

Szenisches Wissen im *ballet en action*.

Der choreographierte Körper als Ensemble

SABINE HUSCHKA

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

Eine stumme Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eine Szene



Medée et Jason (King's Theatre London, 1782);
Stich von Francesco Bartolozzi

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

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

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

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



Frontispiz der handgeschr.
Programmes de Grands Ballets
von Noverre, Warschauer
Manuskript (1766)



*Frontispiz von Medée et Jason,
Noverre, Warschauer Manuskript
(1766)*

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

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

Eine Augenkunst im Raum der Sprache

Noverres Ballettästhetik sucht in *Medée et Jason*, wie in anderen Libretti auch, einen Aufeinanderprall gegensätzlicher, in einem steten Auf und Ab sich befindlichen Stimmungslagen ihrer Figuren zu komponieren. Dramaturgisch strebt Noverre eine emotionsgeleitete Handlungsmotivik an, die in steter Bewegung gehalten wird. Dieses Verfahren appelliert unmissverständlich an die Schaulust der Zuschauer und erwächst aus der Einsicht, dass der Tanz gegenüber der Poesie und dem Schauspiel weder zu explizieren noch zu erklären weiß, noch dem Geschehen eine poetologische Färbung geben kann. So heißt es etwa über die notwendige szenische Wirkungskraft des Balletts in dem Programmheft »*Agamemnon Vengé, Ballet Tragique en cinq actes*« (1772), das den Zuschauern nicht nur das Libretto präsentiert, sondern ihm auch die ästhetische Programmierung seiner theatralen Sprache in den einleitenden »*Réflexions Justificatives, sur le choix et l'ordonnance du sujet*« vor Augen stellt: »Ich füge noch hinzu, [...] dass ein Ballett viel Spektakel und Effekte benötigt, um das Wort aufzuwiegen, viele Leidenschaften und Gefühle, um das Gespräch zu ersetzen, außerdem müssen die Leidenschaften lebhaft dargestellt sein, um starke Effekte zu erzielen [...].« (Eig. Übersetz. Noverre 1772: 6) Noverre lässt ebenso wie sein Zeitgenosse Gasparo Angiolini, italienischer Compositeur und Ballettmeister, keinen Zweifel daran, dass der Tanz als theatrale Gattung der *imitatio* primär eine Kunst für das Auge sei, die sich an die Herzen der Zuschauer zu richten habe. Die Zuschauer gilt es, wie Noverre betont, zu »fesseln« und zu »beleben« (Noverre 1777: 214) um sie – wie es Angiolini ausführt – zu »erschüttern« (Angiolini 1766: 372). Ein *ballet en action* muss kompositorisch daher so beschaffen sein, dass es »Macht über unser Herz« (ebd.: 357) hat.

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

Die Pantomime und ihre choreographische Gestalt

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

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

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

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

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

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

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

3 | Diese französische Edition von Fernand Divoire stellt die unterschiedlichen Ausgaben der berühmten »*Lettres de la danse*« in einer eigenen Ordnung zusammen. Hier heißt es: »[...] j'appris à la danse muette à articuler; à exprimer les passions et les affections de l'ame; mes soins et mes succès la placèrent au rang des arts imitateurs ...;« (Noverre 1952, I: 11) Das Zitat stammt aus der Fassung St. Petersburg (1803/04); Tome II, Lettres VII; bzw. aus der Fassung Paris 1807, Tome I, Lettre IX.

4 | Im Franz. heißt es: »La Pantomime ne peut exprimer que l'instant présent; le *passé* et le *futur* ne peuvent se peindre par gestes. Les maîtres de ballets qui veulent 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 mutliplicité des gestes n'offre qu'un papillotage dont les effets se bornent à fatiguer l'esprit et les yeux.«

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

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

Der Tanz als Vorstellung der Seele

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

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

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

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

Gestische Figurine: Die Einschreibung der Empfindung

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

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

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

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

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

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

Louis de Cahusac perspektiviert mit dem »*Traité historique de la danse*« einen historisierenden Weg zu dessen anthropologischen Wurzeln, der für die sich reformierende europäische Tanzkunst weisend wird [vgl. hierzu Beiträge von Brandstetter, Franko und Haitzinger in diesem Band]. Dabei ist das Traktat ganz dem aufklärerischen Gedanken verpflichtet, historisches Wissen nicht nur grundlegend für jegliche ästhetische Reflexion zu machen⁹, sondern zugleich angesichts des kunsttheoretischen Diskurses von Jean-Baptiste Abbé Du Bos (»*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*« 1770) über den Regelcodex des Pantomimischen, ein geschichtliches Denken einzusetzen, das im Rückblick auf die Antike ein *theatrales* Vorbild für den modernen Theatertanz auffindet. Cahusac stimmt in die angeregte *Querelle des Anciens et des Modernes* seiner Zeit mit einer eigenwilligen Bewegung ein, die nicht einseitig Position bezieht, sondern mit einer rückgewandten Volte ein ästhetisches Fortschrittsdenken anzuregen sucht. Der in der Antike praktizierte Theatertanz, über die Jahrhunderte hinweg degeneriert, soll eine »sehnstüchtig erwartete Renaissance« erfahren. Das Procedere hierzu könne nicht darin bestehen, wie es Du Bos zu eigen ist, die antike Darstellungstopologie des Horazschen *ut pictura poesis* Prinzips mittels einer Destillation seines Regelcodex wieder einzusetzen. Vielmehr gelte es, den ästhetischen Kern des antiken Tanzes zu destillieren (vgl. Cahusac 1754: 93).

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

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

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

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

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

Das *tableau* als ästhetischer Topos einer neuen Theatergattung

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

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

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

d'attitudes, de figures, de positions. Il en résultait une expression si naturelle, des images si 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.«

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

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

Der szenische Eintritt der Pantomime: ihr optischer Auftritt

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

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

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

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

13 | In welcher Weise Noverres Theaterkonzeption in seinem Verhältnis von

Sinngefüge der Empfindungsgeste: bewegte Körperkomposition

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

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

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

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

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

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

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

»Jedes Ballett setzt Tanz und die Mitwirkung zweier oder mehrerer ausführender Personen voraus. Eine Person, die alleine tänzerisch eine Handlung repräsentieren würde, bildete kein wirkliches Ballett, es wäre dies nur eine Form der Pantomime. Siehe PANTOMIME.

Und mehrere Personen, die eine Handlung ohne Tanz darstellten, würden eine Komödie bilden und niemals ein Ballett.

Der Tanz, die Mitwirkung mehrerer Personen und die Darstellung einer Handlung durch Gesten, Schritte und Bewegungen des Körpers sind es also, was das Ballett ausmacht. Ballett ist – nach einem Ausdruck von Plutarch – eine Art der beredten stummen Poesie, denn ohne etwas zu sagen, drückt sich Ballett durch die Gesten, Bewegungen und Schritte aus.« (Übersetz., Cahusac in: Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 2: 43)¹⁴

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

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

Der choreographierte Körper als Ensemble

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

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

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

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

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

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

Literatur

- Angiolini, Gasparo (1766): »Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten«. In: Daniel Schiebeler (Hg.): *Unterhaltungen*, (Zweiten Bandes. Fünftes Stück), Hamburg: Olms, S. 351-374.
- Angiolini, Gasparo (1773a): »Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi: Lettera I«. In: Carmela Lombardi (1998), *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 – 1785)*, Torino: Paravia Scriptorium, S. 49-63.
- Angiolini, Gasparo (1773b): »Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi: Lettera II«. In: Carmela Lombardi (1998), *Il ballo pantomimo*, Torino: S. 63-87.
- Bachtin, Michail M. (2008): *Chronotopos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Micheal C. Frank und Kirsten Mahlke)
- Balme, Christopher (2002): »Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater«. In: Hans Belting (Hg.), *Quel corps?: eine Frage der Repräsentation*, München: Fink, S. 349-364.
- Cahusac, Louis de (1754): *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Bd. 1-3, La Haye: Neaulme.

- Diderot, Denis (1981): »Dorval und Ich. Drei Unterredungen«. In: Gotthold Ephraim Lessing/Wolfgang Stellmacher (Hg.), *Das Theater des Herrn Diderot*, Leipzig: Reclam, S. 99-179.
- Diderot, Denis/d'Alembert Jean Le Rond (Hg.) (1988): *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers*, Nouvelle Impression en Facsimilé de la première édition de 1751-1780, 34 Bände, Stuttgart: Frommann.
- Du Bos, Jean-Baptiste Abbé (1993): *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Bd. 1-3, Paris 1770, Reprint Genf/Paris: Slatkine.
- Haß, Ulrike (2005): *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink.
- Heeg, Günther (2000): *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. und Basel: Stroemfeld.
- Huschka, Sabine (2009): »Kompositorische Ordnungen der Affekte im ballet en action. Zur Wirkungsästhetik bei Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini«. In: Jens Roselt/Clemens Risi (Hg.): *Koordinaten der Leidenschaft*. Berlin: Theater der Zeit, S. 51-77.
- Lucian: »Vom Tanzen der Alten« (dt. 1759). In: *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* [Des ersten Bandes zweites Stück], Berlin: Nicolai, S. 383-426.
- Nancy, Jean-Luc (2003): »Über die Seele« (Vortrag 8. April 1994 an der École Regionale des Beaux-Arts in Le Mans im Rahmen eines Kolloquiums »Der Körper«). In: ders., *Corpus*, Berlin: diaphanes (Aus dem Französischen von Nils Hodyas und Timo Obergöker), S. 105-126.
- Noverre, Jean Georges (1772): »Agamemnon vengé. Ballet Tragique en cinq actes (Wien 1772). Avec: Réflexions justificatives, sur le choix et l'ordonnance du sujet«. In: ders. (1776), *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre*, Wien, Joseph Kurzböck, Imprimeur et Libraire de la maj. Imp. Et Roy ap., o.P.
- Noverre, Jean Georges (1776a): »Introduction au Ballet des Horaces ou Petite reponse aux grandes Lettres du Sr. Angiolini«. In: ders., *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre*, Wien, o.P.
- Noverre, Jean Georges (1776b): »Euthyme et Eucharis. Ballet Heroi-Pantomime«. In: ders., *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre*, Wien, o.P.
- Noverre, Jean Georges (1776c): »Medée et Jason. Ballet Tragique en une acte«. In: ders., *Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre*, Wien, o.P.
- Noverre, Jean Georges (1952): *Lettres sur la Danse et les arts imitateurs*, Paris: Édition Lieutier.
- Noverre, Jean Georges (1977): *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, hg. v. Kurt Petermann in der Reihe Documenta Choreologica, München: Heimeran Verlag [Faksimilie der dtsh. Übersetzung von 15 Briefen von Gotthold Ephraim Lessing und J. J. C. Bode (1769), Hamburg und Bremen: Johann Hinrich Cramer. [Franz. Erstausgabe: ders. (1769): *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Lyon und Stuttgart.]

- Nye, Edward (2005): »De la similitude du ballet-pantomime et de l'opéra à travers trois dialogues muets«. In: *SVEC* 7, S. 207-222.
- Schroedter, Stephanie (2004): *Vom »Affect« zur »Action«*. *Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de cour bis zum frühen Ballet en Action*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Thurner, Christina (2009): *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Weaver, John (1712): »An Essay towards an History of Dancing«. Reprint in: Richard Ralph (Hg.) (1985), *The Life and Works of John Weaver. An account of his life, writings and theatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*, London: Dance Books, S. 389-672.

