Buch seiner Abhandlung –, zweierlei: dem »Charakter der Nachahmung, den er [der Tanz] mit allen schönen Künsten gemein hat« zu folgen und einen *danse composé* zu bilden, der »von sich selbst eine aneinander hängende Handlung macht«[71] und nicht einen *danse simple* aufzuführen, der »nur eine Zierrath ohne Absicht, nur ein leeres Gepränge von Schritten, nur eine kalte Zusammensetzung von Figuren, ohne Geist, ohne Geschmack und ohne Leben ist.«[72] Cahusacs Abhandlung entfaltet geradezu das revolutionäre Begehren, eine ästhetische Neuorientierung des Theatertanzes anzubahnen.[73] Projektiert ist ein zukünftiger Theatertanz, dessen theatrale Praxis »eine Handlung zu mahlen«[74] versteht.

---

70 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 1–II, S. 383.

71 Ibid., S. 286.

72 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 2–II, S. 287.

73 Dieser beurteilt letztlich den *Tanz der Alten und der Modernen* in den verschiedensten kulturellen und historischen Beheimatungen vor dem Hintergrund ihrer anthropologischen Grundverfassung.

74 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 1–II, S. 325.

> Lasset uns bemerken, daß der theatralische Tanz von seinem Ursprunge an eine Handlung abgebildet hat. Die Annehmlichkeiten des Körpers, die Gelenkigkeit der Arme, die Hurtigkeit der Füße waren damals für den Tänzer dasjenige, was für den Mahler die verschiednen Farben sind, die er gebraucht; nämlich die erste Materie des Gemähldes.[75]

Der theatrale Charakter des Tanzes, »eine Handlung zu mahlen« markiert ein doppeltes historiographisches Ursprungsszenario: historisch identifiziert es die antike Schauspielkunst der Pantomimen, deren «art des gestes»[76] das emotionale Gepräge des Menschen zu gestalten weiß; ästhetisch das Gestaltungspotential des Tanzes, das nicht auf eine ›Verschönerung‹ als vielmehr auf einen kommunikativen Akt von »anziehender« Verständigung zielt. Gegen Ende des dritten Bandes – *Beweise der Möglichkeit des Tanzes, der eine Handlung vorstellt* – kommt Cahusac zu dem Schluss: »Das, was die Römer den Pylades und Bathyllus haben thun sehen, kann durch ungeübte Leute, die alle ausdrucksvolle und leichte Bewegungen in ihrer Gewalt haben, noch geschehen.«[77] Cahusac findet in der theatralen Praxis der Antike das ästhetische Vorbild für einen zukünftigen Tanz, um ganz im Sinne einer tanzästhetisch anhebenden *querelle des modernes et des anciens* das utopische Bild für eine zu kommende Tanzkunst zu projektieren: Die Pantomimen, Könner ihres Faches, mit ihrer in Rom praktizierten Theaterkunst, Schritten, Bewegungen, Attituden, Figuren und Positionen – wie es heißt – eine »expression si naturelle«[78] zu verleihen, hätten um die anthropologische Dimension körperlichen Ausdrucks gewusst. Ihre Kunst *sei* gestisch *gewesen*. Sie sei durch berührende Pathetik und Witz gleichermaßen gekennzeichnet. In diesem Tanz, so heißt 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.«[79] Ein solcher über die Jahrhunderte degenerierte

---

75 Ibid., S. 360.

76 Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., S. 51. (Eigene Übersetzung)

77 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 2–II, S. 296f.

78 Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., S. 92.

79 Ibid., S. 107. (Eigene Übersetzung) Im Zusammenhang heißt es hier: «Il ne fut plus question, que de pas, de mouvements, d'attitudes, de figures, de positions. Il en résultait

Theatertanz müsse nunmehr eine »sehnsüchtig erwartete Renaissance« erfahren.

In Cahusacs Historiographie tragen sich somit zwei zentrale Denkfiguren der Aufklärung ein: Tanzgeschichte wird ausgehend von einer gegenwärtigen kritischen Perspektivierung teleologisch erzählt, um der Vergangenheit zugewandt eine ästhetische Entwicklung für die Gegenwart zu entwerfen. Damit begründet das historische Wissen die Notwendigkeit für eine Reformierung des Bühnentanzes. Und: Tanzgeschichte zeigt sich in einem geschichtsphilosophischen Gewand, das ein wesensbestimmendes Ursprungsszenario des Tanzes bekleidet, nämlich eine anthropologische Kulturpraxis vorzustellen, die allen historischen Tanzpraktiken ihre ästhetische Textur gibt.

Historia: Der Weg zu Vorbildern

Die tanzhistoriographischen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts indessen suchen die Tanzkunst als körperkulturelle und ästhetische Praxis in das kulturelle Gedächtnis und den Kanon der Künste einzuschreiben. Gerade die französischen Tanztraktate von Michel de Pure, Claude-François Ménestrier und Jacques Bonnet historisieren Tanz als eine Kunstgattung der *imitatio* und stellen ihre körperbildenden und gesellschaftswirksamen Praktiken als eine akademisch würdige Kunstform heraus. Die frühaufklärerischen Wege in die Geschichte folgen methodologisch betrachtet dem Zufall und werden, wie Mirjana Gross in ihrer Untersuchung zur *zeitgenössischen Geschichtsschreibung und ihren Wurzeln* herausgearbeitet hat, keineswegs systematisierend beschritten.[80] Die historisierenden Passagen der Traktate – Ménestriers regelpoetisches Werk *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682); de Pures *Idée des Spectacles anciens et nouveaux* (1668)[81] sowie Bonnets *Histoire générale de la danse sacrée et*

une expression si naturelle, des images si ressemblantes, un pathétique si touchant, ou une plaisanterie si agréable, qu'on croyait entendre les actions qu'on voyait. Les gestes seuls suppléaient à la douceur de la voix, à l'énergie du discours, au charme de la poésie.»

80 Vgl. Gross, *Von der Antike bis zur Postmoderne*, op. cit., S. 94.

81 Michel de Pure: *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Genève: Minkoff Reprint 1985 (Erstausgabe 1668).

prophane (1724)[82] – streben keine Archivierung eines systematisch gesammelten kulturellen Bestands tänzerischer Praktiken an. Vielmehr lesen sie einzelne und einzigartig markierte Wissensbestände auf und beschreiben ihre spezifischen Tanzformen in den kulturellen Werten ihrer körperlichen Praktiken und gesellschaftlichen Funktionen.[83] Angesiedelt im gesellschaftlichen Kontext der französischen Akademien stellen die Autoren als humanistisch gebildete Geistliche[84] Tanz als einen ästhetisch und geschichtlichen Wissenscorpus eigner Wertigkeit heraus. Ihr Interesse an der Geschichtlichkeit des Tanzes motivieren ästhetische Reflexionsmodelle, die die verstärkte Theatralisierung des Tanzes abseits der höfischen Festkultur in ihren neuen Formaten einer Musiktheaterkultur fördernd betrachten und in ihren ästhetischen Gattungsmerkmalen historisierend

---

82 Jacques Bonnet: *Histoire générale de la danse sacrée et prophane. Ses progrès & ses révolutions; depuis son origine jusqu'à présent. Avec un Supplément de l'Histoire de la Musique & le Parallèle de la Peinture & de la Poésie*, (Erstausgabe: Paris 1724), Bologna: Forni 1972. Bonnets Abhandlung lehnt sich stark an Ménestriers Traktat an.

83 Gleichwohl konturiert sich im Kontext der zeitgleich anhebenden *querelle des anciens et des modernes* ein erstes Geschichtsverständnis, das den »Grundcharakter der Geschichte in der unumkehrbaren Vorwärtsbewegung« anlegt. Vgl. Werner Krauss: *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin: Rütten & Loening 1963, S. 185. Und Martina Dobbe betont: »Die mit der *querelle* formulierte Idee geschichtlichen Denkens, in der das zyklische Geschichtsmodell der Antike und Renaissance ebenso wie das eschatologische Weltbild des christlichen Mittelalters durch ein linear-dynamisches Geschichtsverständnis abgelöst werden, hat damit sowohl das entwicklungsgeschichtliche Denken im Zeichen des Fortschritts als auch das hermeneutische Denken im Zeichen historischen Verstehens inauguriert bzw. vorbereitet.« Martina Dobbe: *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an die Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*, München: Fink Verlag 1999, S. 22.

84 De Pures Schriften basieren auf einer umfangreichen humanistischen Ausbildung und Kenntnissen der festlichen Inszenierungen am Hofe von Louis XIV, auf die de Pure maßgeblich in *Idée des spectacles anciens et nouveaux* reflektiert. In der Hofgesellschaft wurde sein Werk indessen aus Gründen seiner anti-aristokratischen Haltung kaum geschätzt und er verlor die ihm zugesicherte Pension. Pure schrieb zudem Romane und Theaterstücke und war als Übersetzer u.a. von Quintilian tätig. Vgl. zur Biographie: Schroedter, *Vom »Affect« zur »Action«*, op. cit., S. 37-39; vgl. zur soziokulturellen Position von de Pure und seiner Haltung gegenüber der Akademisierung des Tanzes: Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV,* op. cit., S. 139f. und zur Biographie und soziokulturellen Position von Ménestrier ibid., S. 142-148. Christout weist dem ästhetischen Urteil von Ménestrier starke Unkenntnis der Ballette im *ballet de cour* nach, das seiner religiösen Auffassung von der Tanzkunst als Ordensmitglied der Jesuiten geschuldet sei.

herausstreichen. Die historiographische Aufmerksamkeit richtet sich auf etymologische Untersuchungen des Tanzes, die zu einem rhetorischen Regelwerk seiner Theatralität ausgearbeitet (Ménestrier) oder als gestalterisch-kommunikatives Potential einer »représentation muette« (de Pure) herausgestellt werden.

So appelliert Michel de Pure (1620-1680) – Gelehrter, Romancier und Übersetzer – an die ästhetische Wertigkeit des Tanzes als Festkultur, die er in rituellen, theatralen und feierlichen Praktiken angelegt sieht. Sein historisierender Diskurs stellt das *Spektakuläre* des Tanzes heraus, die Freude seines Anblicks, sein Schauspiel und letztlich sein Wunderwerk (vgl. lat.: *spectaculum*). Mit sparsamen Quellenbezügen entfaltet Pure bewegte Diskursbezüge zu den Griechen, Römern, Assyrern, Persern, Chinesen und Ägyptern und arbeitet kunstbeflissen Merkmale eines *balet* heraus. Dessen Theatralität sieht Pure in prachtvollen Festkulturen und gesellschaftlichen Balltänzen verwurzelt: «Toutefois nous n'appliquons seluy de *Balet*, qu'aux Assemblées où se fait un Bal, ou à ces dances reglées & mystérieuses, que nous appellons *Balet*.»[85] In beiden wirke das Mysterium des Wundersamen und Geheimnisvollen des Tanzes, die seine stumme Darstellungskunst – «une représentation muette»[86] – vibrieren lasse. De Pures ästhetischer Diskurs über das *balet* stellt dessen Repräsentationswissen aus Gesten und Bewegungen heraus, die eine »stumme Fabel«[87] vorzustellen wissen, ohne weitläufig auf historische Referenzen einer solchen theatralen Praktik zu verweisen. Der historiographische Entwurf richtet sich auf einen ästhetischen Diskurs, der das *balet* in die Ordnung der anderen Künste (*poëme, dramatique*, *peinture* u.a.) und ihrer Medien (Stimme, Rede, Zeichnung) einzugliedern sucht, ohne diese im Gegensatz zu dem Tanztraktat von Ménestrier regelpoetisch in der Antike zu verankern.[88] De Pures historischer

---

85 de Pure, *Idée des spectacles*, op. cit., S. 209: »Allerdings wenden wir den Begriff *Balet* nur auf Feste an, die *Bälle* sind, oder auf jene Tänze, die regelgetreu und geheimnisvoll sind; sie nennen wir *Balet*.« (Eigene Übersetzung)

86 Ibid., S. 210.

87 Ibid., S. 214f.

88 Hierzu heißt es: «Car le Balet n'est, apres tout, qu'une Fable müette, où les Anciens estoient si bien versez, que sans aucun besoin de Truchement ils faisoient lire dans leurs actions & dans leur danse, leurs desseins & leurs pensées, comme s'ils eussent usé de la vix & des paroles.» de Pure, *Idée des spectacles*, op. cit., S. 214f. »Denn das Ballett ist im Grunde nur

Blick gilt den wundersamen (sensationellen) Formen des Tanzes und ihrer sinnesbetörenden wie phantasiereichen Theatralität, die er in der Antike mit ihren Amphitheatern und römischen Triumphzügen ebenso auffindet wie im Zirkus.

Claude-François Ménestrier (1631-1705) indessen sucht den Ursprung des Tanzes und mit ihm jenen des Balletts. Doch entgegen Cahusacs geschichtsphilosophischem Modell verfolgt Ménestrier eine etymologische Bestimmung des Tanzes, aus deren Wurzeln er regelpoetische Prinzipien und Merkmale herzuleiten sucht.

> Ma méthode est de commencer par la recherche de l'origine des choses, parce que je me persuade qu'on est bien aise de savoir d'où ces choses nous sont venues. […] Après ces origines des choses, j'examine ordinairement les noms qu'on leur a donnés. Ces noms servent à les faire connoitre, & sont comme les dispositifs des définitions qu'il faut établir comme le fondement de l'art dont on veut donner les règles.[89]

Sein historiographisches Interesse ist primär von der Absicht geleitet, die Tanzkunst in den Kanon der Künste als Teil der staatlich geförderten Akademiekultur, die das absolutistische Frankreich herausbildete, zu integrieren.[90] Ménestrier sucht daher über die Ausarbeitung einer Regelpoetik einen diskursiv-theoretischen Anschluss des Tanzes an die entstehenden ästhetischen und historischen Wissensmodelle zu

---

eine stumme Fabel, derer die Menschen der Antike so kundig waren, dass sie ohne jegliche Vermittlung ihre Bewegungen und ihren Tanz, ihre Absichten und ihre Gefühle lesbar machten, als hätten sie Stimme und Worte benutzt.« (Eigene Übersetzung)

89 Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes*, op. cit., S. 7. »Meine Methode besteht darin, zunächst den Ursprung der Dinge zu recherchieren, denn ich bin überzeugt, dass wir gut daran tun, zu wissen, woher die Dinge stammen. […] Nach dem Ursprung der Dinge untersuche ich gewöhnlich die ihnen verliehenen Namen. Diese Namen erlauben, die Dinge kennenzulernen, sie sind wie Werkzeuge der Definitionen, die wir als Grundlage der Kunst, für die wir Regeln aufstellen wollen, festlegen müssen.« (Eigene Übersetzung)

90 Die Akademien waren einzelnen Kunstsparten zugeordnet, etwa die 1661 gegründete *Académie de Danse*, die *Académie de Peinture et de Sculpture* sowie die *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*. Vgl. Yates, *The French academies of the sixteenth century*, op. cit., vgl. auch Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, op. cit.



Abb. 16:
Claude-François Ménestrier, im Alter von 57 Jahren. Stich von Jean-Baptiste Nolin, nach einem Gemälde von Pierre Simon

bewirken. Mit Blick auf nationale und historische Etymologien schält er ästhetische Begriffsfelder heraus, die als Dispositive ein poetisches Regelwerk der Tanzkunst anzeigen und historisch verankert eine Kunstsystematik zu erkennen geben. Entworfen als ein poetologisches Modell zur Legitimierung der Tanzkunst[91] konturiert Ménestrier seine kulturgeschichtliche Perspektive auf den Tanz:

> Toutes les sciences s'expliquent en notre langue, les Grecs & les Romains la parlent, & quelque spirituels qu'ils ayent été, ils n'ont jamais eu des Ballets, ny si justes, ny si ingénieux que le sont quelques uns des nôtres. Je n'aurais donc qu'à comparer le Moderne avec l'Antique, pour établir des Règles des Ballets, & je crois que près de deux cent exemples de ces représentations faites depuis un siècle dans toutes les Cours de l'Europe, joints aux authoritez & aux exemples de la Grèce, pourront peut-être un jour servir de Règle à ceux

[91] Vgl. hierzu Haitzinger, *Vergessene Traktate*, op. cit., S. 123f.

qui prennent plai-sir de travailler avec justesse, & de savoir ce qu'ils ont à faire quand ils entreprennent quelque ouvrage.[92]

Der Blick in die Vergangenheit scheidet hiernach zwei Ursprünge: mythisch-zeremonielle und kulturell-symbolische Praktiken, wobei letztere auf Zeichensystemen basieren, die sich erstmals in den ägyptischen Hieroglyphen manifestiert fänden. Während zeremonielle Tanzpraktiken den etymologischen Ursprung von *Tanz* markieren, weisen symbolische und zeichen-theoretisch fundierte Tanzpraktiken den Ursprung des *ballets* aus. Kulturgeschichtlich und letztlich ästhetisch scheidet Ménestrier streng die Genese von *danse simple* und *ballet*. In Differenz zu einem *danse simple* als kultische Praktik vermag *ballet* als ästhetische Praktik sinnreich und raffiniert die kosmische Ordnung in ihren harmonischen Strukturen zu *repräsentieren*, rituell-kultische Tänze indessen bewegten sich in der kosmischen Ordnung und schufen ein göttliches momenthaftes Geschehen.[93] Den Ursprung von *ballets* sieht Ménestrier dennoch letztlich in der griechischen Antike, da die Griechen – deutlicher als es die Ägypter verstanden hätten – um das Mysteriöse und Heilige des Tanzes wussten und beidem durch die ästhetische Struktur von Strophe und Antistrophe eine Repräsentationsebene zu geben vermochten. Ménestrier verankert hier seine erste poetologische Grundregel: «J'appelle ces Dances Ballets, parce qu'elles n'étoient pas des simples Dances comme les autres, mais des Représentations ingénieuse, des mouvements du Ciel & des Planetes, & des Evolutions du Labyrinthe, dont Thesée sortit.»[94] *Ballet* qualifiziert sonach eine

---

92 Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes*, op. cit., S. 5f. »Alle Wissenschaften drücken sich in unserer Sprache aus, die Griechen und die Römer sprechen sie, und so geistreich sie auch gewesen sein mögen, weder hatten sie jemals so treffende, noch so raffinierte Ballette wie es einige der unseren sind. Ich müsste also lediglich das Moderne mit dem Antiken vergleichen, um Regeln für das Ballett aufstellen zu können, und ich glaube, dass nahezu zweihundert Beispiele von Aufführungen, die seit einem Jahrhundert in allen Höfen Europas gezeigt wurden, im Verbund mit den maßgeblichen Beispielen der Griechen vielleicht eines Tages denjenigen als Regel dienen könnten, die Gefallen daran finden, sorgfältig zu arbeiten und zu wissen, was sie zu tun haben, wenn sie ein Werk in Angriff nehmen.« (Eigene Übersetzung)

93 Ibid., S. 13.

94 Ibid., S 37. »Diese Tänze nenne ich Ballette, weil sie nicht einfache Tänze waren wie die anderen, sondern raffinierte Darstellungen, Bewegungen des Himmels und der Planeten, und Verläufe des Labyrinths, dem Theseus entkam.« (Eigene Übersetzung)

ästhetische Kraft, regel-›beseelte‹ *Repräsentationen* zu schaffen und kommt mit einer ästhetisch-magischen Dimension von Ordnungsstiftung überein.

Vor dem Hintergrund jener theoretisierten ordnungsstiftenden Kraft des Tanzes führt Ménestrier den Leser an diverse historische Stätten der Tanzkunst und zeigt deren regelhafte Strukturen und ästhetische Merkmale auf. Aristoteles wird hierbei Ménestriers philosophischer Gewährsmann, qualifiziert seine Poetik doch die Tanzkunst als eine Kunst der *imitatio*, die Ménestrier als ästhetischen Kern des theatralen Tanzes erhebt. Gerade *ballet* trüge die ästhetische Gabe, mittels Gesten, Figuren und Aktionen eine *imitatio* seelischer »habitudes« – der Leidenschaften der Seele – zu schaffen: «ce sont les actions, les mœurs & les passions que l'on exprime en ces Dances figurées par les Cadences harmoniques, & les mouvements reglez des gestes, des actions, & des figures ce sont….»[95] Erkennbar würde jenes vorzügliches Potential tänzerischer Darstellungskunst an den römischen Pantomimen, die sich im komischen Schauspiel des aus Alexandria stammenden Bathyllus ebenso zeige wie in den tragischen »schwereren, berührenderen und pathetischeren«[96] Aufführungen von Pylades. Die Pantomimen veranschaulichen Dank ihrer Kunstfertigkeit der *imitatio* einzigartig die gattungsrelevanten Eigenheiten einer tänzerisch-theatralen Darstellungskunst, mittels Bewegungen Leidenschaften und Affekte zu einer Ausdruckskunst figurieren zu können. Für Ménestrier gibt es nichts, was die Pantomimen nicht repräsentieren könnten: auch »die Bewegungen des Feuers, die Geschwindigkeit des Wassers und die Raserei der Tiere ebenso wie die Bewegungen der Seele«[97] gehörten ihrer umfassenden Darstellungskunst zu.

---

[95] Ibid., S. 40. »[…] das sind die Handlungen, Bräuche und Affekte, die man in diesen figuralen Tänzen durch die harmonischen Kadenzen und die geregelten Bewegungen von Gebärden, Handlungen und Figuren ausdrückt.« (Eigene Übersetzung)

[96] Ibid., S. 39.

[97] Ibid., S. 42. (Eigene Übersetzung) So heißt es: «l'action du feu, la vitesse de l'eau, & la fureur des animaux, aussi bien que les passions, & les mouvements de l'âme.»

Die Pantomime als theatrales Modell. Die tanzästhetischen *querelles des anciens et des modernes*

Gerade die antiken Pantomimen fungierten im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert als historische Referenz für eine besondere Kunstfertigkeit der körperlichen Darstellung. Ballettmeister, Gelehrte und Librettisten markierten ihr darstellerisches Spiel als eine außergewöhnliche ästhetische Gabe, »mit den Händen redend zu tanzen«,[98] wie de Pure betont, mit der, wie Ménestrier herausstellt, »Bewegungen die Interpreten der Leidenschaften und inneren Gefühle«[99] würden. Das alle Bewegungen der natürlichen Ordnung umspannende Darstellungsspektrum der antiken Pantomimen zeichne das regelpoetische Darstellungspotential der Tanzkunst geradezu vor. Auch der englische Tanztheoretiker und Ballettmeister John Weaver hebt in *An Essay towards an History of Dancing* (1712) die Pantomimen als »*universal Actor* in *Dancing*« hervor, die »plots, characters, figures, motions,

---

98 De Pure qualifiziert das Spiel der Pantomimen, die unter Nero »mit den Händen redend zu tanzen« (S. 249f.) wussten, als das Wundervolle des Tanzes, nämlich eine Idee im Akkord der Bewegungen und in der Kadenz der Luft zu tragen. Ihre Darbietung überschreite das bloß Äußerliche und könne den Agitationen der Seele eine innere Bewegung geben, die das verborgene und verheimlichte Geheimnis tragen. «Il est aisé de voir par-là, que la danse ne consistoit pas en la seule dexterité de ses pieds, ny en la justesse de la cadence (...) mais dans une certaine manière concertée & prise sur les mouvements naturels, qui échappent au corps selon les troubles & les diverses agitations de l'âme, & qui signifient contre nos propres désirs les mouvements intérieurs que nous tachons de cacher & de tenir secrets.» de Pure, *Idée des spectacles*, op. cit., S. 250. »Man kann (daran) problemlos sehen, dass der Tanz weder nur in der Geschicklichkeit seiner Beine, noch nur in der Genauigkeit des Taktes besteht [...] sondern in einer gewissen abgestimmten Art und Weise, die den natürlichen Bewegungen entlehnt ist, die dem Körper abhängig von den Schwierigkeiten und verschiedenen Erregungen der Seele entfahren und die gegen unseren eigenen Willen die inneren Regungen bedeuten, die wir zu verstecken und geheim zu halten versuchen.« (Eigene Übersetzung) Aus jenem Geheimnis entfalte sich eine magische Wirkung in der Welt der Ähnlichkeit, ohne sichtbar vor Augen zu treten.

99 Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes*, op. cit., S. 41. (Eigene Übersetzung) So heißt es: «le Ballet exprime les mouvements que la Peinture, & la Sculpture ne sçauroient exprimer, & par ces mouvements il va jusqu'à exprimer la Nature des choses, & les habitudes de l'âme, qui ne peuvent tomber sur les sens que par ces mouvements. Cette Imitation se fait donc par les mouvements du corps, qui sont les Interprètes des Passions, & des sentiments intérieurs.»

& co«[100] theatral zu verweben verstünden. Doch differieren die ästhetischen Perspektiven auf die pantomimische Darstellungskunst der Antike in den Tanztraktaten des späten 17. Jahrhunderts deutlich von jenen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Während Funktion und Disposition ihres gebärdengleichen Spiels im 17. Jahrhundert als imitatorische Darstellung begriffen, die theatrale Besonderheit des Tanzes als gattungsrelevante Kunst anzeigte, verbanden die Tanztraktate des späten 18. Jahrhunderts mit der antiken Darstellungskunst eine ästhetische Debatte über deren Vorbildfunktion für die Erneuerung des Bühnentanzes. Vergleichbar zu den literatur- und kunstgeschichtlichen *querelles des modernes et des anciens*, die ab Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich unter Künstlern, Akademisten und Gelehrten ausgiebige Debatten über die kulturelle und ästhetische Bedeutung der Antike entfachten,[101] ergeht mit den Tanztraktaten von Louis de Cahusac, Gasparo Angiolini und Jean Georges Noverre eine tanzästhetische *querelle* über die Tragweite des antiken Pantomimenspiels für eine grundständige Reformierung des Tanzes und seiner Theatralität. Die antike Pantomime fungierte nunmehr als historisierender Zukunftsentwurf für eine Tanzkunst des Gestischen.

Das darstellerische Spiel der Pantomimen repräsentierte als Kunst der *imitatio* ein theatrales Modell, an dem sich der gegenwärtige Theatertanz gleich eines Jungbrunnens beleben solle. Am deutlichsten wird dies in der Tanzhistoriographie von Cahusac.[102] Die Pantomimen Pylades und Bathyllus – sorgsam nach ihren theatralen Fächern unterschieden: der

---

[100] Weaver, *An Essay towards an History of Dancing*, op. cit., S. 139f. Hier heißt es ergänzend: »They [Pylade und Batthyll] were thoroughly skill'd in all those poetical fictions, […] which was from all that afforded Action and Passion.« Vgl. auch John Weaver: *The History of Mimes and Pantomimes*, London 1728. Beide Werke von Weaver sind versammelt in: Richard Ralph: *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 Ltd. 1985.

[101] Vgl. u.a. Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974; vgl. aus kunstgeschichtlicher Perspektive Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie*, op. cit.; sowie Dobbe, *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes*, op. cit.

[102] Die Tanzhistoriographie von Cahusac bewegt sich mit seinem Denken über die antike Pantomime auf der Schwelle zwischen John Weavers historischer Perspektive (1718 und 1728) und Gasparo Angiolinis *Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten* (1766).

aus Sizilien stammende Pylades verkörpere »heftig, hitzig, stolz«[103] das Tragische, der aus Alexandrien stammende Bathyllus »scherzhaft, lustig, leicht«[104] das Komische – gehörten einem »ganz neuen Schauspiel«[105] zu, das »auf eine deutliche und nicht übertriebne Art die Wahrheit, die in ihren Handlungen war, ausdrückte.«[106] Ihr wohne eine Pathetik inne, die berühre und ein Witz, der angenehm sei. »Allein die Gesten ersetzten die Zartheit der Stimme, die Energie des Gesprächs, den Charme der Dichtung.«[107] Cahusac sieht in dem Pantomimenspiel von Pylades einen wirkungsästhetischen Darstellungsmodus der Rührung verwirklicht – »Pylades preßte in allen seinen Trauerspielen den unempfindlichen Zuschauern Thränen aus«[108] – der mehr als einen glücklichen Moment ihres Spiels das Ästhetische ihres Theatertanzes qualifiziert. Ohne Worte und doch weitaus umfassender in seinem Verständigungsakt wisse die pantomimische Darstellungskunst der Antike ein *tableau* der Affekte und Leidenschaften zu präsentieren, das die Zuschauer affizierend zu erfassen vermag. Als abschließenden *Beweis der wesentlichen Vollkommenheit des alten Tanzes* stellt Cahusac für die gelehrte und gelehrige Leserschaft eindringlich »die deutlichen Kennzeichen der Wahrheit« vor Augen:

> In Rom hatten, in den schönen Tagen der Kunst, die Empfindungen, welche die Tänzer ausdrückten, einen so wahren Charakter, eine so große Stärke, und so viel Nachdruck, daß man mehr als einmal die Menge, von der Vorstellung mit fortgerissen [...] ein Geschrey ausstoßen, Thränen vergießen und [...] Theil nehmen sahe. [...]. Die Beweise für die Vollkommenheit des Tanzes in Athen, und unter der Regierung des Augusts sind also über allen Widerspruch

---

103 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 2–I, S. 38.

104 Ibid., S. 39.

105 Ibid., Bd. 1–II, S. 381.

106 Ibid.

107 Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., S. 107. (Eigene Übersetzung) Hier heißt es: «Les gestes seuls suppléaient à la douceur de la voix, à l'énergie du discours, au charme de la poésie.»

108 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 1–II, S. 382. Ein dergestalt synästhetisches Darstellungsmodell war Ménestriers Tanztraktat ebenso fremd wie dem Traktat von John Weaver.

> hinweg, und zum Unglück muß man daraus die klare Folge ziehen, daß die Kunst, von der wir bisher in den Gedanken standen, sie sey unter uns auf einen so hohen Gipfel gelangt, nur erst in ihrer Kindheit ist [...].[109]

Die schauspielerische Darstellungskunst, ein stummes Spiel vorzustellen, erfährt mit Cahusac eine ästhetische Neuinterpretation: die rhetorische Verfasstheit der arbiträren Gestensprache des Pantomimischen, die der Kunsttheoretiker Du Bos für die antike Darstellungskunst herausgestellt hatte, wird von Cahusac nunmehr als ein natürliches Ausdrucksgeschehen an kommunikativer Übertragungskraft verstanden. Damit erhält in die tanzhistoriographische Darstellung des Pantomimischen eine ästhetische Denkfigur Eingang, mit der dessen darstellerisches Spiel mit einer theatralen Wirkungsdimension von affizierender Unmittelbarkeit identifiziert wird. Im Kontext der *querelle des anciens et modernes*, die, wie Martina Dobbe in ihrer kunstgeschichtlichen Studie *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes* (1999) überzeugend aufzeigt,[110] allein vordergründig einen Streit über die ästhetische Vorbildlichkeit der Antike für die Gegenwart führt, um darüber primär eine ausgiebige kunsttheoretische und geschichtsphilosophische Debatte auszutragen, wird deutlich, dass auch Cahusacs Antikenrezeption geradezu nachdrücklich einen tanztheoretischen Diskurs über eine visionierte Darstellungs- und Wirkungsästhetik anstößt. Cahusac sucht gerade nicht, die in der vergangenen Zeit der Pantomime praktizierte Kunstfertigkeit der *imitatio* vorbildlich für die Gegenwart einzusetzen. Vielmehr will er eine ›natürliche‹ Ausdruckskraft revitalisieren, mit der er »die Frage nach der Verhältnisbestimmung von Kunst und Wirklichkeit, also die Frage nach dem Modus *bildnerischer*

---

[109] Ibid., Bd. 2–I, S. 66 u. 69.

[110] Martina Dobbe fundiert ihre Studie auf einer erweiterten Leseweise der *querelle des anciens et des modernes*, die sie nicht als Streit um die Vorbildlichkeit der Antike versteht, sondern als einen geschichtsphilosophischen und kunsttheoretischen Diskurs mit zentralen Wendemarken. Markiert werden ästhetische Denkentwürfe mit erstmals medienästhetischen Fragen, die im Kontext zum kunsttheoretischen Epochenwandel stehen, der von Michel Foucault als ein Übergang im Denken des *âge classique* zum historisch-reflexiven Denken des *âge de l'historie* herausgearbeitet wurde. Dobbe analysiert auf dieser Grundlage die im Bereich der Kunst aufgeworfenen Fragen der bildnerischen Repräsentation und Selbstreferenz. Vgl. Dobbe, *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes*, op. cit.

[in heutigem Sinne: *körperlicher*] Repräsentation«[111] verhandelt. Cahusac entfaltet, wie bereits ausgeführt, einen geschichtsphilosophischen Blick auf die pantomimische Darstellungskunst, die ihm als anthropologische Grundlage theatraler Darstellung gilt, womit ein Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, von Kunst und (menschlicher) Natur geknüpft wird. Die Pantomime verwirkliche demnach ein seelisches Darstellungsgeschehen, das als gestische Ausdruckskunst ein ›Natürliches‹ wirkungsintensiv vor Augen führe. Keineswegs geht es Cahusac um eine Wiedereinsetzung der antiken Darstellungslehre des Horaz'schen Prinzips *ut pictura poesis*. Daher zettelt er schon im Vorbericht zu seinem *Traité historique* einen Streit mit Abbé Du Bos an, um sich gegen dessen kunsttheoretische Prämissen über die antike Pantomime zu wenden. Getrieben von einem regelpoetischen Ordnungswillen verkenne Du Bos' Antikenrezeption deren ästhetische Tragweite für den gegenwärtigen Theatertanz, den Du Bos grundständig nicht verstünde.

Tatsächlich war es Du Bos in keiner Weise an eine Reformierung des Theatertanzes gelegen.[112] Du Bos entwickelte vielmehr eine sentimentalistische Kunstkonzeption,[113] die den französischen Hof, ihre Salons und die Pariser Großbourgeoisie adressierte. Die antiken Pantomimen realisierten nach Du Bos ein gestenreiches Spiel, dem eine besondere Zeichensprache eignete. Doch weder seine Kunstfertigkeit noch die Gestenkunst des antiken Chors veranschaulichten für Du Bos eine Darstellungskunst, deren ästhetische

---

111 Ibid., S. 23.

112 Du Bos erkennt in der Pantomime eine historische Theaterpraxis, deren gestischer Darstellungsmodus gleichwohl vorbildlich aber dennoch nur bedingt vom gegenwärtigen Theatertanz aufgenommen werden könne. Die Gründe liegen zum einen in der nationalen Verfasstheit seiner intuitiv-instinktiv geführten Kunstausübung, zum anderen in einer fehlenden Tradierung. Zugleich weist Du Bos die Pantomime einem anti-akademischen Wissenstypus zu, der die Kunst als regelpoetisches System nicht befördern kann.

113 Das Werk von Jean-Baptiste Du Bos gilt als Standardwerk für einen rhetorischen Gestendiskurs und zielt in seiner Kunsttheorie auf eine »Ästhetik der Zerstreuung«, wie Zelle in seiner literaturhistorischen Untersuchung herausstellt. Vgl. Carsten Zelle: *›Angenehmes Grauen‹. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1987, S. 139-157. Frühere Forschungen sehen in Du Bos' Kunsttheorie eine »erste[n] Ästhetik des Sentimentalismus«. Vgl. Alfred Baeumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, S. 53.

Kraft in einer nachzueifernden Wirkungsintensität läge.[114] Weitaus gemäßigter und angemessener als in der Antike verstünde gerade das zeitgenössische Musiktheater von Lully, ein »Mann von Genie«,[115] die »stumme Aktion der Chöre pathetischer« auszugestalten, so daß nicht wie in Athen »schwangere Weiber« vor Schreck angesichts des Grauens »niederkämen«.[116]

Bis in die späten Jahre des 18. Jahrhunderts bildeten Bedeutung und Einschätzung der antiken Pantomime als historisches Vorbild für eine zu erneuernde Theatralität des Tanzes ein wichtiges tanztheoretisches Diskussionsfeld. So widmet Angiolini der römischen Pantomime eine eigene *Dissertation sur les Ballets pantomimes des anciens*[117] und sieht in Anlehnung an Cahusac in ihrem gestenreichen Spiel die wahre Ausdrucksdimension des Theatertanzes vorgezeichnet. Denn sie habe, wie Angiolini in Referenz auf Lukian von Samosato[118] und seiner Enkomion auf den Tanz betont, jene vorzügliche ästhetische Gabe besessen, die Zuschauer zu Tränen zu rühren. Schon Samosato konnte versichern, »es sey zu seiner Zeit bey den pantomimischen Vorstellungen eben so viel geweint worden als bey den Tragödien.«[119] Diese – gegenwärtig mangelnde – Wirkungskraft der Affizierung gelte es, wieder zu erzeugen. Angiolini kennzeichnet damit die pantomimische Darstellung nicht als magischen Moment, der noch für Michel de Pure das Geheimnisvolle antiker Bewegungskunst als Agitationen der Seele anzeigte. Vielmehr hebt Angioloni wie wenige Jahre zuvor Cahusac auf eine ästhetische Kraft der Affizierung ihrer gestischen Ausdruckskunst ab.

---

[114] Die höfische Ballett- und Musiktheaterkultur sah im Sinne der rhetorischen *actio*-Lehre in den Gesten der Pantomimen eine Aussprache der Natur der Leidenschaften angelegt.

[115] Jean-Baptiste Du Bos: »Des Abts Dubos Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten«, in: Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*, hrsg. v. Julius Petersen und Waldemar von Olshausen. Vollständige Ausgabe in 25 Bde., Hildesheim: Olms Verlag 1970, Bd. 11, S. 356.

[116] Ibid.

[117] Angiolini, *Dissertation*, op. cit.

[118] Der Sophist Lukian von Samosato (ca. 120 – ca. 180 n. Chr) fungiert für Angiolini als wichtige historische Referenz.

[119] Angiolini, *Dissertation*, op. cit., S. 352.

Angiolini perspektiviert in einer historischen Volte zur antiken Pantomime mit ihr die Zukunft des Theatertanzes: »Es giebt also doch eine Art von Tanz, die solche Macht über unser Herz hat, und eben dies ist es, die wir wieder aufwecken müssen.«[120] Die antiken Pantomimen verkörpern für Angiolini geradezu eine neu zu belebende Kunstfertigkeit, nicht bloß »Entrechats zu machen, nach dem Takte zu springen oder zu laufen, oder höchstens sich wohl zu tragen mit Anstand und ohne Verlust des Gleichgewichts zu gehen.«[121] Vielmehr wüssten sie, sich »gehörig auszudrücken«.[122] Im Vergleich zeige der gegenwärtige Theatertanz deutlich, »wie weit wir noch von der Vollkommenheit der alten Tänzer entfernet sind.«[123] In Anlehnung an das antike Theater und dessen tragische Stoffe ließe sich, so betont Angiolini, eine dramaturgisch-kompositorische Neu-Konfiguration von Balletten des Pathetischen realisieren, um eine tragische Theatergattung auszubilden. Und so versammelt er zum Ende seiner *Dissertation* all jene ästhetischen und theatralen Merkmale, über die sich jener neue »pantomimische Tänzer« auszeichnen solle: Er

> muß, wie wir gezeigt haben, alle Leidenschaften, alle Regungen des Herzens auszudrücken wissen. Er selbst muß in seinem Innersten von allem, was er vorstellen will, aufs Lebhafteste durchdrungen und gerührt seyn: er muß endlich jene innerlichen Schauder, diese Sprache, welche der Abscheu, das Mitleiden, das Schrecken in unserer Brust mit uns selbst reden, und uns so erschüttern, daß Blässe, Seufzer, Zittern und Thränen sich äußerlich zeigen; dieses alles muß er selbst empfinden; und dem Zuschauer auszudrücken wissen, ohnerachtet er von sich überzeugt ist, daß alles das, was uns so in Unruhe setzt, bloß ein Werk der Kunst, bloß eine Nachahmung ist, welcher allemal jenes Leben, jene Redekunst der Wahrheit fehlt, welche die Natur in ihren würklichen Auftritten äußert.[124]

[120] Ibid., S. 357.

[121] Ibid., S. 353.

[122] Ibid., S. 354.

[123] Ibid.

[124] Ibid., S. 372.

Auch Noverre schloss sich in seinen *Lettres sur la danse et sur les ballets* Cahusacs Antikenrezeption an und postuliert zu Beginn seiner Karriere, dass »die Kunst der Gebehrden, die Pantomime, die zu den Zeiten des Augustus so bekannt war, wieder her[zu]stellen« sei.[125] Noverre erinnert das Pantomimische als historische Stätte einer ›natürlichen‹ Ausdruckskraft des Tanzes, die unmissverständlich auf eine notwendige Abkehr von jeglicher mechanischer Tanzkunst hindeute.[126]

Noverres Antikenrezeption, die erst Anfang des 19. Jahrhunderts in den beiden erweiterten Fassungen seiner *Lettres* (Petersburg 1803/04; Paris 1807)[127] ausführlich vollzogen wird, verschiebt interessanterweise radikal die Koordinaten des historisierenden Bezugs auf die antike Pantomime. So bewertet Noverre die historische Theaterpraxis der Pantomime in diesen späteren Publikationen – auch in der Rückschau auf das eigene Schaffen –, äußerst kritisch: Das pantomimische Maskenspiel wie auch die rhetorische Verfasstheit ihrer Gestensprache könne kaum das Empfindungsspektrum eines beseelten Körperausdrucks und damit das notwendige theatrale Ausdrucksspektrum des Tanzes für die Gegenwart realisieren. «Je vous avoue franchement que les spectacles des anciens n'offrent à ma raison qu'une anamorphose ambiguë, et que je n'y comprends rien.»[128] Die antike Pantomime inkorporiert für Noverre somit keineswegs einen ästhetischen Idealtypus. Bathyllus und Pylade verkörperten zwar das Talent eines kunstsinnigen »Gestikulieren«, aber ohne Kenntnisse im Tanz, den sie »gänzlich missachteten«.[129] Noverre kommt daher in seinem neunten Brief zu dem

---

125 Noverre, *Lettres*, op. cit., S. 4.

126 Vgl. Ibid., 10. Brief.

127 Vgl. *Noverre, Lettres sur les Arts Imitateurs*, op. cit. Vgl. ders.: *Lettres* (1803-1804), op. cit.

128 Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, op. cit., S. 104. »Ich gestehe Ihnen offen, dass die Aufführungen der Alten meiner Meinung nach nur eine vieldeutige Anamorphose vorstellen, und dass ich davon überhaupt nichts verstehe.« (Eigene Übersetzung) Siehe dort auch Brief 6, 7, 8 und 9.

129 Ibid., S. 108. Im Zusammenhang heißt es: »Batyllus und Pylades gelten als die Erfinder der Pantomime, aber das ist falsch: Diese Kunst war bei den Griechen bekannt, Ampuse und Prothée hatten sie zur Perfektion getrieben; es ist daher richtiger zu sagen, dass Batyle und Pilade diese Kunst wiederbelebt und bei den Römern eingeführt haben. Ich möchte glauben, dass sie talentiert waren und dass sie angemessen gestikulierten, aber sie missachteten den Tanz gänzlich. Sie begannen damit, Stücke aufzuführen, die vollkommen

Schluss: «Les pantomimes n'étoient point des danseurs, mais simplement des gesticulateurs.»[130] Das Verhältnis zur antiken Pantomime erscheint im ambivalenten Licht. Gleichwohl Noverre die Kunst des Pantomimischen in der früheren Fassung seiner *Lettres* als Vorbild für einen neuen Theatertanz vor Augen stand, perspektivierte er auch dort den Bezug zur Vergangenheit – anders als Cahusacs geschichtsphilosophischer Entwurf einer anthropologischen Tanzkunst – keineswegs als tanzästhetische Vision einer idealtypischen Gestenkunst. Vielmehr argumentiert er über ein historisches Wissen für ein ästhetisches Selbstverständnis gegenwärtiger Künstler. Die Darstellungskunst der Pantomime wirft Licht auf das eigene Können als – letztlich moderner – Künstler. Das Wissen um die Historie zeige die Möglichkeit und Notwendigkeit für eine kompositorische, bühnenästhetische und bewegungstechnische Neuordnung des Theatertanzes auf, die ganz ohne Zweifel, in der Gegenwart vollzogen, von einem begabten Ballettmeister und *Compositeur* auszugehen habe. Noverres Programmschrift *Euthyme et Eucharis. Ballet héroïc pantomime* trägt hiermit einen modernen Ton in das historiographische Denken ein:

> Il avoit autrefois, à ce que l'on suppose par des traditions aussi vague, qu'incertaines, un langage fort éloquent. Quelques traits échappés à differens Auteurs sur la sublimité de cette Poésie muëtte, en ont donné la plus haute opinion; mais comme il est aussi difficile de marcher sans s'égarer dans les routes obscures de l'Antique, qu'il est impossible d'anatomiser des objets presque décharnés, & de distinguer exactement ceux, dont la forme se perd dans l'immesurable distance des Siècles; il faut présumer avec le commentateur raisonnable, que les Anciens avoient des gestes de convention, qui devenoient les signes représentative de telle ou telle chose: Il faut

bekannt waren und die das Publikum fast auswendig kannte.« Im Original: «Batyle et Pilade passent pour les inventeurs de la pantomime, mais c'est une erreur: cet art étoit connu chez les Grecs; Ampuse et Prothée l'avoient porté à sa perfection; il est donc plus vrai de dire que Batyle et Pilade firent revivre cet art, et qu'ils l'introduisèrent chez les Romains. Je veux croire qu'ils avoient du talent, qu'ils gesticuloient convenablement, mais qu'ils ignoroient absolument la danse. Ils commencèrent par représenter des pièces parfaitement connues, et que le public savoit presque par cœur.»

[130] Ibid., S. 132. »Pantomimen waren durchaus keine Tänzer, sie gestikulierten einfach.« (Eigene Übersetzung)

> croire encore, que ça que nous nommos *Danse & Ballett* n'est rien moins que Pantomime.[131]

Sorgfältig unterscheidet Noverre das Ballett – Kunst der Zeichnung von Formen und Figuren – von der Pantomime, als rein gestische Darstellungskunst von Leidenschaften, Affekten und seelischen Regungen, die von den Leidenschaften dirigiert sind und nicht wie im Ballett Resultat ästhetischer Operationen eines Genies sind.[132] Obwohl auch Noverre zur anfänglichen Legitimierung seiner ästhetischen Grundgedanken die legendäre römische Pantomime Bathyllus und Pylades herbeizitiert, wurzelt der revolutionäre Akt seiner visionierten Erneuerung der Ballettkunst in einem modernen Selbstverständnis vom Künstler, der keiner anderen Vorbilder bedarf, als seine eigene künstlerische Einbildungskraft zum Vorbild zu nehmen. Eine Reformierung des Theatertanzes im Sinne eines *ballet en action* kann für Noverre, wie im Weiteren verdeutlicht wird, nur von einem Künstlersubjekt ausgehen: Als *Compositeur* versteht dieser, Werke zu entwerfen, die in seinem Wissen als ästhetische Instanz der Bühnenkunst Tanz verankert ist. Entwickelt wird ein modernes, dem Geniegedanken folgendes Künstlerverständnis.

---

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

132 Vgl. ibid., S. 5f.

Tanz – Ballett – Pantomime: Grundlagen für eine theatrale Neuordnung

Die Ästhetik des *ballet en action* weist gegenüber dem *ballet de cour* ein verändertes Theatralitätskonzept aus, mit dem die geometrischen Bewegungsfigurationen des *danse noble* durch die Integration dramatisierter Darstellungsaspekte grundlegend erweitert werden. So widersetzt sich das *ballet en action* der Repräsentationsästhetik des höfischen theatralen Tanzes, das eine geschlossene Weltordnung aus symmetrisch organisierten Bewegungsfiguranten vor Augen führt. Bewegungen und Gesten amalgieren im *ballet en action* geradezu zu einem theatralen Handlungsgefüge, das mittels eines spezifierten Regelcodex' des Balletts und einer nunmehr adressierten Ausdrucksstärke des Pantomimischen und Gestischen eine affizierende Wirkungsmacht zu entfalten sucht. Um eine theatrale Neuordnung von Theatertanz und eine Konzeption eines *ballet en action* bemüht, sucht Noverre zunächst sorgsam die gattungsspezifischen Charakteristika von Tanz, Ballett und Pantomime aus ihrer terminologischen Verwirrung zu lösen und über ihre Differenzen konzeptionell zusammenzuführen. Letztlich sind es für Noverre genau jene »drei Dinge«, die »vereinigt und zusammengeführt, […] ein *ballet en action* oder einen *danse-ballet-pantomime*« bilden sollen. Im gleichen Atemzug, mit dem Noverre seine Kritik an der bestehenden Tanzpraxis aus allegorischen Bewegungsfigurationen pointiert, die allein einer bloßen Schaustellung dienten, benennt er in seiner programmatischen Vorrede zu *Euthyme et Eucharis* jene »drei Dinge«, die eine Neuordnung des Theatertanzes zu Grunde legen:

> Man muss außerdem annehmen, dass das, was wir Tanz und Ballett nennen, alles andere als Pantomime ist. Der Tanz ist die Kunst der Schritte, der graziösen Bewegungen und der schönen Stellungen. Das Ballett, das einen Teil seines Zaubers vom Tanze borgt, ist die Kunst der Zeichnung von Formen und Figuren. Die Pantomime ist lediglich das, was die Gefühle und Erregungen der Seele durch Gesten ausdrückt. Die Bewegungen der Gesten sind von Leidenschaften gesteuert, die Bewegungen des Tanzes werden bestimmt von Regeln des Geschmacks und des Anstandes; die verschiedenen Bewegungen des Balletts sind das Ergebnis des Handelns eines Genies im Verhältnis zur Zeichnung und den verschiedenen Beziehungen, die die Abwägung der Nummern und Figuren bestimmen. Diese

> einmal getroffene Unterscheidung wird nun nicht mehr die drei Dinge vermischen, die von ihrem Charakter her so unterschieden sind. Diese drei Dinge, vereinigt und zusammengeführt, ergeben ein *ballet en action* oder eine *danse-ballet-pantomime*.[133]

Schon Louis de Cahusac hatte in seinem Haupteintrag *ballet* für die *Encyclopédie* Tanz, Pantomime und Ballett auseinandergehalten und erläutert die Spezifik des Balletts als ein Zusammenspiel aus Schritten, Bewegungen und Gesten:

> 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 […] 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.[134]

Cahusac betont die Personenanzahl auf der Bühne und hebt das Zusammenwirken der Tänzer als gattungsspezifisches Kennzeichen für die Darstellungskunst Ballett hervor. Als »beredte stumme Poesie« realisiere sich ein Ballett erst, wenn mindestens zwei Personen die Szene betreten. Eine Person allein könne wohl eine Aktion repräsentieren, aber dies sei Pantomime. Ein Ballett ist dagegen eine theatrale Kunst von Mehreren.

---

[133] Noverre, «Euthyme et Eucharis», op. cit., S. 5f. (Eigene Übersetzung)

[134] Cahusac, «ballet», in Diderot, d'Alembert (Hg.), *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, op. cit., Bd. 2, S. 43. (Eigene Übersetzung) Wenn mehrere Personen eine Handlung ohne Tanz darstellten, so wäre dies eine Komödie und niemals ein Ballett. Der Eintrag nimmt neben der Darstellung von dramaturgischen Verfahren für eine dramatische Handlungsführung, die das Darstellungsgefüge als Affektkonstellation darzubieten verstehen, auch kultur- und theatergeschichtliche Einordnungen des Bühnentanzes als eigenständige Bühnengattung vor, die eine Abgrenzung zur höfischen Kultur des Theatertanzes verdeutlichen.

Auch Noverre erklärt »die Erhabenheit einer stummen Poesie«[135] zum ästhetischen Kennzeichen des Theatertanzes, wobei es ihm im Gegensatz zu Cahusac vordringlich praxeologisch – d.h. bewegungsästhetisch und kompositorisch – um eine ästhetische Eingliederung des Pantomimischen als reformierender Schritt für eine theatrale Neuordnung seiner Bühnenkunst gelegen ist. Gleichwohl sich die Reformierung des Theatertanzes weder gänzlich an historischen Vorbildern orientieren noch den antiken Pantomimen nacheifern solle, läge der ästhetische Gewinn des Pantomimischen in einer ästhetischen Empfindungsstärke der Gesten, die die »Art der beredten stummen Poesie« wirkungsästhetisch zu verstärken wüssten. Über jene besondere Ausdrucksfähigkeit der Pantomimen unterrichtet auch das 1787 erschienene Wissenskompendium *Wörterbuch des Tanzes* von Charles Compan:

> PANTOMIME, (Danse). C'étoit la quatrième espèce de Danse théatrale, & la plus fameuse; elle réunissoit les divers caractères de toutes les autres. Ces fortes de Danseurs s'appelloient Pantomime, parce qu'ils faisoient profession de représenter au naturel, & de peindre pour ainsi dire par leur geste, par leur atttitudes & par les mouvemens de leur visage, toutes les actions des hommes, ensorte que, sans le secours du chant, ni de la symphonie, & sans prononcer un seul mot, ils trouvoient moyen de parler aux yeux, & d'exprimer une infinité de choses qu'à peine le discours & l'écriture eussent pu faire entendre. [...] Cette Danse se perfectionna sous Auguste. Batyle & Pilade y excelloient, & après-eux Paris, Hylas, Caramallus.[136]

---

135 Noverre, «Euthyme et Eucharis», op. cit., S. 4. (Eigene Übersetzung)

136 Charles Compan: *Dictionnarie de danse. Contenant l'histoire, les règles & les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, & des Anecdotes curieuse concernant la Danse anicenne & moderne*, Genève: Minkoff Reprint 1979, (Erstausgabe: Paris 1787), S. 282f. »PANTOMIME, (Tanz). Dies war die vierte Art des Theatertanzes, die berühmteste, sie vereinte verschiedene Merkmale aller anderen. Jene tüchtigen Tänzer nannten sich Pantomimen, weil sie sich zur natürlichen Darstellung bekannt hatten: dazu, gewissermaßen mit ihren Gebärden, ihren Haltungen und den Bewegungen ihrer Gesichter alle Handlungen des Menschen zu malen, so dass sie, ohne Zuhilfenahme von Gesang oder Sinfonie und ohne ein einziges Wort zu sprechen, eine Möglichkeit fanden, zu den Augen zu sprechen und unendlich viele Dinge auszudrücken, die Rede und Schrift kaum hätten verständlich machen können. […] Dieser Tanz vervollkommnete sich unter Augustus. Batyle und Pylade brillierten darin, nach ihnen Paris, Hylas, Caramallus.« (Eigene Übersetzung)

Der Wörterbucheintrag unterstreicht die Darstellungskompetenz des pantomimischen Spiels, mittels Bewegungen, Gesten und Figuren eine »stumme Sprache« zu formen, die »zu den Augen« spricht und Dank einer umfassenden *imitatio* »alle Handlungen des Menschen zu malen« versteht. Dieses Darstellungswissen der Pantomimen, Aktionen und Leidenschaften stumm und doch beredt ausdrücken zu können, wird im *ballet en action* als reaktivierbare gestische Ausdruckskunst erinnernd zum zentralen Darstellungskern erhoben: Empfindungen und Leidenschaften sollen den Theatertanz nunmehr als handlungsorientierte und ›wahrhaftig‹ vor Augen gestellte Geschehnisse prägen. *Actio* und *passio* – Handlung und Leidenschaft – verknüpfen sich danach zu einer dramatisierten Gestalt und amalgieren hierüber zu einem gestischen Bewegungsausdruck von Leidenschaften, die eine bislang unbekannte ästhetische Wirkungskraft zu entfalten haben. Noverre merkt an:

> Ein wohleingerichtetes Ballett ist ein lebendiges Gemählde der Leidenschaften, der Sitten, der Gebräuche, des ganzen Costums aller Völker auf Erden; folglich muß es in allen seinen Gattungen pantomimisch seyn und sich durch die Augen der Seele verständlich machen. Fehlt es ihm an Ausdruck, an kräftigen Situationen, so ist es nichts, als ein kaltes einförmiges Spektakel.[137]

Mit der Entschiedenheit eines Aufklärers konturiert Noverre gegenüber dem ›Ballett‹ ein markantes *surplus* des *ballet en action*, überschreite dessen handlungsgeführte Ausdrucksästhetik als »glühende« Bühnenkunst die höfische Repräsentationskunst geometrisch geordneter Körper gerade Dank ihrer Empfindungsstärke. Zugleich aber erkennt Noverre das Ballett als ästhetischen Wissenskonnex von Formgebung und Figuration an, da dieser die Tänzer spezifisch zu konstellieren und räumlich zu disponieren verstehe. Seine »Kunst des Zeichnens von Formen und Figuren« verfüge über eine Organisationsgabe der Ordnungs- und Beziehungsstiftung, auf die das *ballet en action* tatsächlich (bühnen-)konzeptionell zurückgreift. Noverre lässt damit die ›drei Dinge‹ – *danse, ballet, pantomime* – analytisch

[137] Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 26 (Zitiert nach Übersetzung von Sibylle Dahms: »Jean Georges Noverre - ein Zeitgenosse Mozarts«, in: Claudia Jeschke, Andreas Backoefer, Nicole Haitzinger (Hg.): *Dokument : Monument : Raum. Ausstellung, Performance, Promenade*, München: epodium 2007, S. 24-27, hier S. 25.

auseinandertreten, um sie als *ballet en action* dramatisch konstelliert in ein intermediales Theatralitätskonzept von Bewegen, Handeln und Fühlen zu überführen. Vorstellig wird eine Darstellungskunst von Bewegungen, die – als »das Ergebnis des Handelns eines Genies« – unter das ästhetische Regime der Leidenschaften und den Regeln von Geschmack und Anstand gestellt wird.

Zur Medialität des Gestischen als Empfindungsgeschehen

Am Ende seiner, von einer letzten bitteren Enttäuschung begleiteten Karriere[138] resümiert Noverre zu Beginn des 19. Jahrhunderts die gestalterischen Unwägsamkeiten des *ballet en action* und erklärt die anfängliche Hoffnung auf eine Renaissance des alten (pantomimischen) Tanzes als gescheitert. Deutlich bewertet er die ästhetische Aufwertung des Pantomimischen als zweifelhaften Reformansatz. Denn die Pantomime und mit ihr die Geste vermöchten es gerade nicht, der theatralen Tanzhandlung dergestalt eine empfindungserfüllte Struktur zu geben, dass durch sie ein sukzessiver Handlungsverlauf verstehbar an Sinn und anschaulich an Gestalt gewinne. Der ästhetische Reiz der Pantomime läge gleichwohl in ihrem gestalterischen Zugang zu einem »Empfindsamen« der Bewegung. Doch als ein gestisch handlungsgebundenes Gefüge stößt das Gestaltungspotential des Pantomimischen an die Grenze der theatralen Darstellung: jegliche zeitlichen Korrespondenzen könnten im Handlungsgefüge mit Gesten alleine nicht verdeutlicht werden:

> La Pantomime ne peut exprimer que l'instant présent; le passé et le futur ne peuvent se peindre par gestes. Les maïtres de ballets qui veulent triompher 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 multiplicité des gestes n'offre qu'un papillotage dont les effets se bornent à fatiguer l'esprit et les yeux.[139]

---

[138] Noverre scheiterte als *Compositeur et Maître des ballet* der *Académie Royale de Musique* in Paris (1776-1781).

[139] Jean Georges Noverre: *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris: Éditions Lieutier 1952 (Erstausgabe Paris 1807), S. 14. »Die Pantomime kann nur den gegenwärtigen Moment ausdrücken, *Vergangenheit* und *Zukunft* lassen sich nicht durch Gesten darstellen.

Ohnehin bestehe die Pantomime allein aus »herkömmlichen Gesten [...], die [in der Antike] zu repräsentativen Zeichen für diese oder jene Sache wurden«[140] und gegenwärtig mühsam gelernt werden müssten. Noch in den 1760er Jahren indessen hatte Noverre voller Begeisterung die Darstellungskompetenz des Pantomimischen hervorgehoben. Dank ihrer feurigen, lebhaften und wahren Ausdrucksstärke von Leidenschaften schien eine geeignete Basis für eine Revolutionierung des Theatertanzes gefunden, ›befeuere‹ doch gerade die Pantomime den Tanz gleichsam mit augenblickhafter Prägnanz:

> […] ; diese Scene, welche beym Lesen lang scheint, ist in der Ausführung lebhaft und feurig; denn es ist bekannt, daß nicht so viel Zeit erfordert wird, eine Empfindung durch Gebehrden auszudrücken, als durch die Rede; wenn also der richtige Augenblick getroffen wird, so ist die pantomimische Aktion wärmer, glühender und interessanter als die, welche aus einer dialogirten Scene entspringt. Ich glaube, mein Herr, daß die, welche ich Ihnen in einer entfernten Perspektive gezeigt habe, einen Charakter führt, gegen den die Menschlichkeit nicht unempfindlich seyn kann, und daß sie fähig ist, Thränen zu erpressen, und alle diejenigen stark zu rühren, deren Herz der Empfindung und Delikatesse fähigt ist.[141]

Dem Theatertanz wird Mitte des 18. Jahrhunderts durch Noverre noch eine spezifische Wirkungskraft zugesprochen, die seine imitatorische Fähigkeit ›stumm zu sprechen‹ an die Ausdruckskraft der Geste verweist. Diese Wirkungskraft verschränke als verdichteter und augenblickhafter Zeitmoment die theatrale Aktion zu einem affektiven Geschehnis, das sich gleichsam als affizierendes Geschehen geradezu direkt in die Herzen der Zuschauer zu spielen weiß. Konzipiert ist hiermit ein wirkungsästhetisches

---

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.« (Eigene Übersetzung)

140 Ibid., S. 15.

141 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 330. Diese Textstelle erscheint in dem letzten der 15 Briefe in einem Fußnotenkommentar zu dem im Haupttext abgedruckten Libretto *L'Amour corsaire ou l'embarquement pour Cythère* (1758/59 Uraufführung Lyoner Opéra).

Modell des Bühnentanzes, mit dem ein radikaler Wandel seiner theatralen Darstellungsästhetik vollzogen wird. Denn gleichwohl Ballettmeister und Tanztheoretiker des 17. Jahrhunderts die Darstellung von Leidenschaften und Regungen der Seele als besondere Kunstfertigkeit des Tanzes und seiner ästhetischen Eigenschaft der *imitatio* hervorhoben, war ihnen ein ästhetisches Wissen zur Erzeugung einer anrührenden Empfindungsstärke von Bewegungen fremd. Claude-François Ménestrier etwa kristallisierte für die Theatralität des Tanzes ein Ausdrucksspektrum von Leidenschaften heraus, zu denen Bewegungen des Herzens («mouvements du cœur») und Affekte der Seele («affection de l'âme») als ästhetischer Kern zählten. Doch folgte deren Darstellung im Sinne einer körpersprachlichen *persuasion* der antiken Rhetoriklehre.[142]

> Le Ballet est une imitation comme les autres Arts, & c'est ce qu'il a de commun avec eux. La difference est, qu'aulieu que les autres Arts n'imitent que certaines choses, comme la Peinture n'exprime que la figur, les couleurs, l'arrangement ou la disposition des choses, le Ballet exprime les mouvemens que la Peinture, & la Sculpture ne scauroient exprimer, & par ces mouvemens il va jusqu'à exprimer la Nature des choses, & les habitudes de l'ame, qui ne peuvent tomber sous les sens que par ces mouvemens. Cette Imitation se fait donc par les mouvemens du corps, qui sont les Interpretes des passions, & des sentimens interieurs.[143]

---

[142] Auch den Prozess der Bewegungsgestaltung fasst Ménestrier als einen rhetorisch vermittelten Wissensakt und rät den Tänzern, »die Leidenschaften und Seelenbewegungen aus(zu)drücken, die die Rhetorik lehrt, d.h. die Leidenschaften, die am häufigsten unter den Menschen und im täglichen Leben vorkommen und die die Redner kunstfertig verwenden, um zu überzeugen.« Claude-François Ménestrier: *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Genève: Minkoff Reprint 1984 (Erstausgabe 1682), S. 171. (Zitiert nach der Übersetzung von Claudia Jeschke: »Körperkonzepte des Barock - Inszenierungen des Körpers und durch den Körper«, in: Sibylle Dahms, Stephanie Schroedter: T*anz und Bewegung in der barocken Oper. Kongreßbericht Salzburg 1994*, Innsbruck/Wien: Studienverlag 1996, S. 85-105, hier S. 97.

[143] Ménestrier: *Des Ballets anciens et modernes*, op. cit., S. 40f. »Das Ballett ist Nachahmung wie die anderen Künste, das hat es mit ihnen gemein. Im Unterschied zu den anderen Künsten, die nur ausgewählte Dinge nachahmen, wie die Malerei, die eine Figur, Farben, die Anordnung oder Verfügbarkeit der Dinge ausdrückt, ist das Ballett jedoch Ausdruck der Bewegungen, welche weder Malerei noch Bildhauerei auszudrücken vermögen; und mittels dieser Bewegungen gelingt es ihm in letzter Instanz, die Natur der Dinge und die

Tatsächlich unterscheidet Ménestrier in seinem Traktat *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théatre* (1682) drei grundlegende Leidenschaften und Seelenbewegungen – Liebe, Zorn und Furcht –, die neben einer tänzerischen Nachahmung von Berufs- und Gesellschaftsgruppen – wie etwa Kämpfende, Träger, Landstreicher, Krüppel und Schmiede[144] – spezifische Ausdruckswerte von Affekten durch Gebärden veräußern.[145]

> Der Zorn ist ungestüm, aufbrausend, er hat nichts Geregeltes, alle seine Bewegungen sind heftig, und um diese Leidenschaft auszudrücken, müssen die Schritte sich überstürzen und ungleich im Rhythmus sein. Man muß mit dem Fuß aufstampfen, mit erhobenen Armen gehen, mit dem Kopf, den Augen und der Hand drohen und grausame und wilde Blicke werfen. […]
> Liebe verlangt Beflissenheit und Zärtlichkeit, ein sanftes und heiteres Gesicht, das aber durchaus manchmal in Verwirrung gerät, und das so unterschiedliche Gestalt annehmen kann, wie Herzensbewegungen in der Lage sind, es zu verändern.[146]

Vermittelt durch die antike Temperamentenlehre ordnet Ménestrier den Affekten Gebärden zu, deren qualifizierte kinetische Gestaltung ein bestimmtes affektives Gefüge widerspiegelt. Entsprechend des rhetorischen Abbildungsverhältnisses einer Übertragung der seelischen Affekte, die »möglichst exakt in das Bewußtsein des Rezipienten hineinkopiert«[147] werden, kommt die ästhetische Darstellungslehre, folgt man den kulturwissenschaftlichen Studien von Albrecht Koschorke, mit dem »Idealfall

---

Beschaffenheit der Seele auszudrücken, die sich den Sinnen nur durch diese Bewegungen offenbaren können. Mit anderen Worten: Die Nachahmung geschieht durch Körperbewegungen, welche die Vermittler der Leidenschaften und der inneren Gefühle sind.« (Eigene Übersetzung)

144 Ibid., S. 159.

145 Der körpersprachliche Ausdruck der Affekte wird als seelischer Zustand »bestimmten Körperpositionen zugeordnet«. Vgl. Jeschke, »Körperkonzepte des Barock«, op. cit., S. 99.

146 Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes*, op. cit., S. 161. (Zitiert z.T. nach Übersetzung von Jeschke, »Körperkonzepte des Barock«, op. cit., S. 96.

147 Albrecht Koschorke: »Wissenschaften des Arbiträren. Die Revolutionierung der Sinnesphysiologie und die Entstehung der modernen Hermeneutik um 1800«, in: Joseph Vogl: *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink Verlag 1999, S. 23.

einer buchstäblichen Eins-zu-Eins-Übertragung bildlicher Ganzheiten« überein.[148]

Gegenüber der ausdruckstheoretischen Darstellungsästhetik des *ballet en action* gilt Ménestrier gerade die *imitatio* der Leidenschaften und Bewegungen des Herzens und der Seele als ein impliziter Wissensbereich. Angelegt wird ein Gebärdenkatalog, der interessanterweise aus einer imaginativ vollzogenen Wissenspraxis der Tänzer erwächst. «Le Ballet n'imite pas seulement les actions, il imite encore selon Aristote les passions & les moeurs, ce qui est plus difficile que l'expression des actions.»[149] An der Grenze eines sagbaren und expliziten Wissens treten Leidenschaftsdarstellungen aus einer Wissenspraxis hervor, die in der antiken Rhetoriklehre vermittelt ist.[150] Ménestrier zitiert daher Lukian de Samosate und unterstreicht, dass der Pantomime das Geheimnis kenne, »die Leidenschaften und Seelenbewegungen auszudrücken, die die Rhetorik lehrt, d.h. die Leidenschaften, die am häufigsten unter den Menschen und im täglichen Leben vorkommen, und die die Redner kunstfertig verwenden, um zu überzeugen.«[151] Die Leidenschaftsdarstellungen selbst veräußern das rhetorisch verfasste Wissen, die Zuschauer mit Wohlgefallen – *plaisir* – zu überzeugen.

> Aussi est-ce jusqu'à l'ame que passe le plaisir qui vient de la representation & c'est ce qui fait que l'homme seul est capable d'estre touché des spectacles, quoi qu'il y ait certains animaux à qui ils ne déplasisent pas, commes les singes, les chiens, les ours, & quelques

148 Ibid.

149 Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes*, op. cit., S. 160. »Das Ballett ahmt nicht nur Handlungen nach, gemäß Aristoteles imitiert es gleichermaßen Leidenschaften und Sitten, welches schwieriger ist als der Ausdruck einer Handlung.« (Eigene Übersetzung)

150 Vgl. Jeschke: »Körperkonzepte des Barock«, op. cit., S. 100: »Die (innere) Beziehung des Darstellers, Tänzers zum Gegenstand seiner Darstellung, dem Affekt, ist denn auch, so Ménestrier, mystisch, göttlich, das Verhältnis zwischen dem Affekt und der äußerlich sichtbaren Darstellung ist absolut und richtet sich nach den Verfahren der Rhetorik.«

151 Ibid., S. 171. (Zitiert nach der Übersetzung von Jeschke, »Körperkonzepte des Barock«, op. cit., S. 97.) Bei Ménestrier heißt es: «d'exprimer les passions & les mouvemens de l'âme que la Rhetorique enseigne. […] c'est à dire les passion qui sont les plus dans le commerce des hommes, & dans les usages de la vie civile & dont les orateurs ont l'artifice por la persuasion.»

> oiseaux que la danse & les mouvements amusent, parce qu'ils sont naturellement de la disposition à les imiter.[152]

Gegenüber der barocken Affekten- und Darstellungslehre der klassischen Rhetoriktheorie, der *officia-Systemrhetorik*[153], verankert das *ballet en action* das Darstellungsspektrum der Leidenschaften und Affekte in einen Bereich von Empfindung. Als tanztheoretischer Entwurf veranschlagen Ballettmeister und *Compositeure* das Empfindsame in der gestischen Darstellungskunst der römischen Pantomimen, die allein vorgestellt und nicht beobachtet als ästhetisches Idealbild fungiert.[154] Generell gilt das ästhetische Interesse einer empfindsamen Ausdrucksqualität, die sich als *doppelter* theatraler Effekt im Sinne einer Empfindungssteigerung im ›stummen‹ körperlichen Darstellungsgeschehen *und* als Rührung der Zuschauer und ihrer Herzen zeigen soll. Konzipiert wird eine Empfindungsgestaltung von Leidenschaften, der eine doppelte Wirkungskraft eignet und einer komplexen zweiseitigen sensuellen Affizierung gleichkommt.[155]

Theater- und kulturwissenschaftlich betrachtet, verabschiedet das *ballet en action* vergleichbar zur Umgestaltung des bürgerlichen Schauspiels das rhetorische Modell der *eloquentia corporis* zugunsten einer *eloquentia cordis*.[156] Formiert wird ein Theatralitätsmodell, das eingebettet in eine aus-

---

[152] Ibid., S. 156. »So erreicht das Vergnügen, das der Repräsentation entspringt, die Seele, und daraus erklärt sich, dass nur der Mensch fähig ist, sich von einer Aufführung berühren zu lassen, gleichwohl es auch Tiere gibt, denen sie nicht missfallen, beispielsweise Affen, Hunde, Bären und gewisse Vögel, die sich an Tanz und Bewegung erfreuen, da sie von ihrer Natur her in der Lage sind, sie nachzuahmen.« (Eigene Übersetzung)

[153] Vgl. Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik: Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer 2004, S. 515.

[154] Wie sich der Bereich der Empfindung praxeologisch ausgestaltet wird im Weiteren ausgeführt.

[155] Vgl. hierzu Hartmut Böhme: » … seit der Epoche der ›Empfindsamkeit‹ [war Gefühl] […] im Sinne von lat. *sensus* und *tactus* verstanden, als sinnliches Empfindungsvermögen und Berührung. Auch ›Sentiment‹ oder ›Sensibilität‹ wahren ihre leibliche Herkunft aus lat. *sentire/sensus* noch bis ins 18. Jahrhundert.« Hartmut Böhme: »Gefühl«, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie*, München: Beltz 1996, S. 525-548, hier S. 533f.

[156] Ausdruck meint nunmehr, wie Geitner betont, »nicht elocutio im rhetorischen Sinne, sondern – dem entgegengesetzt – eine von *naiveté* bestimmte Übersetzung des ›Innen‹

druckstheoretische Darstellungsästhetik die Affektionen des Körpers als einen choreographischen Vorgang der Affizierung – der die Herzen trifft – in Szene setzt. Denn auch das Schauspiel vollzieht im 18. Jahrhundert einen radikalen darstellungsästhetischen Wandel, der auf einer nachhaltigen zeichentheoretischen Verschiebung gründet.[157] Danach verkörpert der darstellende Körper in seinen Rollen einen ›natürlichen‹ Ausdruck. Angelegt ist, wie Günther Heeg in seiner umfassenden Studie *Phantasma der natürlichen Gestalt* herausarbeitet, ein »vollkommenes und unmittelbares, durch keine Distanz des Zeichens verstelltes Aufgehen des empfundenen Sinns in der Artikulation des Körpers.«[158] Der Schauspieler verwandelt, wie schon Erika Fischer-Lichte betont hat, »seinen Körper in ein vollkommenes Zeichen für Empfindungen bzw. seelischen Zustände einer Figur«[159], um eine nahezu magische Wirkung bei den Zuschauern zu erzeugen. Hierzu entwickeln die Schauspieltheorien wie etwa von Pierre Rémond de Sainte-Albine, Francesco Riccoboni, Gotthold Ephraim Lessing oder Johann Jakob Engel – um eine

---

der Gedanken, Meinungen, Motive und Absichten, der Gefühle und Empfindungen ins ›Außen‹ der Zeichen, der Wörter und Gesten. Einem so begrifflichen Ausdruck wird ein Verstehen an die Seite gestellt, welches mit Hilfe von Intuition und Gefühl – unter Ausblendung des Sachverhalts, daß Zeichenverwendung immer Opazität impliziert – erfaßt, was im Gegenüber sich ereignet.« Vgl. Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer 1992, S. 182f.

157 Vgl. aus der breiten theater- und kulturwissenschaftlichen Forschung: Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Basel: Strœmfeld 2000; Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 8 2004; Doris Kolesch: *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwig XIV*., Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2006; Wolfgang F. Bender (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart: Franz Steiner 1992. Jens Roselt (Hg.): *Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater. Seelen mit Methode*, Berlin: Alexander Verlag 2005; Erika Fischer-Lichte, Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik - Sprache*, Göttingen: Max Niemeyer 1999. Andreas Käuser etwa unterstreicht die damit einhergehende »Authentizitätsgarantie, die dem natürlichen Körper zugesprochen wird.« Vgl. Andreas Käuser: »Körperzeichentheorie und Körperausdruckstheorie«, in: Fischer-Lichte, Schönert, *Theater im Kulturwandel*, op. cit., S. 43.

158 Heeg, *Das Phantasma*, op. cit., S. 127.

159 Erika Fischer-Lichte: »Der Körper als Zeichen und Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen«, in: dies., Schönert (Hg.), *Theater im Kulturwandel*, op. cit., S. 58.

glaubwürdige Weise der Verkörperung des ›Natürlichen‹ bemüht – neue Spielweisen[160], die mittels einer darstellungsästhetischen Konzeption eines empfindsamen Gestus' die rhetorische Verfasstheit der Darstellung zu unterlaufen suchen. Dieses Theater der Empfindsamkeit sucht einen ›natürlichen Ausdruck‹ des Körpers als eine unmittelbar gegebene Sprache des Körpers in Szene zu setzen.

Doch gerade jener empfindsame Gestus gründet, wie Hermann Kappelhoff unterstreicht, auf einer »illusionsvermittelten Erzeugung«.[161] »Der gestische Körper ist so wenig von unmittelbarer Natur wie sein Ausdruck unwillkürliches Sichtbar-Werden der Empfindung.«[162] Dem schauspieltheoretischen Paradigma des »natürlichen Ausdrucks« wohnt damit eine verdeckte »Rhetorik der Expressivität«[163] bei, die – so machen es die Studien von Heeg deutlich – auf phantasmatischen Prozessen zur Erzeugung der natürlichen Gestalt basieren. Tatsächlich arbeitet gerade die ausdruckstheoretische Konzeption des ›Natürlichen‹ mit spezifischen Verfahren der ›Verkörperung‹, die »den gegebenen Leib zum Bild des Körpers werden läßt«.[164] Heeg entwickelt damit eine methodologisch fundierte Analyse, die das Ausdruckskonzept, »das das 18. Jahrhundert der Rhetorik entgegensetzt«[165] als »Kunst der ›Verkörperung‹« verstehbar macht. Den traditionell gefassten Darstellungswandel des Schauspiel-Körpers von einem »künstlichen« zu einem »natürlichen« Zeichen, wie er von Fischer-Lichte aufgefasst wurde,[166] macht Heeg damit in seiner körperpolitischen Tragweite erkennbar. Quasi

---

160 Vgl. Francesco Riccoboni: *Die Schauspielkunst*. Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Berlin: Henschel 1954 (*L'Art du Théâtre,* 1750); Franz Lang: »Abhandlung über die Schauspielkunst«, in: Jens Roselt (Hg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2005, S. 79-95; Pierre Rémond de Sainte-Albine: »Der Schauspieler«, in: Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Karl Lachmann, 6. Bd, Stuttgart: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung 1890, S. 120-152. Gotthold Ephraim Lessing: *Der Schauspieler*, Berlin: Christian Friedrich Voss 1754/55.

161 Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, op. cit., S. 68.

162 Ibid., S. 69.

163 Helga Finter: »Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen«, op. cit., S. 46.

164 Heeg, *Das Phantasma*, op. cit., S. 129.

165 Ibid., S. 126.

166 Vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters - Eine Einführung*, Bd. 2, op. cit.

im methodischen Rückschluss wird die Rhetorik als »Forschungsparadigma für die Untersuchung aller Bemühungen verkörpernder Darstellung«[167] herangezogen, um gewinnbringend Verfahren der Ästhetisierung des Körpers als Modulationen des Körperlichen zu untersuchen und deren entworfenen Körpermodelle – Auftritt der Physis im Schauraum des Theaters – in ihrer theatralen Funktion zu bestimmen.[168]

Vergleichbar zum Schauspiel avanciert im *ballet en action* der choreographische Bewegungskörper zum Ausdruckskörper des Empfindsamen leidenschaftlicher Regungen. Eingang erhält ein Theatralitätsmodell, das die Affektion des Körpers als einen choreographischen Vorgang der Affizierung vorstellt und in ein ausdruckstheoretisches Darstellungsmodell einbettet, das über den Körper die ›Natur‹ als seelischen Grund des Menschen adressiert und auszuspielen sucht. Damit übernehmen die choreographischen Körperbewegungen die darstellungsspezifische Aufgabe, gleichsam als empfindsam durchwirkte Formationen aufzutreten, um – eingebunden in ein dramatisiertes Handlungsgefüge – ein leidenschaftliches Ausdrucksgeschehen dergestalt sichtbar zu machen, dass – einem Phantasma des Wahrhaftigen geschuldet – eine affizierende Übertragung von Leidenschaften und Sinn stattfindet. Versucht man diese theatral-choreographische Konzeption der Affizierung als »Rhetorizität der Empfindsamkeit« zu beleuchten, so werden jene ästhetischen Verfahren von Bedeutung, die zwischen den Leidenschaften (dem Seelischen/der Natur) und der Empfindung vermitteln, um sie als Empfindungs- und damit als Emotionsgestalt körperlich und szenisch zu erkennen zu geben. Wie also sind diese Verfahren praxeologisch angelegt und theoretisch konzipiert, um Leidenschaften in eine Sinnbildlichkeit von Empfindungen zu überführen? Welche bewegungsästhetischen, choreographisch-kompositorischen und theatralen Verfahren dienen der Sichtbarmachung und Figuration von Empfindungsgestalten, um ein wirkungsästhetisches Geschehen der Affizierung einzuleiten?

---

[167] Heeg, *Das Phantasma*, op. cit., S. 129.

[168] Als rhetorische Figur gefasst, verweise – so Heeg – die ästhetische Konzeption der Verkörperung des ›Natürlichen‹ auf einen Spalt zwischen Körperlichkeit und Zeichenhaftigkeit, der vom Theater der Empfindsamkeit eingeebnet einen Riss im semiotischen Körper zum Bild legt. Über Riccobonis *L'Art du Théâtre* (1750) führt Heeg an, dass er in seiner Ausdruckskonzeption des Anmutigen mühelos Rhetorik und »natürlichen Ausdruck« verbindet: »Der anmutige Körper ist das Körperbild des Schauspielers, das er – vor jeder Rollengestalt – dem Publikum präsentiert.« Ibid., S. 151.

Auch wenn die theaterwissenschaftliche Forschung den ästhetischen Umbruch theatraler Darstellungsmodi als ausdruckstheoretische Wende zu erklären vermag, mit der – auf der Ebene des Körpers – ein Darstellungsvorgang der Verkörperung von Leidenschaften als Rollenfigur statthat, sind choreographierte Körper gegenüber dem Schauspielkörper anderen ästhetischen Anforderungen und kulturellen Optionen der verkörperten Gestaltung und Darstellung unterworfen. Die Überlegungen und Entwürfe der *Compositeure* des *ballet en action* lassen vor allem erkennen, dass sie im Vergleich zu den zahlreichen Schauspieltheorien des 18. Jahrhunderts nicht primär an Fragen der Verkörperung des ›Natürlichen‹, sondern an Fragen der empfindungssteigernden und handlungsgeführten Ausgestaltung von Bewegungen interessiert sind, um sie als ästhetische Kraft des ›Seelischen‹ hervortreten zu lassen. Ja, eine empfindungsgeleitete Bewegungsgestalt gilt dem *ballet en action* als eine »ästhetische Kraft«, da gerade sie es ist – so kommt der ästhetisch-philosophische Diskurs des 18. Jahrhunderts interessanterweise überein – die den Tanz in besonderer Weise qualifiziert. Johann Georg Sulzer etwa merkt in *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-74) über die »Tanzkunst« an:

> Daß diese Kunst eben so viel Recht habe, ihren Rang unter den schönen Künsten zu behaupten, als irgend eine der andern, die durchgehends hochgeschäzt werden, ist bereits aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel angemerkt haben, klar genug. Wer auf die ersten Gründe der Sache zurükgehen, und überlegen will, was für erstaunliche Kraft in der Form der menschlichen Gestalt liegt, wird leicht begreifen, was diese Form mit veränderten Stellungen und mit Bewegung verbunden, auszudrüken vermag; daraus wird er den Schluß ziehen, daß an Stärke der ästhetischen Kraft keine Kunst die Tanzkunst übertreffen könne.[169]

Wie jene (Ausdrucks-)Form mit veränderten Stellungen und mit Bewegung verbunden körperlich und theatral zu initiieren und auszugestalten sei, markiert die darstellungsästhetische Arbeit des *ballet en action*. Auf dem Schauplatz von Körper, Handlung und Bühne gilt es, einen »wahren

[169] Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik (1771/1774)*, Berlin: Direct Media Publishing 2004 (Digitale Bibliothek), »Tanzkunst«, S. 4280.

Ausdruck« von »Empfindung und Leidenschaft«[170] zu erzeugen. Der vollzogene ästhetische Darstellungswandel lässt sich daher nicht über eine vermeintliche Einführung von Rollenfiguren hinreichend erklären. Vielmehr gibt er sich über eine veränderte theatrale Darstellungsfunktion zu erkennen, die choreographisch und bewegungsästhetisch verkörperte Gesten und Bewegungen als anthropologische Sinngestalten und Affizierungsvorgänge zu fassen sucht. Die ausdruckstheoretische Wende des *ballet en action* liegt damit in der darstellungsästhetischen Erzeugung einer ästhetischen Kraft, die von den Bewegungen der Tänzer körperästhetisch, kompositorisch und aufführungsästhetisch auszugehen hat.

Tatsächlich kulminiert der historische Bruch der Ausdruckskonzeption des *ballet en action* in ihrem ästhetischen Autonomieanspruch für den Tanz, allein durch empfindsame Bewegungen einen ›seelischen‹ und wahren Darstellungsraum zu bilden, der als Affizierungsgeschehen fungiert. Damit lässt sich die Herauslösung des Theatertanzes aus der rhetorischen zugunsten einer anthropologischen Verfasstheit von Leidenschaftsdarstellungen nicht analog theaterwissenschaftlicher Studien an der Frage nach der Verkörperung von Leidenschaften als Sinnkonfigurationen klärend beleuchten. Vielmehr rücken Fragen nach der bewegungsästhetischen Konkretisierung von Empfindungsgestaltungen und ihrer choreographischen Figurierung als szenische Affektkonstellation des Wahrhaftigen innerhalb eines Handlungsgeschehens – der *actio* – in den Vordergrund. Denn vor allem sucht das *ballet en action* gegenüber Cahusacs theatraler Konzeption des Tanzes als »l'art des gestes«, die »Freude und Schmerz, wenn sie sich in der Seele bemerkbar machten, … dem Körper Bewegungen [verliehen] … [und] diese verschiedenen Eindrücke äußerlich sichtbar machten«,[171] genau in jenem Punkt der Sichtbarmachung von Leidenschaften darstellungsästhetisch zu überschreiten. Konzipiert findet sich eine ästhetische Transgression des theatralen Darstellungsgeschehens, das nicht der Sichtbarkeit von Leidenschaften (wie etwa Freude oder Schmerz) gilt, sondern einer durch sie erzeugten ästhetischen Kraft, die als ein affizierendes Aufführungsgeschehen

---

[170] Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 197.

[171] Cahusac, «danse», in: Diderot, d'Alembert (Hg.), *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert,* op. cit., Bd. 4, S. 623. (Eigene Übersetzung) Hier heißt es: »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.«

hervortritt. Mit dieser darstellungsästhetischen Programmatik zettelt das *ballet en action* geradezu transgressierende Verwandlungsprozesse von Körper *und* Szene an, die den Körper ausdruckstheoretisch als Affizierungsgeschehnis auswuchten *und* als choreographiertes Handlungs- und Sinngefüge übersteigen.

Versucht man die ausdrucksästhetische Theatralisierung des Bühnentanzes methodologisch zudem als ein theatrales Darstellungsgefüge zu untersuchen, das choreographierte Körper in-Bewegung *und* in-Szene setzt, so rücken für eine weitere Analyse gerade jene Verfahren in den Fokus, mit denen eine spezifische ästhetische Empfindungskraft als transgressierender Affizierungsvorgang initiiert wird, das heißt: bewegungsästhetische Zugänge, die einer Affizierung von Körperbewegungen als Empfindungsgeschehen Gestalt geben *und* kompositorische Zugänge, die eine handlungsgeführte Konfiguration der empfindungsgeleiteten Bewegungen der Tänzer anlegen. Beide darstellungsästhetischen Ebenen produzieren und bedingen ergänzend die ausdruckstheoretische Konzeption choreographierter Körper in *actio*.

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels werden daher die verschiedenen und letztlich ineinanderragenden Verfahren einer choreographischen Darstellungsästhetik wahrhaftiger Affizierung befragt: die bewegungs- und körperästhetischen Akte einer Affizierung und die choreographisch-kompositorischen Operationen ihrer Affizierung als theatrale Ordnung:

Wie gelangen Tänzer zu einer empfindungsvollen Ausgestaltung der Bewegungen?

Wie finden die Empfindungsgestalten zu einer sinngebenden Handlungsfolge?

Und schließlich: Wie tritt das Empfindungsgeschehen als theatrales Schauspiel auf die Bühne?

II.2. Eine *techné* vom »wahren Ausdruck der Empfindung«[1]

Das *ballet en action* überschreibt seine Theatralität einer affizierenden Darstellungsästhetik, der eine geradezu gesteigerte Evozierung von Empfindungen vor Augen steht. Leidenschaftlich geprägte Regungen von Körper und Geist sollen als Bewegungs- und Handlungsgeschehen »Feuer und Energie haben«[2] und als ›rührende‹ Empfindungsgestalt wirksam werden. Programmatisch skizziert Noverre die hierfür notwendige körperästhetische Konfiguration, aus der heraus die Tänzer eine solche Ballettkunst zu ›verkörpern‹ verstünden:

> Wenn der Tänzer, von einem innigen Gefühle belebt, sich in tausend verschiedne Gestalten, mit den einer jeden, nach Beschaffenheit der Leidenschaft, gehörigen Zügen, werde zu verwandeln wissen; wenn jeder von ihnen ein Proteus seyn wird, und ihre Physiognomie und ihre Blicke alle Bewegungen ihrer Seele ausdrücken werden; […] wenn sie, durch richtige Stellungen, alle auf einanderfolgende Regungen einer jeden Leidenschaft werden ausdrücken können; kurz, wenn sie Geist und Genie mit ihrer Kunst verbinden werden: so werden sie in einem ganz andern Glanze erscheinen; […] alles wird sprechen; jede Bewegung wird eine Redensart seyn, jede Stellung wird eine Situation schildern, jede Gebehrde wird einen Gedanken enthüllen; jeder Blick wird eine neue Empfindung ankündigen; alles wird entzücken und täuschen, weil alles wahr ist, weil die Nachahmung aus der Natur selbst geschöpft ist.[3]

Empfindungen dergestalt erzeugen zu wissen, um sie körperlich hervortreten und auf der Bühne ausstellen zu können, markiert eines der wohl

---

1 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 47.

2 Ibid.

3 Ibid., S. 94f.

wichtigsten Aufgabenfelder der *Compositeure,* Ballettmeister und Tänzer des *ballet en action*. Welche körperprägenden, bewegungsspezifizierenden, mentalen und überdies imaginären Zugänge und Verfahren eine erwünschte ›wahre‹ ›Erhitzung‹ des tänzerischen Bewegungsgeschehens einlösen können, wird neben zentralen kompositorischen Überlegungen unter den *Compositeuren* und Ballettmeistern ausgiebig diskutiert. Dabei wohnt jener empfindungssteigernden Theatralisierung des Körpers allein bewegungsästhetisch betrachtet eine markante und überdies untergründige Rätselhaftigkeit bei, die – wie im Folgenden deutlich wird – auf paradoxalen Strukturen beruht. Sie bestehen darin, Empfindungen mit geradezu *ubiquitärer Qualität* zu *wandelbaren* Körpergestalten innerhalb eines figuralen Handlungsgeschehens zu formen und mit ihnen eine ästhetische Wirkungskraft (der Natur) und *zugleich* eine wahrhaftige Sinnhaftigkeit zu erzeugen. Tatsächlich eingefordert wird eine Medialisierung des Körpers, mit der er – Hort von Empfindungen – als Mittler von Natur und Wahrheit hervortritt. Da das Empfinden aber selbst unsichtbar ist, bedarf es spezifischer Vermittlungsakte, mit denen eine wirkungsintensive Sichtbarmachung von Empfindungs- und Emotionsgestalten am Körper ermöglicht und überdies als choreographisches Zusammenspiel innerhalb handlungsgebender und -gebundener Bewegungsstrukturen sinngebend garantiert werden kann.

Die Ballettmeister theoretisieren die ästhetischen Dispositionen des Empfindsamen-Wahren in geradezu drängenden praxeologischen und konzeptionellen Überlegungen über die Ausbildungsoptionen für ihre Tänzer und suchen eine *techné*[4] zu entwickeln, die – anleitend und ggf. zusammenge-

[4] *Techné* bezeichnet in seiner philosophischen Grundbedeutung Kunst oder Handwerk, wobei es sich im Sinne der Philosophin und Philologin Ursula Wolf um »eine praktische Disziplin bzw. ein praktisches Können« handelt. Als ein dergestalt praktisches Wissen, das in der antiken Philosophie eng mit Erkenntnis als *epistêmê* verbunden ist, eröffnet der Begriff der *techné* für meine Untersuchung die Möglichkeit, methodologisch das ›körperpraktisch-handwerkliche‹ Wissensfeld des *ballet en action* als eine praktizierte Kunstfertigkeit zu analysieren. Die Perspektivierung der entwickelten Wissensformen des Theatertanzes als *techné* vermeidet, diese vorschnell standardisiert als Tanz*technik* und systematisierte Körper*technik* zu qualifizieren. Ursula Wolf zitiert nach: Wolfgang Streitbörger: *Texnh - Techne: eine anwendungsorientierte terminologische Analyse dieses Wortes*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 12. Vgl. auch: Edward N. Zalta (Ed.): *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford - © 2019 by The Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information (CSLI), Stanford University. (Online Ressource – letzter Zugriff 3.3.2019).

führt zu spezifizierten Lernschritten – deren Körper und Geist adäquat eine Empfindungsstärke zu lehren versteht. Entlang der Forderung und zugleich der Frage nach einer Wahrhaftigkeit und Affizierungsstärke choreographierter Körper formiert das *ballet en action* geradezu über Suchbewegungen eine Wissenskultur, die aus einer veränderten Gewichtung der Wissensanteile und Bezüge von Körper, Bewegung und Affekt hervorgeht. Was also müssen Tänzer fortan wissen und verkörpern können?

Voran stehen ästhetische Vorbilder: So führt der Anblick von Marie Sallé (1707-1756), Tänzerin des *danse sérieuse* an der Pariser Oper der 1730er Jahre, Noverre in Entzückung: »frei von aller Affekthascherei« zeigt sich ihm ein durchständig anmutiger Tanzkörper.

> Je fus enchanté de sa danse; elle ne possédoit ni le brillant, ni les difficultés qui règnent dans celle de nos jours, mais elle remplaçoit ce clinquant par des gräces simples et touchantes; exempte d'afféterie, sa physionomie étoit noble, expressive et spirituelle. Sa danse voluptueuse étoit écrite avec autant de finesse que de légèreté, ce n'étoit point par bonds et par gambades qu'elle alloit au chœur.[5]

Sallé präsentierte ihren Zeitgenossen eine qualitative Ausgestaltung ihrer Körperbewegungen, die ›naiv im Ausdruck‹ eine Erscheinung des Anmutigen bei den Zuschauern hinterließ[6] (vgl. Abb. 17, Farbtafel im Innenteil). Allein mit kurzen Auftritten in *Entrées* und *Divertissements* in

---

[5] Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs en générale*, op. cit. (Bd. 2), 103. In der profunden Studie von Edmund Fairfax über die tanztechnische Basis des Theatertanzes im 18. Jahrhundert findet sich die folgende englische Übersetzung hierzu: »I was enchanted with her dancing. She was possessed of neither the brilliancy nor the technique common to dancing nowadays, but she replaced that showiness by simple and touching graces; free from affection, her features were refined, expressive and intelligent. Her voluptuous, dancing displaced both delicacy and lightness; she did not stir the heart by leaps and bounds.« Edmund Fairfax: *The styles of eighteenth-century ballet*, Lanham [u.a.]: Scarecrow Press 2003, S. 90.

[6] Vgl. Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 125: » … ihre Anmuth ist noch immer im Andenken, und die Mienenspielerey der Tänzerinnen in ihrer Gattung, hat diesen Adel, diese harmonische Simplizität der zärtlichen und wollüstigen, aber dabey immer anständigen Bewegungen dieser liebenswürdigen Tänzerin noch nicht ins Vergessen bringen können.« (Eigene Übersetzung) In der französischen Erstausgabe ist zu lesen: « […] ses graces sont toujours présentes, & la minauderie des Danseuses de ce genre n'a pu éclipser cette noblesse &

Ballett-Einlagen von Opern wie *Les Indes galantes* (1735), *L'Europe galante* (1736) oder *Les Fêtes d'Hebe* (1739) scheint der Tanz von Sallé Qualitäten eines betörend einfühlsamen Bewegungsgestus vermittelt zu haben.

Ohne sich mit technischer Raffinesse hervorzutun, verkörperte Sallé eine qualitative Leichtigkeit, wodurch sie tanzhistoriographisch als ästhetische Rivalin von Marie-Anne Cupis de Camargo (1710–1770)[7] gilt, die ihre Erfolge gerade als virtuose Tänzerin im Tanzfach *demi-sérieuse* feierte (vgl. Abb. 18, Farbtafel im Innenteil).

Sallé indessen stach, wie der *Mercure de France* in einem anonymen Bericht über ihre Premiere des *Pygmalion* am 14. Februar 1734 schrieb, durch »gelungene Posen, wie sie sich der Bildhauer nur wünschen konnte«[8], hervor. Genau in diesem Tanzstil des *danse sérieuse* sah Noverre jene ausdrucksästhetische Ausgestaltung knapper Handlungssequenzen realisiert, die er durch eine handlungsgeführte Wirkungsästhetik theatral verstärken wollte: »Mit weniger Fehengeschöpfen, weniger Wunderbarem, mehr Wahrheit und mehr Natürlichem, wird der Tanz in viel besserm Lichte erscheinen.«[9]

---

cette simplicité harmonique des mouvements tendres, voluptueux, mais toujours décents de cette aimable Danseuse.» Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit. S. 165.

7 Der Tanz von Camargo zeichnete sich im Blick der Zeitgenossen durch kunstvolle Schrittkombinationen und von Leichtigkeit durchstrahlte Sprünge wie *jétés*, *battus* und *entrechats* aus. In die Geschichtsschreibung ging Camargo als Rivalin von Sallé ein. Vgl. Cyril William Beaumont: *Three French dancers of the 18th century. Carmago - Sallé - Guimard*, London: Fakenham and Reading 1934.

8 In: *Mercure de France,* April 1734, zit. nach Beaumont, *Three French dancers*, op. cit., S. 22. Weiter berichtet der *Mercure de France*: «Elle a osé paraitre dans cette entrée sans panier, sans jupe, sans corps, et échevelée, et sans aucun ornement sur sa tête; elle n'était vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie et austée sur le modèle d'une statue grecque.» Zitiert nach Émile Dacier: *Mlle Sallé (1707-1756). Une danseuse de L'opéra sous Louis XV.*, Paris: Librairie Plon 1909, S. 154. »Sie traute sich, bei diesem Auftritt ohne Korb, ohne Rock, ohne geformte Figur (oder besonderen Stoff) zu erscheinen, mit durcheinander gebrachten Haaren und ohne jeglichen Kopfschmuck. Sie trug nur ihr Korsett und einen Unterrock, ein einfaches Kleidungsstück aus Musselin mit einem sittenstrengen, symmetrischen Faltenwurf nach Art einer griechischen Statue.« (Übersetzung: Inka Paul)

9 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 145. Der Bühnentanz stabilisierte im Laufe des 18. Jahrhundert die stilistisch-ästhetische Aufgliederung seiner drei Tanzfächer – *danse sérieuse*, *danse demi-sérieuse*, *danse comique et grotesque* - mit klar unterschiedenen Rollenfächern und ihren

Nicht ein Magisch-Wunderbares sondern ein Natürliches solle der Körper im Theatertanz zeigen und befreit von den Masken aus der Theatertanztradition Lully'scher Prägung durch ein mimenreiches Gesichtsspiel den Blick auf die Seele freigeben.[10]

Gleichwohl die ästhetische Grundidee eines von Empfindungen erfüllten, ausdrucksintensiven Theatertanzes von Noverre, Angiolini und ebenso Cahusac klar umrissen wird, markiert die Überführung der Empfindungsstärke in eine körperliche Ausdrucksgestalt eine Leerstelle, die über das Pantomimische alleine nicht zu schließen ist. Wie Tänzer zu einem inneren Gefühl finden können, das ihre Körper in Gänze belebt und zu verwandeln versteht, um als Rollenfigur wirksame Affizierungen zu bewirken, berührt einen unbekannten Bereich von *techné*. Da ein empfindsames Tanzen überdies gerade nicht im Sinne der Rhetoriklehre durch Kenntnisse eines Gebärdenkatalogs angelegt sein kann, bleibt die Frage nach dessen Vermittlung akut. In den Worten von Cahusac vermöge der neue Tanzstil »durch Hülfe der Kunst die Gaben der Natur«[11] hervorbringen. So appelliert Cahusac als *Einzige Hoffnung der neuen Tänzer*: »Machet damit den Anfang, daß ihr euch bemühet einen Styl zu haben; aber sehet zu, daß dieser Styl euer eigen sey. Seyd ein *Original*, wo ihr hoffet einmal etwas zu seyn.«[12] Der Ratschlag

---

jeweilig unterschiedlichen dramaturgischen, tanztechnischen und physischen Ordnungsstrukturen. Der *danse sérieuse* galt der Darstellung des Tragischen, der *danse comique et grotesque* als Kunst des Komischen und ein *danse demi-charactère* als komisch-tragische Darstellungskunst. Allen drei theatralen Fächern wurden spezifische Bewegungsästhetiken und anatomische Körpermerkmale zugeordnet. Noverre etwa typisierte entlang anatomischer Anomalien Tänzer als spezifische Rollendarsteller. Ähnlich der physiognomischen Typologie von Lavater qualifizierten Merkmale und Fehlstellungen (u.a. Dachsbeinige und Säbelbeinige) die Bewegungssprache der einzelnen Tänzer, was sie für ein spezifisches Rollenfach prädestinierte. Vgl. Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 218-236. Vgl. Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Bd. 2., Leipzig, Winterthur: Weidmann und Reich; Steiner 1775, S.148.

10 Vgl. Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 148. Hier heißt es: »Wie will er [der Tänzer] die Bewegungen seiner eigenen Seele, in die Seelen der Zuschauer übertragen, wenn er sich des Hülfsmittels beraubt, wenn er sich mit einem Stück Pappe, mit einem gemahlten, mienenlosen Gesichte bedeckt. Das Gesicht ist das Sprachwerkzeug der stummen Scene, es ist der getreue Dollmetscher aller Bewegungen der Pantomime […].«

11 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 1–I, S. 204.

12 Cahusac, »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung«, op. cit., Bd. 2–II, S. 301.

an die Tänzer lautet hiernach: »Gewöhne deine Seele zu empfinden, deine Geberden werden bald mit ihr übereinstimmen, um auszudrücken.«[13] Eine solch ausdrucksintensive Empfindsamkeit ästhetisch im Tänzer/Körper zu verankern, so dass mit ihr die Seele berührt *erscheint*, bleibt für die Ästhetik des *ballet en action* ein prekäres Projekt.

Empfinden ›verkörpern‹ und zeigen: Grundzüge einer *techné*

Der wahre Ausdruck einer umfassenden Empfindungsstärke zeige sich, so betont Noverre, in einem gestischen Akt, der den ganzen Körper umfasst und in all seinen Bewegungen wirksam wird. Emphatisch entwirft er eine nahezu totalitäre Konzeption, dernach »an dem Tänzer alles mahlen, alles reden: jeder Gestus, jede Stellung, jeder Port de Bras einen unterschiedenen Ausdruck haben muss.«[14] An die Tänzer ergeht hiernach der Appell:

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

Vielfach legt Noverre die qualitativen Merkmale und Charakteristika jener neuen Kunstfertigkeit in seinen *Lettres* dar und mahnt zugleich einen Ausschluss rein tanztechnischen Könnens an. Eingefordert wird eine Empfindungssteigerung im Tanz. So ruft Noverre »den jungen Tänzern die Augen zu eröffnen« zu:

---

13 Ibid., S. 315.

14 Noverre, *Briefe*, op. cit., S 197.

15 Ibid., S. 47.

> ›Weg mit den Kabriolen, den Entrechats und den allzu verwickelten Schritten Weg mit diesen liebäugelnden Grimassen, um euch ganz den Empfindungen, den ungekünstelten Reizen und dem Ausdrucke zu überlassen! Befleißiget euch einer edeln Pantomime, vergesset nie, daß sie die Seele eurer Kunst ist; bringt Geist und Verstand in eure Pas de deux; […].‹ (S. 45)[16]

Die Tänzer dürften daher nicht sinnlos herumwedeln, nicht herumtrippeln, »nicht blos Figuranten tanzen« und eine Seele tragen, die sie nicht haben.[17] Kurz: sie sollen nicht bloß tanzen, sondern mit Verstand und Geist die Bewegungen ausführen, um »auf gewisse Weise ihre Füsse und Schenkel zu vergessen, und auf ihre Physiognomie und Gebehrden zu denken« (S. 103). Denn, so ist Noverre überzeugt,

> wenn wir also unsre Kunst der Wahrheit näher bringen wollten, müßten wir mehr Sorgfalt auf die Arme als auf die Schenkel verwenden, müßten wir mehr Gestus und weniger Cabriolen machen; müßten wir nicht sowohl schwere *Pas* machen, als mit der Physiognomie spielen; nicht so viel Anstrengung auf die *execution* wenden und mehr Verstand hinein bringen, [...], um den Eindrücken der Natur zu folgen, und dem Tanze die Seele und die Aktion zu geben, welche er haben muss, um zu interessieren. (S. 197)

Wie aber ein Wissen von den Empfindungen als erfüllter Körper- und Bewegungsausdruck anzueignen und zu erlernen ist, bleibt gegenüber den wortreichen Ausführungen über deren ästhetische Qualität sehr ungefähr.[18] Der Weg zu einer meisterhaften Verkörperung wird eindringlich über den Ausschluss ›alles Mechanischen‹ im Tanzen beschrieben, ohne detailliert

---

[16] Seitenangaben in Klammern verweisen hier und im folgenden Fließtext auf Passagen aus Noverre, *Briefe*, op. cit.

[17] Vgl. Ibid., S. 197. Hier heißt es: »Unter dem Worte Aktion verstehe ich aber ganz etwas anders, als das Herumtummeln mit Händen und Füßen, das müheselige Bestreben, wie ein Wahnsinniger zu springen, oder auch eine Seele zu zeigen, die man nicht hat.«

[18] Vgl. hierzu meinen Aufsatz, der für diese Publikation stark überarbeitet wurde: Sabine Huschka: »Episteme choreografierter Körper im *ballet en action*: Zum ästhetischen Widerstreit von *techné* und Einfühlung«, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*. Berlin, New York: Walter De Gruyter 2008, S. 655-662.

auszuführen, wie die Tänzer einen empfindungserfüllten Vollzug ihrer Bewegungen realisieren können.

> Jeder Tänzer, der durch Anstrengung seine Züge verändert, und dessen Gesicht in beständiger Convulsion ist, ist ein Tänzer ohne Seele, der nur auf seine Beine denkt, der das A.B.C. seiner Kunst nicht weiß, der nur an den großen Theilen seiner Kunst hängt, und ihr wahres Wesen niemals gefühlt hat. […]; weil er, statt zu studieren, wie er empfinden soll, sich nur auf das Mechanische seiner Prozeßion beflissen hat, weil endlich seine Physionomie da, wo sie mir Leidenschaften und das Gefühl seiner Seele zeigen sollte, nichts weiß, als ängstliche Mühe: kurz, ein solcher Mensch ist ein Stümper, dessen Execution allezeit schwerfällig und unangenehm bleibt. (S. 167)

Noverre entwirft ebenso wie Angiolini nicht explizit eine Tanztechnik, die über bewegungstechnische Codierungen oder wahrnehmungsspezifische Anleitungen eine körperliche Aneignung jener ästhetischen Kraft des Tanzes lehrt, mit der Tänzer es verstünden, »zu bewegen und zu interessieren.« (S. 23) Vorgestellt wird vielmehr ein Zugang zu der Empfindungskraft gemäß einer erzeugten Wirkungsintensität, durch die sich ein ›Empfinden‹ quasi in die Bewegungen hineinspielt. Hierzu werden Wege einer *imitatio* entworfen, auf denen eine empfindungserfüllende Nachahmung des Gesehenen als *commercium corporis et mentis* statthaben soll: »Wenn eure Einbildungskraft von dem Gegenstande, den ihr mahlen wollt, lebhaft gerührt ist, so wird sie euch Züge und Farben und Pinsel geben.« (S. 47) Hierzu werden die tänzerischen Ausdrucksbewegungen gerade nicht über einen Katalog differenter Qualitätsmerkmale ausgewiesen oder über einen kanonisierten Gestenkatalog im Sinne eines Codex von rhetorisch verfassten Repräsentanzen vermittelt, widerspräche gerade letzteres doch ursächlich einer ausdrucksästhetischen Tanzkonzeption.[19] Ausgearbeitet finden sich ebenso keine anderen Anleitungen oder Übungen, die auf eine aufmerkende Wahrnehmung von spezifischen Empfindungen zielen oder gar ein Spektrum spürender Qualitäten aufschließen.[20] Entworfen wird vielmehr

---

19 Vgl. Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, op. cit., S. 26.

20 Claudia Jeschke verweist hierbei auf eine Leerstelle in Noverres *Lettres*, dernach Noverre weder »Tanzbewegung und Ausdrucksbewegung« konfrontiert, noch »untersucht

eine ästhetische Konzeption von *techné*, die die zu erlernende Kunstfertigkeit der Empfindungsstärkung als eine spezifische Gabe der Tänzer vorstellt.[21] Das Empfinden wird als ästhetische Praxis entworfen, die eine imaginierende Praxis von eingesetzten Einbildungskräften einfordert, eine von Gefühl und Verstand gleichermaßen vollzogene Praxis der An/Rührung. Hierdurch senkt sich das Empfinden quasi unmittelbar in den Körper hinein, ein Prozess, der sich gerade jenseits einer vermittelnden oder anleitenden *techné* vollzieht, wie sie etwa durch körperlich spürende Ausdifferenzierungen vorstellbar ist.

Tatsächlich sind ein an/rührendes Empfinden und Gefühl nicht über ein Gespür des Körpers vermittelt, sondern projizieren – eigens als Abbild der Seele verstanden – Natur und Wahrheit in die Bewegungen. Eingesetzt wird ein ausdrucksästhetisches Modell der *imitatio naturae*, das die Natur als unmittelbaren Empfindungsvorgang einer Einbildungskraft adressiert, um sie im *commercium corporis et mentis* als deren ›wahren‹ Ausdruck hervortreten zu lassen. Denn »wenn«, so schließt Noverre überzeugt seinen zehnten Brief,

---

[er] den Vorgang der Vermittlung zwischen innen und außen.« Noverre untersuche »Ausdruckbewegungen anhand der immer dominanten Erscheinungsform« Vgl.: Jeschke, »Noverre, Lessing, Engel«, op. cit., S. 93 und S. 92.
Entsprechend des Forschungsstandes der Physiologie im 18. Jahrhundert lässt sich von einem ›Inneren‹ des Körpers als Raum neurophysiologischer Reizübertragung dort initiierter Bewegungen noch nicht sprechen. Um 1800 erfolgt mit der Entdeckung der tierischen Elektrizität durch Luigi Galvani (1737-1798) und dem damit verbundenen empirischen Befund von Albrecht von Haller (1708-1777), eine kontinuierliche Irritabilität einer herausgetrennten Muskelfaser des Körpers nachgewiesen zu haben, eine erste theoretische Grundlegung physiologischer Reizübertragungen, die den Innenraum des Körpers dennoch noch nicht grundlegend erkundet.

21 Vgl. hierzu die Studien von Flavia Pappacena: »Noverre's ›Lettres sur la Danse‹. The Inclusion of Dance among the Imitative Arts«, in: *Acting Archives, AAR Supplement* 9, April 2011 (32 Seiten). Pappacena unterstreicht: »Like Diderot and Marmontel before him, in 1760 Noverre ruled out any normative operation which could suffocate the voice of nature and place restraints on creativity, insisting on the impossibility of fixing the whole gamut of moods in a limited repertoire of gestures.« (S. 12). https://www.actingarchives.it/en/essays/contents/101-noverre-s-lettres-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html (Letzter Zugriff 15.03.2019).

> unsre Seele die Triebfedern unsrer Maschiene in Bewegung setzt, so werden alsobald die Füße, Schenkel, Körper, Physiognomie und Augen richtig spielen, und die Wirkung, die diese natürliche Harmonie hervorbringt, wird sowohl über den Verstand als das Herz gleich mächtig seyn. (S. 217)

Und zuvor heißt es:

> Die Leidenschaften sind die Triebfedern, welche, die Maschiene in Bewegung setzen: die Bewegungen, die daher enstehen, mögen beschaffen seyn wie sie wollen, so können sie nicht anders als wahr seyn. Hieraus folgt, daß die trocknen Schulregeln bey dem Tanze in Aktion weichen, und der Natur Platz machen müssen. (S. 200)

So sind es ebenso nicht spezifische Empfindungsgestalten, die ein ›Natürliches‹ in den Bewegungen des Körpers in Anklang bringen, vielmehr tragen alle Bewegungen, wenn sie aus den Leidenschaften heraus ›initiiert‹ sind, d.h. aus der Seele, unabhängig ihrer tatsächlichen Bewegungsgestalt die *evidentia naturalis*: Der Raum der Bewegungsinitiierung ist die Sphäre der Seele, ihr Terrain die Leidenschaften. Hieraus veräußert sich das Empfindsame als Bewegungsgestalt eines wahren und natürlichen Ausdrucks, der – wie Hartmut Böhme über die historische Anthropologie des Gefühls ausgeführt hat – ins »Fenster der Seele« blicken lässt und »ein 1:1 Abbild von Innen und Außen«[22] projiziert.

> Dieses Ideal konnte und kann nicht aufgehen. Die Literatur schon der Empfindsamkeit zeigt unfreiwillig, daß die Emotionen, wenigstens in ihrer Versprachlichung, bis in die intimsten Nischen und kleinsten Verästelungen codiert sind (Koschorke 1994). Das führt zu dem Paradox, daß die höfische und die bürgerliche Affektlogik sich im vorausgesetzten anthropologischen Dualismus völlig einig sind. […] Das Bürgertum entwickelt … Techniken des Enthüllens, aber der innigen Lektüre von Gefühlen; Vertrauen und Intimität

[22] Böhme, »Gefühl«, op. cit., S. 538.

werden kultiviert, so daß Gefühle gleichsam nackt erscheinen und damit das ›Wesen‹ der Person anzeigen dürfen.[23]

Auch die Ausdruckskonzeption des *ballet en action* operiert inmitten jenes anthropologischen Dualismus, der für das 18. Jahrhundert in seiner Konzeption von ›natürlichem‹ Verhalten und ‹natürlichem‹ Ausdruck prägend ist. Doch ist die Bewegtheit der Seele nur unzureichend als ein Inneres vorzustellen, etwa in der Weise eines im Inneren des Körpers ›Waltenden‹, das in den Bewegungen des Körpers nach Außen tritt und durch dessen Bewegungen verkörpert und transparent ansichtig wird.[24] Vielmehr wird die bewegte Empfindungsgestalt des Körpers selbst als Seele vorgestellt und bezeichnet, wie sich mit Jean-Luc Nancy und seinen Ausführungen über Aristoteles' *De anima* pointieren lässt, genau jene Zone, »die spürt, da sie Körper ist. Oder: die Seele ist die Bezeichnung für das Spüren des Körpers.«[25] Interessanterweise aber ruft die Ausdrucksästhetik des *ballet en action* wohl die Seele auf, doch weist ihre Identität mit dem Körper, der »notwendig weiß und spürt«[26], kein Qualitätsspektrum sensueller Vorgänge aus. Vielmehr adressiert das *ballet en action* die Seele als Empfindungs*geschehen* einer *ästhetischen Kraft*, die im Körper selbst transparent bleiben soll und im ›Malerischen‹ - wie noch gezeigt wird – ihre qualitative Ausgestaltung gewinnt.

---

23 Ibid., S. 538f. Zitierte Literatur: Albrecht Koschorke: »Alphabetisation und Empfindsamkeit«, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1994, S. 605-628.

24 »Die Theatralität der Gefühle«, so schreibt Erika Fischer-Lichte, »besteht gerade darin, dass sie weder außen noch innen zu lokalisieren sind, sondern in dem Feld, das sich dazwischen erstreckt. Sie entstehen nicht zuerst im Inneren als ein rein seelischer Prozess, der von anderen nur wahrgenommen werden kann, wenn er zusätzlich einen körperlichen Ausdruck findet. Gefühle müssen vielmehr körperlich artikuliert, gezeigt, inszeniert und wahrgenommen, - kurz, sie müssen aufgeführt werden; sie zirkulieren im Raum als energetische und dynamische Phänomene bzw. Prozesse.« Erika Fischer-Lichte: »Theater als Emotionsmaschine. Zur Aufführung von Gefühlen«, in: Clemens Risi, Jens Roselt (Hg.): *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*. Berlin: Theater der Zeit 2009 (=*Recherchen, 59*), S. 22-50, hier S. 48f.

25 Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Aus dem Französischen von Nils Hodyas und Timo Obergöker, Berlin: diaphanes 2000, S. 119.

26 Ibid.

Vorgestellt wird demnach eine ausdrucksästhetische Darstellungsordnung des Seelischen, die als Geschehen *ästhetischer Kräfte* operiert: »Triebfedern« der Seele und der Leidenschaften sollen als Kraft im Körper wirksam werden, sich als Natur und Wahrheit zeigen und sich der Herzen der Zuschauer bemächtigen. Der choreographierte Körper des *ballet en action* transgrediert hierunter gleichsam das Verhältnis von Innen und Außen zu einer bewegungsästhetischen Übertragung, die allesamt wahre Empfindungsgeschehnisse hervorbringt und zeigt. Doch bleibt die Frage nach wie vor unbeantwortet, wie ein Zugang zu den »Triebfedern« der Seele und der Leidenschaften von den Tänzern gebahnt werden kann.

Techné jenseits eines tanztechnischen Könnens

Interessanterweise konturieren Ballettmeister und *Compositeure* die ästhetische und praxeologische Ausrichtung einer *techné* stets in Abgrenzung zu den Bewegungsformen des theatralen Barocktanzes, um sie als bloße »Fertigkeit«[27] zu degradieren. Mehr als »blos Figuranten« mit »künstlichen Schritten« zu tanzen, soll eine unbestimmte und dennoch bestimmte ästhetische Kraft in den Bewegungen wirksam werden. So heißt es bei Noverre:

> Die Schritte, das Geschmeidige und Glänzende ihrer Verbindung, das Senkrechte, die Festigkeit, die Geschwindigkeit, die Leichtigkeit, die Genauigkeit, das gegenseitige Spiel der Arme und Füße: das ist es, was ich das Mechanische des Tanzes nenne. Wenn aber alle diese Dinge ohne Geist wirksam sind, wenn alle diese Bewegungen nicht vom Genie regieret werden, wenn ihnen Empfindung und Ausdruck nicht die erforderliche Kraft geben, mich zu bewegen und zu interessieren: so gefällt mir zwar als denn die Fertigkeit, ich bewundere den gelenken Mann, ich lasse seiner Flüchtigkeit und Stärke Gerechtigkeit widerfahren; nur innere Regungen kann er bey mir nicht hervorbringen; er kann mich nicht rühren, und vermag eben so wenig Empfindung bey mir zu erwecken […].[28]

---

[27] Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 23f. Diesem Tanzstil zollt er allein Bewunderung, »nur innere Regungen kann er bey mir nicht hervorbringen; er kann mich nicht rühren, [...].«

[28] Ibid., S. 24.

Auch Angiolini betont, dass aus der Kenntnis von den Pantomimen hervorgehe, wie sehr gerade sie um eine Kunstfertigkeit ihrer Darstellungskunst wüssten, nicht bloß »Entrechats«[29] 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 […].«[30] Das Interesse gilt einem *surplus* ästhetischer Qualitäten bewegter Körper, die sich anders darzustellen haben als eine akademisch codierte Bewegungsabfolge ihrer Figuren. Noverre verpönte sogar geradezu die Bewegungskunst des rein akademischen Tanzes und missachtet seine mechanische Kunstfertigkeit »trockener Schulregeln«. In offener Polemik führt er gegen die *figurations* der *belle danse* an:

> Kurz, mein Herr, die Oper, wenn ich so sagen darf, ist ein Schauspiel der Affen. […] Und was will man denn mit dieser Anzahl Soloentreen sagen, die mit nichts in der Welt Zusammenhang oder Aehnlichkeit haben? Was stellen diese seelenlosen Körper vor, die, ohne angenhem zu seyn, herum trippeln, ohne Geschmack mit den Armen wedeln, ohne sich grade zu tragen ohne Festigkeit Pirouetten schneiden, und die von Akt zu Akt mit eben demselben Froste wiederkommen? (S. 130)

Gleichermaßen heißt es auch in einer anonym verfassten Abhandlung *Versuch über die Pantomimische Tanzkunst*:

> denn der redende sprechende Tanz wird immer den Vorzug vor demjenigen haben, welcher nichts als ein Allegro oder Andante künstlicher Schritte ist, welche verbunden mit dem gewöhnlichen Balancement der Arme nichts bedeuten, als eine fertige und geschickte Bewegung eines Tanzmeisters.[31]

Warum aber all jene »Schritte, das Geschmeidige und Glänzende ihrer Verbindung, das Senkrechte, die Festigkeit, die Geschwindigkeit, die Leichtigkeit, die Genauigkeit, das gegenseitige Spiel der Arme und Füße«

---

[29] Vgl. hierzu die Ausführung über *entrechats* (Beinschläge) in: Ibid., 12. Brief, S. 236-269.

[30] Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 353.

[31] Anonym: *Versuch über die Pantomimische Tanzkunst*, (o.O. und o.J, wahrscheinlich 1799), S. 37.

in den Verruf eines »Mechanischen« gerät, liegt in dem Reformierungsbestreben des *ballet en action* begründet, eine grundständig anders gedachte Bewegungsführung einzufordern. Nachhaltig prägen sich – bis ins 20. Jahrhundert hinein[32] – Diskursfigurationen über das Ästhetische von Tanz heraus, die auf Differenzen zwischen einem empfindsamen Ausdruck und einer mechanischen Bewegungstechnik und zwischen natürlichen Bewegungen und ihrer künstlichen rein technischen Ausführung basieren. Die Abgrenzungsdiskurse von Angiolini und insbesondere Noverre zielen dennoch sehr präzise – und keineswegs generalisierend – auf einen spezifischen theatralen Akt des Tanzens, der – als *action* beschrieben – die bloße »Fertigkeit« zu einer wahrhaftigen Darstellung zu transgredieren sucht.

> Die Aktion beym Tanze ist die Kunst, durch den wahren Ausdruck unsrer Bewegungen, unsrer Gestus und der Physiognomie, dem Zuschauer unsre Empfindungen und Leidenschaften mitzutheilen.[33]

Denn gleichwohl Noverre die Könnerschaft regelhafter Schrittabfolgen verachtet, verzichtete er keineswegs auf das Bewegungsvokabular der *danse école* und ihrer seit der Gründung der *Académie royale de danse* (1661) methodologisch verfeinerten Tanztechnik aus Bewegungsfiguren und codierten Positionen und Schritten. So widmet sich Noverre in seinem zwölften Brief explizit anatomischen Erklärungen[34] zur Hüftstellung und dem Gebrauch

---

32 Vgl. hierzu Woitas, *Im Zeichen des Tanzes*, op. cit., Einleitung.

33 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 197.

34 Gegenüber den Traktaten der Ballettmeister John Weaver und Kellom Tomlinson, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine geradezu großartige Aufklärungsbewegung vollziehen und anatomische, mechanische u.a. szientifische Grundlagen über das rechte Tanzen darlegen und mit ihnen den Bewegungsapparat des Körpers anthropologisch ausdeuten, bleiben Noverres Ausführungen hierzu gleichsam spärlich. Vor allem das systematisch zusammengetragene szientifische Wissen von Weaver entwarf ein Lehrprogramm, das den Körper »in einen ›richtigen‹ Stand« zu bringen suchte. Eine korrekte Körperaufrichtung galt ihm – ebenso wie Tomlinson – als eine ästhetische Proportionslehre, die eine optimierte Hebelwirkung der Glieder zu einer mechanischen Kräftelehre ausarbeitete, um sie durch ein aufwendiges Explikationsverfahren zur Basis der tänzerischen Prinzipien wie Balance, Grazie und gesammelter Haltung zu erklären. Vgl. John Weaver: *Anatomical and mechanical Lectures upon Dancing. Wherin rules and Institutions for that Art are laid down and demonstrated*, London: Printed for J. Brotherton and W. Meadows at the Black Bull in Cornhill 1721; Kellom Tomlinson: *The Art of dancing [and Six dances]. Explained by Reading and Figures whereby the manner of performing the steps is made easy by a new*

der Füße etwa für die Ausführung von *entrechats*[35], die einer »anmuthigen« Ausführung ihrer Bewegungsabläufe dienen.

> Um gut zu tanzen, muß der Körper fest und ruhig seyn, und sich nicht durch die Bewegung der Schenkel bewegen und erschüttern lassen. Läßt er sich hingegen die Bewegung der Füße mittheilen, so wird er bey jedem andern Schritte eine andre Grimasse oder Verzerrung machen, alsdann wird die Ausführung der Ruhe, des Ganzen, der Harmonie, der Genauigkeit, der Festigkeit, des Senkrechten des Gleichgewichts, kurz, der Anmuth und Würde beraubt, welches die Eigenschaften sind, ohne welche der Tanz nicht gefallen kann. (S. 259)

Weniger an pädagogischen Leitlinien und anatomisch-mechanischen Bewegungsprinzipien für eine Tanzausbildung interessiert, richtet sich der ästhetische Diskurs von Noverre auf theatrale Fragestellungen. Im Mittelpunkt steht die Frage nach dem Modus ›wahrhaftiger‹ Darstellung, der – so wurde es zuvor deutlich – als eine ästhetische Kraft konzipiert ist, den Körper aus den Triebfedern von Natur und Leidenschaft heraus im Tanzen zu ›beseelen‹. Nur wenige Passagen in den *Lettres* deuten an, wie die Tänzer mit jener Kraft in Verbindung treten und sie als Terrain des Ausdrucks anverwandeln können:

---

and familiar method, Farnborough: Gregg International 1970 (Erstausgabe 1745). Der aufklärerische Funktionswandel der Wissensformen geht mit einer neuen Topologie des ästhetischen Wissens vom Körper einher. Die Frage der Darstellung, Aspekte der Wahrnehmung (sich selbst und anderen gegenüber) und der Inszenierung (sozial und theatral) kulminiert in der anthropologischen Figur der Haltung, die eine Steuerung des affektiven Kräftehaushalts im Körper zum Ziel hat. Anmut und Eleganz wohlregulierter Gesten sowie die ästhetischen Prinzipien der *elevation*, des *en-dehors* und des *equilibrium* werden zu anthropologischen und choreographischen Maximen des Körpers, die bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts kulturphilosophische und ästhetische Diskursfiguren über den Bühnentanz prägen. Vgl. Sabine Huschka: »Wissen vom Tanzen: Carlo Blasis' Instruktionen zur Anmut«, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bd. II, Symposiumsbericht, München: Kieser Verlag 2007, S. 113-136.

35 Vgl. Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 251ff.

> Das Gedrenge in den Gassen; die öffentlichen Spaziergänge; die Ergötzungen und Beschäftigungen des Landes; eine Bauernhochzeit; die Jagd, die Fischerey; die Erndte; die Weinlese; die bäurische Art eine Blume zu begiessen, abzupflücken, und sie seiner Dirne zu überreichen; die Art Vogelnester auszunehmen: auf die Schalmen zu spielen: alles bietet ihm die mahlerischsten Gegenstände an, aus welchen sich die mannichfaltigsten und reizendsten Gemälde zusammen setzen lassen. (S. 62f.)

Beobachtungen des bäuerlichen Lebens in seinen sozialen Ritualen und Tätigkeiten werden den Tänzern – neben Beobachtungen der Natur – als Szenen der Anschauung angeraten, die ihre Einbildungskraft aktivieren und ausrichten sollen. Daneben steht der Rat, sich einem Studium von Kunstwerken zu widmen. Gerade der Anblick von Gemälden ermögliche, das Gemüt – wie es heißt – zu erhitzen und einen jener glückhaften Augenblicke zu erzeugen, der ein Empfinden unmittelbar in den Körper hineinsenkt.

> Wenn eure Einbildungskraft von dem Gegenstande, den ihr mahlen wollt, lebhaft gerührt ist, so wird sie euch Züge und Farben und Pinsel geben. Eure Gemählde werden Feuer und Energie haben, sie werden ganz Wahrheit seyn, wenn euer Vorbild nur die rechte Wirkung auf euch gehabt hat. (S. 47)

Konzipiert ist ein transgredierender Imaginationsvorgang, der als Einbildungskraft gefasst, eine dergestaltete Empfindung in die Bewegungsausführung spielt, dass die Bewegungen die Wahrheit »mahlen«. Dabei wird die Einbildungskraft, wie Christoph Menkes philosophischer Entwurf über *Kraft* als *Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* herausstellt, gerade so beschrieben, »daß sie dem, was sie hervorbringt, durch die Art und Weise seines Hervorgebrachtwerdens Macht, Stärke, Eindringlichkeit, Evidenz verschafft.«[36] Alle Bewegungen, die durch eine ›rechte Durchwirkung‹, die sich der Einbildungskraft verdankt, hervorgebracht werden, malen als »Züge und Farben und Pinsel« die Wahrheit. In ganz ähnlicher Weise spricht auch Angiolini von der spezifischen *techné* der Tänzer:

---

[36] Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, a. M.: Suhrkamp 2008, S. 19.

> Er [der Tänzer] muß in seinem Innersten von allem, was er vorstellen will, aufs lebhafteste durchdrungen und gerührt seyn: er muß endlich jene innerlichen Schauder, welche der Abscheu, das Mitleiden, das Schrecken in unserer Brust mit uns selbst reden, und uns so erschüttern, das Blässe, Seufzer, Zittern und Thränen sich äußerlich zeigen; […].[37]

Sonach ist der tänzerische Ausdruck weit mehr, als ein einträchtiges *commercium corporis et mentis* vor Augen zu stellen. Die Ausdruckskörper der Tänzer unterliegen der *autopoiesis* einer Einbildungskraft, die den Körper-in-Bewegung zu einem energetischen Bewegungsprozess zu medialisieren sucht. Die Tänzerkörper sind letztlich einer absolut konzipierten Verwandlungskraft unterstellt. Denn es ist, wie es in den vorherigen Zitaten bei Noverre stets in Anklang kam, eine stete Verwandlung seiner Erscheinungsweise und damit seiner ›Materialitäten‹, die die Tänzer im *ballet en action* ergreifen und deren Kraft sie in Bewegung aufzuschließen haben. Die ästhetische Kraft des Ausdrucks zeigt sich damit explizit im Modus der Verwandlung, um den Körper »in tausend verschiedne Gestalten« zu durchwirken. »An dem Tänzer muss alles mahlen, alles reden: jeder Gestus, jede Stellung, jeder Port de Bras muß einen unterschiedenen Ausdruck haben.« (S. 197) Das Wissen und Können der Tänzer richtet sich damit auf einen Kunstakt des Durchdrungen-Seins, den sich die Tänzer voll und ganz zu unterwerfen haben.[38]

---

[37] Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 372.

[38] Angezeigt ist eine Kunstfertigkeit, die ebenso im Schauspiel des 18. Jahrhunderts als Verwandlungsintensität diskutiert wird. Ein Vergleich zu dem Text *Paradox über den Schauspieler* von Denis Diderot etwa verdeutlicht in der Lesweise von Philippe Lacoue-Labarthe die politische Tragweite einer dergestalt eingeforderten Verwandelbarkeit des Körpers: Mit sich selbst stets un-identisch entbehrt der Körper jegliche Eigenheiten. Mehr noch, jegliche Eigenheiten werden mittels der ästhetischen Kraft steter Wandelbarkeit getilgt, womit der Tanzkörper Züge des Monströsen annimmt. »Darin also liegt das Paradox: um alles zu vermögen, alles nachzuahmen – alles zu (re)präsentieren oder alles zu (re)produzieren, im stärksten Sinn des Worts –, darf man *nichts* durch sich selbst sein, nichts *Eigentliches* haben, nur ›gleiches Geschick‹ für alle möglichen Dinge, Rollen, Charaktere, Funktionen, Figuren, usw. Das Paradox trägt ein Gesetz der Uneigentlichkeit, das Gesetz der Mimesis vor: […] nur ein Wesen ohne Eigen- und Besonderheiten, das Subjekt ohne Subjekt (entfernt und abgezogen von sich, ohne Selbst) ist in der Lage, überhaupt zu zeigen […] oder herzustellen.« Philippe Lacoue-Labarthe: *Die Nachahmung der Modernen.* Basel/Weil am Rhein/Wien: Engeler 2003. (Reihe Typographien II. Aus

Die ästhetische und körperpolitische Tragweite dieser ausdruckstheoretischen Konzeption wird – wie im Weiteren verdeutlicht wird – im Kontext der theatralen Funktion der Tänzer als *acteur* vollständig erkennbar: Als Rollenfiguren dramatisierter Handlungsgeschehnisse *in Szene gesetzt,* sollen sie eine stets wirkende Einbildungskraft als Empfindungsgeschehnis veräußernd medialisieren. Dieses Geschehnis gilt einem Affizierungsprozess der Zuschauer, der deren Herzen rührt *und* gleichermaßen den Sinn des Handlungsgeschehens überträgt.

> Die Tänzer sollten sich so gut als die Schauspieler darauf befleißigen, zu empfinden und nachzubilden, weil sie einerley Zweck mit ihnen haben. Wenn sie von ihrer Rolle nicht lebhaft durchdrungen sind, wenn sie den Charakter derselben nicht nach seiner ganzen Wahrheit einsehen: so können sie sich nicht schmeicheln, daß es ihnen glücken, und daß sie gefallen werden; sie sollen eben so wohl das Publikum durch die Stärke der Illusion fesseln, und ihm die Empfindungen mittheilen, wovon sie belebt sind. (S. 215)

Dieses ist das eigentliche Paradox des Tänzers im *ballet en action* und zugleich sein Skandalon.

Der Tänzer als Rollenfigur: Darstellen und Erzählen in *actio*

So ist vor allem Noverre vom Schaupiel und dessen leidenschaftlicher Darstellungskunst begeistert, die er geradezu bravurös in dem englischen Schauspieler David Garrick[39] als wohl berühmtesten Schauspieler seiner Epoche verkörpert sah. Das Spiel von Garrick sei »so natürlich, sein Ausdruck ist so mannichfaltig, seine Gestus, seine Physionomie und seine Blicke sind so rednerisch, so überzeugend, daß ihn selbst der versteht, der kein Englisch weiß; […].« (S. 157) Doch ist es nicht allein die gestische

---

dem Franz. von Thomas Schestag), S. 24f. Vgl. Denis Diderot: *Das Paradox über den Schauspieler. Erkenntnisse über die Schauspielkunst*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1964. (Französischer Titel: *Paradoxe sur le Comédien*. Übersetzt von Katharina Scheinfuß).

[39] Noverre lernte David Garrick in den Jahren 1755/56 in London kennen und wurde von ihm am *Drury Lane Theatre* engagiert. Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, op. cit., S. 40ff, S. 193f.

Expressivität seiner Spielweise, die Noverre zum Vorbild wird. Vielmehr unterstreicht er die geradezu dämonische Illusionskraft und Affizierungsintensität von Garricks Schauspieltechnik, die den Zuschauern Schauder über ihre Rücken fahren lässt.

> Er rührt im Pathetischen; im Tragischen erregt er die auf einander folgenden Bewegungen der heftigsten Leidenschaften, er wühlt, wenn ich so sagen darf, im Eingeweide des Zuschauers, zerreißt ihm das Herz, durchbohrt ihm die Seele, und preßt ihm blutige Thränen aus. (S. 158)

Diese Wirkungskraft verdankt sich dem schauspielerischen Wissen, eine vollständige Anverwandlung der Person (und des Körpers) in dem Charakter seiner Rolle zu vollziehen:[40]

> […] er nimmt seine Tugenden und Schwachheiten an; er dringt in ihren Charakter und Geschmack; er schmilzt sich um; es ist nicht mehr Garrick, welcher hört oder spricht; wenn die Verwandlungen einmal vorgegangen, steht der Held da und der Komödiant verschwindet […]. (S. 160)

Tatsächlich markiert Garricks Schauspielstil wesentlich die ästhetischen Zielsetzungen von Noverre, nämlich den theatralen Tanz mittels einer geradezu vehementen Ausdrucksstärke als eine affektive Verwandlungskunst zu reformieren und als bürgerliche Bühnengattung zu etablieren. Garrick fungiert für Noverre als »Muster« (S. 157) für die Ausgestaltung jener Rollenfiguren, in die die Tänzer des *ballet en action* eintreten sollen (vgl. Abb. 19, Farbtafel im Innenteil). Hierzu merkt die englische Wissenschaftlerin für *Performance Culture* Ismene Lada-Richards an:

> Above everything else, what must have struck Noverre with the force of a revelation was Garrick's intensely physical acting style, which consciuously and systematically privileged nonverbal,

[40] Vgl. hierzu Flavia Pappacena, die anmerkt: »Garrick fascinated him for the lifelikeness, immediacy and perfection of his gestures, and for his ability to identify with the most wide-ranging characters while suppressing his own personality«, in: Pappacena, »Noverre's Lettres«, op. cit., S. 10.

> corporal crystallizations of emotional intensity over the established rules of sonorous declamations.[41]

Gleichwohl schon der Theatertanz des 17. Jahrhunderts eine Darstellungspraxis der *imitatio* eingesetzt hatte, fokussiert der Bühnentanz des 18. Jahrhunderts eine gestisch-beseelte Ausgestaltung handlungstragender Rollenfigurationen, die sich in *actio* darbieten und die Tänzer zu *acteuren* eines dramatischen Geschehens wandeln. Das schauspieltechnische und ästhetische Modell der kompletten Anverwandlung des Körpers an die Rollengestalt, das von der Theaterwissenschaft als Verfahren der Verkörperung reflektiert wird, mit dem begrifflich der »Körper des Schauspielers als existentieller Grund, als Bedingung der Möglichkeit für die Entstehung einer dramatischen Figur auf der Bühne«[42] angezeigt ist, womit wie Siegmund ergänzend betont, der »phänomenale Körper zum Medium [wird], in dem Sprache überhaupt erscheinen kann«;[43] dieses schauspieltheoretische Modell der Anverwandlung an die Rolle konturiert der Bühnentanz als ein wirkungsästhetisches Modell der Verwandlungskraft. Das *ballet en action* adressiert demnach eine stete und umfassende Verwandlung des Körpers, die durch einen gestisch *agierenden* Ausdruckskörper wirksam hervortreten soll.

Da die Ballettkörper keine Charaktere aus Sprechakten und Gebärden bilden, verlangt der notwendige Sinnaufbau der Rollengestaltung, der in dem Akt der Verkörperung eingeschlossen ist, eine andere ästhetische Arbeit. Die affektive Ausgestaltung des Körpers als Bewegungsfiguration allein reicht nicht aus, um aus der ›verlebendigten‹ Erscheinung der Rolle eine Sinngestalt entstehen zu lassen, die ohne Worte auszukommen hat. Gleichwohl kommen Bühnentanz und Schauspiel genau in jenem Topos

---

41 Ismene Lada-Richards: »Dead but not Extinct: On Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-Century England and France«, in: Fiona Macintosh (Ed.): *The Ancient Dancer in the Modern World Responses to Greek and Roman Dance,* Oxford: Oxford University Press 2010, S. 19-38, hier S. 25.

42 Erika Fischer-Lichte: »Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«, in: dies., Horn, Warstat (Hg.), *Verkörperung*, op. cit., S. 15.

43 Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 106.

der ›Verlebendigung‹ ihrer Rollen, der sich in der Diskursfigur des Feuers niederschlägt, überein:

> In ihrem Zentrum [im Zentrum der neuen Darstellungsdoktrin] steht der Begriff des ›Feuers‹. Getrieben von dem Wunsch nach ›Verlebendigung‹ und ›Beseelung‹, preisen die Dramaturgen und Theoretiker der Schauspielkunst das ›Feuer‹ als dasjenige Element, das der ›Action das Ansehen der Wahrheit zu geben‹ imstande ist. Das ›Feuer‹ des Schauspielers treibt ihn, die Kette des Ausdrucks nicht abreißen zu lassen und jede einzelne Nuance mit der nächsten zu verbinden.[44]

Die selbige affizierende Kraft der Leidenschaften soll sich auch im Tanzkörper gleichsam entzünden und eine Verwandlung im steten Wechsel von Schritten und Bewegungsgestalten ›befeuern‹, womit der Körper als ein stets in Bewegung Seiender inmitten eines kontinuierlichen Gestaltwandels gedacht wird. Wie notwendig unstet und unsicher diese ausdruckstheoretische Konzeption des Tänzers als Medium ist,[45] die notwendigerweise mit der Materialität des Körpers und dessen gestalthaften Formveränderungen im Verwandlungsvorgang umzugehen hat, trägt sich als ein implizites Wissen in den ästhetischen Diskurs der Ballettmeister ein.[46] So führt Angiolini aus dem Wissen über einen drohenden Verlust aus:

---

[44] Heeg, *Das Phantasma*, op. cit., S. 241.

[45] Siegmund differenziert daher zu recht den Topos der Verkörperung im Tanz und wendet sich gegen ein Verständnis vom Körper als theatrales Medium der Sinnübertragung. Er fügt an: »Den Körper als Medium zu begreifen, hieße letztlich, ihn als unveränderbaren neutralen Kanal für eine (sprachliche) Botschaft aufzufassen. Doch der Körper auf der Bühne *ist* nicht, er *wird*: Er schreibt sich im prozessualen Vollzug der Aufführung permanent um. Damit wird ihm kein Signifikat (etwa Gott oder das Heilige) [oder die Natur] zugeordnet, im Gegenteil: Die Bedeutungsfunktion wird abwesend gemacht zugunsten einer Selbstbearbeitung des körperlichen Signifikanten, der *sich* in komplexen Übertragungsprozessen zwischen Bühne und Parkett zeigt und *sich* hervorbringt.« Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 107. Daher verlangt die Erzeugung einer Sinngestalt und Bedeutung eine bewegungsästhetische und kompositorische Arbeit, die sich am Körper im Verweis auf *etwas* zeigen muss.

[46] Es erwächst die grundlegende Aufgabe, die Verwandlungskraft nicht allein mittels des Körpers zu initiieren sondern zu lenken und auszurichten, um die intentionale Wirkung der Rührung zu erzielen. Doch welche Instanz wird hierzu eingesetzt, aus der die

> […] il faut, comme nous avons dit, que le Danseur Pantomime puisse exprimer toutes les passions, & tout les mouvemens de l'âme. Il faut qu'il soit lui-meme fortement affecté de tout ce qu'il veut représenter, qu'il éprouve enfin & qu'il fasse sentir aux Spectateurs ces frémissemens intérieurs, qui sont le langage avec lequel l'horreur, la pitié, la terreur parlent au-dedans de nous, & nous secouent au point de palir, de soupirer, de tressaillir, & de verser des larmes; malgré la persuasion où nous somme que ce qui nous rend si sensibles, n'est qu'un etre artificiel.[47]

Der Kraft der Leidenschaft bedarf als ästhetischer Empfindungsprozess, da er einer körperlich bedingten Auflösung unterworfen ist, eines »künstlichen« Verfahrens, um sich »im realen Moment der Aufführung« zeigen zu können.

Hiermit deutet sich an, dass im Bühnentanz ergänzend zum theatertheoretischen Modus der Verkörperung, der das Darstellungsgefüge von Rolle und Körper betrifft, weitere ästhetische Konstellationen bedeutsam werden, in denen die Frage des Ausdrucksgefüges von Bewegung, Körper und Leidenschaften als theatrales Sinngefüge und überdies affizierendes Geschehen verhandelt wird. Da der Verkörperung der Affekte nicht im rhetorischen Sinne eine sinn- und gestaltgebende Verweisstruktur ihrer Gesten eignet, fußt der ausdruckstheoretische Vorgang der Verkörperung auf sinngebenden Operationen und Verfahren, die Körper, Bewegung und Leidenschaften als spezifische kompositorische Gefüge hervorbringen. Denn obwohl für den Tänzerkörper ästhetische Wege gesucht werden, Bewegungen als empfindsamen Ausdruck hervortreten zu lassen, zeigt sich die tanztheoretische Frage der Verkörperung in der ästhetischen Anstrengung um die

---

ästhetische Aktivierung und Steuerung der Kraft erfolgen kann? Vgl. hierzu in Kapitel II.4.: Die Kunst des *Compositeurs*.

47 Gasparo Angiolini: *Dissertation sur les Ballets pantomimes*, op. cit., ohne Paginierung. »Der Pantomimische Tänzer muss, wie wir gesagt haben, alle Leidenschaften und alle Gemütsbewegungen auszudrücken in der Lage sein. Er selbst muss stark berührt sein, von dem, was er darstellen möchte, so dass er es schließlich empfindet und die Zuschauer das innere Beben spüren lässt, welches die Sprache ist, in der sich Entsetzen, Mitleid und Schrecken in uns ausdrücken und uns erschüttern, bis wir erbleichen, seufzen, erzittern und wir Tränen vergießen. Und das, obwohl wir genau wissen, wo wir sind und dass, was uns so empfindsam macht, nur ein künstliches Wesen ist.« (Übersetzung: Inka Paul)

›rechte‹ kompositorische Ordnung des affiziert ausgestalteten Handlungsgeschehens. Tatsächlich ist es den Ballettmeistern – vergleichbar zu Theatertheoretikern und Dramatikern – nicht daran gelegen, körperästhetische Ausgestaltungen der Rollenfiguren über sensuelle Qualitätsspektren alleine zu erarbeiten, um – wie im Schauspiel – Grade der Einfühlung als psychophysische Wechselwirkungen auszutarieren und Modi einer ›kalten‹ oder ›heißen‹ Darstellungsweise zu diskutieren. Während die Schauspieltraktate von Sainte-Albine über Riccoboni, Lessing oder Engel ein ›Körperlich-Werden‹ der Rolle als eindringliche »Menschendarstellung« durchdenken, die der Rollengestalt Wahrhaftigkeit, Sinngebung und Glaubwürdigkeit gibt, verweben die tanztheoretischen Diskurse Fragen der affizierten Bewegungsführung der Tänzer mit Fragen ihrer Handlungsführung als Rollenfigur.

Die ausdrucksästhetische Konzeption von Leidenschaften und Natur entscheidet sich in Auseinandersetzung mit den raum-zeitlichen Anordnungsoptionen der Körper als *acteure*. In den Tanztraktaten steht daher wesentlich das theatral-kompositorische Gefüge der Leidenschaften als ästhetisches Gefüge wirkender Kräfte zur Disposition. Überlegungen über die Ausgestaltung einer sichtbar hervortretenden und verstehbaren Leidenschaftskonstellation werden entlang poetologischer und dramaturgischer Fragestellungen verhandelt. Debattiert wird das theatrale Gefüge der Ballettstücke. Dies ist durchaus bemerkenswert. Denn die Tänzer repräsentieren theatral weniger einen Charakter der Handlung, sondern treten – wie die folgenden beiden Kapitel aufzeigen – durch affektive Bewegungsakte als ein Ensemble von Leidenschaftsarrangements szenisch auf.

II.3. Texturen der Leidenschaften in *actio*

Die *Compositeure* des *ballet en action* erkennen überdeutlich, dass ein gestisch agierender Tänzer trotz seiner Empfindungskraft alleine – mithin als singuläre Figur – nicht einen Handlungsstrang 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?[1]



Abb. 20: *Pas de Deux Pantomime.* Marie Allard und Jean Dauberval in der Opera Ballet *Silvie*, Kupferstich von Jean-Baptiste Tilliard (ca. 1767)

[1] Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 360.

Diese Aufgabe bleibt nunmehr den Ballettmeistern überantwortet, um als Librettisten und *Compositeure* ausgewählte Erzählstoffe dramaturgisch auszuarbeiten und szenographisch als Handlungsgefüge zu choreographieren.[2] Eingefordert ist ein mithin dramaturgisches und kompositorisches Geschick, die Tänzer als *acteure* eines stummen Handlungsgeschehens dergestalt anzulegen und gestaltend zu choreographieren, dass den Zuschauern ein leidenschaftlich durchwirktes Leidenschaftsgefüge sinnfällig und eindringlich vor Augen geführt wird.

Im Unterschied zu dem inszenatorischen Gefüge der Opernballette aus Zwischenakten, Divertissements und ihren wirkungsvollen Abschlüssen von Contredanses, richten sich Dramaturgie und Komposition des *ballet en action* nicht auf die Gestaltung von Einzelszenen, in denen Tänzer wie etwa im Musiktheater von Philippe Rameau sich thematisch eingebunden präsentieren. Vielmehr gilt es themenzentrierte Stoffe auszuarbeiten und sie in »zusammengeknüpfte« Handlungen zu überführen, in denen die Tänzer gestisch und bewegungsqualitativ vermittelnd agieren.[3] Die dramaturgische und kompositorische Arbeit an einer ausdrucksästhetischen Theatralisierung des Tanzes gilt hierbei einem ebenso nachvollziehbaren wie affektiven Bühnengeschehen, das nicht allein eine »story of action«[4] darzustellen sucht. Dem theatralen Handlungsgefüge obliegt vielmehr das ästhetische Ziel, Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit zu vermitteln, um darüber einen affizierenden Handlungsraum der Leidenschaften zu eröffnen, aus dem sich deren ästhetische Kräfte geradezu entladen können. Denn die Tanzkunst will erklärtermaßen eine »Macht«[5] ausspielen, die die Herzen der Zuschauer trifft, um diese nicht allein zu ›beleben‹ sondern

---

2 Vgl. hierzu Sabine Huschka: »Kompositorische Ordnungen der Affekte im *ballet en action*. Zur Wirkungsästhetik bei Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini«, in: Roselt, Risi (Hg.), *Koordinaten der Leidenschaft*, op. cit., S. 51-77.

3 Vgl. Noverre, *Briefe*, op. cit., S 102: »Die Opernballette werden so lange kalt und unangenehm seyn, als sie nicht genau mit dem Drama verbunden werden, und nicht zu seiner Einleitung, zu seinem Knoten und zu seiner Entwicklung das Ihrige beytragen.«

4 Weaver, *An Essay towards an History of Dancing*, op. cit., S. 168.

5 Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 357.

gleichsam – wie Noverre und Angiolini herausstellen – zu »fesseln«[6] und zu »erschüttern«[7]. Und so betont Angiolini:

> Bey diesem Tanze kommt es darauf an, Affekten zu erregen; nicht bloß die Augen zu belustigen. Erreicht man dieses nicht glücklich, so verfehlt man seinen Zweck, und nach meinem Urtheil scheint mirs nicht glaublich, daß man durch bloß personificirte Geschöpfe der Einbildungskraft Leidenschaften rege machen könne. Wir müssen uns hier wie in vielen andern Fällen, mit den Mahlern vergleichen, denen man räth, in ihren Gemählden nur bloß bekannte Personen vorzustellen. Die Poesie allein hat das Vermögen, Personen zu erschaffen: die Geschöpfe ihrer Einbildungskraft darzustellen; die Mahler und wir, wir müssen uns damit begnügen, sie wieder zu erkennen zu geben.[8]

Wie eine dergestalt wirkungsintensive Ausgestaltung des Bühnengeschehens zu erzielen ist, um nicht allein die Augen zu »belustigen«, wird von Noverre und Angiolini kontrovers in ihrer poetologischen und kompositorischen – im heutigen Sinne ›choreographischen‹ – Anlage diskutiert. Für Angiolini entscheiden dramentheoretische Prinzipien über eine gelungene Darstellung und Wirkung der theatralen Tanzhandlung; für Noverre stehen szenographische Prinzipien für eine bildkräftige Repräsentation der Leidenschaftshandlungen als Geschehnis ein. Die Pfeiler der ausdrucksästhetischen Theatralisierung bilden gleichermaßen dramatisierte Stoffe, ein in Akte und Szenen strukturierter Handlungsverlauf mit einem ›geschickten‹ dramatischen Aufbau und darin verstehbaren Aktionen aus empfindsam wirkenden Gesten der Tänzer, von »Feuer« »lebhaft durchdrungen«. Ihre choreographierten Körper übernehmen dabei die *Rolle*, als *acteure* einer Handlung sichtbar zu werden und in *actio passion* zu zeigen und auszuspielen. Visioniert wird ein affizierender Erzählraum des Tanzes.

---

6 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 214.

7 Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 372.

8 Ibid., S. 367f.

Darstellungstopologien: Zur Dramatisierung ›feuriger‹ Affekte

»Ein lebendes Bild der Leidenschaften, der Sitten, der Gewohnheiten, der Zeremonien und der Gebräuche aller Völker dieser Erde«[9] zu zeigen, wie Noverre schreibt, verlangt nach einer Dramaturgie und kompositorischen Ordnung des Handlungsgeschehens, das den Körper als Zeit-Raum des Erzählerischen und Affizierenden anverwandelt. Voran steht eine ›rechte‹ Auswahl von Sujets und Stoffen, die handlungsgeführt den gestischen Aktionen der Tänzer einen Rahmen und einen Schauplatz geben. Ihr ästhetisches Regelwerk changiert zwischen moralischen und idealistischen Maßgaben darstellerischer Maximen, die sich auf die Verständlichkeit, Beurteilbarkeit und Tradierbarkeit ebenso richten wie auf eine maßvolle Anordnung, einen harmonischen Ablauf und Abwechslungsreichtum.

Für Angiolini stehen »die bewegten Ausdrücke, die Sensibilität der Affekte, das Feuer der Leidenschaft und viele andere Dinge«[10] für ein ästhetisches Selbstverständnis des Tanzes ein. Pointiert stellt Angiolini in seinen *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi (Reflektionen über den Gebrauch von Programmheften für die pantomimischen Tänze)* (1775) heraus, dass der Tanz »eine Kunst [ist], die alles in sich selbst trägt, und die unvermittelt von der Natur ihre Mittel erlangt, um die Wirkung zu produzieren, die sie sich vornimmt […].«[11] Skizziert ist ein nahezu modernes Autonomiekonzept der Tanzkunst, deren gattungsspezifische Merkmale allerdings nicht gänzlich ohne vergleichende Analogien zur Dichtung und Malerei und ihrer Gestaltungskraft herausgestellt werden. Gleich der Malerei weiß der Tanz »nur bloß bekannte Personen vorzustellen« und hat sich »damit [zu] begnügen, sie wieder zu erkennen zu geben.«[12] Auch wenn Angiolini dem Tanz jene Erfindungskraft abspricht, mit der die Dichtung »Geschöpfe ihrer Einbildungskraft darzustellen« weiß, so unterstreicht er hiermit

---

9 Noverre zitiert nach Dahms, »Jean Georges Noverre - ein Zeitgenosse Mozarts«, op. cit., S. 25. Auszugsweise Neuübersetzung von: Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, op. cit. (Lettre XVIII, Bd. 1, S. 236).

10 Angiolini, «Lettere a Monsieur Noverre, Lettera II», op. cit., S. 69. (Übersetzung: Simone Willeit)

11 Gasparo Angiolini: »Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi«, in: Lombardi, *Il ballo pantomimo*, op. cit., S. 117-124, hier S. 119f. (Übersetzung: Simone Willeit)

12 Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 368.

doch vordringlich das ästhetische Potential der Tanzkunst, menschliche Situationen zeigen zu können. Dieses Darstellungswissen trägt der Tanzkunst ein ästhetisches Wirkungspotential zu, das von der Geste ausdruckstheoretisch ausgeht und dennoch nicht allein aus ihr hervorgeht.

> Gehen wir zu den Wurzeln der Gesten, folgen wir ihren Entwicklungen, und wir werden sehen, dass ihr wahrer Motor die Affekte und die Leidenschaften sind. Und nachdem die Affekte und die Leidenschaften unserer Intelligenz weder Enigma noch unbekannte Quellen sind, müssen die Gesten auftauchen, die uns diese am leichtesten erklären; und haben wir sie einmal erkannt, wo liegt dann die Schwierigkeit, sie zu beschreiben und ihnen Grenzen zu setzen?[13]

Das Gestische trägt für Angiolini spezifische Entwicklungsformen, die über die Affekte und Leidenschaften angetrieben, eine durchaus innewohnende Logik haben. Gesten können allerdings erst dann ihre ästhetische Wirkung entfalten, wenn sie kunstvoll ausgestaltet sind. Mit Rekurs auf die Pantomimen deutet Angiolini das drohende Scheitern ihrer Empfindungsevidenz als Imitation an und appelliert damit an eine regelgebundene Kraft der Kunst.[14]

Die Geste muss kompositorisch eingefügt in eine Handlung erscheinen. Ein gelungener dramaturgischer Handlungsaufbau gilt Angiolini daher als ästhetischer Garant des gestischen Ausdrucks. Über dessen Topologie reflektiert Angiolini eingehend und strengt in seinen wenigen Schriften[15] wie der »Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten« (1766) und

---

13 Angiolini, «Lettere a Monsieur Noverre, Lettera II », op. cit., S. 85. (Übersetzung: Simone Willeit)

14 Vgl., ibid.

15 Vgl. zudem u.a. die Programmheftschriften von Gasparo Angiolini: *Le Festin de Pierre. Ballet Pantomime*, Wien: Trattner 1761; *Les nouveaux Argonautes. Ballet Pantomime-Allégorique*, Petersburg 1770; *Notice for La Caccia di Enrico IV*, Mailand 1773; *Der Cid. Ein großes tragisch-pantomisches Ballett.* Wien 1774; *Theseus in Kreta. Ein heroisch-pantomimisches Ballett in fünf Akten. Vorgestellt auf den k.k. privilegirten Schaubühnen in Wien*, Wien 1775 (keine Verlagsangaben, stattdessen mit dem Hinweis versehen: «Zu finden bey dem Logenmeister«); *Orfeo ed Euridice. Azione Theatrale per Musica*, Wien: Trattner 1775.

besonders in den an Noverre gerichteten *Briefen* (1773/1774) dramentheoretische und kompositorische Überlegungen an, wie dramatische Stoffe zu einem kohärenten Handlungsgeschehen auszugestalten sind. Der Plan der Ballette muss – wie es heißt – »regelmäßig« sein und ein harmonisches Gesamtgefüge eines einzigen Handlungsfaden repräsentieren, da dieser die Einbildungskraft des Künstlers notwendig ausrichtet und an den Verstand, die Regeln der Kunst und der Natur bindet, ohne dass er sich in Phantastereien verliert. Die bevorzugte Dramenform für pantomimische Ballette ist für Angiolini dabei die Tragödie: die »grauenerregendsten Stoffe«[16] zeigen sich im Tragischen in »vollständiger Aktion«: lebhaft, interessant und »allerzeit auf einen gewissen Zweck [gerichtet], ohne durch Episoden, welche sie nur matter machen würden, aufgehalten«[17] zu sein. Damit sinnt Angiolini auf eine dramatische Poetologie des Tanzes, die er in der aristotelischen Regelpoetik verankert. Eingefügt in die poetologische Kunstordnung muss die Erzählstruktur der *danza parlante*, wie er das *ballet en action* auch bezeichnet, den Regeln der Einheit von Zeit und Raum folgen.

Doch ist in der körperlich-gestischen Darstellungskunst des Tanzes zugleich grundlegend eine andere Zeitlichkeit am Werke, die – so betont Angiolini ausdrücklich – durch eine geradezu unhintergehbare Eigenzeitlichkeit geprägt ist. Diese unterläuft narrative Zeitstrukturen:

> Die Kunst der Gebärden, welche die Reden erstaunlich abkürzt, und durch ein einziges ausdrucksvolles Zeichen oft die Stelle einer Menge von Worten vertritt, zieht ihrer Natur nach die Währung der pantomimischen Handlung in die Kürze, wenn der Plan auch ganz regelmäßig ist. Man wird sogar gezwungen, seine Erfindungskraft, trotz aller ihrer Ausschweifungen, unter den Gehorsam der Genauigkeit und Lebhaftigkeit der stummen Beredsamkeit zu bringen.[18]

Die Darstellungsoptionen des Tanzes sind präsentisch gebunden und im Gegensatz zum Schauspiel in seinem Ausdrucksgeschehen in einer hiesigen Zeitlichkeit verankert. Bar jeglicher Dialoge kann das Gestische

---

16 Gasparo Angiolini: *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. Milano: Apresso G.B. Blanchi 1773, S. 19. (Übersetzung: Nicole Haitzinger)

17 Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 366.

18 Ibid., S. 360f.

weder Zukünftiges noch Vergangenes darstellen. Doch vermag die Geste eine Darstellungsintensität zu eröffnen, die sich allerdings nur gerahmt durch einen regelmäßigen Plan entfalten kann. Wird jener nicht angelegt und der *Compositeur* erliegt einer ›ausschweifenden‹ Erfindungskraft, so herrscht Tumult und Durcheinander. In der knappen Vorrede zu der eigenen heroischen Ballettpantomime *Theseus in Kreta* (1775) unterstreicht Angiolini daher die Bedeutung einer regelhaften Dramaturgie, die »genug Deutlichkeit, und folglich auch die Vollkommenheit werden erreichet haben, um einen Beystand vermissen zu können, welcher der Kunst unnöthig zu seyn, scheint«.[19] Explizit ausgeführt erscheint hier Angiolinis Kritik an der Veröffentlichung von Programmheften: Sie müssten die Zuschauer durch Darlegung und Erläuterung des Geschehens über die Handlung deshalb unterrichten, da den Tanzstücken selbst eine konzise Dramaturgie des Geschehens im Sinne einer regelpoetisch nachvollziehbaren Dramatik ermangele.[20]

Wie wenig aber Angiolini seine regelpoetischen Maßgaben, die letztlich eine Harmonisierung der Handlung durch regelhafte Anordnungen einfordern, mit seiner ästhetischen Leitidee des Tragischen *und* der Erschütterung der Zuschauer in Einklang bringen kann, zeigt Angiolinis *Tragische Ballett Pantomime Sémiramis*. Dieses wohl wichtigste und posthum überlieferte Werk wurde am Wiener Burgtheater am 31. Januar 1765 ausgerechnet aus Anlass der zweiten Vermählungsfeier des späteren Kaisers Joseph II. mit der Prinzessin Maria Josepha von Bayern uraufgeführt.[21]

---

19 Angiolini, *Theseus in Kreta*, op. cit., o.P.

20 Als Lesestoff für das Publikum erläutern die Programmhefte die dramatische Handlung mit ihren integrierten Libretti und bilden hiermit vertiefend das literarisches (Vor-)Verständnis der Zuschauer aus. Zudem sind die Programmhefte oft mit einer programmatischen Vorrede versehen, in der die ästhetische Konzeption des *ballet en action* dargelegt wird. Vgl. zum Programmschriftenstreit zwischen Angiolini und Noverre Kapitel I.3. »Urheber und Autorschaften«.

21 *Semiramis* wurde von einer *Dissertation* begleitet, in der Angiolini die Ästhetik der pantomimischen Ballettkunst umriss. Vgl. Gasparo Angiolini: *Dissertation sur les Ballets pantomimes des anciens*, op. cit. In Wien war Angiolini von Graf Giacomo Durazzo, Direktor der beiden Wiener Theaterhäuser – *Theater am Kärntnertor* und Wiener Burgtheater – für sieben Jahre in Dienst genommen worden. In jener Zeit erarbeitete er in Zusammenarbeit mit Christoph Willibald von Gluck seine wichtigsten pantomimischen Ballette wie *Don Juan ou Le festin de Pierre* (1761).

> Infolgedessen komponierte ich und führte ich 1765 das Ballett ›Semiramis‹ auf, einen der grauenerregendsten Stoffe, der uns aus der Antike überliefert ist. Eine so rabenschwarze Katastrophe, ein so furchtbares Geschehen machte so lebhaften Eindruck auf jene Gemüter, die der Überzeugung waren, das Ballett beschränke sich auf nur Alltagssitten, Alltagsgebräuche und heitere Aktionen, dass man mich für einen in die Irre gegangenen Wahnwitzigen hielt, der sie ebenfalls zu einem solchen Irrsinn verführen wollte.[22]

Das Ballett entfaltet in seinem dramatischen Aufbau von drei Akten die an Voltaire angelehnte Tragödie von der altassyrischen Königin Semiramis. Von Gespenstern, Göttern und Naturgewalten heimgesucht, wird sie letztlich auf tragische Weise von ihrem neuen Gemahl, der ihr eigener Sohn ist, dem Fluch seines Vaters folgend, ermordet. Eine Nacht bevor Semiramis einen neuen Gemahl wählen und am nächsten Tag heiraten will, erscheint ihr der Geist von Minus, ihrem verstorbenen Ehemann. In quälenden Alpträumen gefangen, gemahnt der Geist seiner treulosen Gattin Rache. Mit Geisterhand schreibt er seinen Fluch »an die Wand ihres Cabinets«: »Mein Sohn, geh, räche mich! Treulose Gattin, zittre!«[23] Gleichwohl wählt Semiramis am nächsten Tag ihren neuen Gatten (und Sohn) Minias und schreitet mit ihm zum Altar (zweiter Akt). In jenem Moment setzt das Fiasko ein: »plötzlich schwärzet sich der Himmel, der Donner brüllt, die Statue des Belsu und der Altar werden vom Blitze getroffen; Schrecken verbreitet sich über alle Gegenwärtige, und der Tempel steht den Augenblick leer.«[24] Der folgende Akt spielt am Grabe des Minus, den Semiramis mit einem Blumenkranz zu befrieden sucht: »Zitternd nahet sie sich dem Grabe; aber kaum berührt sie es, so öffnet es sich, und der Geist des Minus

---

22 Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini*, op. cit., S. 18f. zitiert nach: Nicole Haitzinger: *Resonanzen des Tragischen. Zwischen Ereignis und Affekt*, Wien, Berlin: Turia + Kant 2015, S. 149.

23 Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 362; vgl. auch: Richard Engländer (Hg.): *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke*, (hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung begründet von Rudolf Gerber), Abteilung II: Tanzdramen. Bd. 1: *Don Juan /Semiramis. Ballets Pantomimes von Gasparo Angiolini,* Kassel, Basel, Paris, London: Bärenreiter 1966, S. XVIII.

24 Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 363.

springt hervor. Jedermann entflieht wieder, nur die Königin alleine bleibt.«[25] Sie kämpft mit dem Gespenst, das die Königin ergreift und ins Grab zu sich herunterreißt. Das Mausoleum verschlingt ihrer beiden Gestalt, als Minias das Grab erreicht und schmerzlich erkennen muss, dass er selbst der Sohn von Minus ist. Ihm erscheinen die Worte: »Geh! räche deinen Vater!«[26] So steigt er mit einem Dolch in der Hand in das Grab hinab und verletzt tödlich die Königin, seine Gemahlin und Mutter Semiramis. Kurz vor ihrem Tod erkennt Minias mit Grauen in ihr seine Mutter und Semiramis in ihm ihren Sohn. Sie verzeiht ihm und stirbt.

Die Aufführung des tragischen Balletts im Rahmen einer Hochzeitsfeierlichkeit schien den Zeitgenossen unpassend, da das Stück »in der That für ein Hochzeitsfest gar zu pathetisch und traurig«[27] war. Angiolini indessen unterbreitet im Kontext dieses Balletts eine seiner wenigen ausführlichen Programmatiken über grundlegende ästhetische Prinzipien für ein *ballet en action*. Auch wenn das Libretto bis auf das szenische Handlungsgefüge keine Angaben über die bewegungsästhetische Ausformung der Tänze enthält,[28] so zeigt sich, dass die Handlungsführung des Geschehens genau jener dramatischen Poetologie folgt, die Angiolini für die Komposition des Tragischen im Tanz einfordert. Ausgearbeitet findet sich ein an zwei Orten lokalisiertes dramatisches Geschehen, das sich – von drei Figuren getragen – in einem konzisen zeitlichen Rahmen von zwei Tagen entfaltet. Angiolini bewertet die poetologischen Regeln einer kohärenten Handlung

---

25 Ibid., S. 364.

26 Ibid.

27 Rudolf Khevenhüller-Metsch, Hanns Schlitter (Hg.): *Aus der Zeit Maria Theresias: Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch 1742 - 1776*, Bd. 6, Wien: Holzhausen 1917, S. 81. Der unpassende Anlass der Aufführung gilt in der Forschung als Grund des Misserfolgs. Vgl. Engländer (Hg.), *Christoph Willibald Gluck*. Abteilung II: Tanzdramen. Bd. 1, op. cit., S. XV-XXI. Hinzu kommt der Umstand, dass Durazzo sein Protektorat von Angiolini auflösen musste, da er seine Ämter in Wien 1764 verließ.

28 Nicole Haitzinger betont das inhärente methodologische Potential der veröffentlichten Szenarien als »wichtige Quellen, anhand derer sich die Konstruktion von tragischen Auftritten erörtern [lassen]. […] Sie geben der Aufführung über den Moment des Ereignisses hinaus eine kulturelle Präsenz, sie ermöglichen eine mediatisierte Archivierung im kulturellen Gedächtnis und können heute als ›ereignisstrukturierende Texte‹ gelesen werden. Durch Programmtexte wird der Kontext aufgefächert wie auch der Plan/Entwurf einer Inszenierung re-konstruierbar.« Haitzinger, *Resonanzen*, op. cit., S. 160.

durch eine übersichtliche Anzahl an Rollenfiguren in einheitlich gestalteten Handlungs- und Zeiträumen als geradezu unhintergehbare ästhetische Grundlage für die Nachvollziehbarkeit und Verständlichkeit von Ballettwerken. Doch entwirft das Stück »ein so furchtbares Geschehen«[29], mit dem Angiolini eine affektive Erschütterung zu bewirken hofft – und sie tatsächlich als Schrecken und Grauen hervorruft –, die keineswegs mit einem reflektierenden Verstehen der Zuschauer im Sinne eines Nachvollzugs übereinkommt. Das poetologische Regelwerk dient vielmehr einer dramatischen Zuspitzung der Leidenschaftshandlungen seiner Figuren in einer dramaturgischen Handlungsentfaltung, aus der heraus die Tänzer »jene innerlichen Schauder« hervorrufen sollen, um zu »erschüttern, dass Blässe, Seufzer, Zittern und Thränen sich äußerlich zeigen.«[30]

Angiolini sucht eine poetologische Dramatik kompositorisch *und* ausdruckstheoretisch umzusetzen, gleichwohl beide divergente Ästhetiken anlegen. Die offensichtliche Kluft zwischen der stofflich verdichteten und ausdruckstheoretischen Evozierung des Schauders innerhalb einer Regelpoetik, die einer »gemäßigten und moralisch-ethischen Tragik«[31] folgt, liegt nämlich in einer konträren wirkungsästhetischen Affektlogik begründet, die dramaturgisch und szenisch eine Nachvollziehbarkeit *und* eine Erschütterung zu verbinden sucht. Interessanterweise reflektiert Angiolini dabei – ganz im Gegensatz zu Noverre – kaum die szenisch-choreographische Anlage seiner Ballette. Umfassende Darlegungen, wie das kohärente Handlungsgefüge als Sinngebung eines affizierenden Geschehens theatral zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit vor Augen treten soll, fehlen. Doch verlangt eine affizierende Entladung der Figuren aus der dramatisch zugespitzten Klimax der Handlung geradezu einen szenischen Vorgang bühnenästhetisch zu überdenken, so dass eine affizierende Freilegung des Körper- und Handlungsgeschehens wirkungsästhetisch statthaben kann. Angiolini indessen konzentriert das Ästhetische des *ballet en action* primär in einer konzisen Handlungskomposition. Mit Blick auf ihre Bühnenästhetik betont er sogar:

---

29 Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 366.

30 Ibid., S. 372.

31 Haitzinger, *Resonanzen*, op. cit., S. 162.

> Wir müssen die theatralischen Aktionen einschränken; nicht ausdehnen. Wir arbeiten für die Augen. Die Gegenstände, die wir abhandeln, müssen wir durch ein Glas betrachten, das alle Strahlen in einen Punkt zusammenbringt; die geringste kleine Abweichung macht, daß man die Personen, wodurch wir die Leidenschaften rege machen wollen aus dem Gesichte verlieret.[32]

Das Bühnengeschehen muss für Angiolini handlungsgeführt als ein geordneter Kompositionsraum erscheinen, womit eine ästhetische Maxime beschrieben ist, die Angiolini geradezu paradigmatisch vertritt. Deutlich wird dies in den intensiv geführten Disputen zwischen Angiolini und Noverre, in denen strittige Fragen über den richtigen kompositorischen Aufbau von Ballettstücken verhandelt werden.[33] Angiolini kritisiert stark Noverres Ballette, da sie durch die offene Missachtung des poetologischen Regelwerks einer hoffnungslosen Überfrachtung der Handlung erliegen, wie es sich ganz deutlich in *Agamemnon vengé* zeige:

> Ich erkläre mich hier: Ich habe es noch niemals in der Pantomime zustande gebracht zu sagen: ›ich bin Achill, Ulisse, Penelope, etc.‹, auch konnte ich niemals vergangene Ideen oder auch künftige erläutern, und noch viel weniger zusammengesetzte und komplizierte Gedankengänge; ich wüßte nicht was man mit bloßen Gesten mit diesem Dialog zwischen Aegist und Klytemnestra anfangen soll, den Sie – wie ich glaube – sehr deutlich in der ersten Szene des Balletts Agamemnon erklärt haben.[34] […]

---

[32] Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 366.

[33] Den Anstoß ihres über mehrere Schriftstücke verstreuten Streits von z.T. autorisierten und z.T. anonym verfassten Briefen, bildeten drei Libretti von Noverre: *Agamemnon vengé*, dem Noverre die *Réflexions justificatives sur le Choix et l'Ordonnance du Sujet* mit Erläuterungen der dramatischen Ausgestaltung voranstellt, *Les Grâces, ballet anacréontique*, dessen dramaturgische Besonderheit an Hand der literarischen Vorlage von Christoph Martin Wielands *Grazien* erläutert werden und schließlich das Libretto zu *Iphigenie en Tauride*. Die Lektüre aller drei Libretti mit ihren theoretischen und programmatischen Vorreden zur Sujetwahl und ihren dramaturgischen wie kompositorischen Herausforderungen veranlasste Angiolini – nach eigenen Worten – zwei umfassende *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi* (1773/1774) zu verfassen.

[34] Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini*, op. cit., S. 35f. (Übersetzung von Sibylle Dahms); zitiert nach: Haitzinger, *Resonanzen*, op. cit., S. 147.

> Unter Tragik verstehe ich nicht nur eine Anhäufung von Szenen, die auf unterschiedliche Weise alle auf Ermordungen zielen, sondern eine einfache Handlung, die nach und nach vom pathetischen Ende zum schrecklichen führt, das den Horror erweckt ohne ihn mir zu zeigen, die mit den bestraften Lastern endet und mit dem Triumph der Tugend.[35]

Weder die Einheit von Zeit oder Ort noch die der Handlung fänden Beachtung und so verfranse sich *Agamemnon vengé* in einem »Anachronismus« einer doppelten Handlung:

> Nun kann aber diese Handlung nicht mit der Intrige beginnen, die Ägist und Clytemnestra gegen Agamemnon anzetteln, der noch nicht aus der Belagerung Trojas wiedergekehrt ist. Schlimmstenfalls, übergeht man den Anachronismus, mit dem Tod des Agamemnons. Weder gilt, noch darf gelten, noch wird jemals das, was ihr behauptet, gelten, nämlich ›die Ereignisse zu sich heranzuziehen, weil man das absolut machen muss‹ (‹[rapprocher] les événemens parce qu'il falloit absolument le faire›).[36]

Angiolini seziert in seinen Briefen geradezu die Ballette von Noverre Szene für Szene. Verwickelt und verworren angelegt, entzögen sich ihre Handlungen jeglicher gestischen Plausibilität; die Dramaturgie kenne weder Klimax noch zeige sie Kohärenz. Zeitlich falsch angelegt seien etwa die Morde von Agamemnon und Clytemnestra, zusätzliche Szenen verwirrten die Handlungsführung und zerstörten deren Einheitlichkeit. Dergestalt unverständlich täusche Noverre das Publikum durch literarische Erläuterungen und Darlegungen der Handlung in den Programmheften über die tatsächlichen Unzulänglichkeiten seiner Aufführungen hinweg.

Noverre indessen entgegnet dieser Kritik in der Vorrede für sein Ballett *Horaz – Introduction au Ballet des Horaces ou petite Réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini* – in polemischem Ton:

---

35 Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini*, S. 18; zitiert nach: Haitzinger, *Resonanzen*, op. cit., S. 163.

36 Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini*, Lettera I, op. cit., S. 59.

> Je n'entreprendrai pas de répondre au libelle aigre-doux du Sr. Angiolini, le but de ses deux Lettres est de m'enlever mes talents & de me faire passer pour un imbécile. Dans la première il critique mes Ballets, dans la seconde il tache de renverser mon system sur la Danse.[37]

Unbeeindruckt besteht Noverre auf seiner ästhetischen Position und bezeichnet die Unabhängigkeit des Balletts von der aristotelischen Poetik als notwendige Voraussetzung für die Erneuerung der Tanzkunst. Die Tanzkunst habe sich der Poesie allenfalls zu ›bedienen‹, denn der Tanz verfüge über eine gänzlich andere imitatorische Kunstfertigkeit:

> Pour réussir il faut étudier la nature: il faut que l'Artiste la suive pas à pas: qu'il sache apprécier les signes, que l'ame grave sur les traits & dans les yeux; il faut qu'il apprenne à calculer les effets des passions, l'impression que chacune d'elles trace su le visage et dans les gestes; ce sont eux qui en sont les interprêtes fidèles: ils décèlent tous les mouvement intérieurs.[38]

Tatsächlich widersetzt sich Noverre drastisch und in einer für Angiolini geradezu provokanten und unerträglichen Art und Weise der Einsetzung eines poetologischen Regelwerks für den Tanz, ja er bestreitet sogar die Legitimität einer Poetologie. «Il n'est aucune règle écrite par un homme

---

[37] Jean Georges Noverre: *Introduction au Ballet des Horace ou petite Réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini. Les Horaces, et les Curiaces. Ballet Tragique en cinq Actes. Riflessioni sopra La Pretesa Risposta des Sig. Noverre all Angiolini*. 1773/74. Handschriftl. Manuskript: BNF C. 3772 (2). »Ich werde nicht den Versuch unternehmen, der bittersüßen Schmähschrift von Angiolini zu antworten. Das Ziel seiner beiden Briefe ist, mir mein Talent abzustreiten und mich zu einem Dummkopf zu stempeln. Im ersten Brief kritisiert er meine Ballette, im zweiten versucht er, mein Tanz-System auf den Kopf zu stellen.« (Eigene Übersetzung)

[38] Ibid. Die Kunstfertigkeit »basiert auf der Kunst, die Natur zu studieren: Der Künstler muss ihr Schritt für Schritt folgen: Auf dass er die Zeichen zu würdigen weiß, welche die Seele in seine Gesichtszüge und seine Augen gräbt. Er muss lernen, die Wirkungen der Leidenschaften einzukalkulieren, die Muster, die jede von ihnen in sein Gesicht und seine Gesten zeichnet. Sie sind die getreuen Interpreten der Natur: sie decken jede innere Bewegung auf.« (Eigene Übersetzung)

de l'art pour la poétique de la danse; il n'en existe point.»[39] Noverre entwickelt seine Ballette unterdessen durchgehend aus einer heterogenen Ansammlung dramatischer Stoffe und fügt verschiedene Mythen, Heldengeschichten und epische Dramen zusammen. In seinen Vorreden der Libretti unterstreicht er die Kreatürlichkeit dieser geradezu imaginativen Poetologie, die sich explizit der Anerkennung durch zeitgenössische Literaten und Philosophen wie etwa Christoph Martin Wieland oder Voltaire verdankt, die Noverre eine dramaturgische Bearbeitung ihrer Dramentexte freistellten. So heißt es in der Vorrede zu *Les Grâces*:

> Ce ballet est tiré du poème de M. Wieland, intitulé les Grâces. C'est au goût, au génie, à l'élégance de ce rival heureux d'Anacréon, que je devrai le succès de ma composition, qui n'est, j'en conviens, qu'une esquisse légère, ou qu'une copie bien imparfaite de l'original; mais il n'appartient pas à tout le monde de jouer avec les Grâces et de badiner avec l'Amour; il faut être, comme M. Wieland, l'ami, le confident, et le favori des Muses. […] A l'exemple de l'abeille, je dois caresser toutes les fleurs ; et, après avoir butiné dans les jardins d'Anacréon et d'Ovide, je dois encore voltiger dans ceux des Wieland et des Gessner.[40]

---

[39] Ibid. »Es gibt keine von einem Mann der Kunst niedergeschriebene Regel für eine Poetik des Tanzes. Es existiert keine.« (Übersetzung: Inka Paul)

[40] Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, Bd. II. (Paris 1807), op. cit., S. 571. »Dies Ballett verdankt sich dem Gedicht von M. Wieland mit dem Titel ›Die Grazien‹. Den Erfolg meiner Komposition werde ich dem Geschmack, dem Genie und der Eleganz dieses glücklichen Rivalen des Anakreon zu verdanken haben. Sie ist, ich gebe es zu, nur eine schwache Skizze oder eine sehr unvollkommene Kopie des Originals; doch es steht nicht aller Welt zu, mit den Grazien zu spielen und mit der Liebe zu tändeln, man muss, wie Wieland, Freund, Vertrauter und Günstling der Musen sein. [...] Nach dem Vorbild der Biene muss ich alle Blumen besuchen, und nachdem ich in den Gärten Anakreons und Ovids den Nektar gesammelt habe, werde ich noch in denen der Wielands und Gessners herumschwirren müssen.« (Übersetzung: Inka Paul) In der englischen Ausgabe der *Lettres* heißt es: »The subject of the following Ballet is taken from a poem of Mr. Wieland's, entitled the Graces. […] I am indebted for the good reception of my performance, which, it must be confessed, is no more than a flight sketch, of or very imperfect copy of an excellent original. […] Like the bee, I am extracting honey from every flower; and having pillaged the gardens of Anacreon and Ovid, I now revel in those of Wieland and Gessner.« Jean Georges Noverre: *The Works of Monsieur Noverre*, Vol III, New York: AMS Press 1978 (Erstausgabe 1783), S. 97.

Noverre schält geradezu die ›heißesten‹ dramatischen Szenen heraus und modelliert sie mit anderen Dramentexten zu dramaturgisch gesteigerten »schrecklichen« Szenen. Offen legt Noverre diese dramaturgische Technik dar und erläutert etwa den Handlungsaufbau von *Agamemnon vengé*, einem *Ballet Tragique en cinq actes*, das die antiken Dramen *Agamemnon* von Aischylos, *Elektra* nach Euripides und die *Eumeniden* nach Aischylos zusammenführt:

> Je n'ai pas prétendu imiter simplement l'Agamemnon des Grecs, j'y ai joint encore l'Electre & une partie des Euménides, pour former un ensemble qui pût fournier à l'Action & au mouvement rapide & précis qu'exigent les Scènes pantomimes. La mort d'Agamemnon ne m'eût donné qu'un Tableau qui seroît devenu d'autant plus révoltant que le crime seroit resté impuni : j'eusse été privé de tous les contrastes qui naissent de diversité des personnages, relativement aux interests particuliers qui les divisent, & les sont agir différemment.[41]

Noverres offene Ablehnung der Aristotelischen Poetik unterläuft für Angiolini vehement die ästhetische Grundlage für ein *ballet en action* und diskreditiert in seinen Augen dessen ästhetisches Potential und kompositorische Notwendigkeit. Doch besteht Noverre geradezu auf diesem Verfahren, wie er in seinem Brief an Voltaire – mit der Bitte ihm, Noverre, den neunten Gesang aus dem Versepos *La Henriade* zur Bearbeitung zu überlassen – erneut erläutert:

> Chaque art, vous le savez, Monsieur, a sa marche particulière ; celle de la pantomime est bornée; tout dialogue tranquille, tout situation froide s'oppose à son langage et à l'activité qui lui convient ; il est

[41] Jean Georges Noverre: «Agamemnon. Réflexions justificatives sur le Choix et l'Ordonnance du Sujet», in: ders.: *Receuil des Programmes de Ballets*, Wien: Joseph Kurzböck 1776, S. 12. Hier heißt es: »Ich hatte nicht die Absicht, einfach den griechischen *Agamemnon* nachzuahmen. Ich fügte noch *Electra* und einen Teil der *Eumeniden* hinzu, um ein Ganzes zu machen, wie es zur Handlung, zur schnellen und genauen Bewegung pantomimischer Auftritte gehört. Agamemnons Tod hätte mir nur ein einziges Bild gegeben, welches um so vieles mehr anstößig gewesen wäre, als das Laster ungestraft geblieben wäre. Ich hätte mir all die Kontraste versagt, die aus der Unterschiedlichkeit der Personen erwachsen, je nach den besonderen Interessenslagen, die sie voneinander absetzen und unterschiedlich handeln lassen.« (Übersetzung: Inka Paul)

> donc nécessaire de savoir faire un choix de situations et des passion; elles sont l'organe de l'acteur pantomime.[42]

Der empfindsam ausgestaltete Ausdrucksraum des Tanzes solle einer Organologie der Leidenschaften gleichen, die Noverre über die geschickte Auswahl dramatischer Szenarien zu produzieren sucht. Damit basiert die Dramatisierung der Stoffe auf einem kompositorischen Wissen, eine derart ›rechte‹ Auswahl an Situationen treffen zu können, aus denen sich pointiert spezifische Affektkonstellationen arrangieren lassen. Jene explizit dem *Compositeur* überstellte Wissenskompetenz begründet Noverre aus der Gattungsordnung der Künste: Als darstellende Kunst eigne dem pantomimischen Tanz der theatrale Mangel einer allein stillen Dialogizität. Sprachfern folge die Tanzkunst daher *eigenen anderen* Regeln der Kunst als jenen der aristotelischen Poetologie. Diese *eigenen anderen* Regeln liegen für Noverre explizit in einem choreographischen Arrangement von Leidenschaftskonstellationen. Denn gleichwohl Noverre den Tanz gattungsspezifisch sehr ähnlich wie Angiolini einordnet, nimmt er eine gänzlich andere Gewichtung seiner darstellungsspezifischen Eigenheit vor.

> Le Choix des mots, la tournure des pensées, la belle Elocution, les Sentences, les Portraits, les Récits, les Monologues raisonnés, le Dialogue, voilà ce qui est réservé au Drame ; il faut donc que le Maître de Ballets, privé de tous ces secours, sache s'en passer, qu'il ait l'art de les remplacer par des Scénes de Situation, par des Tableaux frappans, par des Coups de Théatre bien préparés, mais toujours inattendus, par une Action vive, […].[43]

---

[42] Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs* (Paris 1807), Bd. I, op. cit., S. 3. »Wie Sie wissen, Monsieur, hat jede Kunst ihre besondere Vorgehensweise. Die Kunst der Pantomime ist beschränkt. Stiller Dialog und gleichgültige Situationen widersetzen sich ihrer Sprache und der ihr gemäßen Handlungsweise. Daher ist es unabdingbar, eine Auswahl der Situationen und Leidenschaften zu treffen: sie sind das Organ des Pantomimen.« (Übersetzung: Inka Paul)

[43] Noverre, *Agamemnon. Réflexions*, op. cit., S. 7f. »Die Wahl der Worte, die Wendung der Gedanken, die schöne Sprechtechnik, die Sätze, Aussprüche, Portraits, Berichte, die argumentierenden Monologe, der Dialog, das alles ist dem Drama vorbehalten. Daher muss der Ballettmeister es verstehen, ohne all diese Hilfen auszukommen und sich bemühen, sie durch Situationen, Szenen, durch verblüffende Bilder und wohl vorbereitete Theatereffekte

Wie sehr die dramatische Bearbeitung der literarischen Stoffe auf eine bildkräftige Repräsentation der situativ verdichteten Affektkonstellationen ausgerichtet ist, wird ebenso exemplarisch in dem Libretto der Oper *Amor als Corsar oder die Schiffahrt nach Cythere*[44] deutlich: Die gesamte erste Szene, die die barbarischen und grausamen Opferrituale der Inselbewohner Mysogyniens dramatisiert, die gemäß ihrer rituellen Kultur nach Ankunft fremder Schiffe deren Passagiere »schlachten«, kulminiert in einer turbulenten Kampfszene zwischen den »Wilden« und drei auf die Insel verschlagenen Figuren Dorval, Clairville und Constance. Untereinander durch Geschwister- und geschlechtliche Liebe verbunden, suchen sie sich verzweifelt ihrer Gefangennahme und Opferung zu widersetzen. Noverre zeichnet die Szene vielschichtig im Modus steter Gefühlsschwankungen in kurz aufeinander folgenden Handlungssequenzen, die zusätzlich von Erinnerungen und Reflektionen der Figuren durchsetzt sind. Die Handlung mündet in einem wechselhaften Kampfgeschehen zwischen drohender Ermordung und erhoffter Befreiung und entfaltet dieses durch ein Affektspektrum zwischen Jubel, Heiterkeit, Schaudern, Traurigkeit, Vergnügen, Schrecken, Freude, Zorn und Furcht. Die dramatischen Wendungen zwischen dem befürchteten Opfertod und der Überwältigung der barbarischen Inseleinwohner besiegelt am Ende der Szene ein jäh einsetzender Theaterstreich: Durch ein Gebot des Liebes-Gottes kommt alles zum Stillstand: »Dieser Übergang von der heftigsten Bewegung zur Unbeweglichkeit thut eine erstaunende Wirkung,«[45] kommentiert Noverre und erläutert:

> […] diese Scene, welche beym Lesen lang scheint, ist in der Ausführung lebhaft und feurig; denn es ist bekannt, daß nicht so viel Zeit erfordert wird, eine Empfindung durch Gebehrden auszudrücken, als durch die Rede; wenn also der richtige Augenblick getroffen wird: so ist die pantomimische Aktion wärmer, glühender und interessanter als die, welche aus einer dialogirten Scene entspringt.

---

zu ersetzen. Stets muss es unerwartete, lebendige Handlung sein [...].« (Übersetzung: Inka Paul)

[44] Dieser Stücktitel wird in der deutschen Ausgabe der Briefe verwandt. Für die Aufführung in Lyon (1758/59) wurde indessen der französische Titel *L'Amour corsaire ou l'embarquement pour cythere* gewählt.

[45] Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 329.

> Ich glaube, mein Herr, daß die, welche ich Ihnen in einer entfernten Perspektive gezeigt habe, einen Charakter führt, gegen den die Menschlichkeit nicht unempfindlich seyn kann, und daß sie fähig ist, Thränen zu erpressen, und alle diejenigen stark zu rühren, deren Herz der Empfindung und Delikatesse fähig ist.[46]

Noverres Ballett komponiert einen Aufeinanderprall gegensätzlicher, in einem steten Auf und Ab arrangierter Affektdispositionen der Figuren. Dramaturgisch ist eine emotionsgeleitete Handlungsmotivik angelegt, die in ihren affektiven schnellen Wechseln in steter Bewegung gehalten wird. Angeordnet zu dramatisch affizierenden Konstellationen treibt der Affekt die Handlung voran und lädt die Bühne gleichsam mit höchster affektiver Energie auf.

Vergleichbar zu Lessings kunsttheoretischer Maxime des »fruchtbarsten Moments«, die er im *Laokoon* entwickelt, komponiert Noverre damit dicht gedrängte Affektkonstellationen, deren Gegensatzpaare den ohnehin komprimierten Handlungsverlauf nahezu selbstaffizierend in seinen tragischen Momenten verstärken.[47] Auch das Ballettwerk *Agamemnon vengé,* dem Nicole Haitzinger in ihrer Schrift *Resonanzen des Tragischen* (2015) eine ausführliche Untersuchung gewidmet hat, treibt seine dramatische Handlung im Sturm aus Gemetzeln, Liebesschmerzen, Tod und Mord voran.

> Dramaturgisch perspektiviert spannt er [Noverre] einen inhaltlichen Bogen von Agamemnons Rückkehr aus Troja, seine und Kassandras Ermordung durch Klytaimnestra und Ägist (das entspricht Aischylos' *Agamemnon*), Elektras Klage (Sophokles), die

---

[46] Ibid., S. 330. Dieser Kommentar wird in einer Fußnote erläuternd ausgeführt.

[47] Auch für Noverre ist es allein der »ernsthafte und heroische Tanz«, der den Theatertanz als einen *danse noble* qualifiziert. Nur die »tragische Gattung« gehöre »zu dem Ausdrucke des Tanzes [...] denn sie hat die größten Gemählde, die edelsten Situationen und die glücklichsten Theaterspiele. Da hiernächst die Leidenschaften bey Helden weit stärker und entschiedener sind, als bey gewöhnlichen Menschen, so muß die Nachahmung derselben leichter, und die Handlung der Pantomime feuriger, wahrer und verständlich werden.« Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 39 und S. 26. Dergestalt eine Tragödienkunst für den Tanz zu entwerfen, markiert die kompositorische Arbeit des *ballet en action*, um als *danse sérieuse et héroique* affizierende Szenarien zu schaffen.

> Rache ihres Bruders Orest, seine Tötung von Klytaimnestra und Ägist, die Verfolgung durch Furien und den Schatten seiner Mutter (Aischylos' *Eumeniden*). Dabei geht er höchst gezielt vor: Er collagiert spektakuläre Erscheinungs-, Pathos- und Klageszenen aus den antiken Dramen, um ein ›Ganzes zu machen, wie es zur Handlung, zur schnellen und bestimmten Bewegung pantomimischer Auftritte nöthig war.‹[48]

Tatsächlich vermerkt Noverre in seinem *Réflexions justificatives* selbst über *Agamemnon*, dass er »alle großartigen Augenblicke ausgesucht [habe] und alle jene Momente, in denen große Leidenschaften in Bewegung waren«. Denn »[s]ie sind es, welche die Farben und Pinselstriche liefern, und die, indem sie die Leinwand zum Sprechen bringen, noch die Personen zu bewegen scheinen.«[49] Der Handlungsverlauf manifestiert sich über dramatische Umschlagpunkte, deren narrative Rhythmik keine erzähllogische Glaubwürdigkeit zu erzeugen suchen, sondern auf eine affektive Entladung dramatisierter Situationen drängen. Das Wissen über die Auswahl jener ›rechten‹ Momente erweist sich in seinem dramaturgischen Grundsatz als ein bühnenästhetisches Entwurfswissen.[50] Tatsächlich setzt Noverre eine Ereignis-Ästhetik ins Werk, die akkumulierte Affekte als ›absolute‹ Instanz einer augenblicklich durchmessenen Darstellungszeit behandelt.

> Einen Gedanken durch Worte vorzustellen, dazu gehört gewisse Zeit, die Gebehrden zeigen ihn auf einmal mit Nachdruck; es ist ein Blitz, der aus dem Herzen fährt, in den Augen flammt, alle Gesichtszüge hell macht, den Knall der Leidenschaften verkündet, und uns gleichsam die Seele nackend sehen lässt.[51]

---

48 Haitzinger, *Resonanzen*, op. cit., S. 161. Das eingefügte Zitat von Angiolini bleibt ohne Quellennachweis.

49 Noverre, *Lettres*, (Paris 1807), Bd. II, op. cit., S. 342. (Übersetzung: Inka Paul) «[...] ainsi que moi, choisi tous les instans d'éclat et tous les momens où les grandes passions auroient été en mouvement; ce sont elles qui fournissent les couleurs et les pinceaux, et qui, en faisant parler la toile, semblent encore faire mouvoir les personnages.»

50 Vgl. Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 31. Hier heißt es: »Die Kunst des Kompositeurs bestehet also darin, daß er seine Ideen zu sammeln, und sie alle auf einen einzigen Punkt zu bringen weiß, damit alle Wirkungen seines Geistes zugleich dahin abzwecken können.«

51 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 148.

Noverre ist es um eine Dramaturgie kontrastreicher Beschleunigungen affektiver Handlungssequenzen gelegen, die mit ihren variationsreichen Affektkonstellationen in schneller und kontrastreicher Abfolge eine dramatisierte Kulmination von Spannungsmomenten erzeugen. Ästhetisch sucht Noverre eine theatrale Konzeption des Augenblicklichen zu erzeugen, die weitaus stringenter als Angiolinis Poetologie des Tragischen wirkungsintensive Kräfte tragisch-schrecklicher Handlungsszenen aufruft. Noverre pointiert:

> J'ajoute encore qu'il est impossible à la Danse de dialoguer tranquilement que tout ce qui tient au raisonnement froid ne peut être exprimé par elle, qu' il faut dans un Ballet beaucoup de Spectacle & d'Action pour suppléer à la parole, beaucoup de passions & de sentimens pour tenir lieu du discours, […].[52]

Nicht die Nachvollziehbarkeit des dramatischen Handlungsgeschehens qualifiziert Noverres dramaturgisches Vorgehen. Das Dramaturgische sucht vielmehr eine Komposition tragischer Bühnenereignisse anzulegen, die – letztlich szenographisch – explizit an die Schaulust der Zuschauer appellieren. Der Theatertanz ist – so weiß Noverre – eine Kunstgattung des Spektakulären in seiner doppelten Wortbedeutung, nämlich ein Fest für die Augen und ein Schauspiel der Sinne zu sein. Im Gegensatz zu einem poetologischen Entwurf betont Noverre daher: »Das Ballett ist eine mehr oder weniger verwickelte Maschine, deren Wirkungen uns nur durch ihre Verschiedenheit und Schnelligkeit aufmerksam machen, und in Verwunderung setzen.«[53]

Doch steht dieser dramaturgisch-kompositorische Entwurf im Sinne einer Theatralisierung des Schreckens durch zweierlei bedeutende Unwägsamkeiten in Gefahr. Gleichwohl die tragischen Bühnenereignisse kein erzähllogisches Verstehen ihres Handlungsgefüges einfordern, müssen sie durch

---

[52] Noverre, *Agamemnon. Réflexions*, op. cit., S. 6. »Ich füge noch hinzu, dass es dem Tanz unmöglich ist, still zu dialogisieren, und dass alles, was mit kaltem Verstand zu tun hat, durch den Tanz nicht ausgedrückt werden kann; ein Ballett benötigt viel Spektakel und Aktionen, um das Wort aufzuwiegen, viele Leidenschaften und Gefühle um das Gespräch zu ersetzen […].« (Eigene Übersetzung)

[53] Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 51.

eine ›geordnete‹ szenographische (An-)Ordnung ihrer Affektkonstellationen im doppelten Sinne des Wortes ›einsichtig‹ erscheinen. Denn wenn die Sichtbarkeit und damit Wahrnehmbarkeit der Affektdarstellungen durch a) Unordnung und Tumult gestört – etwa durch eine unübersichtliche Choreographie – oder durch b) den Einbruch des Realen unterlaufen wird – womit der theatrale Rahmen der Illusionierung des Dramatischen gesprengt ist – so verfehlt die Aufführung ihren affizierenden Charakter. Beide Gefahrenmomente fordern eine kompositorische Anstrengung für das Szenische heraus, auf die die *Compositeure* geradezu sensibel reagieren. So führt etwa Noverre wissend an:

> Wenn nun der Ballettmeister nicht das Können besitzt, die große Maschinerie richtig zu bewegen, […] wenn seine Dispositionen schlecht erdacht und unausführbar sind, wenn die Gänge zu schnell, zu langsam oder schlecht geleitet werden, wenn kein Gesamtrhythmus und kein harmonisches Zusammenwirken vorhanden ist oder was sonst noch alles – wenn jedenfalls der Augenblick falsch gewählt ist, erkennt man nichts als Durcheinander, Verwirrung und Tumult. Alles stört und verletzt sich […].[54]

Die dramatisierten Handlungsszenen des *ballet en action* sind mit ihrer stummen Dialogizität stets von der Gefahr gesäumt, die Schwelle einer verdeutlichenden Sichtbarkeit angesichts der Unsichtbarkeit des Seelischen als empfindungsgeleiteter Ausdruck entweder zu über- oder zu unterschreiten.[55] Und so merkt auch Angiolini an: »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 verlieret.«[56] Diese Gefahrenmomente bleiben konstitutiv für die dramaturgisch-kompositorische Strukturierung der *actio*, ungeachtet ob sie handlungsgeführt oder ereignishaft arrangierte Affektkonstellationen

---

[54] Noverre zitiert nach Dahms, »Jean Georges Noverre - ein Zeitgenosse Mozarts«, op. cit., S. 27. Auszugsweise Neuübersetzung von: Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, op. cit. (Lettre XXX, Bd. 1, S. 461).

[55] Vgl. Heeg, *Das Phantasma*, op. cit., S. 79. Das nächste Kapitel erläutert diesen Zusammenhang genauer. Vgl. Kapitel II.4. »Choreographierte SeelenRäume«.

[56] Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 366.

als ein bewegtes Bühnengeschehen choreographieren. Das tragische Bühnengeschehen kann als affizierendes Sinngefüge nur erscheinen, wenn das aktionsgeleitete Ausdrucksgeschehen aufführungsästhetisch erkennbar eine zeit-räumliche Struktur der Anordnung und ästhetischen Freistellung von Empfindungsgeschehnissen schafft. Dieses Wissen einer sinnfällig und affizierenden Choreographie der *actio* bleibt den *Compositeuren* vorbehalten.

II.4. Choreographierte SeelenRäume: Das theatrale Gefüge des *ballet en action*

Die Kunst der *Compositeure* richtet sich auf die Erzeugung einer ästhetischen Wahrnehmung, in der sich die dramatischen Geschehnisse der Bühne zu einem affizierenden Raum seelischer Regungen umwandeln. Praxeologisch suchen die *Compositeure* hierfür eine Intensitätssteigerung tänzerischer Aktionen umzusetzen und – konzipiert als Darstellungskunst des Empfindsamen – durch spezifische kompositorisch-choreographische Verfahren einzulösen. »Alle Strahlen [sind] in einem Punkt«[1] zusammenzuführen, fordert Angiolini für das Bühnengeschehen des *ballet en action* und Noverre konstatiert:

> […] was weiß ich, wenn der rechte Augenblick nicht wahrgenommen wird: so wird man nichts gewahr, als Unordnung, Verwirrung und Tumult; alles fällt und stoßt auf einander: da ist, und kann keine Nettigkeit, keine Zusammenstimmung, keine Genauigkeit, keine abgemeßne Richtigkeit seyn, und Zischen und Pfeifen sind der verdiente Lohn […], die Komposition hängt bloß von dem Augenblick ab; ihn zu haschen und glücklich zu nutzen, das ist die Kunst.[2]

Anstatt den Zuschauern ein reines Spektakel vor Augen zu führen und ihren Blick zu zerstreuen, wird ein Wahrnehmungsdispositiv des (›schrecklichen‹) Augenblicks herausgebildet, der auf einer spezifischen Bündelung und affektiven Zentrierung von Bühnenaktionen und Handlungsszenen gründet, um ein illusionäres (Schreckens-)Szenario darzustellen. Während Angiolini primär einen poetologischen Weg einschlägt, der die tänzerisch-gestischen Aktionen einer dramatischen Handlungsführung unterwirft, sucht Noverre dramaturgisch pointiert jene ›rechten‹ Augenblicke herauszustellen, die den Blick der Zuschauer – durch den Trudel aufeinander einstürmender Gefühlslagen hindurch – affektiv in einem

1 Angiolini, »Abhandlung über die pantomimischen Tänze«, op. cit., S. 366.

2 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 290f.

Moment zusammenziehen und bündeln. Tatsächlich bewertet Noverre damit eine reine Poetologie für den Tanz, wie bereits deutlich wurde, als ein sinnloses Unterfangen, da eine Theatralisierung des Schreckens auf anderen ästhetischen Prinzipien der Darstellung beruhen müsse, die den Tanz als Bühnenkunst auszeichnen. Denn gerade die Bühne erfordere als theatraler Schauplatz dramatischer Geschehnisse »große Abbildungen«: »Züge, die sich ausnehmen, große kühne Massen, kräftige Charaktere, und Gegenstellungen und Kontraste, die ebenso künstlich ausgesparet, als in die Augen fallend seyn müssen.«[3] Noverres tanztheoretische Überlegungen betonen daher die bühnenästhetische Arbeit an der raum- und zeitspezifischen Ausgestaltung körper-szenischer Aktionen, um sie unter den theatralen Dispositiven der Täuschung und Illusionierung als transgressierendes Ereignis wirksam zu machen. Dabei wird deutlich, wie sehr diese ästhetische Konzeption, leidenschaftliche Regungen affizierend ›sehen‹ machen zu wollen, auf der Grenze der Darstellung operiert: zwischen Affekt, Sinngestalt und Bild spaltet sich der Körper zu einem Darstellungsgeschehen auf, das die tänzerischen Aktionen zum Stillstand zwingt.

Der szenische Eintritt der Figuren

Wie also setzen die *Compositeure* Aktionen von Leidenschaften konkret in Szene? Die Kunst des Komponierens bildet für Noverre vordringlich eine inszenatorische Kunst, die auf der Bühne stets ein ›Ganzes‹ zeigen will. Neben einem Wissen über die rechte dramaturgische Auswahl von Stoffen gewinnt für Noverre ein Wissen über die Räumlichkeit und Gesetze der Bühne, ihrer Architektur und perspektivischen Optik als räumlicher Repräsentationsort an Bedeutung. Entscheidend werden für Noverre Kenntnisse über die räumliche Anordnung von Einzelfiguren und Gruppen, die er über ein Studium von Schlachtengemälden etwa von Charles Le Brun (*Schlacht von Alexander*) oder Adam Frans van der Meulen ausbildet (vgl. Abb. 21 und Abb. 22, Farbtafel im Innenteil).

Besonders das kompositorische Bildgefüge der Heldendarstellungen von Le Brun, dem berühmten Akademiemaler am Hof Ludwig VIV., führe eine »außerordentliche Menge von Streitern, von Besiegten und Siegern« vor

[3] Ibid., S. 26.

Augen, die »auf angenehme Weise, unsere Blicke [theilen]« und »dennoch nicht einzig und allein das bewundernde Auge auf sich ziehen.«[4] Le Bruns Bildkompositionen fügten ihre Figuren in eine dergestalt ›natürliche‹ und abwechslungsreiche Ordnung, dass sie dem Ballett für das Arrangieren leidenschaftlicher Figurenkonstellationen auf der Bühne zum Vorbild werden sollten.

Das Wissen der Gemälde über bildlich-visuelle Kompositionsprinzipien, die einzelne Figuren innerhalb bewegter Gruppen in den Vordergrund treten lassen und die gesamte affektive Handlungsszenerie in räumlich kontrastierenden Gruppenformationen anordnen, sucht Noverre szenisch und figural als visuelle Konstellation eines leidenschaftlichen Gestendramas umzusetzen. So sollen »sinnreiche Figuren« mit »vorstechende[n] Gänge[n]« vor Augen treten, so dass »jedes berühmte oder glänzend herrliche Ereignis, jedes Beispiel von großen und noblen Leidenschaften aufgerufen«[5] erscheinen kann. Doch eröffnet gerade das Spektakuläre der Bühne mit bewegten Körperdarstellungen, nämlich im Sinne eines *spectecle*[6] eine theatrale Anschauung der dramatischen Geschehnisse zu geben, einen flukturierenden Darstellungs(zeit)raum, der zum Bildlichen in einem geradezu brisanten ästhetischen Spannungsfeld steht. Um jenen, in den Gemälden stillgestellten Moment bühnenästhetisch als Bild hervortreten zu lassen, das die affektive Konstellation der Figuren momenthaft aus dem Handlungsgeschehnis hervorkehrt, werden choreographische Strategien notwendig, die genau jene momenthafte Stillstellung der aufeinander einstürmenden Leidenschaftsdispositionen der Tänzer destillieren. Erforderlich werden zeitlich arretierende Einschnitte in das Handlungsgeschehen, die die Bewegungen und gestischen Aktionen optisch zum Erliegen bringen. Erst eine Arretierung zu einem passenden und im Sinne von Lessing »fruchtbaren Augenblick« vermag das affektive Leidenschaftsgefüge der Figuren zu visualisieren und eine affektiv aufgeladene Dramatisierung des Geschehens zu einem bildnerischen Moment zu konservieren.

---

4 Ibid., S. 35.

5 Ibid., S. 323.

6 Jean-Luc Nancy weist als ästhetischen Grundsatz des Tanzes aus, dieser habe spektakulär zu sein. Jean-Luc Nancy: *Allesdurchdringung: Texte, Essays, Gespräche über den Tanz. Mit Beiträgen von Yvonne Rainer, Luciano Berio, David Kishik, Jean-Luc Nancy, Michel Serres und René Thom*, Berlin: Merve-Verlag 2008, S. 60-89, hier S. 60.

Genau solche Arrangements des rechten affektiven Moments sucht Noverre im dramatischen Gesamtgefüge der Ballette kompositorisch hervortreten zu lassen. Allein eine momenthaft visuelle Verdichtung des Handlungsgeschehens, die Noverre in seinem Libretto zu *Amor als Corsar oder die Schiffahrt nach Cythère* als einen geradezu notwendigen »Übergang von der heftigsten Bewegung zur Unbeweglichkeit«[7] einfordert, da von ihm jene »erstaunende Wirkung« ausgeht, mit der sich »die Figuren [...] ungezwungen und anmuthig an einander«[8] verknüpfen, verfügt als kompositorisch herausgehobenes Moment, die bewegten Leidenschaftsdarstellungen in eine Sinngestalt übertreten zu lassen. Wirkungsästhetisch konzipiert Noverre in jenem Umschlagmoment ein transgressierendes Ereignis des Empfindens: »die Wirkung des Ganzen läßt sich auf der Stelle fühlen«.[9] Es ist dies ein Moment des stillgestellten Schreckens, in dem plötzlich – über die Arretierung der aufeinanderstürmenden Gefühlslagen der Tänzer – den Zuschauern die Tragik und Tiefe, die ganze dramatische Auswegslosigkeit des Geschehens und der ganze Schmerz entgegenschlagen und sich als Bild einprägen soll. Dabei lädt sich die Handlung wahrnehmungsästhetisch mit affektiver Energie auf. Das choreographische Geflecht der Aktionen und ihrer *acteure* folgt damit einem choreographischen Prinzip der affektdynamischen Transgression des Bühnengeschehens.

Das *tableau* als Bühnensetting: Körper im Ensemble

Noverre erarbeitet gleichsam einen bildtheoretischen Entwurf für das *ballet en action*, der angelehnt an die für das 18. Jahrhundert prägende Darstellungskunst des *tableau vivant*[10] dessen kompositorisches Wissen über die dramatische Verdichtung »fruchtbarer Augenblicke« nutzt. Diese

---

7 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 329.

8 Ibid., S. 289.

9 Ibid.

10 Vgl. aus der umfassenden Forschung zum *tableau vivant* im 18. Jahrhundert u.a.: Kirsten Gram Holmström: *Monodrama attitudes tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1967; vgl. Gabriele Brandstetter: » ›Die Bilderschrift der Empfindungen‹ - Jean-Georges Noverres *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets* und Friedrich Schillers Abhandlung *Über Armut und Würde*«, in: Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack (Hg.): *Schiller und die höfische Welt*,

darstellungsästhetische Konzeption der Ballette, ein «tableau de situation» – ein »Gemälde der Situation«[11] – vorzustellen, basiert unter der Darstellungstopologie des *tableau* wesentlich auf einem Wissen über die Gesetze der Bühne als Illusionsraum.

> 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.[12]

Als ein »lebendes Bild der Leidenschaft« eigne dem Ballett dann »überraschende(n) Bilder(n), starke(n) Bühnensituationen«[13] wenn es gut »componiert« unter den »Regeln der Proportion, der Gegensätze, des Kontrastes, der Position, der Gegenüberstellung, der Verteilung, der Harmonie«[14] auf die Bühne tritt. Die gattungsspezifische Nähe des Tanzes zur Malerei liegt demnach in ihrer visuell ausgerichteten Ästhetik und dessen kompositorischer Kunstfertigkeit, Körper zu einem szenischen Gefüge anzuordnen und ihnen gewissermaßen einen visuell szenischen Schauplatz zu geben. Nur vordergründig argumentiert Noverre durch eine Abgrenzung des Tanzes zum Schauspiel und zur Poetik für eine darstellungsästhetische Analogie von Tanz und Malerei. Weit wichtiger ist das implizite Drängen, über die Analogie von Malerei und Tanz die Notwendigkeit für eine theatral-szenische Konzeption des Tanzes herauszustellen.

> 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

---

Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, S. 77-94; vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder: körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin: Reimer 1999.

11 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 36.

12 Ibid., S. 323.

13 Noverre zitiert nach Dahms, »Jean Georges Noverre - ein Zeitgenosse Mozarts«, op. cit., S. 25. Auszugsweise Neuübersetzung von Sibylle Dahms aus: Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, op. cit. (Lettre XVIII, Bd. 1, S. 236f.).

14 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 36.

> 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.[15]

Die ästhetische Referenz zum Bild fungiert für Noverre – vergleichbar zur Theatertheorie von Denis Diderot[16] – als Dispositiv einer Theatralität, die für den Tanz eine ästhetische Übersteigerung des Gestischen – seinem körperlichen Empfindungsausdruck – als *visibilité* seiner Wahrheit und *evidentia* aufzuführen sucht. Die Identifizierung des *ballet en action* mit der Darstellungstopologie des Bildes sucht das Spannungsverhältnis zwischen Körperempfindung und Sinngestalt zu vermitteln und Körperbewegungen als empfindsame Sinngestalten erscheinen zu lassen.[17] Dabei vermöge das Ballett sogar eine geradezu verzaubernde Wirkungskraft zu entfalten, da

---

15 Noverre, *The Works*, Bd. III, op. cit., S. 192. (Eigene Übersetzung) »Having thus endeavoured to prove, that a pantomimic Ballet, neither is, nor can be considered as a drama, nor subject to dramatic laws, - I venture to add, that if it can be compared to any species of poetry, it certainly nearest resembles the descriptive poem: - But a much more perfect and striking analogy subsists between painting and dancing. The one is a fixed an tranquil pantomimic; the other, an active and a lively imitator: - the one speaks to, and effects us by an exact *imitation* of nature; the other, by the genuine expressions of nature itself.«

16 Auch Denis Diderot sucht über das *tableau* die körperlichen Aktionen des Schauspiels als ›wahrscheinlich‹ und überdies als ›wahr‹ erscheinen zu lassen. Vgl. Diderot, »Dorval und ich«, op. cit., S. 106f. Günther Heeg unterstreicht: »Sein [Diderots] Rat, die Komposition der Aktion auf der Bühne nach den Regeln des gemalten Bildes anzulegen, erhöht jedoch nicht nur ihre ›Wahrscheinlichkeit‹, sondern auch ihre ›Wahrheit‹. Das tableau ist nicht nur der Agent einer gesteigerten Korporalität, sondern auch der Agent des Sinns. Dazu wird es nach Barthes, weil es ›ein unumkehrbarer, unzersetzbarer, reiner Ausschnitt mit sauberen Rändern [ist], der seine ganze unbekannte Umgebung ins Nichts verweist und all das ins Wesen, ins Licht, ins Blickfeld rückt, was er in sein Feld aufnimmt‹.« Heeg, *Das Phantasma*, op. cit., S. 77. Zitat: Roland Barthes: »Diderot, Brecht, Eisenstein [1973]«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 94-104, hier S. 95.

17 Hierin unterscheidet sich die darstellungsästhetische Disposition des *tableau* im Bühnentanz von jener im Schauspiel, das im *tableau* das Spannungsverhältnis zwischen Geste und Sprache auslotet, hingegen der Tanz das Verhältnis der choreographischen Geste und der Empfindung, respektive der Körperbewegung. Vgl. Christopher Balme: »Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater«, in: Hans Belting (Hg.): *Quel corps?: Eine Frage der Repräsentation*, München: Fink 2002, S. 349-364.

seine Kunst der Nachahmung mehr als ein Abbild ein Lebendiges zu zeigen weiß. »Das Ballett ist das Abbild eines wohlgeordneten Gemähldes, wenn es nicht vielmehr das Urbild desselben zu nennen.«[18]

Doch vermag ein Bild allein den Schauplatz des Tanzes nicht zu einem theatralen *tableau* der Empfindung zu wandeln, da sein *spectecle* dem zeitlichen Ablauf der Handlung und ihren Leidenschaftskonstellationen unterliegt. Schon Louis de Cahusac führte daher in seinem *Traîté historique de la danse* Überlegungen zum *tableau* als darstellungsästhetische Bilderfolge an, die das gattungsspezifische Potential eines *danse en action* unterstreichen. Wie die Malerei, »die uns die stärksten oder heitersten Bilder vor Augen führt«[19], komponiere auch der Tanz mit Attitüden, Bewegungen der Arme und Gesichtszügen Bilder. Dabei vermöge gerade der Tanz dergestaltet eine Abfolge von Bildern vor Augen zu stellen, die gegenüber der Malerei mehr als nur einen Moment darstellen. «La danse théâtrale 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'imité dans la peinture. Il est toujours réel dans la danse.»[20] Cahusac unterstreicht – wie später auch Noverre – das ästhetische Potential des Tanzes, eine Verlebendigung der Bilder statthaben zu lassen, die sich seiner kompositorischen Gabe verdankt, Bilderfolgen zu arrangieren, die ein ›Ganzes‹ und damit das Reale zur Ansicht bringen. Die notwendige Kunstfertigkeit eines Ballettmeisters müsse, so betont Cahusac, daher darin bestehen, Bilder dergestalt in eine ›natürliche Folge‹ zu bringen, dass sie die gestischen Ereignisse erinnerbar und nachvollziehbar vor Augen führen. Denn als eine sukzessiv geordnete Abfolge lasse eine solche Bilderfolge die theatrale Handlung wahrscheinlich und wahrhaftig erscheinen. Erst diese kompositorisch ausgereifte ›natürliche‹ Ordnung, so reüssiert Cahusac, wird die Bilder im *danse en action* in Farben sprechen und die Leinwand atmen lassen.

---

18 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 36.

19 Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., S. 229. (Eigene Übersetzung) Im Zusammenhang heißt es: «La peinture qui retrace à nos yeux les images les plus fortes ou les plus riantes, ne les compose que des attitudes, du mouvement des bras, du jeu des traits du visage, qui sont les parties dont la danse est composée comme elles.»

20 Ibid. »Der Theatertanz hat all die auf einander folgenden Momente, die er 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.« (Eigene Übersetzung)

Noverre indessen verzichtet auf das kompositorische Prinzip der zeitlichen Ordnung seiner Leidenschaftsarrangements als ›natürliche Folge‹. Die Bildarrangements treten indessen als ereignishafte Leidenschaftskonstellationen hervor, um abwechslungsreich und in schneller Folge die Handlung zu einem choreographischen Gefüge zu bündeln, das gewissermaßen eine *Chronotopie*[21] des Geschehens bildet.

> Das Ballett ist eine mehr oder weniger verwickelte Maschine, deren Wirkungen uns nur durch ihre Verschiedenheit und Schnelligkeit aufmerksam machen und in Verwunderung setzen. Jene Verbindungen und Folgen von Figuren; jene Bewegungen, die so plötzlich eine auf die andere folgen; jene Formen, die auf einmal ganz widrige Richtungen annehmen; jene durcheinander laufende Ketten; jene Übereinstimmung und Harmonie, die in dem Zeitmaße und in den Entwicklungen herrschet: was sind sie anders, als das Bild einer sinnreich gebaueten Maschine?[22]

Die Metapher der Maschine fungiert als ästhetisches Modell einer Zeit (-Ordnung), mit der die kontrastierende schnelle Bildfolge den klassischen ästhetischen Prinzipien von Harmonie und Übereinstimmung überstellt wird. Dieses zeitliche Ordnungsmodell bildet damit eine ästhetische Figur der Sinnbildung, die weder an die Logik der Handlung noch an die gestische Ausdrucksqualität der Aktionen und damit der Tänzer gebunden ist. Vielmehr erscheint das choreographierte Ballett in einer selbstständigen Macht versichert, die als eine geradezu ›eigenständig‹ operierende Instanz die zeitliche Bildstruktur des Balletts in ein ästhetisches Gesamtgefüge der Harmonie überführt und das Gesamtgeschehen einer eindringlichen Bildkraft überstellt. Als Maschine kehrt das Ballett damit eine ästhetische Ordnung hervor, in der die Tänzer und ihr empfindsamer Leidenschaftsausdruck geradezu aufgesogen in zeit-rhythmisierende Bewegungsabläufe ihrer Figurationen überführt werden. Konzipiert ist ein ästhetisches Darstellungsgefüge, das den Körper primär als visuelles Konstrukt in gleichsam selbsttätiger Bilderfolge einbindet, in denen sich die Rolle der Tänzer als

---

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

[22] Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 51.

acteure geradezu erschöpfen. Erkennbar wird ein sonderbares Verhältnis zu ihrer ästhetischen Funktion, empfindsame Rollenfigurationen zu verkörpern. Denn kompositorisch als Bildarrangements »rechter Momente« zur Erscheinung gebracht, zeigen sie keineswegs portraitierte *Charaktere* von leidenschaftlich durchdrungenen *actionen*, sondern stillgestellte Gestenarrangements in ›selbstläufig‹ choreographierten und kontrastreich komponierten Situationsausschnitten.

Wie choreographierte Körper im *ballet en action* sonach gestalthaft vorgestellt werden können, lässt sich an einem Stich von Francesco Bartolozzi nachzeichnen, der eine Szene aus Noverres tragischem Ballett *Medée et Jason* (1763) in der Aufführung am *King's Theatre London* (1782) reflektiert. Als archivalischer Rest damaliger Bühnenästhetik zeigt die Abbildung eine kompositorische Konstellation der drei Hauptfiguren Jason, Medea und Kreusa, die parodistisch überzogen zu einem situativen Gestengefüge gestaltet sind.[23] Die Tragödie *Medée et Jason* umspannt in der dramaturgischen Bearbeitung von Noverre tatsächlich ein dramatisches Geschehen ihrer Protagonisten, die zwischen Beschwichtigung, Leidenschaft und Machtkalkül in einer aus den Fugen geratenen gesellschaftlichen Disposition handeln (vgl. Abb. 23, Farbtafel im Innenteil).

Gleichwohl der Stich *Medée et Jason* (1782) von Francesco Bartolozzi den Handlungsrahmen der konkret angezeigten Szene keineswegs zu erkennen gibt, veranschaulicht er eine interagierende, expressiv ambigue Körperkonfiguration der Figuren und hebt ein affektives Spannungsverhältnis zwischen ihnen hervor. Erkennbar wird eine klare Bewegungspräferenz der Oberkörper, deren Gebärden einen gestischen Bezug innerhalb der Dreiergruppe setzen. Räumlich gleichsam als Mittelpunkt figuriert, erscheint Jason, getanzt von Gaetano Vestris, in einer Rückbeugung mit nach hinten gerissenem Kopf über einem ausgeweiteten Schritt und breit ausgefahrenen Armgesten in einer den Körper affektiv ergreifenden Gestalt.

[23] Die Uraufführung von *Medée et Jason* in Stuttgart 1763, sowie die Aufführungen in Wien 1767 waren gegenüber den späteren in Paris 1775 und 1780 und London 1782 noch sehr erfolgreich. Die Parodie von Bartolozzi indessen verweist deutlich auf die zunehmende Unbeliebtheit und Kritik an Noverres Balletten in den späten 1770er Jahren hin. Vgl. *Journal de Paris*, 15. Febr. 1777; vgl. hierzu auch Edward Nye: »De la similitude du ballet-pantomime et de l'opéra à travers trois dialogues muets«, in: *SVEC*, Oxford (2005: 7), (jetzt: *Oxford University Studies in the Enlightenment*, S. 207-222, hier S. 213f.).

Dieser kommt ein Ungestümes, ein Ausdruck des Schreckens, zumindest aber der Ausdruck eines ergreifenden Widerfahrnis zu, den Blick suchend nach oben gewandt, die Hände gespannt geöffnet. Kreusa, getanzt von Giovanna Baccelli und nah hinter ihm stehend wie auch Medea, getanzt von Mme Simonet, in einiger Entfernung ihm gegenüber, korrespondieren in ihren Oberkörper-, Arm- und Handgesten mit der Dynamik der Gebärden von Vestris und formen sie jeweils in ein kontrahierendes und abwehrendes Gestenmoment. 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 – die dieser Stich gewollt in den Farben des Komischen ausmalt.

Tatsächlich inszeniert das zu einem Akt verdichtete Tragische Ballett *Medée et Jason*, dessen Libretto sich in dem Warschauer Manuskript *Programmes de grands Ballets historiques* (1766) ebenso abgedruckt findet wie in dem Wiener *Recueil de Programmes* (1776), den antiken Tragödienstoff in einer beinahe rhythmisch dramatisierten Abfolge von neun affektgesteuerten Szenen. Darin präsentiert sich die Bühnenhandlung in zwei Bildern, die – situiert an zwei zentralen Orten der Macht – beide die Insignien des Prächtigen tragen: ein Palast mit einer herrschaftlichen, die Natur umspannenden Architektur *und* ein Thronsaal als herrschaftlicher Repräsentationsort. 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.«[24] Hier entfaltet sich das Macht- und Eifersuchtsdrama der vier

[24] Jean Georges Noverre: «Medée et Jason. Ballet Tragique en une acte», in: *Receuil de Programmes*, op. cit., S. 3ff. Vgl. auch ders.: *Medea und Jason. Ein tragisches Ballett*, [ohne



Abb. 24:
Frontispiz: Handgeschriebenes Ballett-Programm von *Medée et Jason* (1766)
Warschauer Manuskript



Abb. 25:
Frontispiz: *Scene I* von *Medée et Jason* (1766)
Warschauer Manuskript

tragenden Protagonisten: Kreon, der Jason seine Tochter Kreusa und seinen Thron 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.

Beide Frauenfiguren gruppieren sich um Jason. Als dramatischer Handlungsträger in den Mittelpunkt gesetzt, erscheint er als ein von seinem Begehren hinweggerissener Tölpel und Tor. Kontrapunktisch um ihn herum zeigt sich ein Affektgeschehen, das Jason zwischen zwei Frauenfiguren schwankend zeigt: Aus den Armen seiner Gemahlin – in denen Jason noch, so das Libretto, »überströmt mit Tränen« lag – flieht er in die

Ort] Johann Michael Landerer 1779. PDF digital bereitgestellt durch die Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: http://digital.slub-dresden.de/id350673020/1

Arme seiner Geliebten. Gleichsam »fliegen(d)« lässt ihn seine »Leidenschaft [...] vergessen«, was er zuvor noch Medea, seiner Gemahlin, beteuernd schwor. Auch wenn der Stich diese Situation als Gebärdenspiel zwischen den Tänzern überzeichnet, gestaltet er ein Situationsmoment, das durch ein affektives Zusammenspiel der Figuren gekennzeichnet ist und geradezu ein choreographiertes Ensemble ihrer verschiedenen miteinander korrespondierenden Gesten und Gebärden veranschaulicht. Ihre figurale Konstellation bildet als choreographisches Arrangement ein Spannungsgeflecht gestisch-räumlicher Beziehungen untereinander aus, dessen Szenerie ein körperaffektives Geflecht medialisiert und bildnerisch konserviert.

Die Kunst des *Compositeurs*: Das Wissen über die Gesetze der Bühne

Wie entscheidend für eine gelungene Aufführung »das Können [ist] [...], die große Maschinerie richtig zu bewegen«[25], umreißt ein künstlerisches Wissen, das unstrittig von den *Compositeuren* auszugehen hat und damit historisch ihre Position als ästhetische Instanz eines *ballet en action* etabliert. Kenntnisse über den theatralen Schauraum manifestieren gewissermaßen ihre Rolle als Künstlersubjekte – oder im eigenen Verständnis als »Männer von Genie und Gefühl«[26] –, die geradezu umfänglich die ästhetische Autorität für die ›Werke‹ im *ballet en action* innehaben. In ihrer Hand – als *Compositeur* und Ballettmeister[27] – liegt zuvorderst das choreographische

[25] Noverre zitiert nach Dahms, »Jean Georges Noverre - ein Zeitgenosse Mozarts«, op. cit., S. 27. Auszugsweise Neuübersetzung von: Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, op. cit. (Lettre XXX, Bd. 1, S. 461).

[26] Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 42. Im Zusammenhang heißt es: »Ohnstreitig werden die Ballette den Vorzug über die Mahlery erhalten, sobald die, welche sie ausführen, mehr als Maschinen, und die, welche sie machen, Männer von Genie und Gefühl sind. Ein schönes Gemählde ist nur eine Kopie der Natur; ein schönes Ballett ist die Natur selbst, durch alle Reize der Kunst verschönert.«

[27] Die Rolle des *Compositeurs* markiert mit dessen Selbstverständnis als genialer Tanzmeister, Arrangeur und Librettist in der Tat ein neues auktoriales Kunstverständnis im Bühnentanz, ist doch mit seinem Namen die Ästhetik der Tanzstücke identifiziert. Umfassender als in der Rolle eines Ballettmeisters prägt der *Compositeur* das ästhetisch bildende Verhältnis zu seinen Tänzern, dem Stoff seiner Stücke, ihrer choreographischen Anlage und zum Publikum.

Wissen, leidenschaftliche Handlungskonstellationen auszugestalten und derart raum-zeitlich zu arrangieren, dass sie ›täuschend echt‹ affizierende Geschehnisse ausstellen. Eine der wichtigsten Regeln der Choreographie ist hierzu, eine klare Perspektivierung der Handlung im Bühnenraum anzulegen.

> Unsere Kunst ist gewissermaßen der Perspektive unterworfen; das Kleine verliert sich in der Entfernung. Die Gemählde des Tanzes erfordern Züge, die sich ausnehmen, große kühne Massen, kräftige Charaktere, und Gegenstellungen und Kontraste, die eben so künstlich ausgesparet, als in die Augen fallend seyn müssen.[28]

Erst ein Wissen über den ›Theaterapparat‹ und die inszenatorische Handhabung der Bühne mit ihren (Blick-)Architekturen und Wahrnehmungsoptionen vermag das Bühnengeschehen zu einem illusionären Schauplatz seelischer Bewegtheit zu wandeln. So weiß gerade Noverre um die notwendige kompositorische Kunst »Figuren zu platzieren, zu verteilen und zu gruppieren, und schließlich die Kunst, ihre Gesten und Haltungen zu steuern im Verhältnis zur Größe der Gefühle, die sie spüren und der Affekte, die sie bewegen.«[29] Wahrnehmungsästhetisch setzt Noverre daher Theaterfinten ein, die perspektivisch geschickt mit der Raumwirkung von Tänzergruppierungen spielen. Um eine Tiefenillusion des Bühnenraumes zu bewirken, werden hintereinander gestaffelt gleich kostümierte und doch verschieden große Tänzer in eine optische Anordnung gefügt. Da der Bühnenraum gewöhnlich nur wenige Meter tief war, integrierte Noverre Kinder in das Ballettensemble, um etwa im hinteren Teil der Bühne in einem Waldstück genau jene Wege erneut abzuschreiten wie zuvor die bereits abgetretenen Tänzer. Freudig berichtet Noverre, »daß das Publicum diese Degradation blos der Entfernung der Gegenstände zuschrieb, und sich einbildete, daß es immer eben dieselben Tänzer und Tänzerinnen wären, welche die verschiednen Wege des Waldes durchliefen.«[30] Denn

---

28 Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 26.

29 Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs* (Bd. I), op. cit., S. 126. (Eigene Übersetzung)

30 Ibid., S. 83 (sechster Brief).

> wenn […] der Ballettmeister […] Bewegungen nicht entsprechend auf die weiträumigen oder beengten Möglichkeiten der Bühne abstimmt, wenn seine Dispositionen schlecht erdacht und unausführbar sind, wenn die Gänge zu schnell, zu langsam oder schlecht geleitet werden, wenn kein Gesamtrhythmus und kein harmonisches Zusammenwirken vorhanden ist oder was sonst noch alles – wenn jedenfalls der Augenblick falsch gewählt ist, erkennt man nichts als. Alles stört und verletzt sich […].[31]

Gerade diese Gefahren von »Durcheinander, Verwirrung und Tumult« fordern ein perspektivisches Denken ein, das die Bühnenhandlung und damit die tanzenden Körper in ihren »Formationen, Gruppen und Tableaus«[32] erkennbar macht. Noverres Wissen um die räumlichen Dispositionen und der inszenatorischen Handhabung der Bühne basiert entscheidend auf Kenntnissen der optischen Gesetze im Bühnenraum. «La scène est comme un tableau dont on ne peut sentir tout l'effet que dans un certain point d'optique.»[33] Interessanterweise widmet Noverre den architektonischen und baulichen Bedingungen eines Opernhauses eine eigene Abhandlung. Veröffentlicht unter dem Titel *Observation sur la construction d'une Salle d'Opéra* (1781)[34] visioniert er darin eine für den Tanz optimierte Anwendung der räumlichen Wirkungsgesetze der Bühne und unterzieht die architektonischen und optischen Bedingungen für einen guten Theaterbau detailreichen Überlegungen. In Reaktion auf die zahlreichen Brände in Opern- und Theaterhäusern und vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen und Kenntnisse vieler baulicher Mängel in europäischen Spielstätten[35] fordert Noverre ›schlichte‹ Theaterbauten ein, die isoliert

---

31 Noverre in Dahms, »Jean Georges Noverre - ein Zeitgenosse Mozarts«, op. cit., S. 27. (Auszugsweise Neuübersetzung von: Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs* (Bd. 1), op. cit., S. 462.

32 Ibid.

33 Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs* (Bd. II), op. cit., S. 237. »Die Bühnenszene ähnelt einem Bild, dessen vollständige Wirkung man nur aus einem bestimmten Blickwinkel wahrnehmen kann.« (Eigene Übersetzung)

34 Jean Georges Noverre: *Observation sur la construction d'une Salle d'Opéra*, Amsterdam/Paris 1781 [ohne Verlagsangabe].

35 In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts brannten u.a. die Grande Salles im *Palais Royale* in Paris (1763) ab, das *Teatro Regio Ducale* in Mailand (1776), die Pariser Oper

im Stadtgefüge und ohne ornamentale Ausgestaltung primär funktional konzipiert sein sollten. Ein eiserner Vorhang solle die Bühne – nicht nur aus feuertechnischen Gründen – vom Zuschauerraum gänzlich trennen und die Bühne vergrößert – allerdings nicht zu breit aber an die 18 Fuß tief – zudem von allen drei Seiten und von oben her beleuchtet werden. Tatsächlich rückt eine so platzierte Lichtregie, die den bisherigen Einsatz des Rampenlichts unterbindet, die Tänzer ins beste Licht und verleiht ihren Körpern eine plastische Erscheinung. Zudem vermeide eine solche Beleuchtung, so betont Noverre, eine Defiguration ihrer Gestalt, eine grimassenähnliche Verzerrung ihrer Gesichtszüge und damit eine Entstellung ihrer Physiognomie.[36] Die Lichtregie der Aufführungen sei daher über eingebaute Reflektoren in den Proszeniumpfeilern zu verbessern. Neben architektonischen Verbesserungen des Bühnenbereiches und seiner dringenden Erweiterung um Seitenbühnen, die für die Bühnenarbeiter einen notwendigen Raum für die Umbauten gewährleisten würden, bedenkt Noverre die optischen Bedingungen für eine gelungene Blickarchitekur »für den Zauber der Bühnenillusion«.[37] Wahrnehmungsästhetisch müsse der

(1781) und das *King's Theater* in London (1789). Diese Brände waren Noverre bekannt und er hat sie wahrscheinlich als Augenzeuge miterlebt.

36 Vgl. Noverre, *Observation sur la construction*, op. cit., S. 28f. Hier heißt es: «De toutes les lumieres, de toutes les manieres de les distribuer, il n'en est point de si incommodes, ni de si ridiculement placées; rien de si faux que ce jour qui frappe le corps du bas en haut. Il défigure l'Acteur; il fait grimacer tous ses traits, & en renversant l'ordre des ombres & des clairs, il démonte pour ainsi dire, toute la phisionomie, & la prive de son jeu & de son expression. La lumiere, ou les rayons du jour frappent tous les corps du haut en bas, tel est l'ordre des choses, & je ne sais ce qui a pu déterminer les Machinistes à adopter & perpétuer une maniere d'éclairer si fausse, si désagréable pour l'Acteur, si fatiguante pour le Public, & si diamétralement opposée aux loix de la nature.» In der Übersetzung von Sibylle Dahms: »Nichts ist so falsch wie dieses Licht, das den Körper von unten trifft; es entstellt den Darsteller, es verzerrt seine Züge zur Grimasse und da es die Ordnung von Schatten und Licht umkehrt, bringt es sozusagen die gesamte Physiognomie aus der Fassung und beraubt sie ihres Spiels und ihres Ausdrucks. Die Strahlen des Tageslichtes treffen den gesamten Körper von oben nach unten: Dies ist die natürliche Ordnung der Dinge. Ich weiß also nicht, warum die Techniker eine so falsche Art der Beleuchtung entwickelten und noch immer mit einer so falschen und für den Akteur unangenehmen Form der Beleuchtung fortfahren, die auch für das Publikum so ermüdend ist und die so diametral den Regeln der Natur wiederspricht.« Dahms, *Der konservative Revolutionär*, op. cit., S. 144.

37 Ibid. S. 147.

Zuschauerraum eine gesamte Einsicht auf die Bühnensituation gewährleisten, wobei das Publikum im richtigen Abstand zur Bühne platziert sein müsse, um jeglichen Einblick hinter die Kulissen zu vermeiden.

> Une troisième condition à laquelle on n'a jamais réfléchi, c'est que le Spectateur, dans quelque place qu'il soit, ne doit point voir ce qui se passe derriere les Décorations, s'il a la faculté d'y porter ses regards, il perd un partie du plaisir qu'il se proposoit d'avoir, & on lui ôte, à tous égards, celui de l'illusion; […].[38]

Die Kunst des Tanzes wird als eine Kunst aufgefasst, das Künstliche zu verdecken. Ruft man sich nochmals Noverres Ausführungen im zweiten seiner *Briefe über die Tanzkunst* in Erinnerung, so trifft man auf ein Theatralitätskonzept, das sich dem kunstvollen Schein verschreibt. Der Bühnentanz müsse geradezu, so heißt es,

> den Zuschauer täuschen, und ihn so täuschen, daß er sich in einem Augenblicke an den wirklichen Ort der Szene versetzt zu seyn glaubet; daß seine Seele eben so gerühret wird, als sie die Handlung selbst rühren würde, von welcher ihm die Kunst eine bloße Nachahmung darstellet. [39]

Die Wahrnehmung der Zuschauer wird auf ein ›täuschend echtes‹ Geschehnis gelenkt, um ihre ›Verzauberung‹ zu bewirken. Noverres dergestalt illusionistische Bühnenkonzeption zielt damit auf eine gezielte (Augen-)Täuschung des Publikums, dessen Wahrnehmungsdispositiv mit einer Anrührung des inszenierten wahren Ausdrucks der Empfindungen identifiziert ist. So paradox diese Denkfigur auch erscheinen mag, so konstitutiv ist sie für die Wirkungsästhetik des *ballet en action*: Nur eine illusionistische Täuschung vermag den Zuschauern eine Szene der ›wahren Empfindung‹ vorzustellen und sie an den »wirklichen Ort der Szene«

---

[38] Noverre, *Observation sur la construction*, op. cit., S. 23. »Eine dritte Bedingung, über die noch nie nachgedacht wurde, ist, dass der Zuschauer, wo immer er sitzt, auf keinen Fall sehen darf, was hinter den Kulissen geschieht. Ist es ihm möglich, dorthin zu blicken, verliert er einen Teil des Vergnügens, das er sich doch erwartet, und man nimmt ihm in jeder Hinsicht das Vergnügen der Illusion; [...].« (Übersetzung: Inka Paul)

[39] Noverre, *Briefe*, op. cit., S. 16f.

zu versetzen. Damit eignet dem choreographischen Handlungsgeschehen ein magisches Moment, das – gleichwohl das Bühnengeschehen nicht das Wunderbare oder ein Wundervolles zeigt – sich als ein (kleines) Wunder versteht, nämlich eine Transgression von Empfindungen zu produzieren: Die Zuschauer sollen in einen ästhetischen Zustand an einen anderen, einen gleichsam imaginären Ort geführt werden. Dieser ist indessen keineswegs identisch mit dem realen Ort der Bühne. Vielmehr vermag jener Zustand ihre Wahrnehmungsintensität dergestalt zu steigern, dass sie sich – über den Zuschauerraum hinweg in einen szenischen Raum der Bühne hinein projiziert – an einen, wie es heißt, »wirklichen Ort der Szene« geführt ›sehen‹. Kunstvoll dramatisiert, komponiert und inszeniert zwingt das dargestellte Affektszenario sie in einen ästhetisierten Zustand »ihre(r) Herzen […] zu fühlen«. Ja, im Theater werden sie in einen Zustand versetzt, der Empfindungen und Seelenbewegungen medial aus dem »wirklichen Ort der Szene« überträgt und sie an einer wahrhaftigen Erschütterung teilhaben lässt.

Dem Zuschauer soll demnach eine Wahrnehmung widerfahren, die seinen Blick derartig *ver-setzt* und ihm etwas zu sehen gibt, das weder im Bühnenraum noch im gesamten Theaterraum real ansichtig – und doch aus ihm heraus eine *visionäre Sphäre* ›seelischer Empfindsamkeit‹ aufschließt. Damit konzipieren die *Compositeure* des *ballet en action* eine visionäre Illusionierung ihrer dramatisierten Ballettszenarien als ›täuschend echte‹ Geschehnisse, die über eine inszenatorisch angelegte Sichtbarkeit eine unsichtbare Wirkungskraft als Affektgeschehen aufrufen. Geschaffen wird ein ›beseelend-affizierendes‹ Theaterereignis.

Der wahre Ausdruck der Leidenschaftsdarstellung mit dicht gedrängten und zum Bild komponierten Arrangements verdankt sich – so wird deutlich – einer illusionistischen Bühnenästhetik. Kenntnisreich sucht Noverre den Blick der Zuschauer auf jegliche realen Abläufe hinter dem Bühnengeschehen zu versperren und den Einblick in die statthabende Verwandlungsarbeit im Theater zu verhindern. Die komprimierten Situationen aus gestischen Leidenschaftskonstellationen innerhalb geregelter Zeitabläufe werden durch gezielte optische Täuschungsmanöver als affektive Szenarien hervorgehoben und sichtbar gemacht. Sie dürfen weder durch optische Undeutlichkeiten, Unordnung oder eine Überfülle an Ereignissen wahrnehmungsästhetisch zu Irritationen führen. Die perspektivische Anlage

und letztlich optisch konstruierte Rahmung der Theaterbühne bedingen und garantieren gleichermaßen eine Illusionierung des Bühnengeschehens.

Die Tragweite der Illusion als Täuschung verweist dabei auf ein Theatralitätsgefüge, das über eine distinktive Sicht-Ordnung wahrnehmungspolitisch eine affizierende Überführung gestischer Körper›bilder‹ anlegt. Zwischen Sichtbarmachung und Unsichtbarkeit drängt die Darstellungsästhetik mit choreographischer Raffinesse auf eine visuelle Ausgestaltung dramatisierter Affektkonstellationen, in denen die Tänzer primär gestisch als medialisierte *acteure* und damit im Grunde allein als Träger der Handlung operieren. Abgeschattet und zurückgedrängt als agile Agenten leidenschaftlich durchwirkter Bewegungen geben sie ihre Körperlichkeit der Bildlichkeit ihrer Erscheinung preis, die über die geschaffene Sichtbarkeit paradoxer Weise im Stillstand eine transgressierende Bewegtheit ihrer Bewegungen fühlbar zu machen sucht.

Optische Auftritte choreographierter Körper: SeelenRäume als Augentäuschung

Die choreographische Ordnung des *ballet en action* operiert in den optisch erschlossenen Bühnenräumen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Einführung der *Vierten Wand* das bürgerliche Theater in eine distinkte Wahrnehmungsdisposition rücken. Als theatrales Mittel des bürgerlichen Theaters bedingt die *Vierte Wand* ein visuelles Setting der Illusionierung, die mittels einer geschaffenen Abständigkeit zwischen dem szenischen Raum der Bühne und dem Zuschauerraum geschaffen wird. Der Zuschauerraum wird zunehmend in Differenz zur Bühne als eigengesetzlicher theatraler Bereich konzipiert.[40] Ausgeschlossen bleibt dort das gewöhnliche gesellschaftliche Leben: weder darf gegessen, getrunken noch geredet werden. Zuschauen bedeutet nunmehr, die Blicke voneinander abzuwenden und ausschließlich auf die Bühne auszurichten. Der Bühnenraum indessen fungiert als ein eigenständig operierender Spielort und Handlungsraum, der in Distanz zum Zuschauerraum, über die Imaginationsachse der *Vierten Wand* eine fiktive eigene Realität vorführt.[41]

Eingezogen wird eine Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, die auf ausdifferenzierten schauspiel- und theatertheoretischen Techniken und Überlegungen beruht: die Zuschauer werden zu unbeobachteten Beobachtern, die seitens der Spielhandlung als unsichtbar gelten. Und auch die Schauspieler sollen auf der Bühne – wie zuvorderst Denis Diderot theatertheoretisch reflektiert[42] – so agieren, als blieben sie unbeobachtet.

---

[40] Nunmehr sitzen Zuschauer nicht mehr wie in der barocken Theaterpraxis noch Mitte des 18. Jahrhunderts auf der Bühne, wie etwa Adlige in den Pariser Aufführungen von 1759.

[41] Im Sinne der aufklärerisch emanzipatorischen Funktion von Theater im 18. Jahrhundert wurde die *Vierte Wand* zumeist als theatrales Setting einer vollständigen Illusionierung der Zuschauer aufgefasst, die – so betont Johannes Friedrich Lehmann kritisch – »in den Zustand passiver, mitleidiger und einfühlender Identifikation mit den bürgerlichen Helden versetzt werden sollen.« Johannes Friedrich Lehmann: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000, S. 19.

[42] Vgl. Denis Diderot: »Brief über den Taubstummen«, in: Ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. von Friedrich Bassenge, Bd. 1, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1967, S. 27-69; vgl. Denis Diderot: »Der natürliche Sohn» in: Diderot/Lessing, *Das Theater des Herrn Diderot*, op. cit., S. 33-96.

Mit der *Vierten Wand* um 1800 findet demnach eine Grenzziehung im Theater statt, mit der die visuelle wie kommunikative Reziprozität zwischen Zuschauer und Schauspieler aufgehoben ist. Jegliche handgreiflichen Auseinandersetzungen oder sonstige verbale oder körperliche Eingriffe in das Schauspielgeschehen bleiben seitens der Zuschauer nunmehr untersagt. Tatsächlich vermittelt dabei die *Vierte Wand* auf besondere Weise Bühnen- und Zuschauerraum und regelt die Beziehung ihrer Bereiche miteinander als konzipierter Schauraum. Das *theatron* unterliegt hiernach einer spezifischen Sichtordnung und Beobachtungsfunktion. Die *Vierte Wand*, so unterstreicht Johannes Friedrich Lehmann in seiner umfassenden Studie *Der Blick durch die Wand*, erschließt eine Konzeption der Beobachtung, die »asymmetrische, nicht-reziproke Beobachtungsverhältnisse und deren moralische, ästhetische und erotische Authentitzitätseffekte«[43] hervorbringt. Das Theater wird einer spezifischen Beobachtungsrelation unterstellt, die Zuschauen tatsächlich in eine eigenwillige Konstellation einrückt,[44] nämlich darstellungsästhetisch etwas glauben gemacht zu bekommen,[45] das illusionär erzeugt wirkungsmächtig werden soll.

---

43 Lehmann, *Der Blick durch die Wand*, op. cit., S. 87.

44 In der Theaterwissenschaft wird die Rolle des Zuschauers im 18. Jahrhundert durchaus kontrovers betrachtet. Die sozialgeschichtliche Studie von Dreßler etwa untersucht die *Vierte Wand* als Disziplinierungsstrategie für das Publikum. Vgl. Rudolf Dreßler: *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Berlin: Henschel 1993. Anthropologisch informierte Studien von Fischer-Lichte und Kolesch indessen verankern das theatrale Wahrnehmungsdispositiv der *Vierten Wand* in der von Helmut Plessner entwickelten »exzentrischen Positionalität« des Menschen, in dem ein Selbst- und Fremdverhältnis des Subjekts angelegt ist. So unterstreicht Kolesch: »Die *Vierte Wand* ist ein kulturelles Dispositiv, […], um die Doppelseitigkeit des Menschen als Subjekt und zugleich Objekt des Wissens und Handelns zu reflektieren. Im Konzept der Vierten Wand wird das Bewußtsein von der Selbstfremdheit des Menschen her- und ausgestellt.« Kolesch, *Theater der Emotionen*, op. cit., S. 238. Hiernach manifestiert die *Vierte Wand* als Schauraum des Theaters das anthropologische Wissen, dass ein Beobachter sich nie selbst beobachten und damit auch sein eigenes Beobachten nicht beobachten kann. Vgl. hierzu mit Blick auf das postmoderne Theater: Erika Fischer Lichte: *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater*, Tübingen: Francke Verlag 1997.

45 Das Wissen um die Täuschungen des Theaters und dessen Spiel mit dem Illusionären ist mit Ausgang des 18. Jahrhunderts gegenwärtig. So warnt etwa die *Encyclopädie* vor Theaterbesuchen, da diese die Sinne vornehmlich in die Irre führten. Vgl. Primavesi, *Das andere Fest*, op. cit., S. 35-67.

Damit verliert die Bühne gegenüber der theatralen Ordnung des Barock ihren repräsentativen Status als Ort des Wunderbaren und festlich Wundervollen und sucht sich als ein Ort zu etablieren, der unverstellt eine sich zeigende Natürlichkeit zum ästhetischen Effekt erhebt. Doch um jene *imitatio naturae* perfekt zu illusionieren und die Zuschauer die dargestellten Affekthandlungen als ›wirklich‹ erfahren zu lassen, heißt nach Lehmann gerade nicht, die Zuschauer vergessen zu machen, dass sie sich im Theater befinden. Gleichwohl mit dem »Bewußtsein, Zuschauer zu sein, [...] jede ästhetische Illusion ihre Grenze [hat], [ist] die Vierte Wand [...] kein Versuch, diese Grenze aufzuheben, sondern ein Mittel zur Herstellung eines Beobachtungsverhältnisses, das gerade eingedenk dieser Grenze eine spezifische ästhetische Erfahrung ermöglicht.«[46] Die umfassenden theatertheoretischen Überlegungen von Diderot entwerfen mit der *Vierten Wand* eine wahrnehmungsästhetische Disposition für das Schauspiel, die auf einer »Unbeteiligtheit des Zuschauers«, einem »von der Szene getrennte[n] Beobachter«[47] gründet. Die geschaffene Abständigkeit ermöglicht dem Zuschauer, einen von außen gerichteten Über-Blick auf das dramatische Bühnengeschehen zu entwickeln, der es wiederum erlaubt, sich in die Handlung und Figuren zu vertiefen und – wie Diderot betont – »ein Vertrauter einer jeden Person«[48] auf der Bühne zu werden. Dabei vermag der Zuschauer gegenüber der Schauspielerfigur weitaus mehr zu sehen[49] und damit auch jene Gefahr – oder jede andere affektive Disposition der Figuren im Handlungsgefüge – wahrzunehmen, die die Figur gerade nicht sieht. Kurz: der Zuschauer sieht und weiß mehr als die theatralen Figuren und verfolgt soher mit angeregtem Interesse und von Spannung erfüllt das dramatische Geschehen. Die *Vierte Wand* charakterisiert damit die wahrnehmungsästhetische Funktion, einen aktiven Imaginationsraum zu eröffnen, vermag doch der Zuschauer die Geschehnisse der Figuren Dank seines umfassenden Einblicks in das dramatische Handlungs*gefüge*

---

46 Lehmann, *Der Blick durch die Wand*, op. cit., S. 89.

47 Ibid., S. 144.

48 Diderot/Lessing, *Das Theater des Herrn Diderot*, op. cit., S. 334; zitiert nach Kolesch, *Das Theater der Emotionen*, op. cit., S. 247.

49 Hierzu fordert Diderot, wie er im *Entretien* ausführt, eine Bühne mit mehreren gleichzeitigen bespielten Räumen, »daß zwar der Zuschauer die ganze Handlung sehen könnte, vor den spielenden Personen aber ein Teil davon verborgen bliebe.« Diderot zitiert nach Lehmann, *Der Blick durch die Wand*, op. cit., S. 144.

vorauszuahnen, also vorausschauend die Handlung der Figuren zu imaginieren noch bevor das affektive Geschehnis tatsächlich zur Darstellung kommt.[50]

Wie sensibel und zugleich notwendig die ästhetische Zuweisung der Zuschauerposition gerade für den reinen Effekt der Illusionierung ist, zeigt sich für das *ballet en action* in den bedächtigen Überlegungen von Angiolini. So betont er, dass »obwohl wir [die Zuschauer] genau wissen, wo wir sind und dass, was uns so empfindsam macht, nur ein künstliches Wesen ist« lasse der empfindende Tänzer »die Zuschauer sein inneres Beben spüren [...], welches die Sprache ist, in der sich Entsetzen, Mitleid und Schrecken in uns ausdrücken und uns erschüttern«.[51] Das Wissen um die Künstlichkeit des tänzerischen *acteurs* erfordert angesichts der eingeforderten Transgression der Empfindung eine besondere ästhetische Anstrengung seitens der *Compositeure*, die Noverre im Vergleich zu Angiolini, der sie in die Handlungsführung verlegt, geradezu stringent als bühnenästhetische Aufgabe begreift. Im Wissen, dass den Effekt der Rührung ein spezifisches inszenatorisches Wahrnehmungssetting des Visuellen bedingt, strengt Noverre für sein *ballet en action* eine Künstlichkeit des Bühnengeschehens an, die auf eine gleichsam visionäre Intensitätssteigerung drängt und mit ihr auf eine spezifische sinnliche Disposition der Zuschauerwahrnehmung. Anders als Diderot entwickelt Noverre hierzu keinen tanztheoretischen Bühnenentwurf, der mit der *Vierten Wand* einen Imaginationsraum für den Zuschauer eröffnen will. Denn während sich das Imaginative der theatralen Wahrnehmung nach Diderot als eine Szenerie »im Zuschauer selbst entwickelt«, die, so betont Kolesch, »sich […] als Spannung zwischen dem Gesehenen und der eigenen Erwartung, zwischen der wahrgenommenen Realität und der

---

50 Die *Vierte Wand*, so betont Lehmann eindringlich, eröffnet als Wahrnehmungsdispositiv des bürgerlichen Theaters damit zuvorderst eine ästhetische Erfahrung, die eine gesellschaftliche Funktion für die soziokulturelle Stärkung der bürgerlichen Klasse und seines Selbstbewußtseins trägt. Damit ist die *Vierte Wand* weit mehr als ein »naturalistisches oder illusionistisches Mittel zur Erreichung aufklärerischer, bürgerlich-emanzipatorischer Zwecke«. Lehmann, *Der Blick durch die Wand*, op. cit., S. 87. Vgl. hierzu auch Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, op. cit., S. 70f.

51 Angiolini, *Dissertation sur les Ballets*, op. cit., (ohne Paginierung). (Übersetzung: Inka Paul) «[...] malgré la persuasion où nous sommes que ce qui nous rend si sensibles, n'est qu'un être artificiel, une imitation dénuée de cette force, & de cette vérité éloquente qu'emploie la nature dans ses spectacles réels.»

imaginierten Potentialität«[52] entfaltet, drängt Noverres Bühnenästhetik ganz im Gegensatz auf »die kurzfristige Überraschung durch das Unerwartete, […] de[n] Schock des Unbekannten«.[53] Jene Art eines plötzlich-schockartigen *movere* sucht Diderot anders als Noverre gerade auszuschließen.

Zugleich aber stellt Noverres bühnenästhetisches Darstellungsgefüge den empfindsamen Tanzkörper, der als leidenschaftlich durchwirktes Gesten-*tableau* in Erscheinung tritt, unter genau jenes wahrnehmungsästhetische Diktum, das gleichermaßen von Diderot theatertheoretisch als *tableau* reflektiert wird. So wird das bürgerliche Theater mit der *Vierten Wand* nicht allein in eine ästhetische Konfiguration des Abständigen gefügt, die Bühnen- und Zuschauerraum als zwei getrennte Bereiche aufeinander bezieht, sondern über das Darstellungsgefüge des *tableau* unter ein spezifisches visuelles Diktum gestellt. Denn mit dem *tableau* sucht Diderot, wie Heeg herausstellt, den theatralisch-körperlichen Aktionen der Bühne eine wahrnehmbare Ordnung, Wahrscheinlichkeit und damit Sinnhaftigkeit zu verleihen, die den Körper als stillgestellte Bild-Gestalt in eine sinngebende Rahmung einzufügen vermag.[54] Noverre fasst das *tableau* angesichts der

---

52 Kolesch, *Theater der Emotionen*, op. cit., S. 247.

53 Ibid. Im Zusammenhang formuliert Kolesch: »Nicht die kurzfristige Überraschung durch das Unerwartete, nicht der Schock des Unbekannten und Neuen vermögen das Publikum in Diderots Augen zu fesseln, sondern die Szenerie, die sich im Zuschauer selbst entwickelt als Spannung zwischen dem Gesehehen und der eigenen Erwartung, zwsichen der wahrgenommenen Realität und der imaginierten Potentialität.«

54 Dieser auf Roland Barthes zurückgehenden Perspektive von Heeg widersprechen sowohl Lehmann wie auch Kolesch, wobei sie Heegs ästhetische Argumentation zum *tableau* bei Diderot als Rahmung denkwürdig auf die strukturell-visuelle Differenz von Bildlichkeit und Räumlichkeit verkürzen, ohne die herausgearbeitete Funktion des *tableau* als gestalt- und sinngebendes theatrales Mittel zu beachten. Lehmann kritisiert den bildtheoretischen Zugang von Heeg sogar als falsche Prämisse, da er – auf Jean-Baptiste Greuze sich beziehend – eine Übertragung des Gemäldes auf das Theater und nicht das Theater als *tableau* untersuchen würde. Lehmann unterstreicht indessen, der theatrale Bühnenentwurf von Diderot ziele nicht mehr auf die Schaffung einer Plattform sondern auf den *Raum* (S. 97), ja er erneuere die Bühne »als empirischen, bzw. ›menschlichen‹ Raum« (S. 101), in dem das *tableau* als theatrales Mittel für die Relationen von Blick und Gebärde (Körper) fungiert. Doch ist es nach Heeg *gerade* der als Bild gesetzte Rahmen des *tableau*, der m.E. ebenso als Situationsrahmung im Sinne von Lehmann verstanden werden kann, mit dem die Relation von Blick und Gebärde ästhetisch strukturiert wird und dem Beobachten des Zuschauers eine gestalt- und sinngebende Ausrichtung seines Blicks und

bewegten Empfindungsgestalt des Körpers sogar explizit als zeitlich arretierende und rhythmisierende Rahmung der gestischen Leidenschaftskonstellationen, die gewissermaßen eine szenisch-situative Einhegung ihres Sinns bewirken. Perspektivisch und szenisch bleibt dieser entscheidend durch die angelegte und geschaffene Sichtordnung des theatralen Aktions- und Handlungs-Raumes bestimmt.

Nachdrücklich hat Ulrike Haß in ihrer theaterwissenschaftlichen Studie *Das Drama des Sehens* die historischen Konstellationen architektonischer Wahrnehmungsdispositionen im Sinne von *Auge, Blick und Bühnenform* herausgearbeitet, deren je spezifische Ordnungen das Theater *räumlich und visuell* konzipieren und entwerfen. Bühne und Zuschauerraum bilden mit Beginn des 18. Jahrhunderts danach nicht allein eine neue Raumordnung heraus, die ihre Beziehung strukturiert, vielmehr unterliegt ihnen eine planimetrisch angelegte Blickordnung, wie sie in der Architekturtheorie von Andrea Pozzo (1642-1709) angelegt wird.[55] Pozzo arbeitet mit seiner zweibändigen *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693/1700)[56]

---

seiner Reflexion gibt. Vgl. Lehmann, *Der Blick durch die Wand*, op. cit., S. 103; Kolesch attestiert der »Darstellung als auch der Wahrnehmung einer Darstellung« nach Diderot sogar einen verkörperten Prozesscharakter in Raum und Zeit und kritisiert Heeg mit den Worten: »Vor diesem Hintergrund schließt die Vierte Wand den Bühnenraum als einen dreidimensionalen, plastischen Raum ab, nicht als flächige Leinwand, die bespielt wird und die den Blick, wie Günther Heeg formuliert, auf ihrer Fläche zerstreut.« Kolesch, *Theater der Emotionen*, op. cit., S. 245. Vgl. hierzu Günther Heeg: »Massive Erhebung. Das französische Theatertableau des 18. Jahrhunderts als Medium der Affektsteuerung und Wahrnehmungslenkung«, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hg): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen/Basel: Francke Verlag 2001, S. 51-66.

55 Haß führt erläuternd an: »Die Theaterhistorie bezeichnet üblicherweise Fernando Galli-Bibiena (1657-1743) als den Erfinder der Autonomie des Bühnenbildraumes [...] Zweifellos unterbricht diese Gestaltung des Bühnenbildes die illusionäre Kontinuität zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne und vermittelt nicht länger das Ideal eines gemeinsamen, geschlossenen Raumes. Doch Galli-Bibiena erfindet nicht den Schnitt zwischen Bühne und Zuschauerraum, der optischer (und nicht darstellender) Natur ist und die *optische Schnittmenge zwischen Entwurf und Wahrnehmung bezeichnet*.« Haß, *Das Drama des Sehens*, op. cit., S. 377.

56 Andrea Pozzo: *Perspectiva Pictorum Et Architectorum Andreae Putei E Societitate Jesu Pars Prima. In qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omni quae pertinent ad Architecturam.* Romae, typis Jacobi Komarek apud S, angelum Custodem M.DC.XCIII (1693); deutsch: Ders.: *Der Mahler und Baumeister Perspectiv: worinnen gezeiget wird, wie man*

ein Standardwerk der Perspektivkunst für Theateranlagen und deren Bühnen aus, das mit seinem schematischen *Plan* aus Grundrissen und Längsschnitten zur architektonischen Grundlage für Bühnenmodelle im 18. Jahrhundert wird.

Angelegt findet sich ein abstrakter Systemraum, dem »kein wirkliches Gebäude mehr zugrunde« liegt, da die Entwürfe auf einer Architektur optischer Prinzipien beruhen, die, so betont Haß, »ohne räumliche oder gesellschaftliche Bezugsgröße« auskommen. »Pozzos Schema […] gleicht einem leeren *Plan*, der sich überall eintragen läßt, in welchen Raum auch immer.«[57] Tatsächlich entsteht »ein autonomer, künstlicher, nur mehr den Bedingungen der geplanten Visualisierung verpflichteter Kunstort«,[58] der mittels einer mathematisch-optischen Vermessung aller geometralen Raumachsen (Höhe, Breite, Tiefe) und der Einsetzung eines idealen Sichtpunktes auf der rückwärtigen Gebäudewand des Saales einen perspektivischen ›Grundriß‹ entwirft. Der Bühnenraum als *scene* wird als *quadro* gefasst.

---

auf das allergeschwindeste und leichteste alles, was zur Architectur und Baukunst gehöret, ins Perspektiv bringen solle. Ersther und Zweiter Theil. Augsburg 1708 und 1711.

57 Haß, *Das Drama des Sehens*, op. cit., S. 371. Haß führt hierzu aus: »Dieser Plan ist […] nichts Nebensächliches, denn er setzt die Planierung oder die Einebnung, die Herstellung einer flachen, platten, ebenen Fläche voraus. […] Der Plan tritt also nicht einfach hinzu, er ist nicht einfach die modernere oder abstraktere Methode, ein Gebäude oder eine Anlage zu errichten, sondern er setzt den Akt der aktiven Negation der konkreten Gegebenheiten voraus. Er beginnt mit einem Nullraum. […] Wo der Plan zur ersten Voraussetzung wird, ist die Bezugsgröße einer vermeintlich ersten Natur oder ersten Wirklichkeit, die Logik der Nach-Bildung oder der Wider-Spiegelung, suspendiert.« Ibid., S. 371f. Zudem weist Haß darauf hin, dass *Plan* im 17. Jahrhundert als ein räumlicher Begriff im Sinne einer Planierung gefasst wird und im Laufe des 18. Jahrhunderts einen Bedeutungswandel als zeitlichen Begriff erfährt. Vgl. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet von einem Autorenkollektiv des Zentralinstituts für Sprachwissenschaften unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. Berlin: Akademie Verlag 1989.

58 Haß, *Das Drama des Sehens*, op. cit., S. 372.

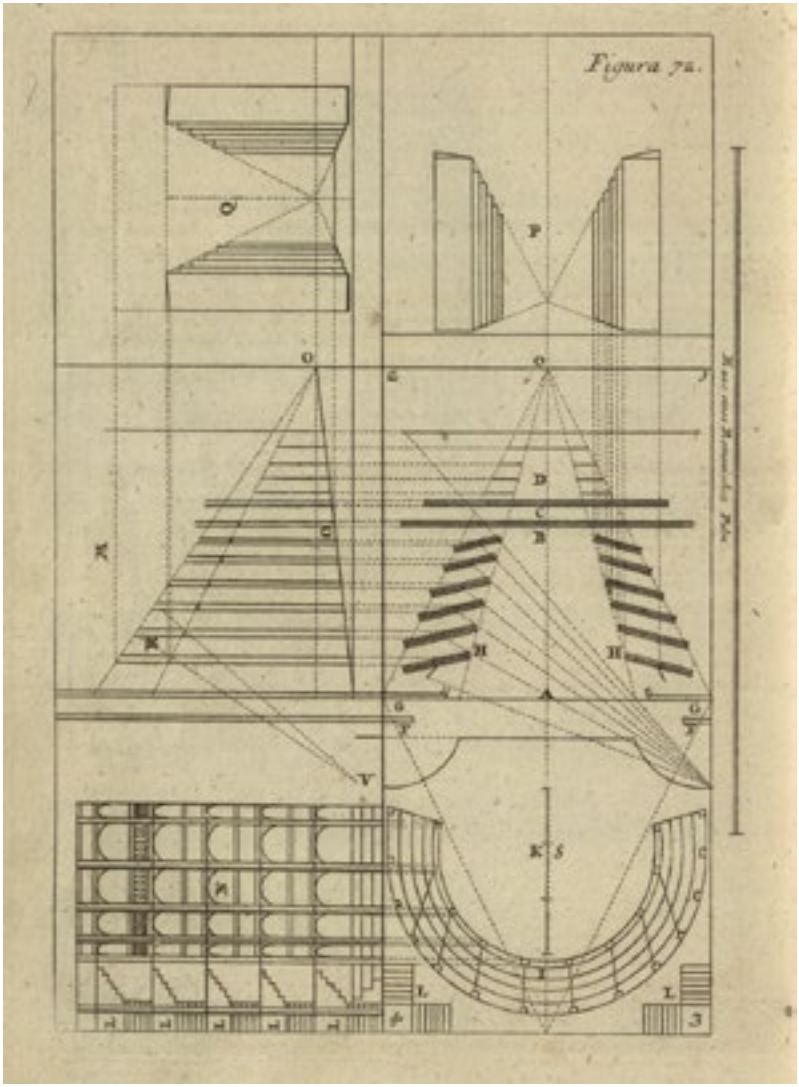


Abb. 26: Andrea Pozzo, *Der Mahler und Baumeister Perspectiv* (Bd. 1), Fig. 72. Der Theaterraum ist geteilt in zwei Hälften: eine ist die Bühne, die andere der Zuschauerraum.

Haß erläutert:

> Pozzos Definition *la scena come quadro* beruht wesentlich darauf, daß für die Konstruktion der szenischen Ansichten als Fläche (planer Durchschnitt) systematisch die Höhe berücksichtigt wird, so daß die bildhaften Ansichten der Szene in Distanz, Höhe und Breite definiert sind und wie eine Tafel (*tabula* heißt es bei Pozzo), Einschreibfläche oder Informationstafel fungieren.[59]

Die Beziehung von Bühne und Zuschauerraum wird mit diesem architektonischen Schema allein visuell strukturiert, ja sie operiert innerhalb einer radikalen Architektur des Sehens, die ihre grundlegende Beziehung als Wahrnehmungssetting nicht allein im Sinne der *Vierten Wand* als Grenze ausbildet, sondern über einen Schnitt optisch organisiert ist. So handelt es sich bei Pozzos architektonischem Entwurf gerade »um eine optische Fläche und nicht um einen Raum. Die räumliche Beziehung zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne ist zerschnitten. Das was sie verbindet, ist dieser Schnitt.«[60] Flächig organisiert wird eine optische Konstellation ausgebildet, die das Theater in ein geschlossenes Sehfeld einbindet und die Zuschauer in diese optische Konstellation einfügt. Damit zwingt jener Systemraum nicht nur alles, »was auf [ihr] [der Bühne] zur Darstellung gebracht wird, in ein Verhältnis zur Bildlichkeit,«[61] auch die Zuschauer sind in diesen Plan einbezogen:

> Ein Publikum, das selbst im Bild Platz nimmt, kann wiederum nur als Bild wahrnehmen, was sich ihm bietet. Es ist reduziert auf sein Auge, und von der *Rahmenbedingung dieser phänomenalen Reduktion* her muß ihm das Wahrnehmbare als ein piktorales

---

59 Ibid., S. 367.

60 Ibid., S. 378. Haß erläutert: »Der Schnitt, den der Systemraum Pozzos im Begriff des *quadro* auf der Sichtlinie A einführt, ist absolut. A bezeichnet im Schema Pozzos die Linie der Spiegelverkehrung der Dreiecke, in denen Entwurf und Wahrnehmung jeweils organisiert sind. Doch diese beiden Organisationsformen sind – ungeachtet dessen, daß sie sich in einer Art ›Grundriß‹ zeigen lassen – nicht mehr räumlich zu lesen. Sie bilden eine optische Architektur, die sich unräumlich bemißt. Entwurf und Wahrnehmung kommen in der Sicht überein. Sie spielen auf einer Fläche.« Ibid., S. 377.

61 Ibid., S. 382.

> Ereignis erscheinen, mehr oder weniger schlüssig, aber nicht anders als ein Bild, das seinen symbolischen Anspruch über das patchwork des Bühnen*raumes* ausbreitet und in die Aufforderung ummünzt, diese Bühne als Bildvorkommnis *zu lesen* und in ihrer Bildwirkung wahrzunehmen.[62]

Genau jene ungestörte Bildwirkung zu erzeugen, markiert Noverres bühnenästhetische Bemühung. Die Bühne wird ihm zum Ort einer illusionierten Bildgestaltung affektiv arrangierter Gesten, deren Bildwirkung über gezielte Täuschungsmanöver abgesichert werden. Erst dann kann innerhalb des geschlossenen Sehfeldes eine dergestalt perfekte Illusionierung statthaben, die die Zuschauer an einen anderen wirklichen Ort im Sinne einer Vision versetzt. Behauptet wird damit tatsächlich eine virtuelle Realität, die der Darstellung des Undarstellbaren dient.[63]

Gebunden an die optischen Gesetze dieses Theaterraums und die ästhetische Forderung, den Gestenarrangements im Bild (*tableau*) eine Sichtbarkeit *und* damit eine Sinngebung ihrer dramatisierten Konfiguration zu geben, suchen die *acteure* des *ballet en action* ein empfindsames Ausdrucksgeschehen in die Theatersituation einzusenken, das den Körper in eine darstellungsästhetische Zerreißprobe führt. Denn die optisch erschlossenen Räume, in die ab Mitte des 18. Jahrhunderts Schauspieler wie Balletttänzer eintreten, verfügen über ihre Körper in einer absoluten Weise: Sie sind einer bedingungslosen Sichtbarkeit unterstellt, einem absoluten Gesehenwerden, das sich inszenatorisch mit rhythmisierten Situationsbildern um sie schließt. Optische Rahmung *und* inszenatorische Plötzlichkeit stehen einem sich entwickelnden Empfindungsausdruck des bewegten Körpers entgegen. Denn gleichwohl die Leidenschaftsarrangements kontrastierender Gesten in der Tiefe des illusionären Bühnenraumes betrachtet werden können, können sie dennoch nicht räumlich als Handlungsgefüge ›studiert‹ werden. Die Theatralität des *ballet en action* inszeniert das ›Wahrhaftige‹ der Szene vielmehr gleichsam extrapoliert aus dem Handlungsgefüge enthoben als rhythmisiertes Schreckensbild. Weder inszeniert Noverre einen wahrnehmungsästhetischen Überblick der tänzerischen Aktionen, noch wird dem Gestenarrangement der tänzerischen Aktionen eine

62 Ibid., S. 373f.

63 Vgl. ibid., S. 374.

raum-zeitliche Disposition zugestanden, aus der das Empfindsame sich als körperliche Aktion heraus entfalten kann. Das Theatralitätskonzept der Affizierung bleibt im *ballet en action* an eine szenisch sinngebende und wiedererkennbare Positionalität der *acteure* als Träger der dramatischen Handlungskonstellation gebunden. Noverres hybride Erzählräume aus diversen tragischen Stoffen kulminiert kontrastreiche Leidenschaftsarrangements derartig schnell zu rhythmisierten ›wilden‹ Figurenkonstellationen, dass kein identifizierbarer, die Gefahr vorausschauender Imaginationsraum für die Zuschauer sich eröffnen kann. Gezielt mit einer bühnenräumlichen Tiefenillusion der dramatischen Szenerien operierend, bleibt diese Bühnenästhetik einer inszenatorischen Schreckensästhetik der reinen visionären Illusionierung verpflichtet. Der imaginative Akt der Selbstreflexion der Zuschauer weicht einer Überwältigungsästhetik, die Angiolini an Noverres Konzeption aus gutem Grund kritisiert, da es dem Bühnengeschehen an Nachvollziehbarkeit mangelt.

Innerhalb des bühnenästhetischen Sehfeldes kommt die darstellungsspezifische Funktion der Tänzer dennoch damit überein, ein empfindsames Spektrum körperlicher Gesten auszuspielen, oder wie Haß es mit Blick auf den Leibraum (Merleau-Ponty) formuliert, einen Gesichtspunkt zu gestalten, der in den abstrakten Systemraum ein Subjekt und eine Körperlichkeit zurückspielt, die von seiner architektonischen Anlage ausgeschlossen sind: Der »schauspielerischen [und der tänzerischen] Darstellung [wird] aufgelastet, was der optischen Architektur als solcher fehlt: der Blick, der Gesichtspunkt, die Seele, das Subjekt, sein Begehren.«[64] Diese Darstellungsaufgabe erwirkt, so betont Haß, eine »Zerreißprobe für den modernen

[64] Ibid., S. 382. Im Zusammenhang heißt es: »Die Frage, wie in einem optisch erschlossenen Raum ein Gesichtspunkt zur Darstellung gebracht werden kann, der als Gesichtspunkt des Subjekts der optischen Architektur entzogen werden muß, wird zur Zerreißprobe für den modernen Schauspieler und führt zu seiner Spaltung von Beginn an (*Paradoxe sur le comédien*, Diderot). Er unterliegt einer doppelten Voraussetzung: unter den optischen Bedingungen einer Bühne, die alles, was auf ihr zur Darstellung gebracht wird, in ein Verhältnis zur Bildlichkeit zwingt, handelt der Schauspieler mit Körperbildern von sich. Unter der Voraussetzung, daß er auf dieser Bühne seinen Gesichtspunkt zur Wirkung bringen will (und damit beauftragt ist), handelt er von seinem Leibraum aus, dem eine eigentümliche Blindheit eignet. Sofern er seine Sicht darstellt, rührt sie aus einem Sehen *am Ende seiner Hände*.«

Schauspieler [und Tänzer] und führt zu seiner Spaltung von Beginn an.«[65] Die Notwendigkeit und Unlösbarkeit, einen Gesichtspunkt im geschlossenen Bühnenmodell auszuspielen, spiegelt sich für die *acteure* des *ballet en action* in der Aufgabe, gestisch eine Empfindungsgestalt sichtbar zu machen, die nicht allein als Gesichtsausdruck anschaulich, sondern als choreographisches Leidenschaftsarrangement der Protagonisten untereinander – geradezu schlaglichtartig sichtbar gemacht – verdeutlicht werden muss. Die Zerreißprobe der Tänzer artikuliert sich genau in jener Darstellungsspanne, eine bildliche Sinngestalt der Körpergesten im *tableau* zu arretieren, deren Bildlichkeit das empfindsame Bewegen des Körpers als SeelenRaum transgrediert – ohne im Sinnakt gestalthaft überhaupt hervorzutreten.[66] Das Empfindsame tritt vielmehr aus dem *tableau* transgredierend hinüber. Die Theatralität des *ballet en action* siedelt sich genau in dieser Differenz an, einen visionären Effekt schaffen zu wollen, der das Bewegende medialisiert und jegliches *agens* der *acteure* auslöscht.

Das benetzte Auge

Die ästhetische Erfahrung, die das *ballet en action* inszenatorisch anlegt, fußt maßgeblich auf einem künstlich erzeugten Täuschungsmanöver. Tatsächlich inszeniert Noverres Bühnenästhetik eine Magie des Blicks, die das Auge der Zuschauer in eine Vision hineinsenkt, um sein ›Gemüt‹ in Rührung zu versetzen. Ja, den Zuschauer soll gleichsam gewaltig ein Schlag ereilen, der durch seine Augen hindurch direkt sein Herz trifft. Ins Werk gesetzt findet sich eine affizierende Schaukultur, ja eine elementarschockierende Effekt-Ästhetik.

Als ästhetisches Zeichen des rührenden Effekts operiert die Träne. Ihre körperliche Flüssigkeit verströmt das anrührende *momentum* und bezeichnet kulturell jenes *movere*, auf das die theatrale Illusionskraft des *ballet en action* hinarbeitet. Materiell mit dem Körper verbunden, zeigt der Tränenfluss des zuschauenden, feucht benetzten Auges die rührende Empfindung, ja, die Träne bezeugt geradezu den visionären affekterfüllten Zustand der

---

[65] Ibid.

[66] Die körperliche Instanz der Tanzkunst wird damit – wie das letzte Kapitel ausführt – unterlaufen, was sich in der zunehmenden Kritik am *ballet en action* widerspiegelt.

Zuschauer. Gleichwohl das Augenlicht benetzt und bedeckt von einem feuchten Schleier, ist der Blick keineswegs getrübt. Denn das tränende Auge trägt – so kommt das kulturell-ästhetische Wissen des 18. Jahrhunderts überein – mit »lacrymaler Klarheit und Durchsichtigkeit«[67] die Erkenntniskraft des Menschen. Im weinenden Auge – ›Fenster der Seele‹, wie es zahlreiche literarische, philosophische und ästhetische Texte des 18. Jahrhunderts ausarbeiten – verströmt sich die Seele. Im Fluss der Tränen werden die seelischen Regungen erkennbar und ein Blick in das weinende Auge zeige die »Seele in ihrer unverfälschten Nacktheit«.[68] Obwohl das Motiv des Weinens im 18. Jahrhundert, wie Albrecht Koschorke in seiner umfassenden Studie *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts* zurecht betont, weniger eine leibliche Empfindungstätigkeit denn einen verströmenden Akt der Seele anzeigt – der auf eine sich von der Humoralpathologie ablösende medizinische Wissensordnung von Körper und Geist zurückgeht – markiert die Träne eine körperliche Regung der Empfindsamkeit:

> Die Affekte sind nun nicht mehr schwarzgallige oder dickblütige Säfte. Sie nehmen einen diffusen, flüchtigeren Aggregatzustand an. Die Bemühungen gehen dahin, sie in Anschluß an die Fortentwicklungen der Physik jener Zeit auf energetischer Basis zu redefinieren: als Libido, um einen Terminus der Psychoanalyse vorwegzunehmen.[69]

Die Träne wird als eine körperliche Konvulsion des Herzens verstanden, deren Materialität einer »subtilen Ausdünstung des Gehirns« gleicht.[70]

---

[67] Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 97.

[68] Ibid.

[69] Ibid., S. 101. Empfinden und Wahrnehmen werden medizinisch fortan im oberen Bereich des Körpers vor allem im Kopfbereich verortet.

[70] Dem tränenerfüllten Auge wird nervenpathologisch eine heilende Funktion zugewiesen, wie es der Arzt Hillig in seiner *Anatomie der Seelen* herausstellt. Die Träne vermag danach das Gehirn auszudünsten und bewirkt hierdurch eine für das Gemüt erleichternde Feuchtigkeitsbalance. Vgl. Johannes Ambrosius Hillig: *Anatomie der Seelen, darinnen derselben logicalische und moralische Natur des Verstandes, Willens, Mental-Gedächthnis der Phantasie, Affecten, Sensual-Gedächtnis des Leibes*, Leipzig 1737. Vgl. auch den Überblick

Die im weinenden Auge sich verströmende Seele zeigt nach Koschorke die »psychische und sensorielle Anpassungsmaßnahme an die kommunikativen Erfordernisse der modernen Gesellschaft«[71] an. Kulturell von körperlichen ›Übertragungsmodellen‹ wie dem *Mesmerismus*[72] kontextualisiert, bilden sich medizinische und kommunikative Austauschmodelle zwischen Körpern und Menschen heraus, die im Sinne einer ›Unmittelbarkeit‹ das kommunikative Moment als Medialisierung fassen.

> Das mesmeristische oder auch sympathetische Verständigungsmodell praktiziert eine empfindsame Technik der Unmittelbarkeit, die ohne Sprache und ohne einen Differenzbegriff zweier sich fremder Körper operiert. Die Sympathie ist letztlich ein Modell der Ähnlichkeit, über das sich kollektive Verbindungen realisieren können. In ihm kommt eine Medialität zum Tragen, über die sich Menschen zueinander in Beziehung setzen.[73]

Entwickelt werden in der Tat, so unterstreicht Koschorke, kulturelle und ästhetische Praktiken des Mitempfindens, die »den Umgang zwischen den Menschen auf ein höheres Affektniveau [...] heben und sie durch ein entsprechendes geistiges Fluidum zueinander in Beziehung [...] setzen.«[74] Selbst zwischen einem medialisierten und materialisierten Kommunikationsakt changierend, markiert die Träne genau ein solches Fluidum, das

---

zur Geschichte der Nerventheorie Karl E. Rothschuh: *Geschichte der Physiologie*. Mit 123 Abbildungen im Text, Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer Verlag 1853.

71 Ibid., S. 99.

72 Der Mesmerismus praktiziert als heilende Behandlungsmethode angewandt Energieübertragungen elektrischer Ströme zwischen Körpern. Vgl. Franz Anton Mesmer: *Mesmerismus. Oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen*, hg. von K. Chr. Wolfart, Berlin: In der Nikolaischen Buchhandlung 1814. »Die Heilbehandlung kann wortlos, ohne den Gebrauch vermittelnder semiotischer Elemente, durch unmittelbares Weiterleiten des magnetischen Stroms vor sich gehen.« Koschorke, *Körperströme*, op. cit., S. 112.

73 Koschorke, *Körperströme*, op. cit., S. 121.

74 Ibid., S. 106. Weiter heißt es: »Dabei entsteht die scheinbar paradoxe Figur, daß der nur noch medial zu überbrückende Abstand, der zwischen den Kommunikanten aufklafft, zur Basis neuartiger, mit hoher sozialer Energie besetzbarer Unmittelbarkeitserfahrungen wird.« Ibid., S. 269.

im Theater den ästhetischen Akt der Seelenregung anzeigt. Die physische Reaktion des weinenden Auges öffnet wahrnehmungsästhetisch paradoxerweise zugleich eine physische Realität: eingelassen in die geschlossene Blickarchitektur der Täuschung spielt die Träne das Körperliche als Effekt der Empfindung in die theatrale Blickordnung zurück.[75] Das tränende Auge indiziert gewissermaßen die gelungene Visionierung des affektiv verwandelten Zuschauers, ja seine visionierte Ent-Setzung im Angesicht des dramatischen Bühnengeschehens sensibilisiert für die magischen Wirkungen des Theaters.

Das Ent-Setzen der Zuschauer

Das theatrale Projekt der Visionierung ›wahrer Seelenregungen‹, dem sich das *ballet en action* verpflichtet, leitet die Zuschauer im Angesicht dramatischer Bühnenereignisse mitunter tatsächlich ins Ent-Setzen. Diverse Kritikerberichte verdeutlichen, wie fragil die inszenatorische Anlage rührender Affekthandlungen wirkungsästhetisch zu bewerten ist. Gleichwohl etwa die Aufführung des tragischen Balletts *Medea und Jason* (1763) der höfischen Geburtstagsgesellschaft am Württemberger Hof in Stuttgart – wie Noverre betont – Tränen der Rührung ›ablockte‹, spiegeln spätere Berichte über *Medea und Jason* im Angesicht seiner ausgestellten ›Schrecklichkeiten‹ distanzierte Reaktionen wieder, die von Skepsis bis zur offenen Polemik reichen.[76] Gerade der festliche Charakter von Aufführungssituationen, wie etwa von Angiolinis *Tragische Ballett Pantomime Sémiramis* zum Anlass der zweiten Vermählungsfeier des späteren Kaisers Joseph II. mit der Prinzessin Maria Josepha von Bayern am Wiener Burgtheater (1765), erscheint den Zeitgenossen angesichts der dramatischen Handlung des Grauens als deutlich unpassend, so dass sie

[75] Die Träne spielt am Rand der theatralen Blickordnung das Körperliche zurück. Zugleich bleibt das Auge in das Blicksystem eingefügt, dessen physische weinende Regung in Erinnerung bringt, wovon das Auge behaftet und woran es geheftet ist. Angezeigt ist eine eigentümliche Doppelstruktur der Zuschauerdisposition, die der Ausbildung des Zuschauers als bürgerliches Subjekt angehört.

[76] Vgl. *Journal de Paris*, 15. Febr. 1777; vgl. auch *Mercure de France*, 12. Februar 1780, S. 89f.

geradezu mit Abscheu reagieren.[77] Auch der Bericht des Schriftstellers und Schauspielers am Herzogtum Württemberg Joseph Uriot beklagt an der Aufführung von Noverres *Psyché et l'Amour* (1762) ein gleichsam affektiv überfrachtetes Sujet, dessen Torturen die Zuschauer geradezu verstört:

> L'Amour paroit, il veut voler vers son Amante, mais la Furie impitoyable la pousse dans un gouffre, & s'y précipite aver elle. Cette action, est un trait de feu qui glace le cœur. Le Théâtre change & représente les Enfers. C'est là que Psyché est tourmentée par les Esprits infernaux; on l'attache à un rocher brulant qu'environnent les Objets les plus effrayants & l'acharnement des Furiés forme avec les souffrances de Psyché un Tableau qui fait d'autant plus frémir, qu'il est plus parfait.
> Dans l'instant qu'elle va succomber â tant de maux, l'Amour pénètre dans les Enfers, attaque Tysiphone & sa Suite, les terrasse, enchaine les Parques qu'il desarme, & rend, en délivrant Psyché presque mourante, la respiration au Spectateur qui n'est plus capable de supporter la vue de tant des tourments accumulés.[78]

Die Blicke der Zuschauer wenden sich angesichts eines überbordenden Grauens ab, eine Bewegung, mit der die theatrale Situation des visionären Versenkens in das Bühnengeschehen aufgekündigt wird.

---

[77] Vgl. Engländer (Hg.), *Christoph Willibald Gluck*. Abteilung II: Tanzdramen. Bd. 1, op. cit., S. XV-XXI.

[78] Joseph Uriot: *Description Des Fetes Donnees Pendant Quatorze Jours A L'Occasion Du Jour De Naissance De Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Duc Regnant De Wurtemberge Et Teck*, Stougard: Cotta 1763, S. 59-63, S. 61. Im Zusammenhang heißt es: »Amor erscheint. Er will zu seiner Geliebten eilen, doch die unbarmherzige Furie stößt sie in einen Abgrund und stürzt sich selbst mit ihr hinab. Diese Handlung ist ein Auszug von Feuer, welches das Herz vereisen lässt. Das Theater verändert sich und repräsentiert die Hölle. Dort wird Psyché gequält durch die Höllen-Geister; man bindet sie an einen brennenden Felsen, der von den schrecklichsten Dingen umrahmt ist. Die Versessenheit dieser Furie zusammen mit den Leiden der Psyché bildet ein Gemälde, das uns umso mehr erschauern lässt, weil es so vollkommen ist. In dem Augenblick, da sie unter all den Schmerzen zu sterben droht, dringt Amor in die Hölle, attackiert Tysiphone und sein Gefolge - legt die Parzen in Ketten und entwaffnet sie; und, indem er die beinahe sterbende Psyché befreit, lässt er den Zuschauer, der den Anlick so vieler angehäufter Quälereien nicht mehr ertragen kann, wieder aufatmen.« (Übersetzung: Inka Paul)

Die ästhetische Konzeption einer ins Schreckliche reichenden Theatralisierung, der das *ballet en action* als *genre sérieux* mit tragischen Stoffen und kompositorischen Effekten nacheifert, reicht mit ihrer evozierten Affizierungskraft damit an eine empfindliche Schwelle. Denn die bürgerliche (wie auch höfische) Rezeptionshaltung der Rührung entfaltet sich innerhalb eines geradezu moderaten Affizierungsspektrums, das im Rahmen eines – wie Carsten Zelle herausstellt – *Angenehmen Grauens* zu bleiben hat.[79] Extreme Schockerlebnisse und affektive Ausbrüche der Zuschauer indessen, ausgelöst durch grauenhafte Schreckensszenarien, sprengen Rahmen und Grad einer rührenden Affektion und entgrenzen das Theatralitätsmodell der Empfindsamkeit.

So bedingt nicht allein der kulturell-gesellschaftliche Anlass den wirkungsästhetischen Miss-Erfolg einer Aufführung. Vor allem Nachvollziehbarkeit, Wahrscheinlichkeit, Glaubwürdigkeit und dramatische Rhythmizität des kompositorischen Handlungs- und Affektgewebes müssen den affizierenden Imaginationsraum des Seelischen wirkungsästhetisch verankern. Jean-François de La Harpe berichtet über das tragische Ballett *Les Horaces et les Curiace*s – zumal als Noverre-Liebhaber – in der Zeitschrift *Correspondance littérraire* durchaus kritisch:

> Le fameux ballet des *Horaces* n'a pas eu à beaucoup près le succès que Noverre en attendait: la disposition général en a paru mauvaise. On a été choqué avec raison, qu'*Horace*, un moment après avoir perdu ses deux frères et tué sa sœur, se marie avec sa maîtresse Fulvie, et danse à la noce. C'est terminer un grand tableau par une parade ridicule et indécente : […] . On a relevé beaucoup d'autres défauts de convenance, de costume, de vraisemblance […].[80]

---

79 Vgl. Zelle, ›*Angenehmes Grauen*‹, op. cit.

80 Jean-François de La Harpe: *Correspondence Littéraire, Adressée A Son Altesse Impériale Mgr. Le Grand-Duc, Aujourd'hui Empereur De Russie, Et A M. Le Comte André Schowalow, Chambellan De L'Impératrice Catherine II : Depuis 1774 jusqu'à 1789*, hg. v. Zar Alexander Russland, A Paris, Chez Migneret, Imprimeur, rue du Sépulcre S. G., No. 28; Et à l'ancienne Librairie de Dupont, rue de la Loi, No. 288. An IX. 1801; Bd. 1, S. 403. »Das berühmte Ballet der ›Horatier‹ hatte bei weitem nicht den Erfolg, den sich Noverre davon versprach: Die Anlage im Allgemeinen erschien schon nicht gut. Mit gutem Grund war man schockiert, das Horatius, kaum dass er seine beiden Brüder verloren und seine Schwester getötet hat, die Maîtresse Fulvie ehelicht und auf seiner Hochzeit tanzt. Das

Die dramatische Konstellation der Figuren erscheint La Harpe unglaubwürdig, womit eines der zentralen ästhetischen Prinzipien ihrer Theatralität missachtet ist. Gerade eine fehlende Wahrhaftigkeit des Handlungsverlaufs, also mithin der Mangel einer dramatisch-dramaturgischen Kohärenz sei, so unterstreicht es der englische Wissenschaftler Edward Nye, maßgeblicher Grund für die anhebende Skepsis und Kritik am *ballet en action* gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

> Contemporary critics nevertheless observe that there were fundamental problems with the principle of expressing character in dance. In fact, this principle, along with the aim of choreographers to tell a complete story in dance, was one of the most frequent targets of criticism. […] The desire to express character physically could lead to over-acting in roles such as these, with a consequent lack of verisimilitude. Perhaps this is why unsympathetic critics commonly found the ballet d'action inclined toward hysterical and incomprehensible gesticulation, or else they found it reminiscent of the comic Commedia dell'arte which made not pretense of verisimilitude. [81]

Wie fragil das theatrale Handlungsgeschehen inszenatorisch tatsächlich angelegt war,[82] umreißen auch eindrücklich die Äußerungen des Dramatikers und Theaterkritikers Johann Friedrich Schink. Gegenüber Noverres

---

heißt soviel wie ein großes *tableau* mit einem lächerlichen und unschicklichen Pinselstrich abzuschließen. […] Etliche weitere Fehler des Anstands, der Sitten, der Wahrscheinlichkeit ließen sich festhalten […].« (Übersetzung: Inka Paul)

81 Nye, *Mime, music and drama*, op. cit., S. 125.

82 Der ästhetischen Beurteilung des *ballet en action* von Nye ist entgegenzuhalten, dass seine Darstellungskunst gerade nicht – wie zuvor ausgeführt wurde – als ein Darstellungsakt von Charakteren aufzufassen sondern mit einem handlungsgeführten Affektgeschehen zu identifizieren ist, das die Tänzer gleichwohl als *acteure* in gestischen Leidenschaftsarrangements in Szene setzt, doch deren Sinngefüge in stillgestelltes Gestenarrangement ausstellt. So werden die figuralen Rollen der Tänzer von Noverre gerade nicht in einer kohärent entwickelten Handlungsführung verankert, sondern als Sinnkonfigurationen bildlicher Ensembles entworfen. Die Kritik der Zeitgenossen adressiert das *ballet en action* im Grunde als ein Schauspiel und bemängelt daher zu Recht die unzureichende Identifizierbarkeit der Bewegungen der Tänzer als Ausdrucksgeschehen handelnd-empfindender Charaktere.

Balletten äußerst distanziert, spricht Schink ihnen jegliche ästhetische Kraft des Visionären ab:

> Was er auch von der Täuschung der Tanzkunst: uns mit ganzer Seele an den Ort der Handlung hinzuzaubern, Schönes und Wahres sagt; so hat er es doch nur sehr schwach, oder vielmehr gar nicht geleistet. Wen ich auch immer von seinen enthusiastischen Bewundrern gefragt habe, hat mir gestanden, daß er nicht nach Griechenland, nie nach Rom, mit einem Wort, nie an den Ort der Handlung hingezaubert worden, sondern sich immer nur im Kärntnertor-Theater befand; nur immer ein Ballett, nie die Handlung selbst. Jeder hat mir gestanden, daß er sich nie für Klitemnestra, nie für Kamilla, nie für Adelheid, sondern nur die Tänzerin interessiert, daß ihn nie Agamemnon, nie Orest, nie der junge Horazier, sondern nur immer der Tänzer bezaubert habe, der alles so schön malte, sich so schön trug, so schön bewegte, und zum Bewundern und Klatschen hinriß. Nie flossen in diesen Noverreschen Pantomimen Tränen; […] immer verließ man das Schauspiel so fröhlich und aufgeweckt, als man hineingegangen war.[83]

Wie wenig damit die Darstellungskunst des *ballet en action* ästhetisch als ein handlungsgeführter Darstellungsakt von Charakteren wahrgenommen und verstanden wird, klingt deutlich in Schinks schauspielorientierter Kritik an. Noverres theatrale Ordnung vermag hiernach den choreographierten Körper nicht als Sinngefüge einer dramatisierten Leidenschaftskonstellation zu verankern. Das inszenatorische Kalkül, eine effektvolle Bühnenästhetik affizierender Leidenschaftsarrangements über das *tableau* in stillgestellten Gestenarrangements anzulegen und *zugleich* einen visionären Raum tragisch dramatisierter Leidenschaftskonstellationen zu eröffnen, scheitert. Schink sieht dieses Scheitern in einer Rezeptions- und Wahrnehmungshaltung der Zuschauer begründet, die – gänzlich in den ästhetischen Bewegungsausdruck der Tänzer vertieft – allein ›schöne‹ und ›malende‹ Tänzerbewegungen erblicken. Anstatt die Tänzer als theatrale Handlungsfigurinen zu betrachten, senkt sich die Wahrnehmung auf ihr verkörpertes

[83] Johann Friedrich Schink: »Der gerächte Agamemnon. Ein tragisches Ballett in fünf Abteilungen von Noverre«, in: ders.: *Dramaturgische Fragmente*, 1. Bd., 1. Stück, Graz: Widmanstätter 1781, S. 75f.

Bewegungswissen, das inszenatorisch nicht als empfindungsvoll-dramatisierte Leidenschaftskonstellation, sondern als gestisches Geschehen ›schön gemalter‹ Bewegungsaktionen wahrgenommen wird.

Die Rolle des Tänzers

Die Wirkungsästhetik des *ballet en action* ist daher nicht nur durch ein potentielles Durcheinander – einen dramaturgischen Tumult von Leidenschaften – darstellungsästhetisch gefährdet, sondern gleichsam von einer Furcht vor dem Schreckgespenst des Theatralen umstellt: dem Einbruch einer Materialität, mit der eine Verschiebung in eine andere ästhetische Ordnung statthat. Denn an der Schwelle zu einer physisch artikulierten Bewegungsmaterialität des Körpers scheitert das ästhetische Kalkül des *ballet en action*, diese als *dramatisierten* Ausdruck von Seelenregungen wirksam zu machen. Die Ästhetik schwenkt gewissermaßen in ein sensualistisches Wahrnehmungsmodell um, das sich auf einen empfindungsvoll affizierenden Bewegungs*gestus* richtet. Wahrnehmungsästhetisch wendet sich der Blick von dem theatralen Gewebe dramatisch arrangierter Figurationen ab.[84]

Die (Bewegungs-)Kunst der Tänzer vermag sich danach auf eigenwillige Weise nicht dergestalt in handlungsgeführten Rollen verkörpert zeigen, um als empfindungsgeleitete Gesten*Figuration* arrangiert eine identifikatorische Sinnbildung ihrer dramatisierten Leidenschaftsdisposition hervorzubringen. Die ästhetische Verwobenheit der drei konstitutiven Ebenen des *ballet en action* – Nachvollziehbarkeit der Handlung, Visionierung der dramatischen Disposition der Leidenschaften und affizierende Transgression ihrer Empfindungskonstellation – fallen quasi an der ›Rolle‹ des Tänzers auseinander. Die Bewegungsaktionen vermögen als Gestenfigurationen eines *acteurs* – zumal wie bei Noverre szenisch stillgestellt – nicht ihre doppelte theatrale Funktion einzulösen: nämlich den Bühnenraum bewegungsästhetisch

[84] Tatsächlich hebt der ästhetische Diskurs gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend die mit einzelnen Tänzer und Tänzerinnen identifizierte Bewegungsbrillianz hervor. Vgl.: Sabine Huschka: »Stil: Ein indifferentes Merkmal oder: die Arbeit an Erkenntnis«, in: Katja Schneider (Hg.): *Das Rauschen unter der Choreographie. Überlegungen zu »Stil«*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2018, S. 14-25.

aus einem handelnden Sinngefüge mit Empfindungen zu füllen, die seine leidenschaftlich geprägte Disposition aus den dramatisierten Konflikten und tragischen Momenten heraus transgrediert. Auch Angiolinis poetologische Konzeption weist in ihren tanztheoretischen Reflexionen auf die prekäre Rolle der Tänzer hin, deren verkörpertes Wissen Angiolini mit dem Begriff des »Tänzer-Compositeurs« umreißt:

> Er muss, nach der Danza materiale, die man – […] – in wenigen Jahren lernen kann, den pantomimischen Tanz studieren, jene Tanzform, die die Leidenschaften und alle menschlichen Vorstellungen umfasst; sie, die eine profunde Kenntnis der Musik verlangt und die andere noch viel schwierigere Kenntnis des menschlichen Herzens, zusammen mit der Kunst Figuren zu gruppieren, die Gesten zu verschönern, und sie dem Tempo der Musik zu unterwerfen, wie auch der strengen Kunst der Poetik, die vielfältigen Interessen in eins zusammenzufügen, alle geistigen Schönheiten der freien Künste zu vereinen, um sie in der Art einer Vision vor den Augen der Zuschauer sichtbar werden zu lassen.[85]

Das umfassende ästhetische Wissen der Tänzer zielt, ebenso wie es von Noverre veranschlagt wird, auf die Schaffung einer *Vision,* die sich vor den Augen der Zuschauer darbieten soll. Komplex ausdifferenziert wird eine Tänzerfigur skizziert, die geradezu alle Felder des Ästhetischen – sei es Tanztechnik, Gesten, menschliche Leidenschaften, Musik und choreographisches Raumwissen – »in eins zusammenzufügen« hat und dabei als theatraler Körper ›tänzerischen‹ Wissens und gerade nicht als eine theatraldramatische Rollengestalt ausgebildet wird.

Der choreographierte Körper des *ballet en action* eignet sich daher im Grunde nicht als ein Modell jener bürgerlichen Selbst- und Figurendarstellung, wie es das Schauspiel im Laufe des 18. Jahrhunderts vorzustellen vermag. Gegenüber dem Ballett erwirkt das Schauspiel durch seine schauspieltheoretischen Modelle von wahrhaftigem Ausdruck und reflektierender Selbst-Verständigung darstellungsästhetisch eine Vergesellschaftung des bürgerlichen Subjekts, deren theatrales Sinngefüge das *ballet en action* auch in

[85] Angiolini, *Lettere*, op. cit., S. 78f.; zitiert nach Haitzinger, *Resonanzen des Tragischen*, op. cit., S. 148.

Ermangelung eines gesprochenen Dialogs inszenatorisch nicht auszubilden vermag. Allein die gattungsspezifische Differenz zwischen Schauspiel und Tanz verdeutlicht, warum es nicht der Tänzer sondern der Schauspieler ist, der zum Leit- und Vorbild des Bürgertums und eines angemessenen gesellschaftlichen Umgangs im Laufe des 18. Jahrhunderts avanciert. Dem Tänzer wächst im Vergleich zum Schauspieler nicht das soziale Prestige zu, als »Instanz in puncto richtiger Lebensführung« oder als »Projektionsfigur für alternative Entwürfe des gesellschaftlichen Zusammenlebens« zu fungieren. Diese Funktion kommt indessen, wie Günther Heeg überzeugend herausgearbeitet hat, dem Schaupieler zu, der für das 18. Jahrhundert das ökonomische Geflecht der bürgerlichen Selbstdarstellung vorzustellen versteht und zum Modell einer neuen Lebensform wird: als »Bürger-Schauspieler, der einen neuen, aus Ehre und Pflicht gebauten Sozialcharakter verkörpert und später als Darsteller des ›edlen Mannes‹, der […] den gesellschaftlichen Anspruch einer Bildungselite bekräftigen will.«[86]

Doch liegt die ästhetisch-kulturelle Potentialität des Tänzers in der Schaffung eines affizierenden *movere*, das sich trotz der kritischen Äußerungen als ästhetische Verwandlungskraft zu zeigen versteht und damit dem Wunsch des Bürgertums nach Formen ›unmittelbarer‹ Kommunikation einer gleichsam affektiven (Selbst-)Verständigung entgegenkommt. Gleichwohl die gestisch-bildliche Ausgestaltung der Körper-Szenen in den Ballettstücken nur ein brüchiges Sinngefüge ihrer dramatisierten Handlungsrahmung schaffen, entfaltet das *ballet en action* einen Darstellungsraum, der ein anthropologisch durchmessenes Empfindungsspektrum als kommunikativen Akt ausspielt.[87] Eindringlicher als das Schauspiel

---

[86] Günther Heeg: »Der Aufstieg des Schauspielers.« Unveröffentlichtes Vortragsscript, S. 6 und S. 17; vgl. hierzu, argumentativ ausdifferenziert und am Quellenmaterial entfaltet, die beiden Kapitel *Der Bürgerschaupieler* und *›Der Moral Leben erteilen‹* in: Heeg, *Das Phantasma*, op. cit., 157-207 und S. 208- 259.

[87] Die kommunikative Funktion des *ballet en action* vollzieht damit einen paradigmatischen Darstellungswandel des tanzenden Körpers, der sich aus der ästhetisch-kulturellen Ordnung der barocken Opern-Ballette löst, in denen dem (Tanz-)Körper ein kosmologischer und machtpolitischer Repräsentationsort zugewiesen wird. Nunmehr über das Sujet und die *action* sinngebend eingebunden, kommt dem Tänzer eine veränderte darstellungsästhetische Funktion zu, die in der Forschung divers und kritisch betrachtet wird. Susan Foster etwa identifiziert die Funktion des Tänzers als individualisierte Rollen-Figur, mit der ein Verlust der sinnlichen und sozialen Funktion ihrer Auftritte einhergeht. Denn der

adressiert der Tanz dabei die Schaulust der Zuschauer und sucht ihnen ein affizierendes Empfindungsmoment des ›Wahrhaftigen‹ visionär zuzuspielen. Konzipiert wird letztlich eine ästhetische Kraft, die durch den Körper eine choreographische Ordnung der Inter-Aktion eröffnet, ohne dass dieser Aspekt durch das *ballet en action* bewusst ausgestaltet wird. Das visionierte Bühnenprojekt eines affizierenden *commercium corporis et mentis* zentriert vielmehr die szenische Disposition der Körperbewegungen auf die Rolle des Tänzers als *acteur*, der singulär keine Transgression der Empfindung als Ausdrucksgeschehen zu erschaffen vermag. Zugleich aber legt das *ballet en action* eine Darstellungsweise choreographischer Bezüge zwischen gestisch agierenden Bewegungskörpern als Empfindungsgeschehen an und verweist damit auf ein choreographisches Wissen der konstitutiven Bezüglichkeit zwischen Körper-Figuren. Dieses choreographische Wissen ist im *ballet en action* implizit in den Leidenschaftsarrangements zwischen seinen dramatischen Figuren angelegt, deren gestische Artikulationen – wie es etwa die Stiche in Korrespondenz zu *Medée et Jason* oder *Semiramis* zeigen – eine interaktive Figurenkonstellation als affektives Zusammenspiel miteinander korrespondierender Gesten ausstellen. Das Gestische ihrer leidenschaftlichen Körpergestalten erhält aus der Korrespondenz körperlicher Spannungsmomente einen nachvollziehbaren Sinn. Hierin liegt das theatral-ästhetische und letztlich ebenso kulturelle Potential des

---

tanzende Körper verlöre seine im Barocktanz zuerkannte Bedeutung, Subjekt der Bewegung zu sein. »Opera-ballet had presented physicality as simultaneously disciplined and articulate, sensuous and lively. Acting ballet redistributed these qualities, leaching them from the cultivated body and investing them in the constructed character. The dancing body shifted from the central subject to a prop by which the subject could be displayed. Its facility in assisting the character, rather than its gracefulness in presenting itself, was what demanded evaluation.« (Foster, »Dancing the Body Politic«, op. cit., S. 172) Das *ballet en action* erliege damit einem körperpolitischen Akt der Vereinzelung und fördere einen »self-filled body«. The »effort to dismantle the exoskeletal structure of absolutism that kept all bodies in their proper place« verschiebt sich in »new techniques of performance and of re-presentation that imbued each dancing body with an endoskeleton system of control.« (Ibid., S. 181). Vgl. auch Foster, *Choreography & Narrative*, op. cit., S. 121. So könne von ihren Auftritten keine sinnliche Faszination für die Zuschauer ausgehen, da sie in keiner Beziehung zu einem Signifikationsnetz stehen wie in der absolutistisch sozial-räumlichen Repräsentationsordnung des *opéra-ballets*. »Their gestured proclamations marked the individual implementation of seemingly universal and innate system of communication. The motivation and facility for communication originated within each body and not in a socially constructed and politically imposed codification of conduct.« (Ibid., S. 122).

ballet en action, nämlich eine ästhetische Erfahrung der Sinnkonfiguration aus körperlichen Situationen auf- und zueinandertretenden Figuren zu eröffnen, die das bürgerliche Subjekt als kommunikativ-transformatorischen Akt vorführt.

Ausblick – Das Spiel mit dem Empfindsamen

»Ich bin da« steht in projizierten Lettern auf einem Türblatt der hinteren Bühnenwand und kündigt den Auftritt von Matthieu Burner in *Tanzstück #3 Doppel/Solo/Ein Abend* (2009) von Laurent Chétouane an.[1] Mit leichtem Schritt trifft er ein, durchquert von hinten den Bühnenraum diagonal bis an die vorderste Zuschauerreihe – kommt sehr nah zu stehen – und blickt in die Reihen seines Publikums. Gleichen Schritts geht er parallel zur Tribüne auf die linke Bühnenwand zu, bleibt wieder in direkter Nähe zu den Zuschauern offenen Blicks stehen. Stillgestellte Momente, Richtungsveränderungen und unwillkürliche Arretierungen von Körper und Blick verzögern den Bewegungsgang und durchsetzen ihn zu kleinen positionalen Einheiten. Mittig auf der Vorderbühne steht eine kleine weiße Schale mit Obst im Lichtkegel. Die Szene ist eröffnet: der TänzerDarsteller gibt nachträglich seine längst sichtbare Ankunft auf der Bühne bekannt: »Ich bin da«. Dieser gesprochene Satz markiert den Zeitraum seines Erscheinens und konfrontiert die Wahrnehmung der Zuschauer mit der szenischen Disposition des Darstellers, seinen Körper zwischen Schrift, Bewegen und Sprechen auszuspielen. Sein erster, in die Bewegungssequenz eingelassene Satz behauptet keineswegs seine schillernde Präsenz als Tänzer, vielmehr wird ein unerhört leeres Gefilde der Zwischenräumlichkeit eröffnet. Wenige Zeit später wird Burner sagen: »Ich bin ein ganzer Darsteller« und dabei aufrecht und doch unbeweglich inmitten seiner tänzerischen Figur, allein *dort* auf der Bühne stehen. Der TänzerDarsteller spricht einen Text von Philipp Gehmacher aus – »ich bin da und still« – und verlegt diese Sätze in langen Intervallen hörbar in den Raum, dazwischen faltet er seine Glieder – stehend – sitzend – liegend – mit widerstandslosem Muskeltonus zu stets neuen Körperformationen. Burner trägt Bewegungen und Aussagesätze zwei-stimmig vor – gleichsam auf zwei Kanälen –, um zwischen ihnen Verschiebungen der Sinnebenen einzuräumen. Ausgebreitet wird eine semantische Fläche von Ähnlichkeiten, auf der sich nie zeigt, was gesagt, noch ausspricht, was getan

[1] Diese Beschreibung basiert auf der Videoaufzeichnung (Andrea Keiz, Mime Centrum Berlin) der Aufführung von *Tanzstück #3 Doppel/Solo/Ein Abend* in den Sophiensaelen am 23.05.2009.

wird – und doch unterhalten Sätze, Bewegungsabläufe und Gesten eine Korrespondenz miteinander.

Tanzstück #3 Doppel/Solo/Ein Abend eröffnet in diesen ersten vier Minuten seinen choreographischen Darstellungsraum, der den TänzerDarsteller zwischen Sprechen, Bewegen und Blicken aufspaltet. Körperliche Erscheinung, Bewegen und Sprechen werden dissoziiert. Gehen, Liegen, Heben, Beugen, Berühren, Blicken, Sprechen, Schriftbild, Dinge, Licht, Gitarrenklänge und Pausen versetzen die körperliche Anwesenheit des Darstellers in eine Szene wechselhafter und gegenseitiger Verflechtungen.[2] Dieser Darstellungskörper ist stets auch ›anders-wo‹ und zeigt sich im Sinne von Jean-Luc Nancy »außerhalb von sich«.[3] Sinn- und Wahrnehmungsmomente werden angespielt und in zeitlichen Intervallen abgelenkt, ausgesetzt und verschoben. Tatsächlich erforscht Chétouane mit seinen Tanzarbeiten wie *Tanzstück #3 Doppel/Solo/Ein Abend* das *theatron* choreographierter Körper als zeitintensivierende Szenerie ihrer Ent-Figuration. Dem Zeitgenössischen Tanz soll erklärtermaßen ein »Zartgefühl« zuerstattet werden, ein gleichsam empfindsamer Körper*gestus*.

Im historischen Abstand zu jenen empfindsam affizierenden Bewegungsarrangements des *ballet en action* haben sich die ästhetischen Darstellungs- und Wahrnehmungsmodelle des Empfindungsvollen deutlich verschoben, und doch suchen zeitgenössische Choreographien wie etwa jene von Chétouane eine gleichsam korrespondierende Gefühlsintensität der TänzerDarsteller an die Zuschauer zu übertragen. Die theatralen Dispositive von Wahrnehmung und Sinngebung choreographierter Körper sind dabei aus einer Effektästhetik gelöst und bilden nunmehr ein Geflecht, das in nahezu strömender Zeitlichkeit den Raum ›gefühlig‹ auffaltet. Die affektdynamische Verdichtung von Schreckensbildern ist einer intensivierenden

---

2 Nach Nikolaus Müller-Schöll legt diese Szene eine »politische Auseinandersetzung mit der abgründigen Erfahrung [an], auf der Bühne *niemals ganz da sein zu können*. Sie manifestiert sich im beständig sicht- und hörbar bleibenden Bewußtsein der unerschöpflichen Möglichkeiten, des jeweiligen Moments und Ortes in seiner spezifischen Konstellation, in seiner in keiner Aufführung und keinem Moment restlos aktualisierbaren Potentialität.« Nikolaus Müller-Schöll: »Denken auf der Bühne. Derrida, Forsythe, Chétouane«, in: Hans-Joachim Lenger, Georg Christoph Tholen (Hg.): *Mnema: Derrida zum Andenken*, Bielefeld: transcript 2007, S. 187-208, hier S. 205.

3 Nancy, *Corpus*, op. cit., S. 123.

Wahrnehmungsästhetik gewichen, die nicht das Plötzliche sondern eine sich ausdehnende Energie von körper-mentalen Passagen ausspielt.[4] Vorgestellt erscheint ein energetisierendes Geflecht von »Zartgefühl«:

> Zartgefühl möchte besagen: Distanz und Rücksichtnahme, eine Beziehung ohne gewichtige Tiefe und dennoch von lebendiger Wärme. Ihr Grundsatz wäre: den anderen nicht lenken, nicht manipulieren, sich von Bildern (der einen, der anderen) fernhalten, alles vermeiden, wovon sich das Imaginäre der Beziehung nähren könnte. = Utopie im strengen Sinne, da eine Form des höchsten Gutes.[5]

Chétouane sucht jenem »Zartgefühl« eine ästhetische Raum-Zeit zu geben und es in Intervallen von nahezu schwebenden Intensitäten an die Zuschauer weiterzureichen. Es scheint, als suche Chétouane die Trennung von Bühnen- und Zuschauerbereich durch eine Haut sensueller Wahrnehmungseindrücke zu überbrücken. Wahrnehmbar wird eine ästhetische Praxis, die einer geradezu verzögernden Ent-Rückung der performenden Körper gilt, um sich beharrlich Zeit und Raum zu nehmen, das Darstellungsgeschehen auszudehnen und hierunter die emporkommenden Gefühlsspektren förmlich ins Vakuum zu führen. Eigentümlich eingesenkt in die Tiefen der Zeit falten die TänzerDarsteller eine theatrale Disposition empfindsamer Intensitäten auf, die auf einer Doppelung ihrer bewegenden Gestaltgebung als gespaltenes Wahrnehmungsgeschehen gründen. Ihre Bewegungen erscheinen entdynamisiert und in ihren Gesten einem eigenwilligen Verlauf zwischen Anzeigen, Zurückweichen und Abbruch unterworfen. Es ist die theatrale Disposition einer sich im Körper entzweienden und von ihm

---

[4] Döcker schreibt der Ästhetik von Chétouane sogar grundlegend eine anthropologische Dimension zu. Vgl. Georg Döcker: »Aggression. Eine Notiz zu Laurent Chétouanes *Sacré Sacre du Printemps*«, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden: Theaterarbeit nach Laurent Chétouane*, Bielefeld: transcript 2015, S. 143-145, hier S. 143.

[5] Roland Barthes: *Wie zusammen leben: Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976-1977*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 215. Die Arbeiten von Chétouane (ent-)stehen in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen französischen Philosophen und postmodernen Denkern wie Roland Barthes, Jacques Derrida oder Jean-Luc Nancy. Ihre Texte markieren explizit und geradezu programmatisch Idee und Konzeption der jeweiligen Produktionen und sind passagenweise Teil der Programmankündigung der Stücke.

verzweigenden Chronotopie der Empfindung, die Chétouanes Tanzstücke zu denken geben: ein *theatron* ortlos einwirkender und sich ausdehnender Affekte seiner DarstellerKörper.

Die *Tanzstücke* entfalten ihre Szenen als Geflecht agierend-sprechend-tanzender Körper im steten Austausch mit Objekten, dem Raum, seiner Architektur, den Texten, den Zuschauern und vor allem mit sich selbst wie auch – spätestens mit Arbeiten wie *Tanzstück #4: leben wollen (zusammen)* (2009) und *horizon(s)* (2009) – mit anderen TänzerDarstellern.[6] So werden etwa in *Tanzstück #4* und *horizon(s)* langanhaltende Umarmungen, Küsse und immer wieder behutsam streichende Berührungen unter den Tänzern ansichtig, die das Darstellungsgeschehen sich wandelnder Körper durchziehen. Dabei geben sich weder ein initiierendes *momentum* der Bewegungen und ihrer Wandlungen noch etwaige dramatische Anlässe ihrer Figurationen zu erkennen. Die tänzerischen Erscheinungen tragen vielmehr Insignien ›gewöhnlicher‹ oder schlicht un-tänzerisch ausgeführter Bewegungsabläufe und wirken trotz ihrer Konkretheit und Gestik fremd-artig als Raumzeitgefüge eines Gefühligen. Tatsächlich wohnt den körperlichen Gestaltgebungen eine Doppelung inne, die ihre Figurationen aufspaltet. So blicken die TänzerDarsteller auf ihre Körper und deren Bewegungsverlauf, schauen in den Raum und sind offenen Blicks auf die Publikumstribühne ausgerichtet.[7] Aufgefaltet erscheint ein mentales wie empfindendes Auf-

---

[6] Chétouane widmet sich dem Tanz seit 2006 und hob mit seinen ersten *Tanzstücken #1* bis *#4* erklärtermaßen zu einer choreographischen Auseinandersetzung an, die einer *Ethik des Tanzes* gilt. Die Tanzstücke befragten Zustände des *Tanzens* als szenisch-theatrale Möglichkeit, ohne – und hierin liegt die besondere ästhetische Volte – tänzerisch exponierte Körper zu zeigen. Die offensichtliche Verkehrung ästhetischer Modelle des Bühnentanzes setzen den choreographierten Körper aufs Spiel: Das geo-mantrische Bühnen- und Körpernetz physiologischer Koordinierung zur Orientierung und Ausrichtung der Bewegung wurde umgefaltet. Im Mittelpunkt der choreographischen Auseinandersetzung stand die szenische Verfasstheit des Körpers als Darstellungsgeflecht zwischen Bewegen, Sprechen und Begegnung, später einer In-Frage-Stellung dominierender Körperverständnisse von Tänzern, um sie als singuläre offene und von Kräften durchzogene Gestalten auszuloten. Weitere Choreographien untersuchten Potentiale des Zusammen-Seins und Zueinander-Tretens der Tänzer, etwa durch Berührung und Interaktion. Vgl. im Überblick: Müller-Schöll, Otto (Hg.), *Unterm Blick des Fremden,* op. cit.

[7] Vgl. zu der Interaktion von Blickregimen in den Arbeiten von Chétouane, die als Bedingung und Möglichkeit für eine Zukunft des theatralen Spiels in *Tanzstück #1* untersucht werden: Natascha Siouzouli: »Die Spaltung im Blick, Krise und ihre Aufhebung

merken für den eigenen Körper, die anderen TänzerDarsteller, den Raum und seine Gegenstände, ein Aufmerken, das – ohne sich in Gefühlsbildern zu konkretisieren oder in den Körper energetisch einzusenken – sich von den Körpern aus verstreut.

Diese Tänzer bewegen sich unter dem eigenen befremdenden Blick auf den sich-bewegenden Körper, einem Blick, der den Körper als Objekt ins Visier nimmt und abständig werden lässt von einem subjektiven ›Ursprung‹ der Bewegung. Sich-Bewegen gerät zu einer disparaten Szene der Befragung. Diese Blicke lassen in stiller Betrachtung das Eigenkörperliche fremd werden und setzen sich gleichsam verwundernd zwischen dessen Bewegungen. Der Tänzerkörper tritt in einen synkopischen Spalt ein, den Chétoaune als Bedingung einer theatral ausgespielten Figur von Berührung begreift. Danach bedarf es des Blicks während konkreter Berührungen, etwa des Blicks auf die eigenen Hände im Berühren, mit dem sich die Frage nach der tatsächlichen Verbindung als Szene der Berührung zeigt[8] (vgl. Abb. 27, Farbtafel im Innenteil).

Chétouanes über das Schauspiel und seiner Arbeit als Regisseur informierter Zugang zum Tanz befragt den Körper als szenische Dis-Position, um ein doppelt-gespaltenes Bewegungsgeschehen hervorzubringen, gleichsam ein Ensemble der Eigen-Befremdung, ja des Befremdens im Eigenen. So erarbeitet Chétouane seinen körperästhetischen Zugang über ein streng gesetztes Außen und manifestiert eine Praxis, die Bewegung als Akt der Beobachtung, der registrierenden Wahrnehmung hin auf einen un-sichtbaren Zwischenraum in Szene setzt. Es ist jenes streng gesetzte Außen, das sich in den Stücken wie *Tanzstück #4* oder *horizon(s)* bewegungsästhetisch

in der Arbeit Laurent Chétouanes«, in: Johannes Birrigner, Josephine Fenger (Hg.): *tanz&wahnsinn*. Jahrbuch tanzforschung Bd. 21, Leipzig: Henschel 2011, S. 211-222.

8 Kontakt kann hiernach theatral nur über den Blick als Szene der Berührung eingesetzt werden, wie Chétouane in einem Gespräch mit der Autorin ausführt (2011). »Denn mit diesem Blick bin ich«, so Chétouane, »in Verbindung mit dem, was ich bei dem anderen berühre, was ich verstehe, oder was in mir Erinnerungen auslöst darüber, was es sein könnte.« Vgl. Sabine Huschka: »Körperkontakt im Tanz: Ästhetische Betrachtungen seiner Artikulation«, in: Renate Berenike Schmidt und Michael Schetsche (Hg.): *Körperkontakt - Interdisziplinäre Erkundungen*, Gießen: Psychosozial Verlag 2012, S. 309-330.

entfaltet. Der Bezug zum Körper tritt als Frage auf und artikuliert sich als szenische Dis-Position einer a-synchronen Verdoppelung, aus der keine abgeschlossenen Bewegungsformungen hervorgehen noch Bewegungsbilder, die sich umstandslos als Präsenz darbieten.[9]

Chétouane nimmt hiermit eine politische Haltung gegenüber dem Theater/Tanz ein, die auf einer ästhetischen Erforschung eines multiplen Körperbegriffs gründet.[10] Bewegungen zu finden, formen und zu initiieren, entsteht aus einer Auseinandersetzung mit all jenen *Körperinstanzen*, die im Akt der Bewegung im Spiel sind: Instanzen des eigenen Körpers, des Fremden, Realen, Projizierten, des Begehrenden und Begehrten. Die tänzerische Wahrnehmungsarbeit führt Bewegungen nicht intensitätssteigernd zueinander und bündelt sie expressiv zu einer Bewegungsgestalt. Vielmehr werden sie mittels einer disparaten Wahrnehmungstechnik auseinandergefaltet und in Zwischenbereiche des Eigenen, Anderen und Fremden geleitet. Sich-Bewegen verschränkt sich zu einer tänzerischen Bewegungsarbeit, die einem Sich für den Anderen Öffnenden, Tastend-Wartenden gilt.[11]

---

[9] Ulrike Haß spricht in Reflexion auf das *Tanzstück #4* von einer Verhandlung, die vom Körper ausgeht: »Der Körper hingegegen als Raum und Zeit nicht des Handelns, sondern von Verhandlungen – […] – beschreibt einen Körper, in dem der Tänzer, modellhaft, mit sich verstrickt ist in einen Austausch, der unabsehbar ist.« Ulrike Haß: »Verzweigte Gegenwarten. Zu den Tanzstücken #3 und #4 von Laurent Chétouane«, in: Martina Groß, Patrick Primavesi (Hg.): *Lücken sehen … . Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*, Heidelberg: Univ.-Verl. Winter 2010, S. 291-302, hier S. 297. Zudem unterstreicht sie den besonderen Gegenwartsmoment und merkt an: »Gegenwart wird in ihrer verzweigten Ausdehnung zwischen dem Früher und Später zum Raum der Wahrnehmung, sie wird aus ihrer zwanghaften Verschmelzung mit dem augenblicklichen Jetzt gelöst. Sie tritt nicht hervor […], sondern […] vervielfältigt sich.« Ibid., S. 291.

[10] Mit *Tanzstück #4: leben wollen (zusammen)* wählt Chétouane etwa als Abschluss des Zyklus' *Ethik des Tanzes* und mit Bezug auf Barthes' Text *Wie zusammen leben* (1977) ein Sujet, das in die Wunde tänzerischer Ideologien weist. Denn die Tanzkunst ist seit der Moderne kulturell als Lebenskunst identifiziert. Dieses Ideologem entleert *Tanzstück #4* zu einer choreographischen Fläche, die eine Abkehr versöhnlicher Bilder betreibt. Schon der Titel trägt eine syntaktische Verschiebung ein und setzt das färbende Adverb ans Ende – gleich eines Suffix – abgerückt und eingebettet in gerundete Klammern. Diesem »(zusammen)« wohnt eine besondere Bestimmung bei, auf die sich die angekündigte Handlung richtet: *leben wollen*.

[11] Während eines Podiumsgesprächs nach der Uraufführung von *Sacré Sacre du Printemps* im PACT Zollverein/Essen berichtete der Tänzer Matthieu Burner über die prozessualen

Basierend auf jener reflexiv-somatischen Wahrnehmungsarbeit der Tänzer, fordern die Aufführungen eine spürend-reflexive Wahrnehmung der Zuschauer ein.[12] Der ästhetische Ereignisraum von Bühnentanz scheint ausgesetzt, denn weder ereignen sich Momente des rhythmischen Mit-Schwingens noch konkretisieren sich emotionale Transzendenzerlebnisse. Angelegt erscheint vielmehr eine ästhetische Erfahrung des befremdlich berührenden Versetzt-Seins. Genau hiermit sucht diese Ästhetik ein berührendes *momentum* in das *theatron* zu legen, um es zwischen den Tänzern sich ereignen zu lassen.

Zugleich dominieren in Arbeiten wie *horizon(s)*, *Hommage an das Zaudern* (2011), *Sacré Sacre du Printemps* (2011), *M!M* (2012) oder *15 Variationen über das Offene* (2013) zunehmend Szenen eines gleichmütigen Gleitens durch die Zeit, das ein sanftes Verharren räumlich sich verstreuender Bewegungseinheiten ausbreitet. Der zuschauende Blick bekommt es mit einer Gleichförmigkeit von Bewegungen zu tun, die aus einem gleichsam geruhsamen Aufmerksamkeitsstrom Schichtungen von Gegenwärtigkeiten flächig ausbreiten. So erscheint in *15 Variationen über das Offene* ein Bewegungsgestus sanfter und geradezu gedämpfter Qualitäten, die in hinausweisenden Armgesten aufgefaltet werden. Choreographisch steht hier die Frage nach einem Empfindungsgeschehen im *Tanzen* zur Disposition. Matthieu Burner, Mikael Marklund, Senem Gökce Ogultekin und Sigal Zouk treten während der achtzig-minütigen Choreographie in wechselnden Duos und Trio-Konstellationen auf. Ihre Körper erscheinen als Zeitgenossen, eingekleidet im europäischen Durchschnittslook: ein gemeiner Kleidungscode aus Stoff-Jeans, T- und Langarmshirt, farblich

---

Ziele der Bewegungsrecherche. Die Zusammenarbeit richtete sich demnach auf die Erzeugung von Intensitäten, die vordringlich durch ein Wahrnehmungstraining erzielt wurde: Sich zu bewegen basiert darauf, den eigenen Körper an den Ort des Anderen zu versetzen. Hierdurch erfährt der Bewegungskörper eine Ausdehnung, die nicht mit einer energetischen Streckung oder mobilisierenden Weitung seines muskulären Bewegungsapparats überein kommt, sondern als eine entfernende Ausdehnung hin zu dem Anderen zu beschreiben wäre. Sich-bewegend sich an den Ort des Anderen zu versetzen eröffnet einen bewegungstechnischen Zugang, der bewusst eine Zwischenzone als initiierendes *momentum* von Bewegung sucht.

[12] Vgl. Sabine Huschka: »Opfer(n) in choreographischer Gestalt: Formen der Überschreitung und Energetisierung«, in: Gabriele Brandstetter, Katja Schneider (Hg.): *Sacre 1913/2013. Tanz, Opfer, Kultur.* Freiburg: Rombach 2017, S. 61-80.

zwischen beige, braun und schwarz changierend, verwandelt sie in gleichmütige Bühnengestalten und TänzerDarsteller, deren Geschlecht und Nationalität neutralisiert ist. Eingeebnet erscheint auch das Qualitätsspektrum ihrer Bewegungen: Schwebend, tastend und ohne Widerstandsmomente durchwirken ihre Körper Zeiten und Räume, dehnen sie aus und durchfahren sie mit Blicken, die aufeinander treffen. Ästhetisch sticht ein geradezu aufmerksamkeitsschwebender Performancestil hervor. Die Tänzer bilden ein gestisches Geflecht der Verbundenheit und lassen mit ihren Bewegungen sequentielle Ähnlichkeiten im Raum erklingen.

So verschreibt sich der Abend konzeptionell dem Empfindungsspektrum eines stets Da-Seienden, einem Da-Zwischen von Körpern, Blicken, ihrem Begehren und Räumen, aus denen Empfindungen als Korrespondenz auftreten, die sich als Haltung im Auf- und Zueinander ausspielt. Sichtbar werden tastend berührende Zustände einer stets in Bewegung begriffenen Näherung. Diese Körper entäußern sich nicht, fahren nicht explosiv aus der Haut oder geraten gar attackierend oder anderweitig impulsiv aneinander. Die Choreographie entlässt Blicke und Bewegungen in einen zeiträumlichen *flow* und führt die Körper im *theatron* in eine geradezu schwebende Empfindungssphäre. Die Tänzer beziehen sich in konkreten Begegnungen des Zusammen-Kommens aufeinander: Hebungen, Berührungen, Hände-Fassen, Streichen über Schulter oder Arme und eine Kuss-Szene bilden inner-szenische Bezüge der Berührung. Dabei unterlaufen die Szenen standardisierte Bilder und klassische Positionen. Ihre Bewegungsfiguren sind nie ausgetanzt, um sich dem Zuschauerblick als exponierte Figuration oder als expressive Bilder zu zeigen. Die affektiven Anteile verdichten sich nicht. Sie zeigen sich vielmehr als Passagen in Paar-Konfigurationen, deren Leidenschaftsmomente eingewoben im Duktus der steten Weitergabe verblassen, bevor sie als Sinnbilder hervortreten. Eröffnet werden Szenen der Begegnungen, Bewegungen und Berührungen, deren theatrales Gefüge die Differenz zwischen ihrer inner- und außer-szenischen Kommunikation gleich einer Parallaxe als Spalt offen lässt.[13]

[13] Die Differenzierung zwischen inner- und außer-szenischer Kommunikation geht zurück auf Theresia Birkenhauer. Vgl. Theresia Birkenhauer: *Theater Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, hrsg. v. Barbara Hahn und Barbara Wahlster, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 169f. Die für das Theater grundlegende Disposition einer doppelten Kommunikationsstruktur des Szenischen und Dramatischen »geht zurück auf eine zweifache Adressierung der dramatischen Rede: eine Adressierung an die Figur und an das Publikum.« Angelegt ist stets eine

Chétouane gestaltet den theatralen Schauraum zu einem schwebenden Bewegungsgestus mit einem geradezu unterschwelligen Wahrnehmungsgeflecht. Stets angedeutet bleiben dramatische Sequenzen des Geschehens, deren emotionale Sinn-Inseln einer statthabenden Begegnung zwischen den Tänzern diffundieren, ehe sie sich verdichten. Sichtbar werden allein angedeutete Intensitäten, aufgesogen in einem *bound flow* einer steten Bewegungsströmung des Ähnlichen. Unterschwellig herrscht eine choreographische Beharrung auf der theatralen und figuralen Dis-Position der Tänzer vor, die sich dem choreographisch und tänzerisch geschulten Auge als Mangel an Dynamik, Akzentuierung, Rhythmisierung kurz als eine ausgesetzte wahrnehmbare Veränderung darbietet. Akzentuiert erscheinen allenfalls Variationen sanfter Spannungswechsel. Es scheint als lote Chétouane mit ihnen eine tastende Annäherung an ein reales Geschehen aus, das sich zwischen den Tänzern abspielt, um einen Duktus der Zugewandtheit in die Tanzkunst zu spielen, ein geradezu seeliges Zueinander-Finden.

Der Wunsch, dem *theatron* einen choreographierten Raum des Empfindsamen und eine herausgehobene Zeitintensität des ›Gefühligen‹ zu geben, ist bei heutigen Akteuren des Bühnentanzes keineswegs erloschen. Gleichwohl sich der kulturell-ästhetische Blick auf den Körper, seine Darstellungsweisen, das Verständnis von seiner ›Materialität‹ und Potentialität stark verändert haben, bleibt der Wunsch bestehen, einem Wissen von seinen Wirkungsräumen nachzugehen, einem Wissen, das mit dem Empfindsamen eine innige Beziehung pflegt.

»innerszenische und eine außerszenische Achse der Kommunikation zwischen der Bühne und dem davon (real oder strukturell) unterschiedenen Ort des Zuschauers«, was nach Hans-Thies Lehmann eine »latente Spaltung« nach sich zieht. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 230.

Abbildungsnachweise

Umschlagabbildung: »Marie Allard und Jean Dauberval in der Opera Ballet *Silvie*«, Kupferstich von Jean-Baptiste Tilliard. Universität Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, Signatur: »DdM ic C 043«

Abb. 1 (Seite 13): »Acting styles on the dramatic stage and in ballet-pantomime. Above: Le Kain and Mme Vestris in a tableau from Voltaire's tragedy, Sémiramis.« Aus: Ivor Guest: *The Ballet of the Enlightenment: the Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770 - 1793.* London: Dance Books 1996. Illustration 12, S. 114-115. Die Reproduktion geht zurück auf eine Lithographie von 1861 nach Gouachen um 1769/73 von Johann Ludwig Wernhard Faesch (1728–1778) und Whirsker; vgl. Antoine-Vincent Arnault*: Les souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique*, Paris (Leclère) 1861. Paris, Bibliothèque de la Comédie Française. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.

Abb. 2 (Farbtafel im Innenteil): Photo: Anna Till.

Abb. 3 (Seite 98): »Mlle. Sallé«, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library: New York Public Library Digital Collections. Bereitgestellt am 24. Juni 2019: http://digitalcollections.nypl.org/items/25df9ef0-7de4-0130-2d76-58d385a7b928.

Abb. 4 (Seite 102): Louis Bonin: *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst*, (Faksimile d. Erstausgabe Frankfurt/Leipzig 1712), herausgegeben von Claudia Jeschke in der Reihe *Documenta Choreologica*, Berlin: Edition Hentrich 1996.

Abb. 5 (Seite 104): »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. Aus: Lillian Moore: *Images of the Dance: Historical Treasures of the Dance Collection 1581-1861*, New York: New York Public Library 1965, S. 21.

Abb. 6a und 6b (Seite 111): Pierre Rameau: *Abbregé de la nouvelle méthode, dans l'art d'écrire ou de tracer toute sortes de Danses de Ville. Dédié á son Altesse Serenissime Mademioselle de Baujaulois*, London (Paris): Gregg International 1972 [1725], S. 58 und 60. Berlin: Universität der Künste, Universitätsbibliothek. Signatur »LA 0358«.

Abb. 7 (Seite 116): François de Lauze: *Apologie de la danse et de la parfaite methode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, Genf: Minkoff Reprint 1977 (Nachdruck der Ausgabe von 1623).

Abb. 8 (Seite 126): Walter Salmen: *Der Tanzmeister: Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert; mit einem Anhang »Der Tanzmeister in der Literatur«*, Hildesheim [u.a.]: Olms 1997, (= *Terpsichore 1*), S. 300.

Abb. 9 (Seite 127): »Louis Pécour«, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library: New York Public Library Digital Collections. Bereitgestellt am 24. Juni 2019. http://digitalcollections.nypl.org/items/a01ac8b0-1457-0133-2a29-58d385a7bbd0.

Abb. 10 (Seite 127): »Mr Kellom Tomlinson«, Portrait von Kellom Tomlinson nach van Bleeck, Frontispiz von Tomlinsons *Art of Dancing*, 1754. London, British Museum: Image Service, Image AN1543547001. © Trustees of the British Museum.

Abb. 11 (Farbtafel im Innenteil): Kellom Tomlinson: *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures Whereby the Manner of Performing the Steps Is Made Easy by a New and Familiar Method*. Printed for the author, London, 1735, S. 200. Kolorierte Reproduktion: »Selected plates from *The art of dancing explained by reading and figures*«, 1735. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library: The New York Public Library Digital Collections. Bereitgestellt am 02. Juli 2019. http://digitalcollections.nypl.org/items/918f4f00-f27c-0132-dd55-58d385a7b928.

Abb. 12 (Seite 146): Historisches Museum der Stadt Wien, 71.728/48.392.

Abb. 13 (Seite 148): Reproduktion nach Marian Hannah Winter: *The pre-romantic ballet*, Victoria: Pitman Publishing 1974, S. 87. Berlin: Universität der Künste, Universitätsbibliothek. Signatur »LA 063«.

Abb. 14 (Farbtafel im Innenteil): Olivia Voisin, Viviane Tondreau (Hg.): *Jean-Baptiste Perronneau. Portraitiste de génie dans l'Europe des Lumières.* Ausstellungskatalog: »Jean-Baptiste Perronneau, portraitiste de génie dans l'Europe des Lumières«, 17. Juni bis 17. September 2017, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Paris: Lienart/ Orléans: Musée des Beaux-Arts d'Orléans 2017, S. 140 (Fig. 49). Bibliotheque Nationale Musée de L'Opéra.

Abb. 15 (Seite 158): Titelblatt aus *Recueil de Programmes de Ballets de M. Noverre, Maitre des Ballets de la cour imperiale et royale*, Wien: Joseph Kurzböck, Imprimeur et Libraire de la maj. Imp. Et Roy ap. 1776. Universitäts- und Landesbibliothek Thüringen.

Abb. 16 (Seite 206): «Portrait du R.P. Claude-François Menestrier d'après P. Simon, gravé par J.B. Nolin. A Paris, chez I.B. Nolin, 1688 (Collection privée)» Paris: Bibliotheque Nationale de France (BnF).

Abb. 17 (Farbtafel im Innenteil): «Portrait de la danseuse Maria Sallé», Öl auf Leinwand, 1732, Nicolas Lancret (1690-1745), 42x54 cm. Schloss Rheinsberg. lnv. Nr. GK 1 50171 Rheinsberg, SPSG Berlin-Brandenburg. Reproduktion aus: Pierre Rosenberg: *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard ... : Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen*; eine Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, der Stiftung Haus der Kunst, München, und der Réunion des Musées Nationaux, Paris; [... 7. Oktober 2005 bis zum 8. Januar 2006, Haus der Kunst, München; 17. Februar bis zum 14. Mai 2006, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD in Bonn], Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2005, S. 239. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.

Abb. 18 (Farbtafel im Innenteil): Nicolas Lancret: *Mlle Camargo Dancing*, Öl auf Leinwand, 45x55cm, ca. 1730. State Hermitage Museum St. Petersburg, Russland.

Abb. 19 (Farbtafel im Innenteil): William Hogarth: *David Garrick as Richard III*, ca. 1745. Öl auf Leinwand, 190x250cm. Walker Art Gallery, Courtesy of National Museums Liverpool, Liverpool. In: Laurence Marie: «Le comédien anglais David Garrick, source d'inspiration pour la danse pantomime?», in Laurine Quetin (Hg.): *Jean Georges Noverre (1727–1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières* (Musicorum, Nr. 10). Tours: Université François-Rabelais de Tours 2011, S. 263-274, hier S. 272.

Abb. 20 (Seite 260): Universität Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, Signatur: »DdM ic C 043«.

Abb. 21 (Farbtafel im Innenteil): Charles Le Brun: *Alexandre et Porus*, ca.1665-1673, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre, Inv. 2897. In: Bénédicte Gady, Nicolas Milovanovic (Hg.): *Charles Le Brun 1619-1690*, Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung «Charles Le Brun, peintre du Roi-Soleil», Musée du Louvre-Lens, Lens, 18. Mai - 29. August 2016, Paris: Lienart 2016, S. 31 (Fig. 5).

Abb. 22 (Farbtafel im Innenteil): Adam Frans van der Meulen: *Le Passage du Rhin, 12 juin 1672,* ca. 1675. Öl auf Leinwand, 49x111cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 1490. In: Isabelle Richefort: *Adam François van der Meulen (1632-1690): Peintre flamand au service de Louis XIV.* Rennes: Presses Univ. de Rennes 2004, S. 124 (cat.125). Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.

Abb. 23 (Farbtafel im Innenteil): Universität Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, Signatur: »DdM ic D 019«.

Abb. 24 (Seite 292): Frontispiz: Handgeschriebenes Ballett-Programm von *Medée et Jason* (1766), Jean Georges Noverre, Warschauer Manuskript *Programmes de grands Ballets historiques* 1766.

Abb. 25 (Seite 292): Frontispiz: Scene I von *Medée et Jason* (1766), Jean Georges Noverre, Warschauer Manuskript *Programmes de grands Ballets historiques* 1766.

Abb. 26 (Seite 307): Figura 72 aus Andrea Pozzo: *Der Mahler und Baumeister Perspectiv, worinnen gezeiget wird, wie man auf das allergeschwindeste und leichteste alles, was zur Architectur und Baukunst gehöret, ins Perspektiv bringen solle* (Band 1), Augsburg: Bürgle 1800. Universitätsbibliothek Heidelberg. Bereitgestellt am 24. Juni 2019. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pozzo1800bd1/0105.

Abb. 27 (Farbtafel im Innenteil): Choreographie: Laurent Chétouane. Photo: Eva Würdinger.

Herzlichen Dank an die *Derra de Moroda Dance Archives* für die freundliche Unterstützung durch die Bereitstellung der Abbildung 22 und der Abbildung für den Buchumschlag.

Es wurden alle Versuche unternommen, um die Urheberrechtsinhaber zu finden und ihre Erlaubnis zur Nutzung von urheberrechtlich geschütztem Material einzuholen. Der Verlag entschuldigt sich für Fehler oder Auslassungen in der obigen Liste und ist dankbar für die Mitteilung von Korrekturen, die in zukünftigen Nachdrucken oder Ausgaben dieses Buches vorgenommen werden sollten.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Gasparo Angiolini: *Don Juan ou Le Festin de Pierre, ballet pantomime ... representé pour la première fois sur le théâtre de la Cour ... octobre 1761*, Vienne: Jean Thomas Trattner 1761.

Ders.: *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, Publiée pour servir de programme au Ballet pantomime tragique de Semiramis, Vienne, le 31 janvier 1765*, Wien: Jean-Thomas de Trattnern 1765.

Ders.: »Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten«, in: Daniel Schiebeler, u.a. (Hg.): *Unterhaltungen*, (Zweyten Bandes. Fünftes Stück), Hamburg: Michael Christian Bock 1766/Nov., S. 351-374. (Mikrofiche-Ausg. Hildesheim: Olms Deutsche Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts.)

Ders.: *Les nouveaux Argonautes. Ballet Pantomime-Allégorique,* St. Petersburg 1770.

Ders.: *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi,* Milano: Apresso G.B. Blanchi 1773.

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

Ders.: «Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi (1773): Lettera II», in: Carmela Lombardi: *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 - 1785)*, Torino: Paravia Scriptorium 1998, S. 63-87.

Ders.: *Notice for La Caccia di Enrico IV*, Mailand 1773.

Ders.: *Semiramide. Ballo Tragico Pantomimo,* hrsg. v. Nobilissimo Teatro Venedig, Di San Benedetto 1773.

Ders.: *Der Cid. Ein großes tragisch-komisches Ballett,* Wien 1774.

Ders.: *Der König und der Pächter, ein heroisch-komisches Ballett*, Wien 1774.

Ders.: *Orfeo ed Euridice. Azione Theatrale per Musica*, Wien: Trattner 1775.

Ders.: *Riflessioni di Gasparo Angiolini. Sopra l'Uso dei Programmi Nei Balli Pantomimi*, London [Mailand] 1775.

Ders.: «Riflessioni di Gasparo Angiolini. Sopra l'Uso dei Programmi Nei Balli Pantomimi», in: Carmela Lombardi: *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 - 1785)*, Torino: Paravia Scriptorium 1998, S. 117-124.

Ders.: *Theseus in Kreta. Ein heroisch-pantomimisches Ballett in fünf Akten. Vorgestellt auf den k.k. privilegirten Schaubühnen in Wien 1775*, Programmheft. Wien: 1775 (keine Verlagsangaben, stattdessen mit dem Hinweis versehen: »Zu finden bey dem Logenmeister«), ohne Paginierung.

Ders.: *Amore, e Psiche. Ballo eroico pantomimo*, hrsg. v. Teatro Scala di Milano, Mailand 1789 (In occasione delle faustissime Nozze delle LL. AA. RR. L'arciduchessa Maria Terèsa d'Austria, ed Il Duca D'Aosta).

Anonym: *Versuch über die Pantomimische Tanzkunst*, (o.O. und o.J., wahrscheinlich 1799).

Anonym: *Due lettere scritte a diversi soggeti l'anno 1774: Risposta alla medesima diretta a Madame *****, in: Carmela Lombardi: *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 - 1785)*, Torino: Paravia Scriptorium 1998, S. 94-104.

Anonym: *Lettera a madame ****sopra i balli di Appelle e Campaspe e di Adele, dati da Mons. Noverre nel Teatro di Milano 1774*, in: Carmela Lombardi: *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 - 1785)*, Torino: Paravia Scriptorium 1998, S. 89-94.

Thoinot Arbeau: *Orchesography. Treatise in the Form of a Dialogue. Whereby all manner of persons may easily acquire and practice the honourable exercise of dancing,* Ed. by Cyril William Beaumont, London: C. W. Beaumont 1925 (übersetzt nach der Originalausgabe).

Ders.: *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*, Hildesheim: Olms Verlag 1989 (2. Nachdr. der Ausg. Lengres 1588 und Danzig 1878).

Raoul Auger Feuillet: *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Hildesheim, New York 1979 (Erstdruck: Paris 1700).

Louis Bonin: *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst*, (Faksimile d. Erstausgabe Frankfurt/Leipzig 1712), hrsg. von Claudia Jeschke in der Reihe *Documenta Choreologica*, Berlin: Edition Hentrich 1996.

Jacques Bonnet: *Histoire générale de la danse sacrée et prophane. Ses progrès & ses révolutions; depuis son origine jusqu'à présent. Avec un Supplément de l'Histoire de la Musique & le Parallèle de la Peinture & de la Poésie*, (Paris, 1724), Bologna: Forni 1972.

Jean-Baptiste Du Bos: *Réflexions critiques sur poësie et sur la peinture*, Genève: Slatkine Reprints 1967 (Nachdr. der Ausgabe Paris 1770, Erstausgabe: Paris 1719).

Ders.: »Des Abts Dubos Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten«, in: Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*, hrsg. Julius Petersen und Waldemar von Olshausen. Vollständige Ausgabe in 25 Bde., Hildesheim: Olms Verlag 1970, Bd. 11, ohne Seitenangabe.

Louis de Cahusac: »Des Herrn von Cahusacs historische Abhandlung von der alten und der neuen Tanzkunst«, in: Johann Georg Wille: *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste.* 6 Bde., Berlin: Friedrich Nicolai 1759-1763, (1759) Bd. 1-I, S. 179-214; (1759) Bd. 1-II, S. 314-383; (1759) Bd. 2-I, S. 32-130; (1760), Bd. 2-II, S. 221–315.

Ders.: *Les Boréades* (Libretti für das Ballett, zusammen mit Jean-Philippe Rameau), Paris 1757.

Ders.: «ballet», in: Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert (Hg.): *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: la première encyclopédie française; les savoirs et les lumières du XVIIIe siècle,* Marsanne: Redon 2000 [Elektronische Ressource], Bd. 2, S. 43.

Ders.: «danse», in: Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert (Hg.): *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: la première encyclopédie française; les savoirs et les lumières du XVIIIe siècle,* Marsanne: Redon 2000 [Elektronische Ressource], Bd. 4, S. 623.

Ders.: *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, hrsg. von Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noel Laurenti, Paris: Édition Desjonquères, Centre national de la danse 2004. (Erstausgabe: Den Haag; 3 Bde. 1754).

Marco Fabrizio Caroso: *Il ballarino*, New York: Broude 1967 (Faksimile der Ausgabe Venice 1581).

Charles Compan: *Dictionnarie de danse. Contenant l'histoire, les règles & les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, & des Anecdotes curieuse concernant la Danse anicenne & moderne*, Genève: Minkoff Reprint 1979 (Erstausgabe: Paris 1787).

Denis Diderot: *Das Paradox über den Schauspieler. Erkenntnisse über die Schauspielkunst*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1964 (Französischer Titel: *Paradoxe sur le Comédien* Übersetzt von Katharina Scheinfuß).

Ders.: »Brief über den Taubstummen«, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Bd. 1, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1967, S. 27-69.

Ders.: »Der natürliche Sohn«, in: ders.: *Das Theater des Herrn Diderot*, hrsg. und übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Leipzig: Reclam 1981, S. 33-96.

Ders.: »Dorval und ich. Dritte Unterredung (1757)«, in: ders.: *Das Theater des Herrn Diderot*, hrsg. und übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Leipzig: Reclam 1981, S. 99-176.

Ders., Jean Le Rond d'Alembert (Hg.): *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: la première encyclopédie française; les savoirs et les lumières du XVIIIe siècle,* (1751-1780), Marsanne: Redon 2000 [Elektronische Ressource].

Claude Joseph Dorat: »Vorwort«, in: Louis de Cahusac: *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, hrsg. von Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noel Laurenti, Paris: Édition Desjonquères, Centre national de la danse 2004.

Richard Engländer (Hg.): *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke*, Abteilung II: Tanzdramen. Bd. 1: *Don Juan / Semiramis. Ballets Pantomimes von Gasparo Angiolini*, Kassel, Basel, Paris, London: Bärenreiter 1966 (hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung begründet von Rudolf Gerber).

Jean-François de La Harpe: *Correspondence Littéraire, Adressée A Son Altesse Impériale Mgr. Le Grand-Duc, Aujourd'hui Empereur De Russie, Et A M. Le Comte André Schowalow, Chambellan De L'Impératrice Catherine II : Depuis 1774 jusqu'à 1789*, hg. v. Zar Alexander Russland, A Paris, Chez Migneret, Imprimeur, rue du Sépulcre S. G., No. 28; Et à l'ancienne Librairie de Dupont, rue de la Loi, No. 288. An IX. 1801; Bd. 1.

Johann Jakob Wilhelm Heinse: »Tagebücher II: Von der italienischen Reise (1780-83)«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von C. Schüddekopf, Bd. VIII, Leipzig: Insel Verlag 1924.

Johannes Ambrosius Hillig: *Anatomie der Seelen, darinnen derselben logicalische und moralische Natur des Verstandes, Willens, Mental-Gedächthnis der Phantasie, Affecten, Sensual-Gedächtnis des Leibes*, Leipzig: Georgi 1737.

Journal de Paris, o.A., 15. Febr. 1777.

Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Elisabeth Grossegger (Hg.): *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742-1776: nach d. Tagebucheintragungen d. Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister d. Kaiserin / Dokumentation von Elisabeth Grossegger,* Wien: Verl. d. Österreichischen Akad. d. Wiss. 1987, Bd. 6 (1764-1767).

Rudolf Khevenhüller-Metsch, Hanns Schlitter (Hg.): *Aus der Zeit Maria Theresias: Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch 1742 - 1776*, Bd. 6, Wien: Holzhausen 1917.

Franz Lang: »Abhandlung über die Schauspielkunst« (1727), in: Jens Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2005, S. 79-95.

François de Lauze: *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, Genève: Minkoff 1877 (Nachdr. der Ausg. von 1623).

Ders.: *Apologie de la danse. A Treatise of Instruction in Dancing and Deportment*, London: Frederick Muller 1952. (Given in the Original French with translation [1632]. Introduction and Notes by Joan Wildeblood. Music transcribed by Eduardo M. Torner).

Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe,* Bd. 2, Leipzig, Winterthur: Weidmann und Reich; Steiner 1775

Gotthold Ephraim Lessing: *Der Schauspieler*, Berlin: Christian Friedrich Voss 1754/55.

Carmela Lombardi: *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 - 1785)*, Torino: Paravia Scriptorium 1998.

Lettres Patentes du roy, pour l'établissement de L'Académie royale de danse en la ville de Paris, o.A., [im Namen v. Louis XVI, ratifiziert d. ehem. Parlament von Paris], Paris: Pierre le Petit 1663. Wiederabgedruckt in: Mark Franko: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1993, S. 108-113. Im Anhang [Appendix 3] ist der französische Originaltext der *Lettres Patentes* ebenso wie eine englische Übersetzung abgedruckt (S. 166-185).

Claude-Marc Magny: *Principes de chorégraphie. Suivis d'un Traité de la Cadence, qui apprendra les termes & les valeurs de chaque pas de la Danse, détaillés par caractères, figures & signes démonstratifs*, Genève: Minkoff 1980 (Réimpr. de l'éd. de Paris, 1765).

Claude-François Ménestrier: *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Genève: Minkoff Reprint 1984 (Nachdr. 1972, Erstausgabe: Paris 1682).

Franz Anton Mesmer: *Mesmerismus. Oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen*, hrsg. von K. Chr. Wolfart, Berlin: In der Nikolaischen Buchhandlung 1814.

Barthélémy de Montagut: *Louange de la danse. In Praise of the Dance*, hrsg. v. B. Ravelhofer, Cambridge: RTM Publications 2000 (Erstausgabe 1619/20).

Cesare Negri: *Le Gratie d'Amore*, Deutsche Erstübersetzung der Ausgabe Mailand 1602 von Brigitte Garski, hrsg. von Walter Salmen für das Deutsche Tanzarchiv Köln. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2003 (=*Terpsichore Tanzhistorische Studien Bd. 2*).

Jean Georges Noverre: *Lettres sur la danse et sur les Ballets*, Lyon, Stuttgart 1760.

Ders.: *Introduction au Ballet des Horaces ou petite réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini. Les Horaces, et les Curiaces. Ballet Tragique en cinq Actes. Riflessioni sopra La Pretesa Risposta del Sig. Noverre all' Angiolini,* 1773/74 (Handschriftl. Manuskript: BNF C. 3772 (2)).

Ders.: «Agamemnon. Réflexions justificatives sur le Choix et l'Ordonnance du Sujet», in: ders.: *Receuil des Programmes de Ballets,* Wien: Joseph Kurzböck, Imprimeur et Libraire de la maj. Imp. Et Roy ap. 1776, o.P.

Ders.: «Agamemnon vengé», in: *Recueil de Programmes de Ballets de M. Noverre, Maitre des Ballets de la cour imperiale et royale*, Wien: Joseph Kurzböck, Imprimeur et Libraire de la maj. Imp. Et Roy ap. 1776, o.P.

Ders.: «Euthyme et Eucharis. Ballet Heroi-Pantomime», in: *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre. Maitre des ballets de la cour imperiale et royale*, Wien: Joseph Kurzböck, Imprimeur et Libraire de la maj. Imp. Et Roy ap. 1776, o.P.

Ders.: «Medée et Jason. Ballet Tragique en une acte», in: *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre. Maitre des ballets de la cour impériale et royale*, Wien: Joseph Kurzböck, Imprimeur et Libraire de la maj. Imp. Et Roy ap. 1776, o.P.

Ders.: *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre. Maitre des ballets de la cour impériale et royale*, Wien: Joseph Kurzböck, Imprimeur et Libraire de la maj. Imp. Et Roy ap. 1776.

Ders.: *Medea und Jason. Ein tragisches Ballett*, [ohne Ort] Johann Michael Landerer 1779. PDF digital bereitgestellt durch die Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: http://digital.slub-dresden.de/id350673020/1 (Letzter Zugriff am 18.07.2019).

Ders.: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette von Herrn Noverre*. Aus dem Französischen übersetzt v. Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode, hrsg. von Kurt Petermann in der Reihe *Documenta Choreologica*, München: Heimeran Verlag 1977. Faksimile der Erstausgabe: Hamburg/Bremen: Johann Hinrich Cramer 1769. (Frz. Erstveröffentlichung: Jean Georges Noverre: *Lettres sur la danse et sur les Ballets*. Lyon, Stuttgart 1760).

Ders.: *Observation sur la construction d'une Salle d'Opéra*, Amsterdam/Paris 1781.

Ders.: *Lettres*, London-Paris 1783.

Ders.: *The Works. Translated from the French*, 3 Bde., London 1783 [1782].

Ders.: *The Works of Monsieur Noverre,* Vol III, New York: AMS Press 1978 (Nachdr. der Ausgabe von 1783).

Ders.: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, 4 Bde., St. Petersburg 1803-1804.

Ders.: *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts* (1803), Lucca: Libreria Musicale Italiana 2012. Nachdr. d. Ausg. St. Petersburg: J.C. Schnoor 1803-1804. Neuauflage hrsg. und editiert von Flavia Pappacena (=*Chorégraphie: Research on Dance* 6).

Ders.: *Lettres sur les Arts Imitateurs en générale, et sur La Danse en particulière dédiées à Sa Majesté L'Impératrice des Français et Reine d'Italie* [...], 2 Bde., Paris: L'imprimerie de la Ve Jeunehomme 1807.

Ders.: *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris: Éditions Lieutier 1952 (Erstausgabe Paris 1807).

Andrea Pozzo: *Perspectiva Pictorum Et Architectorum Andreae Putei E Societitate Jesu Pars Prima. In qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omni quae pertinent ad Architecturam.* Romae, typis Jacobi Komarek apud S, angelum Custodem M.DC.XCIII (1693).

Ders.: *Der Mahler und Baumeister Perspectiv: worinnen gezeiget wird, wie man auf das allergeschwindeste und leichteste alles, was zur Architectur und Baukunst gehöret, ins Perspektiv bringen solle*. Ersther und Zweiter Theil. Augsburg 1708 und 1711.

Michel de Pure: *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Genève: Minkoff Reprint 1985 [1668].

Pierre Rameau: *Abbregé de la nouvelle méthode, dans l'art d'écrire ou de tracer toute sortes de Danses de Ville. Dédié á son Altesse Serenissime Mademioselle de Baujaulois*, London (Paris): Gregg International 1972 [1725].

Ders.: *Le maître à danser*, New York (Paris): Broude 1967 (Faksimile d. Ausg. Paris 1725).

Ders.: *The Dancing Master*, London (Paris): Dance Horizons Republication 1931 (translated by Cyril W. Beaumont, from the original edition published at Paris 1725).

Pierre Rémond de Sainte-Albine: »Der Schauspieler«, in: Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Karl Lachmann, 6. Bd., Stuttgart: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung 1890, S. 120-152.

Francesco Riccoboni: *Die Schauspielkunst*. Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Berlin: Henschel 1954 (Französischer Titel im Original: *L'Art du Théâtre,* 1750).

Karl E. Rothschuh: *Geschichte der Physiologie. Mit 123 Abbildungen im Text*, Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer Verlag 1853.

Johann Friedrich Schink: »Der gerächte Agamemnon. Ein tragisches Ballett in fünf Abteilungen von Noverre«, in: ders.: *Dramaturgische Fragmente*, 1. Bd., 1. Stück. Graz: Widmanstätter 1781.

Emmanuel Soleville: »Cahusac«, in: ders.: *Biographie du Tarn-et-Garonne*, Paris 1860.

Johann Georg Sulzer: »Tanzkunst«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik (1771/1774)*, Berlin: Direct Media Publishing 2004 (Digitale Bibliothek), S. 4280.

Gottfried Taubert: *Rechtschaffener Tantzmeister, oder gruendliche Erklaerung der Frantzoesischen Tantz-Kunst: bestehend in 3 Buechern.*, hrsg. von Kurt Petermann, München: Heimeran, Aufl. 1976 (Faksimile d. Ausg. Leipzig Lanckisch Erben, 1717).

Kellom Tomlinson: *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures Whereby the Manner of Performing the Steps Is Made Easy by a New and Familiar Method.* Printed for the author, London, monographic, 1735. Als PDF digital bereitgestellt von der *Library of Congress*, www.loc.gov/item/20010870/ (Letzter Zugriff am 09.12.2017).

Ders.: *The art of dancing [and Six dances]. Explained by Reading and Figures whereby the manner of performing the steps is made easy by a new and familiar method*, Farnborough: Gregg International 1970 [1735] (Being the Original Work first designed in the Year 1724, and now published by Kellom Tomlinson, *Dancing Master*. In Two Books, Nachdr. der Ausg. London, 1735 und 1720).

Joseph Uriot: *Description Des Fetes Donnees Pendant Quatorze Jours A L'Occasion Du Jour De Naissance De Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Duc Regnant De Wurtemberge Et Teck*, Stougard: Cotta 1763.

John Weaver: *Orchesography and a Small Treatise of Time and Cadence in Dancing. Translated from the french of Feuillet*, London: Gregg International Publishers Limited 1706 (Republished 1971).

Ders.: *An Essay towards an History of Dancing*, London: Tylere Green, High Wycombe 1712 (microfilmed: Univ. Microfilms 1971).

Ders.: *Anatomical and mechanical Lectures upon Dancing. Wherin rules and Institutions for that Art are laid down and demonstrated*, London: Printed for J. Brotherton and W. Meadows at the Black Bull in Cornhill 1721.

Ders.: *The History of Mimes and Pantomimes*, London: Printed for J. Roberts 1728.

Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und ...* , (68. Bde.), Halle, Leipzig 1732-1754.

Sekundärliteratur

Günther Abel: »Knowing-How. Eine scheinbar unergründliche Wissensform«, in: Joachim Bromand, Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen lässt: das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion.* Für Wolfgang Hogrebe, Berlin: Akademie-Verlag 2010, S. 319–340.

Frank Adloff, Katharina Gerund, David Kaldewey (Hg.): *Revealing Tacit Knowledge. Embodiment and Explication,* Bielefeld: transcript 2015.

Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (Hg.): *Capturing Intention. Documentation, analysis and notation research based on the work of Emio Greco|PC*, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten: Amsterdam 2007.

Frank R. Ankersmit, Ewa Domańska, Hans Kellner (Hg.): *Re-figuring Hayden White*, Stanford, Calif.: Stanford Univ.-Press 2009.

Frank R. Ankersmit: »Vom Nutzen und Nachteil der Literaturtheorie für die Geschichtstheorie«, in: Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte: ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2010, S. 13-38.

Gaston Bachelard: *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

Ders.: *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective,* Paris: Vrin 1938.

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

Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch (Hg.): *Künstlerische Forschung: ein Handbuch*, Zürich: diaphanes 2015.

Alfred Baeumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974.

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

Monica Bandella, Irene Brandenburg, Sibylle Dahms (Hg.): *Gasparo Angiolini: Tanz-Schriften*, In Vorbereitung.

Roland Barthes: *Wie zusammen leben: Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976-1977*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Inge Baxmann: »Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte«, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript 2007, S. 217-231.

Dies. (Hg.): *Körperwissen als Kulturgeschichte: Die Archives Internationales de la Danse (1831-1952)*, München: Kieser 2008.

Cyril William Beaumont: *Three French dancers of the 18th century. Carmago - Sallé - Guimard*, London: Fakenham and Reading 1934.

Wolfgang F. Bender (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart: Franz Steiner 1992.

Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich: diaphanes 2009.

Theresia Birkenhauer: *Theater Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, hrsg. v. Barbara Hahn und Barbara Wahlster, Berlin: Vorwerk 8 2008.

Cornelia Blasberg: »Der literarische Eigensinn narrativer Geschichtskonstruktionen: Das Beispiel der Literaturgeschichtsschreibung«, in: Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte: ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2010, S. 103-121.

Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Pranz Bockrath, Bernhard Boschert, Elk Franke (Hg.): *Körperliche Erkenntnis. Formen reflexiver Erfahrung*, Bielefeld: transcript 2008.

Pierre Bourdieu: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Ders.: *Entwurf einer Theorie der Praxis: auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.

Hartmut Böhme: »Einführung [Sektion: Neue Erfahrungen von der Natur des Menschen]«, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1994, S. 139-144.

Ders.: »Gefühl«, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie*, München: Beltz 1996, S. 525–548.

Irene Brandenburg: »Angiolini, Noverre et la ›querelle de la danse‹«, in: Marie-Thérèse Mourey und Laurine Quetin (Hg.): *Jean Georges Noverre (1727–1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières* (Musicorum, Nr. 10), Tours: Université François-Rabelais de Tours 2011, S. 323–348.

Dies.: »Noverres *Agamemnon vengé* und die ›querelle de la danse‹«, in: Irene Brandenburg, Nicole Haitzinger, Claudia Jeschke (Hg.): *Geste und Affekt im 18. Jahrhundert (Tanz&Archiv: ForschungsReisen*, Heft 4). München: epodium 2013, S. 36-49.

Gabriele Brandstetter: »›Die Bilderschrift der Empfindungen‹ - Jean-Georges Noverres *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets* und Friedrich Schillers Abhandlung *Über Armut und Würde*«, in: Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack (Hg.): *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, S. 77-94.

Dies.: »Fundstück Tanz. Das Tanztheater als eine Archäologie der Gefühle«, in: *tanz.de. Arbeitsbuch: Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*, Berlin: Friedrichverlag 2005, S. 12-19.

Dies.: »Tanz als Szeno-Graphie des Wissens«, in: dies., Christoph Wulf (Hg.): *Tanz als Anthropologie*, München: Fink 2007, S. 84-99.

Dies.: »Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung«, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript 2007, S. 37-49.

Dies.: »Körperwissen im Tanz – Bewegung und Übertragung«, in: Almut-Barbara Renger, Christoph Wulf (Hg.): *Körperwissen: Transfer und Innovation,* Berlin: De Gruyter (*Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*) 2016, S. 327-323.

Joachim Bromand, Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen lässt: das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion.* Für Wolfgang Hogrebe. Berlin: Akademie-Verlag 2010.

Kathrin Busch: »Wissen anders denken«, in: dies. (Hg.): *Anderes Wissen*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 10-33.

Alexandrea Carter: »Making History. A general Introduction«, in: dies. (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader,* London: Routledge 2004, S.1-7.

Marie-Françoise Christout: *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643 - 1672: mises en scène*, hrsg. v. André Chastel, Paris: Picard [u.a.] 2005 [1967].

Harry M. Collins: *Tacit and explicit knowledge*, Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press 2010.

Émile Dacier: *Mlle Sallé (1707-1756). Une danseuse de L'opéra sous Louis XV.*, Paris: Librairie Plon 1909.

Sibylle Dahms: »Choreographische Aspekte im Werk Jean-Georges Noverres und Gasparo Angiolinis«, in: *Tanzforschung. Jahrbuch*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1992, S. 93-110.

Dies.: »Angiolini«, in: Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik,* 20 Bde. in zwei Teilen, Sachteil in acht Bänden, Personenteil in zwölf Bänden; mit einem Register zum Sachteil und einem Gesamtregister zum Sach- und Personenteil. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1999, Bd. 1, S. 720.

Dies. (in Zusammenarbeit mit Claudia Jeschke und Monika Woitas): »18. Jahrhundert« (Kapitel IV), in: dies. (Hg.): *Tanz*, Kassel, Weimar: Bärenreiter Metzler 2001.

Dies.: »Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts«, in: Andrea Amort, Mimi Wunder-Gosch et. al. (Hg.): *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, Wien/Köln: Böhlau 2001, S. 18-24.

Dies.: »Hilverding«, in: Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 26 Bde. in zwei Teilen, Sachteil 9 Bde., Personenteil 17 Bde., mit einem Register zum Sachteil. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2002, S. 1594.

Dies.: »Jean Georges Noverre - ein Zeitgenosse Mozarts«, in: Claudia Jeschke, Andreas Backoefer, Nicole Haitzinger (Hg.): *Dokument : Monument : Raum. Ausstellung, Performance, Promenade*, München: epodium 2007, S. 24-27.

Dies.: *Der konservative Revolutionär: Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München: epodium 2010.

Lorraine Daston, Peter Galison (Hg.): *Objektivität.* Aus dem Amerikanischen von Christa Krüger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Martina Dobbe: *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an die Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*, München: Fink 1999.

Dies.: »Ander/e/s W/wissen. Die Pose im und als Bild«, in: *wissenderkuenste.de, Online-Zeitschrift des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« der Universität der Künste Berlin* vom 24.05.2014, http://wissenderkuenste.de/#/text/anderes-wissen-die-pose-im-und-als-bild/ (Letzter Zugriff am 30.07.2019).

Georg Döcker: »Aggression. Eine Notiz zu Laurent Chétouanes *Sacré Sacre du Printemps*«, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden: Theaterarbeit nach Laurent Chétouane*, Bielefeld: transcript 2015, S. 143-145.

Rudolf Dreßler: *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Berlin: Henschel 1993.

Richard Engländer: »Vorwort VII«, in: ders. (Hg.): *Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Abteilung II: Tanzdramen. Bd. 1: Don Juan / Semiramis. Ballets Pantomimes von Gasparo Angiolini*, Kassel, Basel, Paris, London: Bärenreiter 1966.

Edmund Fairfax: *The styles of eighteenth-century ballet*, Lanham [u.a.]: Scarecrow Press 2003.

Helga Finter: »Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen«, in: *Theater heute* 1 (1982), S. 45-51.

Miriam Fischer: *DENKEN in KÖRPERn: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes,* Freiburg, Br. [u.a.]: Verlag Karl Alber 2010.

Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters - Eine Einführung, Band 2. Vom künstlerischen zum natürlichen Zeichen, Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983.

Dies.: *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater*, Tübingen: Francke Verlag 1997.

Dies., Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik - Sprache*, Göttingen: Max Niemeyer 1999.

Dies.: »Der Körper als Zeichen und Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen«, in: dies., Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik - Sprache*, Göttingen: Max Niemeyer 1999, S. 53-68.

Dies., Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2001.

Dies.: »Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«, in: dies., Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2001, S. 11-28.

Dies., Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2001.

Dies.: »Theater als Emotionsmaschine. Zur Aufführung von Gefühlen«, in: Clemens Risi, Jens Roselt (Hg.): *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*, Berlin: Theater der Zeit 2009 (=*Recherchen 59*), S.22-50.

Elizabeth Fisher, Rebecca Fortnum (Hg.): *On Not Knowing. How Artists Think,* London: Black Dog Publishing 2013.

Ludwik Fleck: *Erfahrung und Tatsache: gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Lothar Schäfer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

Hal Foster: »An Archival Impulse«, in: *October* 110 (2004), S. 3-22.

Susan Leigh Foster (Hg.): *Choreographing History*, Bloomington/Indianapolis: Indiana Univ. Press 1995.

Dies.: »Textual Evidences«, in: Ellen Goellner, Jaqueline Shea Murphy (Hg.): *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*, New Brunswick/New Jersey: Rutgers Univ. Press 1995, S. 231-246.

Dies.: *Choreography & Narrative: Ballet's staging of story and desire,* Bloomington/Indianapolis: Indiana Univ. Press 1996.

Dies.: »Dancing the Body Politic: Manner and Mimesis in Eighteenth-Century Ballet«, in: Sara E. Melzer, Kathryn Norberg (Hg.): *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth Century France,* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1998, S. 162-182.

Dies.: »Chorography and Choreography«, in: Nicole Haitzinger, Karin Fenböck (Hg.): *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München: epodium 2010, S. 68-75.

Dies.: *Choreographing Empathy*, London [u.a.]: Routledge 2011.

Michel Foucault: *Archäologie des Wissens,* Übersetzt von Ulrich Köppen. Einheitssacht.: «L'archéologie du savoir», Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Ders.: *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt a. M.: Fischer 1987.

Ders.: *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses,* Aus dem Französischen übers. von W. Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

Mark Franko: »Repeatability, Reconstruction and Beyond«, in: *Theatre Journal* 41 (1989), S. 56–74.

Ders.: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body,* Cambridge: Cambridge Univ. Press 1993.

Ders.: »Mimique«, in: Ellen Goellner, Jaqueline Shea Murphy (Hg.): *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*, New Brunswick/New Jersey: Rutgers Univ. Press 1995, S. 205-216.

Ders., Annette Richards: »Actualizing Absence: The Pastness of Performance«, in: dies. (Hg.): *Acting on the past. Historical performance across the disciplines,* Hanover/London: Wesleyan Univ. Press 2000.

Lynn Garafola: *Legacies of twentieth century dance*, Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press 2005.

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

Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung, Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer 1992.

Marina Gerber: »Das Unwissen der Künste. Eine Besprechung von *On Not Knowing. How Artists Think*, hg. von Elizabeth Fisher und Rebecca Fortnum (London 2013)«, in: *wissenderkuenste.de, Online-Zeitschrift des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« der Universität der Künste Berlin*, https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-2/das-unwissen-der-kuenste-eine-besprechung-von-on-not-knowing-how-artists-think-hg-von-elizabeth-fisher-und-rebecca-fortnum-london-2013/ (Letzter Zugriff 03.08.2017).

Jens Richard Giersdorf: *The body of the people: East German dance since 1945*, Madison, Wisc.: The Univ. of Wisconsin Press 2013.

Ders.: *Volkseigene Körper. Ostdeutscher Tanz seit 1945*, Bielefeld: transcript 2014.

Hans-Jürgen Goertz: *Umgang mit Geschichte: eine Einführung in die Geschichtstheorie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1995.

Ders.: *Unsichere Geschichte: zur Theorie historischer Referentialität*, Stuttgart: Reclam 2001.

Kirsten Gram Holmström: *Monodrama attitudes tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1967.

Joseph Gregor: *Kulturgeschichte des Balletts. Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte und unter den Künsten*, Wien: Gallus Verlag 1944.

Mirjana Gross: *Von der Antike bis zur Postmoderne. Die zeitgenössische Geschichtsschreibung und ihre Wurzeln*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998.

Jean-Michel Guilcher: «André Lorin et l'invention de l'écriture chorégraphique», in: *Revue de l'histoire du théâtre* (1969: 3), S. 256-264.

Robert Haas: »Die Wiener Ballet-Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan«, in: *Königsberger Studien zur Musikwissenschaft*, Nr. 10 (1923), S. 6-36.

Ders.: *Gluck und Durazzo im Burgtheater. Die Opera Comique in Wien,* Zürich, Wien, Leipzig: Amalthea Verlag 1925.

Nicole Haitzinger: *Vergessene Traktate - Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts,* München: epodium 2009.

Dies., Claudia Jeschke: »Körper und Archive. Die Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg«, in: *tanz.de*, Jahresheft 2005, S. 29-31.

Dies.: »Von der Aufführung zur medialen Re-/Konstruktion. Bild, Schrift, und Körperlichkeit als Konstituenten des Tanz-Medien-Archivs am Beispiel des Rosenfarbenen Pas de Deux (1793)«, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Materialien der Derra de Moroda Dance Archives,* Bd. 1. München: Kieser 2007.

Dies.: *Resonanzen des Tragischen. Zwischen Ereignis und Affekt*, Wien, Berlin: Turia + Kant 2015.

Yvonne Hardt: »Engagements with the Past in Contemporary Dance«, in: Susan Manning, Lucia Ruprecht (Hg.): *New German Dance Studies*, Urbana: Univ. of Illinois Press 2012, S. 217-231.

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

Dies.: »Verzweigte Gegenwarten. Zu den Tanzstücken #3 und #4 von Laurent Chétouane«, in: Martina Groß, Patrick Primavesi (Hg.): *Lücken sehen .... Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*, Heidelberg: Univ.-Verl. 2010, S. 291-302.

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

Ders.: »Massive Erhebung. Das französische Theatertableau des 18. Jahrhunderts als Medium der Affektsteuerung und Wahrnehmungslenkung«, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen/Basel: Francke Verlag 2001, S. 51-66.

Ders., Veronika Darian: »Crossing the maps«, in: Marina Gržinić, Günther Heeg, Veronika Darian (Hg.): *Mind the map! History is not given: a critical anthology based on the symposium*, Frankfurt a. M.: Revolver 2006.

Ders.: »Die Beschreibung eines Zerfalls der Intentionen ist für die Theater-Geschichte von großer Bedeutung«. Interview mit Günther Heeg am 14. Juli 2005, in: Jens Ilg, Thomas Bitterlich (Hg.): *Theatergeschichtsschreibung: Interviews mit Theaterhistorikern*, Marburg: Tectum 2006, S. 176-187

Ders. (Hg.): *Reenacting History: Theater & Geschichte*, Berlin: Theater der Zeit 2014.

Ders.: »Reenacting history: Das Theater der Wiederholung«, in: ders., Micha Braun, Lars Krüger und Helmut Schäfer (Hg.): *Reenacting History: Theater & Geschichte*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 10-39.

Ders.: »Der Aufstieg des Schauspielers.« Unveröffentlichtes Vortragsscript, [o.D.].

Gerrit Berenike Heiter: »Rituelle Aspekte des höfischen Tanzes im Ancien Régime. Tanzstunde - Hofball - Hofballett«, in: Karin Polit, Hanna Walsdorf (Hg.): *Performative Lernkulturen: Ritual – Tanz – Theater*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2016, S. 109-145.

Wolfram Hogrebe: *Das Absolute* [Antrittsvorlesung an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn am 31.10.1997], Bonn: Bouvier 1998.

Ders.: *Echo des Nichtwissens*, Berlin: Akademie Verlag 2006.

Ders.: *Der implizite Mensch,* Berlin: Akademie Verlag 2013.

Jennifer Hornsby: »Ryle's Knowing-How, and Knowing How to Act«, in: John Bengson, Marc A. Moffett (Hg.): *Knowing How. Essays on Knowledge, Mind, and Action,* Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 2011, S. 80-98.

Sabine Huschka: »Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt«, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel Verlag 2004, S. 95-106.

Dies.: »Wissen vom Tanzen: Carlo Blasis' Instruktionen zur Anmut«, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bd II. Symposiumsbericht, München: Kieser 2007, S. 113-136.

Dies.: »Episteme choreografierter Körper im ballet en action: Zum ästhetischen Widerstreit von techné und Einfühlung«, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin, New York: Walter De Gruyter 2008, S. 655-662.

Dies.: »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. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*, Berlin: Theater der Zeit 2009 (*Recherchen 59*), S. 51-77.

Dies. (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009.

Dies.: »Mediale Transformationen choreographischen Wissens. Das Internetportal *Synchronous Objects* von William Forsythe«, in: Gabriele Brandstetter, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater,* Berlin: Alexander Verlag 2010, S. 182-204.

Dies.: »Körperkontakt im Tanz: Ästhetische Betrachtungen seiner Artikulation«, in: Renate Berenike Schmidt und Michael Schetsche (Hg.): *Körperkontakt - Interdisziplinäre Erkundungen*, Gießen: Psychosozial Verlag 2012, S. 309-330.

Dies.: »Das Echo der (Tanz)Geschichte: Erinnern und Wiederholen als Strategien der Selbstvergewisserung. *undo, redo and repeat* von Christina Ciupke/Anna Till (2014)«, in: Veronika Darian, Micha Braun, Jeanne Bindernagel et. al. (Hg.): *Die Praxis der/des Echos Zum Theater des Widerhalls*, Frankfurt a. M.: PETER LANG EDITION Internationaler Verlag der Wissenschaften 2015, S. 87-102.

Dies.: »Wissenspraktiken im europäischen Bühnentanz. Ein historischer Blick auf ihre intermedialen Dispositionen«, in: Michael Gissenwehrer, Katharina Keim (Hg.): *Materialität(en) des Kultur- und Wissenstransfers in prä- und transnationalen Kontexten*, Frankfurt a. M.: PETER LANG EDITION Internationaler Verlag der Wissenschaften 2015, S. 143-157.

Dies., Theresa Jacobs, Patrick Primavesi, Marcus Quent, Juliane Raschel, Janine Schulze-Fellmann, Michael Wehren: »Archiv/Praxis: Verkörpertes Wissen in Bewegung«, darin: »Tanz als kritische Erinnerungskultur. undo, redo and repeat von Christina Ciupke und Anna Till«, in: Ulrike Haß et. al. (Hg.): *Episteme des Theaters*. München: Wilhelm Fink 2016, S. 425-450.

Dies.: »Bewegung«, in: Anja Kraus, Jürgen Budde, Maud Hietzge, Christoph Wulf (Hg.): *Handbuch: Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, Weinheim: Beltz-Juventa 2017, S. 629-642.

Dies.: »Dance in Search of its own History: On the Contemporary Circulation of Past Knowledge«, in: Mark Franko (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford Univ. Press 2017, S. 587-605.

Dies.: »Opfer(n) in choreographischer Gestalt: Formen der Überschreitung und Energetisierung«, in: Gabriele Brandstetter, Katja Schneider (Hg.): *Sacre 1913/2013. Tanz, Opfer, Kultur,* Freiburg: Rombach 2017, S. 61-80.

Dies.: »Stil: Ein indifferentes Merkmal oder: die Arbeit an Erkenntnis«, in: Katja Schneider (Hg.): *Das Rauschen unter der Choreographie. Überlegungen zu »Stil«,* Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2018, S. 14-25.

Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Claudia Jeschke: *Tanzschriften - ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall: Comes Verlag 1983.

Dies.: »Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: Wolfgang F. Bender (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart: Franz Steiner 1992, S. 85-111.

Dies.: »Körperkonzepte des Barock - Inszenierungen des Körpers und durch den Körper«, in: Sibylle Dahms, Stephanie Schroedter: *Tanz und Bewegung in der barocken Oper. Kongreßbericht Salzburg 1994*, Innsbruck/Wien: Studienverlag 1996, S. 85-105.

Dies.: »Anmerkungen zum performativen Wissen von Tanztechnik und Tanzschriften im 19. Jahrhundert«, in: Claudia Öhlschläger, Birgit Wiens (Hg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift: der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 178-194.

Dies.: *Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965).* Unter Mitwirkung von Crary Rick, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999.

Dies., Andreas Backoefer, Nicole Haitzinger (Hg.): *Dokument: Monument: Raum. Ausstellung, Performance, Promenade*, München: epodium 2007.

Dies.: »Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Nijinskys Faune. Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz«, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript 2007, S. 181-192.

Dies., Rainer Krenstetter im Gespräch mit Sabine Huschka: »Tanzen als Museum auf Zeit«, in: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009, S. 159-172.

Dies.: »›Updating the Updates‹. Zum Problem der ›Identität‹ in der Geschichts-Vermittlung vom Tanz(en)«, in: Christina Thurner, Julia Wehren (Hg.): *Original und Revival: Geschichts-Schreibung im Tanz,* Zürich: Chronos 2010, S. 69-79.

Birgit Jooss: *Lebende Bilder: körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin: Reimer 1999.

Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 8 2004.

Andreas Käuser: »Körperzeichentheorie und Körperausdruckstheorie«, in: Erika Fischer-Lichte, Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik - Sprache*, Göttingen: Wallstein Verlag 1999, S. 39-52.

Reiner Keller, Michael Meuser (Hg.): *Körperwissen*, Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften 2001.

Gabriele Klein: »Tanz in der Wissensgesellschaft«, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript 2007, S. 25-37.

Doris Kolesch, *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwig XIV.*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2006.

Albrecht Koschorke: »Alphabetisation und Empfindsamkeit«, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1994, S. 605-628.

Ders.: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 1999.

Ders.: »Wissenschaften des Arbiträren. Die Revolutionierung der Sinnesphysiologie und die Entstehung der modernen Hermeneutik um 1800«, in: Joseph Vogl (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink 1999.

Reinhart Koselleck: »Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen«, in: ders., Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte - Ereignis und Erzählung*, München: Fink 1973.

Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst: Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995.

Werner Krauss: *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin: Rütten & Loening 1963.

Manfred Krüger: *J. G. Noverre und das Ballet d'action: Jean-Georges Noverre und sein Einfluss auf die Ballettgestaltung*, Emsdetten: Lechte 1963.

Philippe Lacoue-Labarthe: *Die Nachahmung der Modernen.* Aus dem Franz. von Thomas Schestag, (Reihe Typographien II.), Basel/Weil am Rhein/Wien: Engeler 2003.

Ismene Lada-Richards: »Dead but not Extinct: On Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-Century England and France« in: Fiona Macintosh (Hg.): *The Ancient Dancer in the Modern World Responses to Greek and Roman Dance,* Oxford, Oxford University Press 2010, S. 19-38.

Rebekka Ladewig: *Schwindel. Eine Epistemologie der Orientierung*, Tübingen: Mohr 2016.

Francin Lancelot: *La Belle Danse. Catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris: Van Dieren 1996.

Jean-Noel Laurenti: «Feuillet's thinking», in: Laurence Louppe (Hg.): *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*, Paris: Ed. Dis Voir 1994, S. 81-109.

June Layson: »Historical perspectives in the study of dance«, in: Janet Adshead-Landsdale, dies. (Hg.): *Dance History: An Introduction*, London: Routledge 1994.

Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat (Hg.): *Theaterhistoriografie: eine Einführung*, Tübingen [u.a.]: Francke 2012.

Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater,* Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999.

Johannes Friedrich Lehmann: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000.

Thomas Lehmen: »Wir bauen an einer gemeinsamen Sprache. Thomas Lehmen im Gespräch mit Pirkko Husemann«, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript 2007, S. 281-287.

André Lepecki: »Manisch aufgeladene Gegenwärtigkeit«, in: *Körper.kon.text. Das Jahrbuch Ballett-International*, Sondernummer 1999, S. 82-87.

Ders.: »Inscribing Dance«, in: ders. (Hg.): *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 2004, S. 124-139.

Ders.: *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, New York, London: Routledge 2006.

Ders.: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*. Übersetzt aus dem Englischen von Lilian Astrid Gesse, Berlin: Theater der Zeit 2006.

Ders.: »The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances«, in: *Dance Research Journal* 42/2 (2010), S. 28-48.

Meredith Ellis Little, Carol G. Marsh: *La Danse Noble: An Inventory of Dances and sources*, Williamstown: Broude Brothers 1 1992.

Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750 - 1950*, München: Fink 2001.

Jens Loenhoff: *Die kommunikative Funktion der Sinne. Theoretische Studien zum Verhältnis von Kommunikation, Wahrnehmung und Bewegung*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2001.

Ders. (Hg.): *Implizites Wissen: epistemologische und handlungstheoretische Perspektiven*, Weilerswist: Velbrück 2012.

Ders.: »Tacit Knowledge: Shared and Emodied«, in: Frank Adloff, Katharina Gerund, David Kaldewey (Hg.): *Revealing Tacit Knowledge. Embodiment and Explication,* Bielefeld: transcript 2015, S. 21-40.

Chris Lorenz: *Konstruktion der Vergangenheit: eine Einführung in die Geschichtstheorie*, Köln [u.a.]: Böhlau 1997.

Laurenz Lütteken: »Zur Interdependenz von ästhetischer Legitimation und kompositorischer Praxis im Handlungsballett«, in: Erika Fischer-Lichte, Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik - Sprache*, Göttingen: Wallstein Verlag 1999, S. 305-323.

Brian Massumi: *Parables for the Virtual*, Durham, NC: Duke Univ. Press 2002.

Marcel Mauss: «Techniques du corps» (1934), in: ders.: *Sociologie et anthropologie, précédé d'une introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss*, Paris: Presses Univ. de France 1950.

Ders.: »Techniques of the Body«, in: Jonathan Crary, Sanford Kwinter: *Incorporations*, New York, NY: Urzone 1992.

Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

Ders.: *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013.

Winfried Menninghaus: »Dichtung als Tanz - Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung«, in: *Comparatio* 2/3 (1991), S. 129-150.

Dieter Mersch: »Kunst als epistemische Praxis«, in: Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich: diaphanes 2009, S. 27-48.

Mark T. Mitchell: *Michael Polanyi: the art of knowing*, Wilmington: ISI Books 2006.

Lillian Moore: *Images of the dance: historical treasures of the Dance Collection, 1581-1861*, New York: New York Public Library 1965.

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

Sophie Merit Müller: *Körperliche Un-Fertigkeiten. Ballett als unendliche Perfektion*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2016.

Nikolaus Müller-Schöll: »Denken auf der Bühne. Derrida, Forsythe, Chétouane«, in: Hans-Joachim Lenger, Georg Christoph Tholen (Hg.): *Mnema: Derrida zum Andenken*, Bielefeld: transcript 2007, S. 187-208.

Ders., Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden: Theaterarbeit nach Laurent Chétouane*, Bielefeld: transcript 2015.

Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Aus dem Französischen von Nils Hodyas und Timo Obergöker, Berlin: diaphanes 2000.

Ders.: *Allesdurchdringung: Texte, Essays, Gespräche über den Tanz. Mit Beiträgen von Yvonne Rainer, Luciano Berio, David Kishik, Jean-Luc Nancy, Michel Serres und René Thom*, Berlin: Merve Verlag 2008.

Maureen Needham: »Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661. A commentary and translation«, in: *Dance Chronicle* 20/2 (1997), S. 173-190.

Georg Hans Neuweg: *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, Münster [u.a.]: Waxmann 1999.

Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch 1998.

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

Ders.: *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century stage: the Ballet d'action*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2011.

Flavia Pappacena: »Noverre's ›Lettres sur la Danse‹. The Inclusion of Dance among the Imitative Arts«, in: *Acting Archives, AAR Supplement* 9, (April 2011), 32 Seiten, https://www.actingarchives.it/en/essays/contents/101-noverre-s-lettres-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html (Letzter Zugriff am 15.03.2019).

Jaana Parviainen: »Bodily knowledge: Epistemological reflections on dance«, in: *Dance Research Journal* 34/1 (2002), S. 11-26.

Hermann Parzinger, Stefan Aue, Günter Stock (Hg.): *ArteFakte: Wissen ist Kunst - Kunst ist Wissen: Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, Bielefeld: transcript 2004.

Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München: Mäander 1986.

Peggy Phelan: »Thirteen Ways of Looking at *Choreographing Writing*«, in: Susan Leigh Foster (Hg.): *Choreographing History,* Bloomington/Indianapolis: Indiana Univ. Press 1995, S. 200-209.

Michael Polanyi: »The Logic of Tacit Inference« (1964), in: ders.: *Knowing and Being. Essays by Michael Polanyi*, hrsg. v. Morjorie Grene, London: Routledge & Kegan Paul 1969, S. 138-158.

Ders.: *The Tacit Dimension*, Garden City, New York: Doubleday 1966.

Ders.: »Knowing and Being«, in: *Mind* 70 (1961), S. 458-470. Reprinted in: ders.: *Knowing and Being. Essays by Michael Polanyi*, hrsg. v. Morjorie Grene, London: Routledge & Kegan Paul 1969, S. 123-137.

Ders.: »The Body-Mind Relation« (1969), in: ders.: *Society, Economics & Philosophy. Selected Papers*, hrsg. v. R. T. Allen, New Brunswick, New Jersey: Transaction Publisher 1997, S. 313-328.

Ders.: *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, Chicago: The University of Chicago, VII 1974 [1958].

Ders.: *Meaning*, hrsg. v. Harry Prosch, Chicago and London: Univ. of Chicago Press 1975.

Ders.: *Implizites Wissen,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.

Ders.: *The Tacit Dimension*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2009 [1966].

Thomas Postlewait, Bruce A. McConachie (Hg.): *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*, Iowa: Univ. of Iowa Press 1989.

Ders., Charlotte M. Canning: *Representing the Past. Essays in Performance History,* Iowa: Univ. of Iowa Press 2010.

Patrick Primavesi: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt a. M.: Campus 2008.

Richard Ralph: *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 Ltd. 1985.

Hans-Jörg Rheinberger: *Iterationen*, Berlin: Merve Verlag 2005.

Joseph Roach: *Cities of the dead. Circum - Atlantic Performance*, New York: Columbia Univ. Press 1996.

Jens Roselt (Hg.): *Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater. Seelen mit Methode*, Berlin: Alexander Verlag 2005.

Gilbert Ryle: »Knowing how and knowing that«, in: *Der Begriff des Geistes*, Stuttgart: Reclam 2002 [1969], S. 26-77.

Ders.: *The Concept of Mind,* London: Hutchinson 1949.

Ders.: »Knowing how and knowing that«, in: *The Concept of Mind*, London: Hutchinson 1969 [1949], S. 25-61.

Ders.: »Knowing how and knowing that«, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 46 (1945), S. 1-16. Reprinted: ders.: *Collected papers. Volume 2* (Collected essays, 1929 - 1968), Bristol: Thoemmes 1990, S. 212-225.

Ders.: *Der Begriff des Geistes*, Stuttgart: Reclam 2002 [1969].

Jessica Santone: »Marina Abramovic's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History«, in: *Leonardo* 41/2 (2008), S. 147-152.

Philipp Sarasin: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

Larissa Schindler: »Teaching by Doing: Zur körperlichen Vermittlung von Wissen«, in: Reiner Keller, Michael Meuser (Hg.): *Körperwissen*, Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften 2001, S. 335-350.

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

Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel Verlag 2004.

Ders.: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript 2016.

Ders.: »Recht als Dis-Tanz: Choreographie und Gesetz in William Forsythes Human Writes«, in: *Forum Modernes Theater* 22/1 (2007), Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 75-93.

Ders.: *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*, London: Palgrave Macmillan 2017.

Natascha Siouzouli: »Die Spaltung im Blick, Krise und ihre Aufhebung in der Arbeit Laurent Chétouanes«, in: Johannes Birrigner, Josephine Fenger (Hg.): *tanz&wahnsinn*. Jahrbuch tanzforschung Bd. 21, Leipzig: Henschel 2011, S. 211-222.

Sabine Sörgel: »Tanz-Genealogien: Tanz(Ge)-schichte(n) von Kurt Jooss zu Sasha Waltz«, in: Friedemann Kreuder (Hg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, Tübingen: Francke 2007, S. 311-328.

Peter Stamer, Franz Anton Cramer: »*Das Propositionale dimmen. Ein Dialog zur Produktion von Wissen über und im Zeitgenössischen Tanz* zwischen Peter Stamer und Franz Anton Cramer«, http://peterstamer.com/texts/das-propositionale-dimmen/ (Letzter Zugriff am 30.07.2019).

Wolfgang Streitbörger: *Texnh - Techne: eine anwendungsorientierte terminologische Analyse dieses Wortes*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

Christina Thurner: »Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung«, in: *Forum Modernes Theater*. *Themenheft: Tanztheater* 23/1 (2008), S. 13-18.

Dies.: *Beredte Körper - bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld: transcript 2009.

Dies., Julia Wehren (Hg.): *Original und Revival: Geschichts-Schreibung im Tanz,* Zürich: Chronos 2010.

Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik: Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen*: Max Niemeyer 2004.

Caroline Torra-Mattenklott: *Metaphorologie der Rührung: ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München: Fink 2002.

Joseph Vogl: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München, Fink Verlag 1999, S. 7-18.

Victor von Weizsäcker: *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, Stuttgart/New York: Georg Thieme 1968.

Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008.

Marian Hannah Winter: *The pre-romantic ballet*, Victoria: Pitman Publishing 1974.

Monika Woitas: *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*, Herbolzheim: Centaurus Verlag 2004.

Isa Wortelkamp: »Tanz als Wissenskultur. Oder: Die Melancholie der Tanzwissenschaft«, in: *TanzRaumBerlin* (2006: 7/8), hrsg. von ztb - Dachverband Zeitgenössischer Tanz Berlin, S. 2.

Frances A. Yates: *The French academies of the sixteenth century*, London: Routledge 1988.

Edward N. Zalta (Hg.): *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford - © 2019 by The Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information (CSLI), Stanford University. Online Ressource (Letzter Zugriff am 3.3.2019).

Zentralinstitut für Sprachwissenschaft, Akademie der Wissenschaften der DDR (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet von einem Autorenkollektiv des Zentralinstituts für Sprachwissenschaften unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. Autoren: Wilhelm Braun et. al., Berlin: Akademie Verlag 1989.

Carsten Zelle: *›Angenehmes Grauen‹. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1987.

Websites

Inside Movement Knowledge: *D-TRACES Project (Dance teaching resource and collaborative engagement spaces)*, http://insidemovementknowledge.net (Letzter Zugriff am 30.07.2019)

Merce Cunningham Trust: http://www.mercecunningham.org/trust (Letzter Zugriff am 28.02.2017)

Pina Bausch Foundation: »Mission«, http://www.pinabausch.org/de/foundation/mission (Letzter Zugriff am 28.02.2017)

TANZFONDS ERBE: http://www.tanzfonds.de/ (Letzter Zugriff am 02.05.2017)

Christina Ciupke, Anna Till: »*undo, redo and repeat*«, http://www.undo-redo-repeat.de/ (Letzter Zugriff am 05.09.2019)

Filme und Videoaufzeichnungen

Merce Cunningham 1919–2009. Tanz als Vermächtnis (FR 2012), Regie: Marie-Hélène Rebois.

Tanzstück #3 Doppel/Solo/Ein Abend, Choreographie: Laurent Chétouane, Sophiensaele, Berlin am 23.05.2009 (Videoaufzeichnung: Andrea Keiz, Mime Centrum Berlin).

Choreographierte Körper tanzen. Doch auf den Bühnen des 18. Jahrhunderts beginnen sie als Teil einer bürgerlichen Gesellschafts- und Kulturbildung zu agieren. In den Schauräumen des Theaters zeigen Tänzer handlungsorientierte Bewegungsgestalten, die ihre Körper zu Szenen empfindsamer Erregung figurieren.

Das *ballet en action* entwirft den choreographierten Körper zu einem Schauplatz, der einer machtvollen Programmatik der Transgression von Empfindungen folgt: Fortan sollen die Tänzer Seelenregungen vorstellen, die sich in die Herzen der Zuschauenden spielen. Radikaler noch als im Schauspiel vollzieht der Bühnentanz einen paradigmatischen Darstellungswandel, mit dem sich ein modernes Verständnis von Choreographie und Künstlertum ankündigt.

Die vorliegende Studie zeichnet die ästhetisch-epistemischen Strukturen dieser Bühnentanzentwicklung in ihren Wissensmodellen, historiographischen Vorbildern und ›bildenden‹ Vorschriften für ›Empfindungen‹ nach. Kritisch befragt und entfaltet wird das hybride Wissensgeflecht des Tanzes. Der analytische Fokus liegt auf jenem doppelten Schauplatz seiner Darstellungskunst, Körper *in Bewegung* und *in Szene* zu setzen, um figuriert und bewegend Seelen-Szenarios zu zeigen und transgressiv auszuspielen.

epodium Verlag | ISBN 978-3-940388-74-2