



Sabine Huschka (Hg.)

Wissenskultur Tanz

Historische und zeitgenössische
Vermittlungsakte zwischen
Praktiken und Diskursen

[transcript]

Sabine Huschka (Hg.)
Wissenskultur Tanz

TanzScripte | hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein | Band 15

www.tanz-und-wissen.de

SABINE HUSCHKA (HG.)

Wissenskultur Tanz

Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte
zwischen Praktiken und Diskursen

[transcript]

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

Deutsche
Forschungsgemeinschaft
DFG

tanzplan deutschland
KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Engraved after an original picture of Mr. John Collet in the possession of Mr. Smith. Printed for John Smith 20. August 1768 / Lincoln Kirstein Collection.

Redaktion & Lektorat: Sabine Huschka

Satz: Alexander Masch

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1053-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

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

Inhalt

HARTMUT BÖHME und SABINE HUSCHKA

Prolog	7
--------------	---

Anschaung von Bewegung

Geste/Bild/Stimme

GÜNTHER HEEG

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

SABINE HUSCHKA

Szenisches Wissen im <i>ballet en action</i> . Der choreographierte Körper als Ensemble	35
--	----

MARK FRANKO

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

GABRIELE BRANDSTETTER

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

NICOLE HAITZINGER

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

Körper-Bewegung

VOLKER SCHÜRMANN

Logik des Ausdrucks	107
---------------------------	-----

ELK FRANKE

Form der Bewegung – Bewegung als Form. Zum Wissen vom Bewegungswissen	117
--	-----

FRANZ ANTON CRAMER Bewegungserkenntnis.	
Zu einigen Modellen, dem Kinetischen gerecht zu werden	133

Spielformen

DÖRTE SCHMIDT »In lauter Contretänze und teutsche verwandelt«.	
Die musikalische Konstitution realer und ästhetischer Räume in der Mozartzeit	147
CLAUDIA JESCHKE und RAINER KRENSTETTER im Gespräch mit SABINE HUSCHKA	
Tanzen als <i>Museum auf Zeit</i>	159
NATASCHA ADAMOWSKY Aisthesis und Performance.	
Ludische Choreographien im urbanen Raum	173
FRIEDERIKE LAMPERT <i>YouTube</i> als fiktiver Bewegungsspeicher tänzerischer Improvisation.	
Eine <i>Lecture Performance</i>	189

Denk-Figuren

GABRIELE KLEIN Das Flüchtige.	
Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur	199
GERALD SIEGMUND Verschwindende Vermittler: Diderots Monster	209
CHRISTINA THURNER Wissen macht Augen oder wie der Diskurs den Blick lenkt	225
Autorinnen und Autoren	239

Prolog

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

Tanz und Wissen

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

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

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

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

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

Tanz und Wissenschaft

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

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

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

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

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

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

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

Wissen(schaft): und beide Ebenen sind es auch, auf denen die hier publizierten Beiträge operieren. Es geht um die Ebene der Wissenspraktiken, die ein verkörpertes, leiblich memoriertes, kinästhetisches Wissen vollziehen, d.i. der Tanz selbst; und die Ebene, auf der es um Notationen, Aufschreibesysteme, interpretative Bedeutungsermittlungen, diskursive Operationen, historische Kontextualisierungen zu tun ist. Beide Ebenen werden zusammengehalten durch den Begriff der Choreographie, den Raumschriften des Tanzes selbst *und* seinen konzeptionellen Explikationen.

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

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

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

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

Choreographie und Kultur

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

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

Diese durchaus metaphysische Voraussetzung entlässt einen wichtigen Schub von Verwissenschaftlichung: die Bewegung der Sterne choreographieren den engen Zusammenhang von Musik und Mathematik. Sie machen die Ästhetik des Himmels aus – als wahrhaft abgestimmte Bewegungen, die zusammen ein Ganzes, Harmonisches, Gestalthafstes, Schönes – eben *das in sich selbst unterschiedene Eine* (des Seins) bilden. Hier liegt der Ursprung

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

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

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

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

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

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

Szenen kulturellen Wissens

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

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

Das Wissen der Körper selbst, die sich in abgestimmte, eingeübte und geregelte Bewegung setzen, und das Wissen, nach welchen Regeln, Übungen und Abstimmungen die Körper in Bewegung gesetzt werden können: durchaus ist diese Doppelstruktur auch ein Ursprung der europäischen Wissenschaften, der Ästhetik, der Technik, der Naturwissenschaft. Denn *techné* bezeichnet nichts anderes als das Können, etwas nach Regeln ins Werk zu setzen und zu verrichten, sie ist ein Vermögen (*dynamis*), gleichgültig ob es sich um das Spiel der Kithara, den Hausbau, Bienenzucht,

Wasserversorgungsanlagen oder eben um Tanz handelt. Immer geht es, im Verständnis der Griechen, darum, in das Chaos (nach Hesiod: der Urzustand) der Körper und Flüsse »Regulationen« einzubauen, Ordnungen zu etablieren, den Logos zu verbreiten, also Wissen zu verkörpern und »Kultur« (*cultura*) zu stabilisieren, im Raum und in der Zeit. Darum sind die Raum- und die Zeitkünste so fundamental.

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

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

Zwei Bildensembles

Es erwuchs eine performative Wissenspraxis, die sich über Vorschriften und Leitbilder entfaltete, die uns heute u.a. in Stichen überliefert ist und in ihren abgebildeten kulturellen und ästhetischen Handlungsräumen vor

Augen steht. Eine historische Szene der sich etablierenden Wissenskultur des Tanzes zeigt der Stich *Grown Gentlemen taught to dance* von 1768 nach dem Originalgemälde von John Collet.³ Zu sehen ist die Szenerie einer Tanzstunde in einem englischen aristokratischen Salon. Tanzlehrstunden dieser Art gehörten seit dem 17. Jahrhundert zum höfischen Leben und zählten spätestens mit Beginn des 18. Jahrhunderts zum bürgerlichen Kanon einer gemäßen körpertechnischen und sozialisierenden Ausbildung.



Abbildung 1: John Collet: *Grown Gentleman Taught to Dance* (1768)

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

Schon auf den ersten Blick treten die Differenzen der beiden agierenden Körper hervor (vgl. Abb. 1). Ein Tanzmeister lehrt mit klarem Fingerzeig und beinahe starrem Blick seinen etwas dicklichen Eleven eine Schrittpartie. Tanzen – so führt die Szene vor Augen – muss gelernt sein und – gleich ob als theatrale oder gesellschaftliche Disziplin – gelehrt werden: Und zwar nicht allein um der richtigen Schritte und gekonnten Koordination des Körpers wegen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts längst versierten körpertechnischen Maßstäben folgen, sondern allein schon um der rechten Körperhaltung und ›akademischen‹ Aufrichtung willen. Die ›rechte Körperhaltung‹ verkörpert die Figur des Tanzmeisters in beinahe übertriebener Steife. An sein Vorbild sucht sich der körperlich gedrungene und voluminöse Schüler anzugeleichen. Die Besonderheit des Stiches liegt in zweierlei: zum einen versammelt der salonähnliche Raum alle konstitutiven Elemente, die auf den Akt der Wissensvermittlung im Zentrum des Bildes konzentriert und bezogen sind. Die ›Tanzstunde‹ tritt dabei als reine Lehrstunde auf, deren Umgebung kein gesellschaftliches Leben aufweist.



Abbildung 2: Frontispiz von Louis Bonins *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst* (1712)

Diese Differenz wird deutlich mit Blick auf das Titelblatt des Tanztraktats von Louis Bonin (ca. 1645-1716) »*Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst*« (1712), in der die Lehrstunde in das gesellschaftliche Setting eines Gelehrten-Salons eingebettet erscheint (vgl. Abb. 2).⁴ Das Kupfer-

4 | Bonin war von 1704-07 als Hoftanzmeister bei Herzog Wilhelm von Sach-

blatt trägt die *inscriptio* des Tanztraktats. Auch hier wird ein aufstrebender Bürger in die »galante Tanzkunst« durch einen Tanzmeister eingewiesen, im Sinne eines »höchst-nützliches Exercitium[s]«. Die Schritt-kombination des Scholars verkörpert die erwünschte Zierlichkeit und Leichtigkeit in aufrechter Haltung auf Fußspitzen. Der Tanzmeister gibt in einem Abstand mit einem Fingerzeig eine Anweisung. Gerahmt ist die Szene durch ein »galantes« Paar in Conversation am Fenster und einer sitzenden Gesellschaftsgruppe im Hintergrund.

Anders auf dem Stich von 1768 (vgl. Abb. 1): Obwohl die Tanzstunde eine den Bürger sozialisierende Praxis markiert, spielen in seine Szene theatraлизierende Momente hinein, durch die die Ausübung des Tanzes in ein Setting von Darstellung und Wahrnehmung eingefügt wird. Angezeigt ist, dass der Tanz nicht allein eine Körpertechnik des sozialisierten Bürgers ist, sondern längst einer theatralen Praxis zugehört. So wacht über den Schrittarten zwischen Meister und Schüler an der Rückwand des Raumes das Gemälde einer Ballerina. Perspektivisch auf Hauptachse des Bildes angeordnet, spielt ihre Körperfigurine ein ästhetisches Körperbild in das Szenario hinein, das mit Blumenkranz und leichter *Arabesque* als Leitbild tanzästhetischer Darstellung fungiert.

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

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

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

Wissensakte

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

Versammelt finden sich unterschiedliche Formate – Aufsätze, Interview, Bericht einer *lecture performance* –, die auf ein Anfang 2008 praktizierten Wissensforum in den Berliner *Sophiensälen* zurückgehen. Dort kamen Tänzer, Choreographen und Wissenschaftler verschiedener Stile und Disziplinen zu den dreitägigen *Akten des Wissens* zusammen, um gemeinsam der *Kunst der Vermittlung* durch *lecture performances*, Improvisationen, *lecture demonstrations* und Vorträge nachzugehen und über die Ausformungen und Tragweiten von Wissen zu diskutieren. Als angewandtes Projekt heterogener Wissenskulturen konzipiert, umspannte das interdisziplinäre Symposium historische und zeitgenössische Perspektiven und suchte sich an jene im 18. Jahrhundert noch praktizierte hybride Wissenskultur von Kunst und Wissenschaft anzuschließen. Die in der Zeit der Aufklärung noch teilweise

bestehende Durchmischung von Kunst- und Wissenschaftskulturen nahm das Symposium zum Anlass, Theoretiker und Praktiker in einen Raum der Präsentation und Reflektion zusammen zu führen.

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

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

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

Berlin, Februar 2009
Hartmut Böhme, Sabine Huschka

Literatur

- Baxmann, Inge (Hg.) (2008): *Körperwissen als Kulturgeschichte: Die Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, München: K. Kieser.
- Birringer, Johannes/Fenger, Josephine (Hg.) (2005): *Tanz im Kopf. Dance and Cognition*, Jahrbuch Tanzforschung 15, Münster: Lit.
- Böhme, Gernot (1986): »Symmetrie: Ein Anfang mit Platon«. In: Bernd Krimmel (Hg.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe*, Bd. 1, Darmstadt: Mathildenhöhe, S. 9-17.
- Bonin, Louis (1996): *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tanz-Kunst*, (Faksimile d. Erstausgabe Frankfurt/Leipzig 1712), hrsg. v. Claudia Jeschke in der Reihe *Documenta Choreologica*, Berlin: Edition Hentrich.
- Greco, Emio (2007): *Capturing intention: documentation, analysis and notation research based on the work of Emio Greco*, Amsterdam: Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter (Hg) (2007): *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dijksterhuis, Eduard J. (1956): *Die Mechanisierung des Weltbildes*, Berlin/Göttingen/Heidelberg: Springer.
- Eichberg, Henning (1977): »Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerzitien«. *Zeitschrift für Historische Forschung* 4, S. 17-50.
- Ders. (1989): *Festung Zentralmacht und Sozialgeometrie. Kriegsingenieurwesen des 17. Jahrhunderts in den Herzogtümern Bremen und Verden*, Köln: Böhlau.
- Gebuhr, Ralf (2006): »Festung und Repräsentation. Zur Sozialgeometrie-These von Henning Eichberg«. In: Torsten Meyer/Marcus Popplow (Hg.), *Technik, Arbeit und Umwelt in der Geschichte*, Münster u.a.: Waxmann, S. 181-200.
- Elkana, Yehuda (1986): *Anthropologie der Erkenntnis. Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hg.) (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: Transcript Verlag.
- Jeschke, Claudia (2007): »Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz. Nijinskys FAUNE«. In: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.) (2007), S. 181-192.
- Knorr-Cetina, Karin (1984): *Die Fabrikation von Erkenntnis: zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dies. (2002): *Wissenskulturen: ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Košenina, Alexander (1995): *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

- Lippe, Rudolf zur (1995): *Naturbeherrschung am Menschen*, 2 Bde., Hamburg: Syndikat.
- Mayr, Otto (1987): *Uhrwerk und Waage. Autorität, Freiheit und technische Systeme in der frühen Neuzeit*, München: C.H. Beck.
- Moore, Lillian (1965): *Images of the Dance: Historical Treasures of the Dance Collection 1581-1861*, New York: New York Public Library.
- Mourey, Marie-Thérèse (2008): »Die Tanzkunst im Spiegel der gedruckten, deutschsprachigen Quellen«. In: Rebekka von Mallinckrodt (Hg.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, S. 284-294.
- Polanyi, Michael (1969): *Knowing and Being*, Chicago: University of Chicago Press.
- Ders. (1985): *Implizites Wissen (The tacit dimension)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2006): *Epistemologie des Konkreten: Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ryle, Gilbert (1946): »Knowing how and knowing that«. *Proceedings of the Aristotelian Society* 46, S. 1-16.
- Ryle, Gilbert (1949): *The Concept of the Mind*, London: Hutchinson, S. 1-10.

Anschauung von Bewegung Geste/Bild/Stimme

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

GÜNTHER HEEG

Durch Tanz Wissen

Wo gegenwärtig von Wissenskulturen die Rede ist, geht es nicht um Schätze, die sich kognitiv und rational aneignen und gewinnen ließen, sondern stets um ein ›anderes Wissen‹, das sich in künstlerisch-kulturellen Praktiken und Medien des Ausdrucks und der Kommunikation manifestiert. Dem Versuch, sich diesem Wissen beschreibend zu nähern, stehen seit dem 18. Jahrhundert, als die ›Gestensprache‹ zur natürlichen und universellen Sprache ausgerufen wurde, zwei Gefahren im Weg: die der Rationalisierung des Transnationalen einerseits und seiner Romantisierung und Essentialisierung andererseits. Mit ihnen hat sich jedes Konzept von Körperwissen heute auseinanderzusetzen. Was dabei auf die ›Sprache‹ der Gesten zutrifft, gilt in gesteigertem Maße für den Tanz – im 18. wie im 21. Jahrhundert. Das Wissen, das im Tanz gesucht wird, ist keines, das sich sagen ließe. So lautet der romantische Topos, der die Bewegung und Artikulation des stummen Körpers als ›Eigentliches‹ in Gegensatz bringt zu Sprache und diskursivem Sinn. Übersehen wird dabei, dass der tanzende Körper kein unbeschriebenes Blatt ist, sondern beschrieben von den Diskursen der poetischen Sprache, der Geste, des Bildes und der Bewegung, die das Zusammenspiel der Medien artikulieren, die den Tanz ausmachen. Und dennoch geht der tanzende Körper nicht in den Diskursen auf. Was jenseits der Regeln der Diskurse singulär an ihm ist, lässt sich nicht wissen im klassischen Sinn, sondern erfahren: als Zwischenraum- und Differenzerfahrung der darin beteiligten Medien, d.h. als Erfahrung von Intermedialität (zur Theorie der Intermedialität vgl. Heeg 2004a; Heeg 2004b). Das Wissen, das im Tanz gesucht wird, teilt sich mit in TanzErfahrung, die die Schichten der Diskurse von Geste, Bild und Bewegung durchquert. In vier Angängen soll hier den Spuren der intermedialen Auseinandersetzung von Sprache, Bild, Geste und Bewegung nachgegangen werden: am Gründungsmythos der Malerei, an den Aporien

von Noverres *ballet en action* im 18. Jahrhundert, an der Adaption von Sarah Kanes *4.48 Psychosis* durch die Choreographin und Regisseurin Wanda Golonka und an Laurent Chétouanes *Studie I zu Bildbeschreibung von Heiner Müller*.

Dibutade, die Erfindung der Malerei und die Enteignung der Bewegung

Eine Trennung ist, der Legende zufolge, der Anlass für die Erfindung der Malerei. Um dem Untragbaren einer durch Trennung unterbrochenen, durch Trennung bedrohten Gemeinschaft mit ihrem Geliebten zu entgehen, habe Dibutade, die Tochter eines korinthischen Töpfers, den Schlagschatten ihres Geliebten an der Wand umrissen und die umrandete Fläche schwarz ausgefüllt, um so den Entschwindenden – als Bild – für immer bei sich festzuhalten (Plinius berichtet darüber im 35. Buch seiner »*Historia naturalis*«, vgl. Wille 1960). Schon die Ursprungserzählung der Bildwerdung, die uns durch Plinius überliefert ist, eröffnet den Schauplatz der Abtrennung von Bild und Bewegung: Die hastige, schmerzerregte Geste der Dibutade erstarrt im Schattenriss einer anderen Gestalt, die dem Entsetzen entsprungene Bewegung geht im vollendeten Bild-Werk unter. Mit der Trennung der Darstellung vom Dargestellten geht die Ausgrenzung des Entsetzens einher, das das Bild hervorgebracht hat. Die umrissene Fläche des Bildes verstellt gleichsam die Lücke, die sich durch die Abwesenheit des Geliebten aufgetan hat. Die Fähigkeit der Repräsentation, der Vergegenwärtigung und Verlebendigung des Abwesenden im und durch das Bild, von der die Zurückgelassene doch zehren soll, wird erkauft mit der Mortifikation des Lebendigen: des nicht festhaltbaren Geliebten, des Schmerzes der Dibutade. Mortifikation erst macht den Geliebten zum Bild und die Liebende zu seiner Betrachterin. Heiner Müller: »Der Maler hält den Moment vor dem Verschwinden/fest, die kalte Sekunde, wenn der Körper zum/Farbton schrumpft, den letzten Atem, von/Malschichten wie vom Vergessen erstickt.« (Müller 1998: 309)

Gleich dreifach objektiviert sich im Gründungsmythos der Malerei die lebendige Bewegung – Affekt, Emotion, Aktion – im toten Artefakt: Die Züge des entschwindenden Geliebten werden für immer im Bild fixiert, der Schmerz der Dibutade sublimiert sich zur Einfühlung der Betrachterin in die Imago ihrer Begierde, die blitzhafte Bewegung der Geliebten gerinnt in der fertigen Kontur der Künstlerin. Bildwerdung versetzt das Zusammenspiel und den Austausch von Beteiligten in die Distanz zwischen dem Kunstwerk und seinem Betrachter. Im Bild werden die ehemaligen Teilnehmer eines Geschehens ihrer eigenen Bewegung enteignet. Nur über die kalkulierte emotionale Wirkung der im ›prägnanten Augenblick‹ des Bildes verdichteten Handlung kehrt die Bewegung zu denen zurück, die sie ursprünglich heimgesucht, die sie ›in Bewegung gesetzt‹ hat. Die Avantgardegeschichte der bildenden Künste des 20. Jahrhunderts ist – vom *action painting* über Installation und *environment* bis zur interaktiven Videokunst – die Kette der

Versuche, dem Betrachter (wie dem Künstler) die enteignete Bewegung zurückzugeben, aus Zuschauern und künstlerischen Produzenten Teilnehmer einer Situation, Zeugen einer geteilten Bewegung zu machen.

Jean Georges Noverre oder der intermediale Traum vom Tanz der Bilder

»Ein Ballett ist ein Gemälde: die Bühne ist das Tuch; die mechanischen Bewegungen der Figuranten sind die Farben; ihre Physiognomie ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, der Pinsel; die Verknüpfung und die Lebhaftigkeit der Szenen, die Wahl der Musik, die Auszierung und das Kostüm, machen das Kolorit aus; und der Kompositeur ist der Mahler.« (Noverre 1977: 3)

Gleich im ersten seiner 1769 auf Deutsch erschienenen »Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette« erhebt der selbsternannte Reformator des höfischen Balletts und Propagandist des *ballet en action*, Jean Georges Noverre, die Malerei zur Leitkunst für die Choreographie. »Die Ballettmeister«, so rät Noverre, »sollten die Meisterstücke der größten Maler zu Rate ziehen.« (Ebd.: 7) In den leidenschaftlich bewegten dramatischen Interaktionen der Historienmalerei, in ihrer Komposition der Personenkonstellation und der Gruppierungen entdeckt Noverre ein mediales Vorbild, das den Tanz aus der strengen Symmetrie des *ballet de cour* befreien soll. Nicht mehr der Repräsentation der höfischen Ordnung soll der Körper des Tänzers dienen, sondern dem psychischen Ausdruck einer dramatischen Handlung, deren Gang der pantomimisch geschulte Tänzer mit allen Nuancen und Abstufungsmöglichkeiten der körperlichen Artikulation folgt.

Beide Künste, Tanz und Malerei, verbindet dabei die Faszination des Stummen. Gerade weil dem Tanz und dem Gemälde die Sprache fehlt, eilt ihnen im 18. Jahrhundert der Ruf voraus, sie seien in ganz besonderer Weise befähigt, das Unsagbare, von der Sprache Uneinholbare, zum Ausdruck zu bringen. Den stummen pantomimischen Gesten im Tanz und auf den gemalten Bildern sei es gegeben, Herz und Gemüt der Zuschauer unmittelbar zu ergreifen und zu bewegen. Die Sprache lügt, der stumme Körper (im Tanz, in der Malerei, in der schauspielerischen Pantomime) spricht die Wahrheit – das ist die Überzeugung von Noverres Zeitgenossen, von der sich viel in den Manifesten der Avantgarden bis in unsere Tage erhalten hat.

Die vermeintliche Wahrheit des stummen Körpers ist eine gängige Variante der Ideologie der Unmittelbarkeit. Denn als bildhafte Gestalt – der einzigen greif- und darstellbaren Form seines Erscheinens – ist der Körper bereits mit (sprachlicher) Bedeutung aufgeladen und erfüllt. Die Gestalt ist das bedeutende Bild des Körpers und damit das entscheidende Bindeglied im intermedialen Zusammenspiel von Tanz und Malerei. Die Gemälde oder *tableaux* auf der Szene des Noverre'schen Handlungsballetts »sprechen« von dem, was die Handlung bewegt, vermöge der Anordnung aller Einzelteile des Körpers und der einzelnen Körper untereinander zu einer Gesamtge-

stalt, deren Sinn sich allein über die Komposition erschließt. Auf der Strecke bleibt bei dieser Sprachwerdung des Tanzkörpers im Medium des *tableau* aber gerade das Sprach- und Ausdruckslose, das sich der verkörpernden Darstellung entzieht. So sehr jede körperliche Artikulation und Wahrnehmung der Bild-Gestalt bedarf, um als Ausdruck erkannt werden zu können, so sehr verflüchtigt sich in der Bild-Gestalt des Ausdrucks dessen Ursprung ›aus Druck‹. Die aporetische Spannung zwischen der spontanen und undarstellbaren körperlichen Motilität und Expression und der bedeutenden körperlichen Gestalt prägt nicht nur das Bewegungs- und Gestenrepertoire des Ausdruckstanzes, sie ließe sich in der Gegenwart auch am ›Kampf der Linien‹ beobachten: zwischen einem eher bilderverliebten Tanztheater, wie es Reinhild Hoffmann, Johann Kresnik oder Brigitta Trommler choreographieren, und einer Dekonstruktion des Körper-Bildes und der ›tänzerischen‹ Artikulation des abwesenden Körpers, für die etwa die Arbeiten von Xavier LeRoy, Jérôme Bell und Meg Stuart stehen.

Noverres intermedialem Wunsch nach einer bedeutsamen Ordnung der tänzerischen Bewegung im und durch das Bild entspricht im 18. Jahrhundert das pygmalionische Verlangen nach einer Belebung der Kunstwerke. Als *tableau vivant* – auf der Bühne wie zur Unterhaltung als Gesellschaftsspiel – soll das Bild lebendig werden, mehr noch: Das Bild soll sich bewegen. Das ideale Theaterstück denkt man sich als eine ununterbrochene Folge von Gemälden, Noverre konzipiert sein Handlungsballett als einen unaufhörlichen Tanz der Bilder. Die Bewegungskünste des Tanzes und des Theaters sollen der Malerei zu Hilfe kommen und dem im Bild Mortifizierten den Anschein von Leben verleihen. Weil dabei die enteignete ursprüngliche Bewegung nicht an die Beteiligten zurückgegeben wird, weil der verdinglichte Status des Bild-Werks unangetastet bleibt, gerät die schauspielerische oder tänzerische Bewegung, die das Bild verlebendigen soll, selbst in den Bann des Todes. Die *tableaux vivants* sind *tableaux des morts*, die Leben vorspielen. Der fromme Wunsch, das erstarrte, abgetötete Leben möge dennoch lebendig sein, ist der tiefste Antrieb für die fortdauernden Anstrengungen, die bildenden und die transitorischen Künste miteinander zu verschmelzen und die Dauer des Gemäldes mit dem bewegten Körper zu synchronisieren. Im kontinuierlichen Strom der bewegten Bilder im Hollywoodkino des ›unsichtbaren Schnitts‹ erfüllt sich die Illusion des ›lebendigen Toten‹. Wer dessen Zombies nicht verfallen, wer der Illusion nicht erliegen will, muss beginnen, den Vorhang zu öffnen, der das Bild von der Bewegung trennt.

Sarah Kane oder die ausgesetzte Bewegung

Die italienische Bühne, auch Guckkastenbühne genannt, ist weit mehr als eine historische Theaterkonvention. Sie ist das anthropologische Modell der Episteme der Aufklärung, die anschauliche Vorstellung unserer Wahrnehmung und unseres (konstruierenden) Blicks auf die Welt. Konstitutiv für diese Weise der Weltwahrnehmung und Konstruktion von Wirklichkeit

ist die Trennung des Bewusstseins und seines zentralen Organs, des Auges, von der Lebenswelt, in deren Bewegung es unabdingbar verstrickt ist. Die Anstrengung, sich davon loszureißen und demgegenüber einen festen Standpunkt und Distanz zu gewinnen, spaltet das Subjekt. Dem erkennen den Bewusstsein werden die Bewegungen seines Leibes und die, die ihn mit der Lebenswelt verbinden, zum Objekt, zum Bild einer Szene, die es nur noch von außen beurteilen kann und in die es sich einfühlen muss wie in eine fremde Welt. Von dieser Spaltung des Subjekts zeugt nach Roland Barthes die Anordnung des Guckkastentheaters: »auf der einen Seite, in einem Licht, das er zu ignorieren vorgibt, der Schauspieler, d.h. Geste und Sprache; auf der anderen, im Dunkeln, das Publikum, d.h. das Bewußtsein« (Barthes 1981: 84). Dass dem Bewusstsein seine Abspaltung von der Bewegtheit seines Körpers und seiner Sprache »schieleierhaft« bleibt, dafür steht als Zeichen der Vorhang, der die grundsätzliche Trennung des Auseinandergerissenen behauptet. Das isolierte Bewusstsein und der Vorhang/Vorgang der Verschleierung bilden ein Ganzes.

In Sarah Kanes letztem, 2000 postum uraufgeführten, für das Theater geschriebenen Text, *4.48 Psychose*, wird das Bewusstsein aus dem abgedunkelten Zuschauerraum ins Licht der Szene versetzt und das voneinander Getrennte in seiner Zerrissenheit ausgestellt. So wie in der klinischen Psychose die Grenzen zwischen Innen und Außen, Ich und Umwelt verschwimmen, so sind auch in Kanes Text die Grenzen zwischen möglichen Figuren, innerem und äußerem Geschehen, zwischen »Täter. Opfer. Zuschauer« in die Schwebe gebracht. *4.48 Psychose* exponiert die qualvolle Auseinandersetzung des Bewusstseins mit dem, wovon es sich im Verlauf der Zivilisationsgeschichte getrennt hat, als »gegenstrebige Fügung« von Instanzen, Stimmen und Rhythmen in einem Text/Körper. Das psychotische Bewusstsein erinnert ein Dasein, welches das sich autonom dünkende mit seiner Abspaltung vom Körper verdrängt hat:

Ein stabilisiertes Bewusstsein thront in einem abgedunkelten Festsaal nahe der Deckenwand eines Geistes dessen Boden schwankt wie zehntausend Kakerlaken wenn ein Lichtstrahl eindringt während alle Gedanken zusammenschießen für einen Moment im Einklang Körper nicht länger mehr ausgegrenzt während Kakerlaken eine Wahrheit umschließen die keiner je ausspricht. (Kane 2002: 213)

Kanes Text zitiert und revoziert das Theatermodell der Guckkastenbühne und des *tableau* und die darin niedergelegte Haltung des beobachtenden Subjekts gegenüber dem Gegenstand seiner Erkenntnis. »Luke öffnet sich/ Starres Licht« (ebd.: 246) – »STARREN SIE MICH NICHT SO AN« (ebd.: 237) – »sieh mich verschwinden/sieh mich/verschwinden/sieh mich/sieh mich/sieh« (ebd.: 251). Selbst zu beobachten und unter Beobachtung zu stehen, kontrollierendes Auge und den Blicken der anderen ausgeliefert zu sein – das sind die Pole, zwischen denen das »Ich« ausgespannt ist, von der Zerreißung bedroht. Sich selbst, sein eigenes Sehen, kann es nicht anders

wahrnehmen als im Blick des Andern: »Wem ich nie begegnete, das bin ich, sie mit dem Gesicht eingenäht in den Saum meines Bewusstseins.« (Ebd.: 252) Solange das Bewusstsein, wie es die Metapher des Saums und des Eingänhtseins nahelegt, gleichsam als Vorhang fungiert, ist dieser Blick auf das fremde Selbst verstellt. »Open the curtain« – »bitte öffnet den Vorhang« (ebd.) ist der letzte Satz von 4.48 *Psychose*.

Eines der eindrucksvollsten Beispiele für die zur Disposition gestellte Trennung von Bewusstsein, Leibraum und Lebenswelt war in der Spielzeit 2000/2001 am Schauspiel Frankfurt zu sehen. Weil es paradigmatisch einen anderen Umgang mit der Polarität von Bewegung und Bild offeriert, sei es hier kurz skizziert. In Wanda Golonkas szenischer Übertragung von Sarah Kanes Text bleibt der eiserne Vorhang zum Zuschauerraum hin geschlossen, die Zuschauer sind auf die Bühne gebracht. Dort sitzen und schwingen sie auf den 100 Schaukeln, die anstelle der Dekoration von den Zügen hängen – kein lebendes Bild, sondern eine Bewegung im Zwischenraum, die Erfahrung zugleich Zuschauer, Mitspieler und Teil eines (Bühnen-)Bildes zu sein. Zwischen ihnen hindurch geht in wechselnden Gängen, ohne mimetisches Spiel den Text hervorstößend, die Akteurin (Marina Galic) mit roh abgeschnittenem Haar im roten Fransenkleid (vielleicht die Reste des Vorhangs) und blauen Turnschuhen. Sie ist den Zuschauern zum Greifen nah und doch unfassbar von ihnen getrennt. Anders als die Theateravantgarde der sechziger und siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts weiß Wanda Golonka, dass die Grenze zwischen Zuschauern und Performern, zwischen der lebendigen Bewegung einer geteilten Situation und ihrer Vergegenständlichung im Bild nicht einfach niedrigerissen werden kann, es sei denn um den Preis tatsächlicher psychotischer Regression. Aber hinter dem eisernen Vorhang, der Kunst und Leben für immer trennt, finden sich bei Golonka die im anthropologischen Guckkastenmodell getrennten Instanzen des Zuschauens, Handelns und Erleidens gemeinsam der Anschauung aus- und zueinander in Beziehung gesetzt. Wenn der Zuschauer, sich im Rhythmus seiner inneren Bewegtheit drehend und wiegend, im Blick der anderen auf die Darstellerin sein eigenes Starren oder seine Versunkenheit erkennt, wenn er sich hin- und hergerissen fühlt zwischen dem Wunsch, die Hand der Akteurin zu ergreifen, und dem Bedürfnis nach Abgeschiedenheit inmitten der Szene, dann verspürt er etwas zwischen der uneinholbaren ursprünglichen Bewegung (des Schreckens der Dibutade, des Entsetzens der Psychose) und ihrer Erstarrung im Bild: das Schwingen des sich öffnenden Vorhangs, die ausgesetzte Gewalt der Darstellung, die wieder(ge)holte Bewegung.

Abgebrochene Gesten, gescheiterte Mimikry

Laurent Chétouanes Studie I zu Bildbeschreibung von Heiner Müller

In der Suhrkamp-Werkausgabe von Heiner Müller findet sich »*Bildbeschreibung*« unter Prosa abgelegt. Ein einziger, auf nahezu acht Seiten sich erstreckender, raumgreifender Satz ohne *dramatis personae* und Dialog: ein Stück Literatur, kein Drama. Gleichwohl ein »Stück« Literatur, das »dem Theater Widerstand [...] leisten [soll]. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, ist er für das Theater produktiv.« (Müller 1996: 18). Das reicht über eine Provokation des Theaterbetriebs hinaus. »*Bildbeschreibung*« kann (auch) gelesen werden als eine poetologische Subversion jenes Bildertheaters, das mit Diderot seinen von ihm nicht gewollten Siegeszug begann, das mit der Theaterpraxis des späten Brecht einen letzten Höhepunkt erlebte, ehe es im Fluss der *moving pictures* des Erzählkinos gleichsam zu sich selbst gefunden hat. Seine Technik: die intermediale Verschmelzung der Künste des Theaters, der Malerei und des Films unter dem Imperativ der wechselseitigen Ergänzung. Sein Antrieb: die Suggestion verlorener Totalität, Vortäuschung der Präsenz der Götter, Metaphysikersatz: »Der Zwang, die Flucht der Bilder als Folge darzustellen, wie tote Falter im Schaukasten, ergibt die Lebenslüge des Zusammenhangs, die Illusion der Bedeutung.« (Müller 1999a: 139f.)

»*Bildbeschreibung*« erinnert die »abgestorbene(.) dramatische(.) Struktur« (Müller 1999b: 119) der Bildertheaterwelt: die Exposition einer Szene (der Landschaft) und der *dramatis personae* (der Mann, die Frau), die Entfaltung einer äußeren und inneren dramatischen Handlung (der Geschlechtsakt/Mord an der »Oberfläche«, die Wanderungen/der Aufstand der Toten im Erdinnern), die Anspielung auf die Anagnorisis (in der Blendung des Mannes) und – im Endspiel der »Versuchstiere« – die Erinnerung an die Katastrophe. Der Text zitiert den unstillbaren Wunsch nach einer linearen und kontinuierlichen An- und Einordnung der unendlich gleitenden Einzelheiten des Lebens und das unabwendbare Bedürfnis, diese Ordnung auf Dauer zu stellen durch den Rahmen des Bildes und den überwachenden Blick des »Auge(s) ALLES GESEHN« – und er setzt diesen Wunsch außer Kraft durch das Medium der Bildbeschreibung.

Die Theaterarbeiten des Regisseurs Laurent Chétouane können als Abarbeitungen an der Gestalt der Kultur-Nation beschrieben werden. Seine Aufführung von *Studie I zu Bildbeschreibung von Heiner Müller* mit dem Tänzer Frank James Willens arbeitet wie Heiner Müllers Text an der Entstaltung der Gestalt durch die Trennung der Elemente von Sprache, Körper und Bewegung und ihre anschließende Kristallisation. Als ungeschriebenes Gesetz einer durch Müller mit-inspirierten postdramatischen Theaterästhetik galt bislang, dass der Text keineswegs verkörpert und bebildert werden darf. Laurent Chétouane und Frank James Willens setzen dieses Gesetz aufs Spiel. Zwar wenden auch sie sich mit großer Konzentration dem Sprach/Körper zu, aber nicht mit jener reduktionistischen Ausschließlichkeit, die

Aufführungen dieses Textes ansonsten eigen ist. Die *Studie I* von Chétouane und Willens zeigt Körper – das ist das Irritierende, Spannende und letztlich Großartige dieser Arbeit. Hier wird der Körper nicht stillgestellt, hier spielt er mit. Passage für Passage, Wort für Wort versucht er sich zu artikulieren in Bezug auf den Text. Das mag auf den ersten Blick wie eine Revision des Bilderverbots anmuten. Und ist es doch nicht: Denn nicht Bebilderung, sondern Übersetzung ist das Gesetz, unter dem Chétouanes und Willens Arbeit steht. Nie finden die Gesten ihren Gegenstand, nie sind sie dem adäquat, was sie ausdrücken und worauf sie deuten sollen. Immer verweisen sie nur auf ein Abwesendes, das sie nicht erreichen. Der Geschlechtsakt als ein ner-vöses Beinwippen, das Rattengesicht der Frau: ein fahriges Verknautschen (oder doch Streicheln) des eigenen Gesichts. Nicht als Verlustanzeige sind diese Gesten, die ihre Bedeutung verfehlen, zu verbuchen. Vielmehr entfalten sie, als verfehlte, unvollkommene Mimikry an den Textsinn, eine eige-ne, fremde Sinnlichkeit, Schönheit und Dynamik. Dazu trägt bei, dass alle Gesten abgebrochen sind, in ihrer Ausführung unterbrochen von unkont-rollierten Bewegungen des Fallens, Einknickens, Umstürzens, Hinfallens, Hochfederns und auf den Boden Aufschlagens. Von Beginn an sind diese Bewegungen skandiert durch einen Rhythmus, der den Körper über den Raum verteilt und einen bewegten Raum/Körper, eine *chora* entstehen lässt. Sie durchquert und erschüttert den Raum des Bildertheaters, »ein BÖSER FINGER, der von den Toten in den Wind gehalten wird gegen die Polizei des Himmels« (Müller 1999b: 117). Für ein Theater, das der Polizei des Himmels Gestalt verleiht, ist Laurent Chétouanes Inszenierung eine Zumutung. Es ist die Zumutung des Glücks.

Literatur

- Barthes, Roland (1981): »Innen/außen.« In: ders.: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 84-86.
- Heeg, Günther (2004a): »Bilder-Theater. Zur Intermedialität der Schwester-künste Theater und Malerei bei Diderot.« In: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media*, München: epodium Verlag, S. 75-98.
- Ders. (2004b): »Familienbande. Ansichten der Gemeinschaft im Interme-dium des (Gegenwarts)theaters.« In: Patrick Primavesi/Olaf Schmitt (Hg.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Berlin: Thea-ter der Zeit, S. 302-311.
- Kane, Sarah (2002): *Sämtliche Stücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Ta-schenbuch-Verlag.
- Müller, Heiner (1996): »Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube (1975).« In: ders.: *Gesammelte Irrtümer 1*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 14-30.
- Ders. (1998): »... Und gehe weiter in die Landschaft.« In: ders.: *Die Gedichte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 309.

- Ders. (1999a): »Traumtext. Die Nacht der Regisseure.« In: ders.: *Die Prosa, Werke 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 136-140.
- Ders. (1999b): »Bildbeschreibung.« In: ders.: *Die Prosa, Werke 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 112-119.
- Noverre, Jean Georges (1977): *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette* (1769), Kurt Petermann (Hg.), München: Heimeran Verlag.
- Wille, Hans (1960): »Die Erfindung der Zeichenkunst«, In: Ernst Guldan (Hg.): *Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann zum 9. Oktober 1960*. München: Deutscher Kunstverlag, S. 279-300.

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 Ballett 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 stifteten, 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



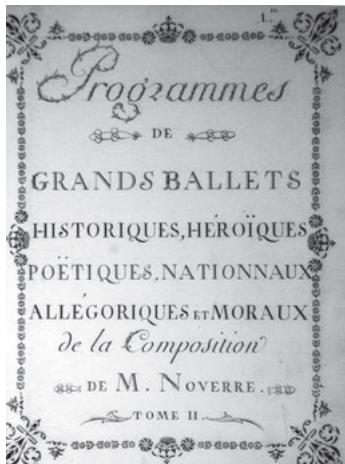
Medée et Jason (King's Theatre London, 1782);
Stich von Francesco Bartolozzi

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 einen affektiven Moment in seiner Gestalt. Diesem kommt ein Ungestümes, ein Ausdruck des Schreckens, zumindest aber ein Ausdruck eines ergreifenden Widerfahrnis zu, den Blick suchend nach oben gewandt, die Hände gespannt geöffnet. Giovanna Baccelli als Kreusa nah hinter ihm und Mme. Simonet als Medea in einiger Entfernung ihm gegenüber nehmen in ihren Oberkörper-, Arm- und Handgesten die Dynamik der Gebärde von Vestris auf und formen sie jeweils in ein kontrahierendes und abwehrendes Gestenmoment um. Medea, gesamtkörperlich leicht in die Diagonale gekippt, richtet ihren Blick starr auf Jason, die Hände in einer gewinkelten Armposition zur Faust geschlossen. Während sie gleichsam starr vor Schrecken erscheint, versetzt Kreusa die affektive Spannung der Szene in einen Zwischenraum: mit einer gedrehten, den Oberkörper energisch nach vorne gekippten Gestalt richtet sie Blick und Armgeste gen Boden. Die asymmetrisch geordnete Dreiergruppe versammelt in ihrer kompositorischen Anordnung ein affektives, räumlich nach außen drängendes Aussagemoment, in dem sie gestisch und gebärdensprachlich auftreten und agieren. Es eröffnet sich ein kompositorisches Bezugsfeld unter den Figuren, deren Spannungen und gleichsam gefrorene Bewegungsqualitäten eine dramatische Szene vorstellen – in diesem Stich durchaus überzeichnet mit der Couleur des Komischen.²

Das zu einem Akt gestauchte Tragische Ballett *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 gegenüber einander ausgespielten Frauen gruppieren sich um Jason, der – liest man das Libretto – der eigentliche Handlungsträger ist, ein von seinem Begehrten hinterlassener 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 beteuert – 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 ambige 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 1977: 214) um sie – wie es Angiolini ausführt – zu »erschüttern« (Angiolini 1766: 372). Ein *ballet en action* muss kompositorisch daher so beschaffen sein, dass es »Macht über unser Herz« (ebd.: 357) hat.

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

Die Pantomime 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 tituliert – werden, verkörpert von den römischen und griechischen Pantomimen Pylade und Bathyll, in ihrem Wissen erinnert, Aktionen und Leidenschaften stumm darstellen und doch bereit 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 Bathyll galten, wie schon der englische Tanztheoretiker und Ballettmeister John Weaver 1712 anmerkte, als »universal Actor in Dancing«, die perfekt verstanden, 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, bekannt. 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 kompositische 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 ermöglichen 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'âme; 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 multilité 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 versteünde 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 quo plusieurs réussirent si bien en recherchant & en imitant par leurs gestes & par leurs visages, les caractères de tous les desirs & de toutes les passions, qu'un auteur celebre a dit qu'on entendoit mieux leurs signes que leurs paroles.«

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

Gestische Figurine: Die Einschreibung der Empfindung

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

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

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

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 mouvements du corps & du visage. Le plaisir & la douleur en se faisant sentir à l'âme, ont donné au corps de mouvements 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 »sehnsüchtig erwartete Renaissance« erfahren. Das Procedere hierzu könne nicht darin bestehen, wie es Du Bos zu eigen ist, die antike Darstellungstopologie des Horazschen *ut pictura poesis* Prinzips mittels einer Destillation seines Regelcodex wieder einzusetzen. Vielmehr gelte es, den ästhetischen Kern des antiken Tanzes zu destillieren (vgl. Cahusac 1754: 93).

Die antiken Pantomimen gelten Cahusac in diesem Sinne als Körner 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 ersetzen die Zartheit der Stimme, die Energie des Gesprächs, den Charme der Dichtung.« (Ebd.: 107, H.d.V.)¹⁰

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

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

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

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

Das *tableau* als ästhetischer Topos einer neuen Theatergattung

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

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

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

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

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 theatrical wirksam werden, um in dem optisch erschlossenen Raum des Theaters, seine Medialität quasi ausspielen zu können. Gleichermaßen wie Cahusac identifiziert auch Noverre die Stärke des Tanzes mit dem *tableau* und arbeitet einen gleichsam bildtheoretischen Entwurf für das *ballet en action* aus. Für Noverre gründet die Ästhetik des *ballet en action* auf optischen Konstruktionen.

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

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

Auch wenn das pantomimische Ballett kein Schauspiel sein kann, vermag seine Bühnenkunst Gesten und Aktionen über das Bild sprechen zu lassen. Im *tableau* erkennt Noverre die theatrale Option der Pantomime, zu röhren. 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 röhrt 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 röhrt 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.« (Übersetzung, 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 mouvements 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 mouvements & 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 Gruppen, Situations, Theaterstreichern, 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 darstellungspezifische Funktion zu, einen Gesichtspunkt, wie Haß es formuliert, zu gestalten und in die theatrale Ordnung das Subjekt und Körperliche zurückzuspielen, das von ihm ausgeschlossen ist. Diese Darstellungsästhetik wird, wie Haß eindrücklich herausarbeitet, notwendigerweise »zur Zerreißprobe für den modernen Schauspieler und führt zu seiner Spaltung von Beginn an« (Haß 2005: 382) – als »Hader zwischen Sichtbarkeit und Körperlichkeit« (ebd.: 387).

verlieret.« (Angiolini 1766: 366) Dieses Gefahrenmoment bleibt konstitutiv für die mediale Einsetzung choreographierter Körper, deren Bewegtheit ungeachtet ihrer Stummheit die visuellen Rahmungen ihrer Auftritte unwägbar 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 theatrical 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*, (Zweeten Bandes. Fünftes Stück), Hamburg: Olms, S. 351-374.
- Angiolini, Gasparo (1773a): »Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi: Lettera I«. In: Carmela Lombardi (1998), *Il ballo pantomimo : lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 – 1785)*, Torino: Paravia Scriptorium, S. 49-63.
- Angiolini, Gasparo (1773b): »Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi: Lettera II«. In: Carmela Lombardi (1998), *Il ballo pantomimo*, Torino: S. 63-87.
- Bachtin, Michail M. (2008): *Chronotopos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Micheal C. Frank und Kirsten Mahlke)
- Balme, Christopher (2002) : »Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater«. In: Hans Belting (Hg.), *Quel corps?: eine Frage der Repräsentation*, München: Fink, S. 349-364.
- Cahusac, Louis de (1754): *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Bd. 1-3, La Haye: Neaulme.

- Diderot, Denis (1981): »Dorval und Ich. Drei Unterredungen«. In: Gotthold Ephraim Lessing/Wolfgang Stellmacher (Hg.), *Das Theater des Herrn Diderot*, Leipzig: Reclam, S. 99-179.
- Diderot, Denis/d'Alembert Jean Le Rond (Hg.) (1988): *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers*, Nouvelle Impression en Facsimilé de la première édition de 1751-1780, 34 Bände, Stuttgart: Frommann.
- Du Bos, Jean-Baptiste Abbé (1993): *Réflexions critiques sur la 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 Heroï-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 [Faksimile 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.

Relying the Arts in Seventeenth-Century Italian Performance and Eighteenth-Century French Theory

MARK FRANKO

»The language of action, of life representing itself« (Pasolini 2007: 41)

In addressing the simultaneous and/or sequential use of voice (song), text (speech), and movement (dance) in early seventeenth-century Italian court performance, this paper establishes relays with earlier protocols of my research in Baroque dance. In »*Dance as Text*«, a propos of the geometrical dances in *Le Balet comique de la royne* (1581), I discussed how »choreographic space offers an illustration of the principles of vocal harmony« (Franko 1993: 47).¹ I based that claim not only on the libretto of the *Balet comique*, but also on a reading of sixteenth-century Italian musical theorists. In this paper, I further develop the relationship between voice and body, but reverse the methodological procedure: the performance material is Italian and the theory is French. In addition, I stretch this relationship across the seventeenth and eighteenth centuries: the interest in pantomime in the later eighteenth century is well known (see Rosenfeld 2001). That it could be considered a belated theory of Italian performance is a less common thesis.

Confronting the interdisciplinarity of early-modern performance is still a relatively new endeavor, and the interdisciplinarity is only compounded by the fact that the ideas presented here arose directly from a performance I worked on in spring 2007 – *Delizie di Posilipo Boscarecce, e Maritime (The Sylvan and Oceanic Delights of Posilipo)*.² The piece itself, originally produced

1 | In Mark Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body* it was a question of how geometrical dance as an avowedly harmonious construct drew upon musical theory, and notably, on the analogy with the voice as a harmonic interval. A French edition is now available as *La danse comme texte* (Paris: Éditions Kargo, 2005) and an Italian edition is forthcoming at L'Epos. For a different and earlier reflection on voice and movement, see Franko 1987.

2 | *Le Delizie di Posilipo* was a collaboration of MusicSources, the Galileo Proj-

in Naples in 1620, deserves a discussion of its own. I present the following reflections as related to the creation of a work for the stage rather than primarily as an intellectual project. These are thus also relays between different sorts of research and, consequently, at the present stage my findings may appear to lack rigor for a variety of reasons. These thoughts, however, were originally presented alongside live performance and as a complement to live performance.³ They remain to be refined and further developed.

I shall focus primarily on early-modern declamation as a hybrid practice – both vocal and physical – and the relationship of declamation to eighteenth-century French theory of the arts. I am less interested in national styles and boundaries and more in the rhetorical role the voice plays with respect to movement in early modern performance practice. Part of this phenomenon is a certain displacement or historical delay of the notion of medium. If we do not accept the view that a combination of genres within one theatrical work is the product of pre-critical naiveté preceding the historical inevitability of independently functioning performing arts, then how do we account for this hybridity? How do we take early modern generic hybridity seriously, and on its own terms?

Other prominent examples of early modern French and Italian performance where poetry, music, and dance alternate and coincide include the *Balet Comique de la Royne* (1581), the 1589 *Florentine Intermedi*, and some of Monteverdi's *Dramatic Madrigals*. Issues of the integration of dance and theater were later dealt with in Molière's comedy-ballet and thereafter in opera and musical theater.⁴ There is something about placing opera, drama, and ballet side by side, however, that does not suggest the format of later musical theater as much as it keeps the performance genre uncertain each time a switch between genres occurs. This uncertainty has much to do with uses of the stage space necessary to accommodate the switch between modes of performance in a single piece. It is as though three separate works were in

ect, and the Theater Arts Department and Music Department of the University of California, Santa Cruz. Performances took place at the Northbrae Community Church, Berkeley, on May 4, 2007, and at the Experimental Theater (UCSC) on May 26, 2007.

3 | In addition to the *Akte des Wissens* conference, lecture-demonstrations took place at the World Performance Project conference *Looking Back/Looking Forward*, Yale University, April 18, 2008, and as keynote address at the UC Davis Humanities Institute conference *Identity, Performance, Representation: New Modes of Interpretation in the Humanities*, May 16, 2008. There presentations were done with the participation of Alessandro Rumié, the performer who originated the Sebeto role.

4 | Rhetorical theory is also important here: the voice and the text require the support of gestural delivery, just as the composition of the text implies movement. (see Franko 1986; Carruthers 2000). Rhetorical culture encourages a non-hierarchical vision of the arts as one adapts the means of the other. Condillac makes reference to ancient pantomime as that aspect of theater most acutely addressing the pre-history of language as the communication of thought.

progress simultaneously so that no idealized fusion accounts for the totality. They build something new by »taking turns«, but what they build is not their own unity. Hence, I shall argue that the goal of this kind of performance was not to integrate, unify, or fuse the arts. Keeping them separate while stringing them together, overlapping them, and occasionally incorporating them in one body created a situation in which dance, theater, and music were not strictly differentiated in the disciplinary sense. The theoretical term to account for this situation might be *relay*. I like this term because it indicates that to cede the place to the other is neither to function autonomously nor to fuse. This phenomenon has analogies with contemporary interdisciplinary performance.⁵

Eighteenth-century aesthetics subsequently assigned the fluctuating roles of these genres to discrete artistic media, which art historian Paul Oskar Kristeller has called the »system of the arts« (Kristeller 1980: 163ff.). Despite the disciplinary impulse of eighteenth-century aesthetics to render each art an independent aesthetic enclave, a counter-current where the influence of relays persists as a way to think each art in its independent, yet concerted, function surfaces in a number of influential French texts of the Enlightenment. I shall pay particular attention to Condillac's reflections on »original languages« and the way the *»Encyclopédie«* (1754) interprets the meaning of *declamation*. In so doing, I shall point to a discontinuity or contradiction within the discourse of eighteenth-century aesthetics whereby a theory of the particular arts alternates with the explanation of hybridity. It is the very survival of hybridity within a discursive milieu that would seem to eliminate it that drew my attention. As I move between seventeenth-century Italian performance and eighteenth-century French theory, I am following the vicissitudes of an unavowed interdisciplinary concept across national boundaries, centuries, and performative and discursive practices. The rigor I seek is of an interdisciplinary rather than a disciplinary order. It survives only in its discontinuity. We could consider this discontinuity, with Michel Foucault, as a site of the *dispersion* of »discursive events«, a dispersion that resists disciplinary closure (Foucault 1972: 27). Furthermore, one could say that an artistic discipline is the product of a discursive unity, whereas artistic interdisciplinarity arises on the grounds of historical discontinuity.⁶ The concept of historical discontinuity dear to Foucault supports a view of the performing arts wherein aesthetic protocols do not so much evolve as disappear and return later in different guise.

5 | A recent example one might point to is *Studie I zu Bildbeschreibung von Heiner Müller*, directed by Laurent Chétouane and performed by Frank Willens at the Sophiensaele in Berlin, February 1, 2008, which I saw during the conference *Akte des Wissens*, where I presented an earlier version of this paper. In this case, however, music played no role.

6 | This account of artistic and philosophical relay calls to mind the highly contemporary protocols of deferral and trace. But my intent is not to see in seventeenth-century performance a harbinger of post-structuralist theory.

Posilipo

First performed on Carnival Sunday, 1620, at the vice regal court in Naples, *Delizie di Posilipo* celebrates the return to health of Philip II of Austria, Don Pedro Giron, Viceroy of Naples. *Posilipo* consists of a string of scenes in which dance, speech, song, and instrumental music alternate, and thus vary the visual and rhythmic landscape of stage action. An opening and a closing monologue by Sebeto – a river deity – frame the piece, which progresses from darkness (the Viceroy's brush with death) to the joy (»delizia«) occasioned by his recovery and shared by the entire court. From that joy, which grows in intensity as the piece progresses, emerges the troubled realization that it is impossible to capture or to stay pleasure, to prolong its unique sensation indefinitely. This is the realization of the tragedy of language that cannot remain within an unmediated relation to its gesture. After joy come the signs of joy wherein memory replaces experience. This realization is given to Sebeto whose final gesture is a poetic meditation on pleasure's loss. What allows the separate arts to work so effectively together in this case is the unity, coherence, and power of the idea itself. This loss of joy is reminiscent of Shakespeare's »*A Midsummer Night's Dream*« as if performed without the plot. Sebeto morphs between Oberon and the lovers, and Cupid suggests Puck, while the court itself dances a three-part geometrical dance and a series of burlesque entries dominated by Venus and the three Sirens (*Donne mie care* and *A Voi famoso Eroe*).

Relay

Relay occurs when one medium alternates with or takes over for another – a switching of means that is also a continuation by other means. Song begins where dance stops; spoken word begins where song stops etc. Within such alternation, we also have an alternation of musical styles. The music contains both sixteenth-century polyphony and the monody that succeeded it.⁷ While Sebeto's discourse introduces the poetic text as spoken word into this web of music and dance, it also brings the orality of song and the kinetic and choreographic dimension of movement into speech. There is even one moment in the first discourse where Sebeto sings. The role is itself emblematic of relay because poetry, movement, and orality are concentrated in one performer. This would properly be what was called declamation. Relay, then, need not only be about deferral and alternation; it can also be about combination and overlapping. It occasions either interruptive space or voluminous overlap. As we shall see with the notion of original language, declamation evokes different states of time that are relayed within overlapping modes, so that it

7 | I thank Nina Treadwell for pointing this out to me. The music was composed collaboratively (the composers include Francesco Lambardi, Giacomo Spiardo, Andrea Ansalone, and Giovanni Maria Trabaci).

is never possible to avoid some form of sequencing. But sequencing is always looking back as well as forward.

Concentrated volume entails micro sequencing. For example, the »*Encyclopédie*« informs us of the temporal primacy of gesture over word:

»Gesture in the theater should always come before words. One feels gesture earlier than words can say; gesture travels more quickly than words; it takes a moment for the word to be formed and to strike the ear; gesture, rendered agile by sensibility, always moves at the very moment that the soul receives it.« (Transl., Diderot/d'Alembert 1988, vol. 7: 652)⁸

The »*Encyclopédie*« theorizes that the velocity of gestural transmission exceeds that of sound, just as sound travels faster than the word. The role of the voice is split between a gestural and a semantic function, but movement contains no such split since, even if mimetically suggestive, movement has no semantic component. *The role of gesture in declamation is to render the movement of thought.* This is not a conventionally rhetorical function: it tends to endow thought with the quality of movement in the process of its becoming. The relation between vocal and bodily movement is underlined and, in fact, constitutes a powerful technical approach to this kind of performance. That all semantically connoted elements fold back into movement – understood as vocal and physical gesture – allows articulated language to exist simultaneously with its own initial impetus.

›Original Languages

Relay's ontology is in glottogenetic theories of language. The theory of the origin of languages in gesture was originated by the Neapolitan philosopher Giambattista Vico.⁹ Like Vico, Jean-Jacques Rousseau asserted that the evolution from the origin of language in gesture to instituted language passes through poetry: it begins with gesture (or the passions), moves on to figural language, and ends with denotation:

»As man's first motions for speaking were of the passions, his first expressions were tropes. Figurative language was the first to be born. Proper meaning was discovered last. One calls things by their true name only when one sees them in

8 | »Le *geste* au théâtre doit toujours précéder la parole: on sent bien plutôt que la parole ne peut le dire; & le *geste* est beaucoup plus prestre qu'elle; il faut des momens à la parole pour se former & pour frapper l'oreille; le *geste* que la sensibilité rend agile, part toujours au moment même où l'âme éprouve le sentiment.« This and the following excerpts from the »*Encyclopédie*« have been translated by the author.

9 | Rosenfeld maintains that Vico's influence on the French discourse is nil, since his »*Scienza nuova*« (1725) was unknown in France before the nineteenth century. Be this as it may, Italian performance was certainly not unknown in France.

their true form. At first only poetry was spoken; there was no hint of reasoning until much later.« (Rousseau 1966: 12)¹⁰

Etienne Bonnot de Condillac placed emphasis on vocal and physical gesture rather than on figurative language when he articulated these ideas influentially for the French eighteenth century in his *»Essay on the Origin of Human Knowledge«* (1746).

Condillac argues that all ideas derive from sensations, and he sketches a scenario for the development of language from the gestures of the body and the voice. Both bodily and vocal movements are considered gestural, and Condillac posits the pre-existence of *gesture* to speech as the primal scene of language, making of this very narrative of origins a theatrical scene in its own right. According to Condillac, linguistic signs developed gradually from the long interpretive effort to grasp pre-linguistic expressive bodily movement. He calls these bodily signs the *»language of action«*. These uncodified movements are all passionate, as they are generated by intense sensations. Prior to the institution of conventional signs that ultimately replace action, the expressive value of these movement practices is high. The *»Encyclopédie«* breaks action down into *»song«* and *»gesture«*. Once a conventional sign system (*instituted language*) is developed, such action is no longer necessary, and its expressive intensity diminishes. The intensity continues, however, to circulate in art practices. *»[T]he language of action is the seed of the languages and of all the arts that can be used to express our thoughts.«* (Condillac 2001: 194)

Condillac's principle metaphor for perception and consciousness is theater: the whole notion of attention is based on *»the illusion that is created in the theater«* (ibid.: 21). Condillac moves from attention to perception to idea: *»The cries of the passions contributed to the development of the operations of the mind by naturally originating the language of action, a language which in its early stages [...] consisted of mere contortions and agitated bodily movements.«* (Ibid.: 115) The raw materials of physical and vocal gesture are the original scene of communication through *»natural«* signs, which over the course of time become recognizable, and are eventually *»instituted«* by convention as conventional signs.¹¹

10 | Marcel Danesi comments: *»Rousseau proposed what certainly must have been a radical idea for his era—that metaphor was not a mere stylistic variant for a more basic literal mode of expression, but rather a cognitive remnant of a previous, and hence more fundamental, stage in the evolution of the rational, logical mind.«* (Danesi 1993: 11)

11 | In Vico's *»The New Science«* this transition from emotional gesture to intelligible language is itself poetic. *»Poetry, he says, begins with the first, crude men describing the exterior world in terms of their own body.«* (Schaeffer 1990: 85) Gesture is fundamentally metaphorical, which also means that a tradition of oral rhetoric still dominates chirographic meaning. *»The metaphorical translation thus effected allows men to make sense out of their sensations, to objectify them in ways that both*

Whenever passions are on view, Condillac's account of the origin of language can be read back into a kind of spectatorship. From his conjectures about the development of signs to his account of ancient pantomime as an early stage of these signs, Condillac »stages« perception and cognition in his writing as proto-theatrical action. When Condillac says that all ideas are based on sensation, he means that every meaning is modeled on a vocal or physical action. The expressivity of action gets deposited in the linguistic sign, yet the link between sensation and idea becomes phenomenal only when the sign is integrated into a theatrical representation. This means that the original scene of communicable ideas exists *in theater* as if in an always already retrospective scene that theater displays in its very presentness. The origin of language is as if preserved in the gestural necessity of the theatrical act.

The vocal and physical gestures of performance, therefore, provide us with direct access to the idea: *theatrical performance contains the language of action as the instituted sign's historical choreography*. Condillac narrates the origin of human knowledge as theater – and here he joins company with Cahusac, Noverre, and Diderot, among others – while he calls upon theater to rediscover the values of this language of action. Hence: »the intimate relation of the arts to their birth« (ibid.: 151). Action and language open onto a scene of their own origination, and this is why and how they are, and remain, expressive. Michel Foucault alludes to »an original language from which all others derive, and of which all others carry within themselves a sometimes decipherable memory« (Foucault 1972: 64). *The narrative to which theater is given is the performative genealogy of its own decipherable memory as original language.*¹²

constellate a meaningful interpretation of external reality and generate a level of self-consciousness of sensation itself.« (Ibid.: 90)

12 | One historiographic consequence is the necessity to reevaluate the emphasis put on narrative discussions of Jean-Georges Noverre's balletic reforms, which he called *ballet en action*. Noverre wanted to change ballet from a technical to an expressive medium, and this is often associated with the introduction of plot into choreography. When Noverre's »*Lettres sur la danse*« are re-read in light of Condillac's »langage d'action«, however, it becomes clear that his reform is of gesture itself: the re-positioning of gesture as expressive because *pre-linguistic* rather than linear and narrative. Noverre's rejection of technique in favor of »natural« gesture is not primarily concerned with narrative composition per se. Certainly, the question of imitation was paramount, but imitation and narrative are not exactly the same thing, just as the frequently invoked trope of pictoriality in Noverre does not mean that theater becomes painting.

GesamtNATURwerk

The »*Encyclopédie*«'s« theorization of hybridity occurs in cross-referencing definitions of movement.¹³ The relevant entries present voice and movement not in self-sufficient definitions, but as if traveling across a dense semantic field where the media of spoken word, dance, and song *relay* essential qualities of movement amongst themselves. This performative aspect of the »*Encyclopédie*« acts as a theoretical counterpart to the practices of artistic relay that characterized earlier modes of performance. The entries cross-reference each other as *danse, geste, déclamation, voix, son, corps, corpuscule, onde, ondulation, vibration, chant, sensibilité, sensations, ballet, opera, and pantomime etc.* These entries lead us through a maze in which the meaning of body and voice are never stabilized, but always in a process of becoming that is also a looking back. Within the »*Encyclopédie*«'s« semantic field, there is a sustained discourse of the historicity of sensation à la Condillac, which is essential to the expressive potential of the idea expressed *in*, and *as*, the imaginary origin of performance. Each such definition relays the ultimate comprehension of a key term to another rubric, another term, another modality of performance.¹⁴ It is this particular form of relay between the present and the past that is most salient in the relation between gesture and speech that emerges in declamation. We should understand layers in this context *not* as sedimented, but as at the surface of simultaneous oral and physical materiality. It is as though every performance encodes its own imaginary origin prior to the birth of language alongside its deployment of the communicative use of language in the present. Every moment of performance demands a double consciousness.

Let us look more closely at some of these cross-references. As with Condillac, both movement and the voice as 'primitive' entities are comprised within the category of gesture. Dance is related back to gesture in the same way that singing is related back to the voice. Both *chant* and *danse*, prior to the origin of languages, are *geste*. The voice, however, is associated with a scene of expression where what is *felt* is what is *meant: the voice operates before or around words*.¹⁵ Dance, on the other hand, is more directly related to the

13 | Louis de Cahusac and Jean-Jacques Rousseau wrote most of the dance and music entries.

14 | There is, in other terms, a distinction between the idea and the linguistic sign in the context of which the meaningful de-semanticization of movement is to be understood.

15 | The primacy of voice and/or movement in gesture is, however, in dispute. The »*Encyclopédie*« makes movement secondary to voice, whereas Condillac does the reverse. »So singing, which was the expression of a feeling, gave birth to a second expression that was named dance. These are the two primitive principles.« (Condillac 2001: 120) »[A]insi le chant qui étoit l'expression d'un sentiment (Voyez CHANT) a fait développer une seconde expression qui étoit nommée danse. Et voilà ces deux principes primitives« (my emphasis). In this instance, dance is positioned as secondary, or put

image, the pictorial, and, hence, to imitation: »Sensations are first expressed by different physical movements of the body and the face. Pleasure and pain, when the soul feels them, give the body movements which paint these different impressions: that is what we call gesture. *Voyez >GESTE<.*« (Transl., Diderot/d'Alembert 1988, vol. 4: 623)¹⁶

Although expressive potential is possible throughout the body, its privileged locus is the face. The discourse on facial expression (as explicitly opposed to masks) extends to the actor. Facial expression is called the work of nature rather than of art. Within the idiolect of this discourse, nature refers to the primitive scene of the origin of languages. »Gesture is for the actor, when gesture is true, the sublime work of art because it seems the very image of nature; but art by itself and without nature cannot do anything with the human physiognomy.« (Transl., Diderot/d'Alembert 1988, vol. 7: 652)¹⁷

Up until now we have been considering the separate, if related, properties of sound and movement in the theory of historical performance. With the term *déclamation*, the vocal and physical protocols begin to relay each other within a single action. Declamation, says the »*Encyclopédie*«, is the art of delivering discourse (»c'est l'art de rendre le discours«). Declamation includes within itself the amalgamation of movement, sound, and words: the composite theatrical entity *par excellence*. Yet, like gesture rather than dance or sound rather than song, declamation has its roots in a primitive state of nature: »Natural declamation gave birth to Music, Music to Poetry, and Music and Poetry in their turn made an art of declamation.« (Transl., Diderot/d'Alembert 1988, vol. 4: 680)¹⁸ Although amalgamated of various elements, declamation is originary and secondary – both »natural« and »theatrical« – because it is pre-linguistic *even in its linguistic reincarnation*. The reasons for this may be that language here is actually poetry and that this poetry was born of music. In some sense, declamation bypasses the instituted sign as figural language.

The text of Sebeto's second discourse, in the Deanna Shemek translation below, is mannerist. Its intensely figural language serves to convey the desire for infinite sensation, creating closure for the work as pleasure's end, and substituting poetic language for the encomium of the first discourse:

differently, vocal movement is positioned as prior to physical movement. »DANSE, f.f. (Art & Hist.) mouvements réglés du corps, sauts, & pas mesurés, faits au son des instruments ou de la voix.« (Diderot/d'Alembert 1988, vol. 4: 623)

16 | »Les sensations ont été d'abord exprimées par les différens mouvements du corps & du visage. Le plaisir & la douleur en se faisant sentir à l'ame, ont donné au corps de mouvements qui peignoient au-dehors ces différentes impression : c'est ce qu'on a nommé geste.«

17 | »[I]ls [gestures] sont en effet dans l'acteur, lorsqu'ils sont vrais, l'ouvrage sublime de l'art, parce qu'ils paroissent l'image vivante de la nature: mais l'art seul & sans elle, ne peut rien sur cette partie de la figure humaine; [...].«

18 | »La *déclamation* naturelle donna naissance à la Musique, la Musique à la Poésie, la Musique & la Poésie à leur tour firent un art de la *déclamation*.«

Concluding Dedicatory Poem to the Ladies

From the rich splendor of your eyes
Let the sky turn to sapphire, oh beautiful Ladies

And let this shining sea become a Heaven of stars.
Let the grass turn to emeralds and the flowers to gold.

Let this beautiful mountain and this pleasant shore
Fill the arena with tiny diamonds.

Here are shade and breezes to delight you at every hour,
Cooled by the jealousy of rival lovers,
Filled with perfume and dancing with the song of birds.

Love inspires even the sea cliffs, dressed in agate,
To give you precious stones
Stately thrones of jasper and ruby.

The sea undone [in breaking waves] into pearls on these rich shores,
The sea shows itself to you, loving,
And consumes itself in bitter tears of crystalline foam.

Thence the lover confounds the waters with the sea,
Weeping for the mountain; and to the eye these appear as
Liquid silver mixed with delicate pearls.

The fish regard themselves amid such treasure,
Their scales enameled and their heads
Adorned with coral among the moving crystals [i.e. the waves].

They pursue the golden nets of your tresses,
Darting [like] lovers, and where Venus was born
They warm the waters without diminishing their [own] ardor.

While all is thus beautified and ignited
In the sunlight of your lovely eyes, the Sun dims,
Surrendering to them the restraint of its light.

And my beautiful Sun, which shines among you now, also subsides.

PARTHENOPE [e.g. Posilipo] the beautiful [pledges] to the greater light
Of your eyes, its own.

I cite the text here in its entirety to underline the radical change in diction
that occurs between the beginning and the end of the work. This change is

also part of the work's hybridity, and it transforms the previous relays between genre into a sort of poetic necessity.

The »*Encyclopédie*« pictures declamation as the synthesis of all the unadulterated, ›natural‹ elements: a sort of GesamtNATURwerk. *Déclamation théâtrale* points to a more potent action than any particular art form could represent alone because in declamation there is no hierarchy of the arts. Declamation is identical to itself at both ends of the historical spectrum. It is temporally hybrid: primitive and synthetic, simultaneously looking forward and looking back. When it comes to declamation, in other terms, medium does not serve as a means of differentiation. Declamation is nothing other than the re-naturalization of the instituted sign.

Sonorous Bodies

There is no principle of physical movement in the eighteenth century that is theoretically distinct from the voice. To understand how movement was thought to operate one is obliged to follow a set of terms that take us from *son* and *voix* to *onde*, *ondulation*, *vibration*, and, ultimately, *corpuscule*. The voice, in order to travel, requires miniature bodies that prolong it in the air after its initial percussive emergence. They relay each other.

Sound is theorized as a »movement of vibration in the air«. The body is implicated in the description of vocal movement: »[...] to produce sound there must be movement in the sonorous body«. (Transl., Diderot/d'Alembert 1988, vol. 15: 343)¹⁹ The movement of sonorous bodies occurs through relay in, and of, the air:

»This movement is communicated to the air, or produces a similar movement in the air or in as many of its parts as can receive and relay it [...] *The movement of bodies at a distance cannot reach our senses without the mediation of other bodies that receive these movements of the sonorous bodies* and communicate them.« (Transl., Diderot/d'Alembert 1988, vol. 15: 343, emph. author)²⁰

There is no singular body of sound, but only plural sonorous bodies relayed on the air through trembling, waves, or vibrations (indicating the oscillating, waving, or back and forth directionality) that bring us the sensations of sound. The production of sound is the result of movement and so the result of bodies. Hence the idea of *corpuscles* is invoked: »Every body is compo-

19 | »[...] pour produire le son, il faut nécessairement du mouvement dans le corps sonore.«

20 | »Que ce mouvement se communique à l'air, ou produit un mouvement semblable dans l'air ou dans autant de ses parties qu'il y en a de capables de le recevoir & de le perpétuer; d'autant plus que *le mouvement* des corps qui sont à quelque distance, *ne peut point affecter nos sens sans la médiation d'autres corps qui reçoivent ces mouvements du corps sonore*, & les communiquent immédiatement à l'organe.«

sed of a prodigious quantity of corpuscles. These corpuscles are themselves bodies and are composed of smaller bodies so that the elements of bodies are always bodies (see >CORPS & CONFIGURATION<.) (Transl., Diderot/ d'Alembert 1988, vol. 4: 270)²¹

Ultimately, the *>Encyclopédie's<* little bodies, or *>corpuscles<*, are like Leibniz's monads, self-sufficient miniature, but complete, entities that constitute the world. The body is divisible, but also irreducible. The voice produces corporeal relay. But physical movement is modeled on the movement of the voice. Only sound, and particularly the sound of the voice, seems capable of containing within itself the original sensation that caused it and is thus able to transmit that sensation elsewhere as movement.

Through the concept of the vibration of sonorous bodies, sensation itself is considered as a kind of movement. It seems impossible to isolate the specificity of action when each element of action is isomorphic with its anterior cause. Nevertheless, movement itself seems closest to its own originary nature when it is described in terms of sound.²² Nature is the raw material of art, but raw material is always presented as inherently more powerful than art itself. Here we glimpse another rationale for the aesthetics of relay. Relay is a principle of composition and combination of the raw. It embodies movement as the voyage of sensation toward us.

Postscript on the Voice and Writing

The theorization of postmodern dance has been influenced by post-structural aesthetics to be against expression, against presence, and against the voice. This also created a context within which Dance Studies of the 1980s situated postmodern dance philosophically. Writing was the model of preference for both dance and choreography, and this for several reasons. From the early modern perspective it was noted that the suffix *graphie* signified writing as a primordial choreographic procedure; that Baroque dance itself was as though written by the dancer on the floor as a pathway miming the notation from which it derived; and furthermore that Baroque dance was a pre-Enlightenment art, which, like most baroque art and thought, had important resonances with postmodernism, particularly with respect to allegory (cf. Owens 1980). The relation of dance to writing assured a mediation of dance knowledge that was inscribed, as it were, within dance itself. With the

21 | »Tout corps est composé d'une quantité prodigieuse de corpuscules. Ces corpuscules eux – mêmes sont des corps, & sont composés par la même raison d'autres corpuscules plus petits, ensorte que les éléments d'un corps ne paroissent être autre chose que des corps. Mais quels sont les éléments primitifs de la matiere? c'est ce qu'il est difficile de savoir. Vozz les articles Corps & Configuration.«

22 | Gina Bloom puts emphasis on the materiality of the voice in her study of early modern English sources in Bloom 2007.

trope of dance as writing, dance mediated itself as knowledge.²³ Continental post-structuralist aesthetics thus had a decisive influence on contemporary Anglo-American dance theory.

As writing became an influential theoretical construct, choreography suggested an alternative form of writing, and corporeality gained precedence as a model for communication. Post-structuralism, however, also lent itself to an anti-Enlightenment stance on the disciplines, and thus helped to foster an experimental creative climate in which hybridity, including vocality, entered into contemporary performance practices. In brief, and contrary to all aesthetic dictates deriving from the eighteenth century and developed in the nineteenth century, dancers on stage now speak. So the historical question of how the voice relays movement, or movement, the voice, becomes a theoretical one for post-structuralist thought. More largely, it becomes the question of *how dance, literature, philosophy, and history mediate each other in the discursive formation of choreography*. The place of the voice in the scene of dance as writing is ›multi-vocal‹: when considered philosophically in relation to writing, the voice evokes only ›truth‹ and totality; but when considered from the perspective of dance history, the voice betokens discontinuity and dispersion.

This is the place to mention how incongruous it may seem to make the voice a vehicle of generic relays in a postmodern context. Certainly within a post-structural context, the voice and writing are two antithetical models for danced movement. One thinks immediately of writing as notation and of the voice as the expressive entity whose absence determines the disciplinary identity of dance in modernity. Both writing and notation are silent.

I began to choreograph in the early 1980s while researching late Renaissance and early Baroque choreography, which led to the founding of *NovAntiqua* in New York in 1985. My position on choreography as a practice was cross-disciplinary and cross-historical: experimental performance work generates scholarship, which in turn generates further performance. I was privileged to be able to engage with both activities in tandem. Thus, my choreography worked implicitly against the mutually exclusive status of practice and theory. I was interested in how the theoretical analysis of historical performance might engender – *construct* – new choreographic ideas with relevance to contemporary sensibilities. I posited the notion of *construction* as opposed to *reconstruction*. Implicit in the term *construction* was a critique of reconstruction, and the implication of a possible deconstructive analysis. I wrote:

»To ›deconstruct‹ historical dance is to get at its root sources through an analysis of the choreography's theoretical underpinnings [...] The move from reconstruc-

23 | In Franko 1993, I associated this tendency to make of dance a self-mediated knowledge to the even earlier phenomenon of geometrical dance in the late Renaissance.

tion to construction is also a move toward the creation of choreography that actively rethinks historical sources.« (Franko 1993: 137)

I was interested in forms of knowledge that could be mediated by theoretical analysis, then directly transferred into physical terms. I thought of this as a mediation of knowledge, albeit of one that proceeds by discontinuities rather than continuities, theoretical reflection rather than prescriptive texts, and the constellating of influences rather than a concept of periodization.

In this spirit, I created for *Akte des Wissens* a dance for Juliet Neidish. The dance's project is to embody sound and hence to relay it through movement. As a dance for a silent dancer, it is meant to think through how the body and sound might be taken as relays without entering into the textual area of words.²⁴ Without declamation, movement exists *within* sound in this piece, rather than to sound. This is a different way of thinking through the problematic described earlier a propos of the Sebeto discourses. I see *Follia* and the Sebeto discourses as two answers to the same question.

Bibliography

- Bloom, Gina (2007): *Voice in Motion. Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Carruthers, Mary (2000): »Rhetorical *Ductus*, or Moving through a Composition«. In: Mark Franko/Annette Richards (eds.), *Acting on the Past: historical performance across the disciplines*, Middletown: Wesleyan University Press, p. 99-117.
- Condillac, Etienne Bonnot de (2001): *Essay on the Origin of Human Knowledge*. Hans Aarsleff (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Danesi, Marcel (1993): *Vico, Metaphor and the Origin of Language*, Bloomington: Indiana University Press.
- Diderot, Denis/d'Alembert, Jean le Rond (ed.) (1988): *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers*, Nouvelle Impression en Facsimilé de la première édition de 1751-1780, Stuttgart, Vol. 4 & Vol. 7.
- Foucault, Michel (1972): *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, transl. by A.M. Sheridan Smith, New York: Pantheon Books.
- Franko, Mark (1986): *The Dancing Body in Renaissance Choreography*, Birmingham: Summa.
- Franko, Mark (1987): »Act and Voice in Neo-Classical Theatrical Theory: D'Aubignac's *Pratique* and Corneille's *Illusion*«. In: *Romanic Review*, Vol. LXVIII, no. 3 (May 1987), p. 311-326.
- Franko, Mark (1993): *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge: Cambridge University Press.

24 | *Follia*, a solo for Juliet Neidish, was premiered at the conference on February 1, 2008.

- Kristeller, Paul Oskar (1980): »The Modern System of the Arts«. In: Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton: Princeton University Press, p. 163-227.
- Noverre, Jean Georges (1967): *Lettres sur la danse et sur les ballets*, New York: Broude Brothers, (Reprint of 1769).
- Owens, Craig (1988): »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism«. In: *October 12*, Spring 1980, p. 67-86
- Pasolini, Pier Paolo (2007): »Poet of Ashes«. In: Roberto Chiesi/Andrea Mancini (ed.), *Pier Paolo Pasolini. Poet of Ashes*, San Francisco: City Lights, 2007), p. 41.
- Rosenfeld, Sophia A. (2001): *A revolution in language: the problem of signs in late eighteenth-century France*. Stanford: Stanford University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques (1966): *Essay on the Origin of Languages*, transl. by John H. Moran, Alexander Gode, New York: Frederick Ungar Publishing Company.
- Schaeffer, John D. (1990): *Sensus Communis. Vico, Rhetoric and the Limits of Relativism*, Durham & London: Duke University Press.
- Vico, Giambattista (1725): *Scienza nuova/The First New Science*, edited and translated by Leon Pompa, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

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

GABRIELE BRANDSTETTER

Der Horizont der folgenden Überlegungen ist bestimmt durch Reflexionen zu einer Diskurs-Ordnung des Wissens, die im 18. Jahrhundert ihre Ausfaltung im großen Stil erfährt: nämlich die *Idee* der Enzyklopädie. Die Frage, die für mich dabei leitend ist, lautet: Hat der Tanz als Kunstform und als Form des Körper-Wissens Anteil an diesem enzyklopädischen Archiv sich ausdifferenzierender Kulturen der Künste, der Anthropologie und der soeben entstehenden Natur-Wissenschaften? Und in welcher Weise ist Tanz damit ein Element eines nicht nur praktischen oder ästhetischen Diskurses, sondern ebenso in einen enzyklopädischen, epistemologischen Diskurs impliziert?

Sichtet man den Bestand der tanzwissenschaftlichen Untersuchungen in der europäischen, insbesondere der deutschsprachigen Literatur zum Tanz im 18. Jahrhundert einmal wieder – und wieder mit Gewinn – von den frühen und grundlegenden, heute leider kaum mehr gelesenen Arbeiten von Ingrid Brainard (vgl. Brainard 1979; 1990), von der Dissertation von Manfred Krüger (vgl. Krüger 1963) (noch aus der Schule von Carl Niessen) über die Arbeiten von Sibylle Dahms (vgl. Dahms 1988; 1989; 1991), Marian Hannah Winter (vgl. Winter 1974), den Studien aus den 80er und 90er Jahren von Claudia Jeschke (vgl. Jeschke 1991; 1992), Gabriele Brandstetter (vgl. Brandstetter 1990; 1999) bis zu den jüngeren Untersuchungen von Monika Woitas (vgl. Woitas 2004), Stephanie Schroedter (vgl. Schroedter 2004) – beide aus der »Salzburger Schule« – und jüngst Christina Thurner (vgl. Thurner 2009), so fällt vor allem eines auf: die *Wiederkehr* von Topoi, von bestimmten Quellen und Textstellen, von Hypothesen und Argumenten der historischen und ästhetischen Deutung – in einer Weise, die deutlich *kanonische* bzw. kanonisierende Züge aufweist. Ein (wohl definierter) Kanon als Wissens-Macht ist in Disziplinen wie etwa der Theaterwissenschaft, Literaturwissenschaft, Philosophie, Kunstwissenschaft selbst ein Element der Wissens-Tradition. Insofern könnte man diese Entwicklung auch als das

(erfreuliche) Anzeichen bewerten, dass die Tanzwissenschaft nun an einem Punkt ihrer Geschichte angekommen ist, den ältere Disziplinen schon lange erreicht und durch verschiedene Paradigmenwechsel auch etliche Male ›umgewälzt‹ haben.

So meine ich (auch wenn ich hierzu jetzt nur Annäherungen machen kann), es wäre an der Zeit und lohnend, einen kritischen Blick auf diese konventionalisierte (Wissenschafts-)Geschichte und ihre Theoreme und Glaubenssätze zu werfen – vielleicht in dem Sinn, wie dies in den USA, z.B. im Umfeld des *New Historicism*, *New Criticism*, etwa auch von Susan L. Foster, von Mark Franko u.a., zum akademischen Diskurs gehört. Wäre es nicht wichtig in diesem Diskurs, in diesen sedimentierten und zur Konvention gewordenen Befunden ›so war es‹ nach den Lücken, Widersprüchen, Ungeheimtheiten zu fragen? Den Signalen eines Wissens oder: Nichtwissens, das in die Richtung einer »counter-history« weist, nachzuspüren (vgl. Foucault 1973; Gallagher/Greenblatt 2000)?

Ich möchte im Folgenden eine kleine Serie von solchen Topoi, Erklärungen, Theoremen zum Tanz im 18. Jahrhundert versammeln – unsystematisch, unvollständig und skizzenhaft –, um dann von diesem Bestands-Horizont aus der eingangs gestellten Frage nach dem Tanz als einem enzyklopädischen Wissens-Diskurs nachzugehen: mit Louis de Cahusac und der Diderotschen Enzyklopädie.

1. Einer der wiederkehrenden Befunde bezieht sich auf die Genese der Ballettreform im 18. Jahrhundert: der Wechsel einer Tanzidee und -praxis vom repräsentativen Bühnentanz in der dekorativen Tradition des Barock und von der damit verbundenen Ballett-Technik hin zu einem »theatralischen Tanz«; d.h. zu einem Handlungsballett als autonomen Genre – eine scheinbar lineare, homogene Entwicklung?

2. Zum Diskurs dieser Genre-Entwicklung gehört auch die Debatte um den Anteil einzelner Tänzer, Tanzmeister, Choreographen an diesem Reformprozess. Immer wieder hervorgehoben wird z.B. die Vorläuferposition von John Weaver und Anton Hilverding; zum gängigen Diskurs zählt auch der Streit um die Bedeutung bzw. Vorreiterposition von Gasparo Angiolini und Jean-Georges Noverre und die Bedeutung der Diskursmacht der Schrift (in diesem Fall bei Noverre): in Hinsicht auf das Gedächtnis in der Geschichte des Tanzes.

3. Von hier aus gibt es, beim genauen Studium der Tanztraktate zwischen 1700-1800, eine Untersuchungslinie, die dramaturgische und poetische Konzepte und Systematiken der Ballettreform und des dramatischen Musters des *ballet d'action* verfolgt: die Frage der Stoffwahl, der Strukturierung eines Balletts, das Verhältnis zur Musik, die Rolle der Libretti und die Frage der Genres, der Bedeutung der Pantomime, der Gesten.

4. In diesen Kontext fallen auch die Verknüpfungen mit Theoremen der Ästhetik der Aufklärung: Naturnachahmung und ihre spezifische Bedeutung im dramatischen Ballett; die Übertragung des (Horaz'schen) Prinzips »ut pictura poesis« auf den Tanz (unter Berücksichtigung – in den Tanztraktaten freilich kaum explizit erwähnt – der Laokoon-Debatte): jener Gedanke,

der sich wie ein roter Faden durch (fast) alle tanzästhetischen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts zieht: ein gutes Ballett solle sein wie ein »Gemälde« – und doch diesem überlegen, da nicht »stillgestellt«, sondern ein »Gemälde in Sukzession« (Cahusac 1754).

5. Der fünfte Topos im (wissenschaftsgeschichtlichen) Tanzdiskurs zeichnet von Seiten der Tanzästhetik einen Paralleldiskurs zu einer dominanten philosophischen und anthropologischen Frage des 18. Jahrhunderts: dem grundlegenden Problem des Zusammenhangs von Körper und Geist, bzw. Körper und Seele – jenem »commercium mentis et corporis«, das als zentrales Thema in der Aufklärung und in der Anthropologie des 18. Jahrhunderts reflektiert wird. Im Kontext der jüngeren – und sehr ausgedehnten – Studien zu diesen Fragen in der Philosophie, Kultur- und Literaturwissenschaft (vgl. Koschorke 1999; Torra-Mattenkott 1999) und in der Theaterwissenschaft (vgl. Fischer-Lichte 1993; Košenina 1995; Heeg 2000 u.a.) hat sich in letzter Zeit verstärkt auch die Tanzwissenschaft mit dem Thema »movere« (unter doppelter Perspektive) befasst – mit Blick auf 18.-Jahrhundert-Theorien zur Wechselwirkung von innerer (seelischer) und äußerer (körperlicher) Bewegung – und mit den in Schauspielästhetiken und medizinischen Abhandlungen debattierten Fragen nach der Beziehung von körperlicher »Darstellung« einer emotionalen »Bewegtheit« und der »Rührung« der seelischen Bewegtheit des Zuschauers, dessen Mitleid (Lessing), Empathie und Gefühl durch die Körperdarstellung der Tänzer affiziert werden. (Vgl. Brandstetter et al. 2007)

Eine – für mich offene – Frage, die sich aus solchen Befunden ergibt, ist folgende: Ist es so, dass die Tanztraktate, die vom Ausdruck und von der (beabsichtigten) Wirkung des dramatischen Balletts handeln, diese anthropologischen und philosophischen Themen des Wissens schon voraussetzen? Meine Lektüre der Quellen bestätigt eine solche Annahme: Es gibt jedoch kaum philosophische oder wissenschaftliche – allenfalls geschichtliche, auf die Antike verweisende Begründungen bzw. Bezugnahmen *in* den Diskursen (von de Pure, Menestrier, Weaver bis Noverre). Was bedeutet das? Dass diese »Lücke« in der Argumentation a) auf den engen Bezug zu den parallelen philosophischen und theaterästhetischen, anthropologischen Debatten verweist? Oder: b) Ist genau diese *Lücke* besetzt durch die *Praxis* der Ballett-reform: die Praxis einer Darstellung in und durch die Körperbewegung, die den ›Tanz‹ selbst an die Stelle einer Strategie des Wissens setzt, einer Empirie (Goethe hätte dies vielleicht unter seinem Begriff der »zarten Empirie« gelten lassen)?

In welcher Verbindung stehen diese Fragen zum Projekt der Enzyklopädie? Und in welcher Weise werden dadurch die oben genannten Topoi, Kanon-Sätze zum Tanz des 18. Jahrhunderts neu beleuchtet? Für Louis de Cahusac, den Mitbegründer neben Diderot und d'Alembert, der »*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*«, war dieser Zusammenhang evident: »man überzeuge sich nur«, schreibt er, »dass das Jahrhundert, welches in den Wissenschaften das Werk von Gesetzen, die natürliche Historie und die Enzyklopädie hervorgebracht hat, auch in den

Künsten so weit gehen kann als das Jahrhundert des Augustus.« (Cahusac 1759: 298) Die Frage nach dem ›Enzyklopädischen‹ (z.B. des Tanzes) richtet sich dabei nicht hauptsächlich auf die *Sammlung* von Beständen des Wissens (wie sie in den genannten Traktaten und in Lehr-Konzepten, in der Praxis schließlich auch) niedergelegt sind. Das Revolutionäre, das Neue an d'Alembert/Diderots System der »Enzyklopädie« besteht in der Strukturierung des Wissens und in der Reflexion der Prinzipien einer solchen Wissensorganisation. Mit Foucault (›Die *Ordnung der Dinge*«), Robert Darnton (zur Enzyklopädie) und Lorraine Daston (über Einbildungskraft und Wissenschaft in der Aufklärung) will ich einige Elemente dieser Ordnung des Wissens skizzieren: Wurden in der Renaissance Wissensbestände durch ein System von Ähnlichkeiten verknüpft, waren sie im klassischen Diskurs des 17. Jahrhunderts sodann durch *mathesis*, *taxinomia* und Genese strukturiert, so erhält im 18. Jahrhundert der Zusammenhang von Epistemologie und Sprache eine herausragende Bedeutung: im Kontext des wissenschaftlichen Diskurses der Anthropologie. Die Frage der Nomenklatur, einer Taxonomie der Wissensbestände und ihrer Verknüpfung, steht im Zentrum auch des Zentralartikels von Diderot unter dem Stichwort *Enzyklopädie*.

Der Begriff »Enzyklopädie«, etymologisch betrachtet, bedeutet (darauf weist Diderot hin): im Kreis/Lehre/Kenntnis/Kunde, d.h.: Verknüpfung der Wissenschaften, von Kenntnissen; und: eingeschlossen in dieses Wissen sind die Künste! Das Werkzeug zur Vermittlung von Kenntnissen ist die Sprache – wobei der aufklärerische Kerngedanke darin besteht, dass Name und Sache durch den beobachtenden Blick der Forschung zur Deckung gebracht werden. Die Sprache fungiert dabei bloß als transparente, als dia-phane Membran, die zwischen beiden Aspekten des Gegenstands, Name und Sachgehalt, als kaum wahrnehmbares Medium ihren Platz hat. (Vgl. Neumann 2005: 145)

»Man kann das allgemeine Wissen in das Wissen von den Sachen und das Wissen von den Zeichen oder in das Wissen vom Konkreten und das Wissen vom Abstrakten einteilen« (Diderot 2001a: 169), so Diderot in seinem Artikel zu Enzyklopädie. Eine weitere »großartige und schöne« Möglichkeit der »Einteilung«, d.h. der Strukturierung des Wissens bestehe in der Möglichkeit, die zwei »allgemeinsten Ursachen – Kunst und Natur« (ebd.) zur Basis zu machen.

Dieses Projekt der Enzyklopädie lässt sich unter vielen Gesichtspunkten beschreiben: zwei Schlüsselprinzipien scheinen mir – für die hier offenen Fragen – besonders wichtig:

Das erste Grundprinzip besteht darin, dass das einzelne Wissenselement und das ganze System des Wissens, Einzelnes und Allgemeines, ver-nünftig verbunden werden müssen. Diesem Zweck dienen die (Quer-)Verweise in den Enzyklopädie-Artikeln. Für Diderot sind diese Quer-Verweise die eigentlichen Medien im Wissensraum der Enzyklopädie. Sie sind *shifter*, Relais der Konstruktion einer neuen Wissensform. So wie in der wissenschaftlichen Abhandlung die Verknüpfung der Ideen dem Neuen Evidenz verleiht, sind es in der Enzyklopädie die »Verweise, [als] einem besonders

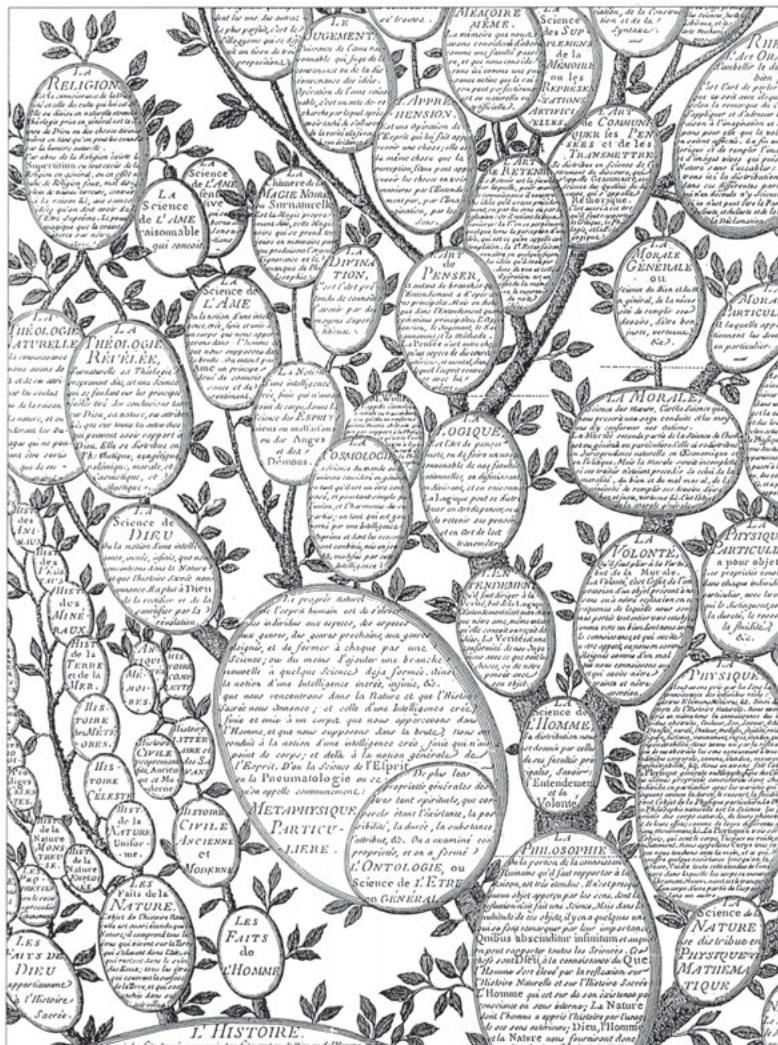
wichtigen Teil der enzyklopädischen Ordnung« (Diderot 2001b: 78), die dies leisten. Diderot unterscheidet zweierlei Verweise: solche auf Sachen und solche auf Wörter (ebd.), wobei es bei letzteren auch zu Wirkungen kommen kann, die »Begriffe anfechten« oder »Anschauungen umstoßen«. Gerade in diesen Verweisen – so das aufklärerische Konzept – liege ein besonderer Vorteil, denn durch solche verborgenen (»heimlichen«) Wirkungen vermögen Verweise Vorurteile und scheinbar feststehende Wahrheiten zu subvertieren und anzufechten; es ist eine Methode der indirekten Belehrung der Menschen: »Dieser Charakter der Enzyklopädie zielt«, so Diderot, »auf die Änderung der herkömmlichen Denkweise ab.« (Ebd.) Die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston weist darauf hin, dass deshalb übrigens Einbildungskraft, trotz ihrer Gefährlichkeit für die Wissenschaft in der Aufklärung, ebenso wichtig sei wie die Kunst.¹

Das zweite Grundprinzip betrifft die erklärte Absicht, alphabetische und enzyklopädische Ordnung, d.h. Verweis-Relais, zu »versöhnen« (wie d'Alembert sich ausdrückt). Zwar bestehe die Natur nur aus Individuen, doch der beobachtende Blick vermag das Chaos des Vereinzelten in der Natur – über die Sprache – sinnvoll zu strukturieren: in der Sache (Ordnung der Dinge) und in der Hierarchie der Begriffe (z.B. in der Ordnung des Alphabets).²

Der beobachtende Blick des Betrachters verknüpft mit den archivierten Beständen des Wissens – den Dingen und ihrer Nomenklatur – eine anthropologische Dimension der Enzyklopädie: »Das Dasein des Menschen macht die Existenz der Dinge doch erst interessant.« (Diderot 2001a: 171) D.h. die Position des Menschen im System – und dieses überblickend, »da er doch in die Welt gesetzt ist« – wird zum Struktur-Prinzip dieser Wissensordnung: »Der Mensch ist der einzigartige Begriff, von dem man ausgehen muss und auf den man alles zurückführen muss.« (Ebd.)

1 | »[...] [M]ehr noch; Kunst und Wissenschaft stützen sich auf gesunde Einbildungskraft von derselben Art [...] mit dem Ziel: beiden ginge es um die Entdeckung der Naturwahrheiten.« (Daston 2001: 105)

2 | »Vermittels der enzyklopädischen Ordnung, der Allseitigkeit der Kenntnis- se & der Häufigkeit der Verweise nehmen die Beziehungen zu, wächst die Beweiskraft, wird die Nomenklatur vollständiger, verdichtet & verfestigt sich das Wissen.« (Diderot 2001b: 80) Diderot beschreibt hier eine interessante Akkumulations- und Komplexitätsverdichtungs-Theorie des Wissens qua ›Verweissystem‹.

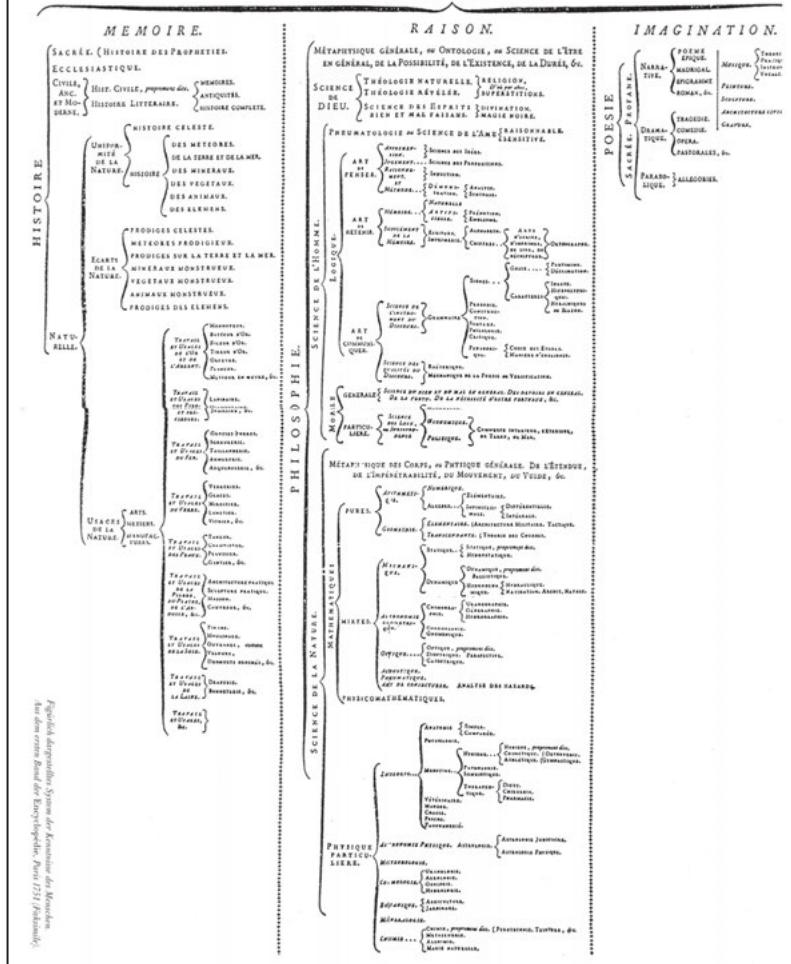


Stammbaum des menschlichen Wissens (Ausschnitt) aus dem Prospekt der Encyclopédie von Denis Diderot (1750)

*Stammbaum des menschlichen Wissens (Ausschnitt)
aus dem Prospekt der Encyclopédie von Denis Diderot (Paris 1750)*

**S Y S T È M E F I G U R È
DES CONNOISSANCES HUMAINES.*

ENTENDEMENT.



Figürlich dargestelltes System der Erkenntnisse des Menschen in der Encyclopédie (Paris 1750).

Zwei Bilder – Schemata – der Anordnung dieser Wissensbestände legen sich dabei übereinander. Zum einen das Bild des *Wissensbaumes*: ein Konzept der Genealogie und der Verzweigungen, die »arbor porphyriana«, die eine alte Tradition in der abendländischen Wissensgeschichte besitzt. Zum anderen das Bild der Landkarte, der Weltkarte – »mappe monde« wie d'Alembert sagt – d.h. die durch den Blick von oben geordnete Landschaft des Wissens – ihre »Wege«, Karten, Quer-/Verweis-Verknüpfungen – ein »rhizomatisches« Prinzip (vgl. Darnton 2001: 458; Neumann 2005: 148).

Beide Bilder – Wissensmodelle als diagrammatische Formeln – dienen der Ordnung des Labyrinths der Natur (und der Kunst). So schreibt Diderot zu diesem *mapping* des Wissens:

»Die allgemeine enzyklopädische Ordnung ist gleichsam eine Weltkarte, auf der man nur die großen Gebiete findet; die besonderen Ordnungen sind gleichsam besondere Karten von Königreichen, Provinzen, Landschaften. Das Wörterbuch ist gleichsam die Erdkunde, die ausführliche Beschreibung aller Orte, die wohl-durchdachte Topographie all dessen, was wir in der intelligiblen Welt und in der sichtbaren Welt kennen; und die Hinweise (Querverweise) dienen als Routen in diesen zwei Welten, wobei die sichtbare als die alte Welt und die intelligible als die neue Welt betrachtet werden kann.« (Diderot 2001b: 77)

Über diesem Szenario des Wissens – der Karte, dem Baum – thront der Philosoph; jener, der als erkennende Instanz die Wissenschaften und Künste überblickt – und der aus der Zentralperspektive des (göttlichen) Beobachters eine Souveränitätsposition des Anthropologen innehat. Zugleich ist es eine Figur des Theaters als Schau-Raum! »Je erhabener der Standpunkt ist, von dem aus wir die Gegenstände betrachten, desto weiter ist die Aussicht, die er uns erschließt und desto lehrreicher und großartiger die Ordnung, der wir folgen.« (Diderot 2001a: 170f.) Eine Ordnung jedoch, die »einfach« sein muss, »weil es selten Größe ohne Einfachheit gibt.« (Ebd.)³

In welcher Weise hat der Tanz eine Position im Szenario des enzyklopädischen Wissens? Er ist in zweifacher Weise impliziert: als eine eigenständige (und das ist neu!) Kunstform im System der Wissenschaft und Künste; und als Bestandteil eines anthropologischen Diskurses über Körper und Bewegung.

Im Rekurs auf Foucaults Reflexionen zur »*Ordnung der Dinge*« (Foucault 1971) in Wissensdiskursen könnte es lohnend sein, die etablierten Paradigmen der Tanzgeschichtsschreibung zu überprüfen, die Foucaultschen Fragen und Thesen neu, und noch einmal, im Blick auf Enzyklopädie und Tanzdiskurs im 18. Jahrhundert zu überdenken. Welche Schichten der Wissens-Debatten (aus den genannten Topoi des tanzwissenschaftlichen Diskurses) müsste man isolieren? Welche Serientypen einführen? Welche Periodisie-

3 | Interessant ist an diesem Diktum, dass die Kategorien für das »Sublime« auch als ethisches und ästhetisches Kriterium für Epistemologie galten.

rungskriterien neu befragen; und schließlich: Welche Transformationen, Deplatzierungen von (etablierten) Begriffen sind nötig und produktiv?

Louis de Cahusac⁴, Theoretiker des Tanzes und der Oper, ist einer jener Autoren, der mit einer großen Anzahl von Artikeln an d'Alembert/Diderots »*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*«, erschienen von 1751-1785 in insgesamt 35 Bänden, beteiligt war. Unter den zahlreichen (rund 100) Artikeln Cahusacs, die auch Oper (teilweise zusammen mit Rousseau verfasst), Theater, Librettologie (so würde man heute sagen) und Dramaturgie umfassen, sind rund 35 Beiträge zum Tanz. Eine erstaunliche Anzahl; man mag sie als Dokument der ästhetischen, tanzpraktischen Entwicklung des Tanzes zu einer eigenständigen Kunstform im 18. Jahrhundert verstehen. Eine ganze Reihe dieser Artikel entspricht – schon in der Konzeption und Konstruktion der einzelnen Artikel – dem Prinzip der Verweise. Es sind Artikel, die – zu einem bestimmten Stichwort – die Bezüge zwischen den Kunstformen herstellen und zugleich die Spezifika der Einzel-Künste differenzieren. So z.B. im Artikel zu *Entrée* (Tanz und Oper) oder *Entr'acte* mit den Verweisen auf die Geschichte dieses Genres, ihre Tradition, ihre kulturellen Platzierungen und die Funktion als »intermedien«.

Große und umfangreiche Artikel wie *Danse* oder *Ballet* sind in sich weit verzweigt: *Ballet* mit einer Serie von Verweisen, als *danse figurée* bis zu *Pantomime*, *Danse*, *Chœur*, *Intermède*, *Entrée* usw. *Danse* hingegen, als die allgemeinere Form tänzerischer Bewegung, wird nach einem ausführlichen historischen Artikel umringt von einem Satellitenkranz von spezifizierenden Begriffen, wie z.B. *Danse sacrée*, *Danse astronomique*, *Danse bacchique*, *Danses du festins*, *Danses lascives*, *Danses militaires*, *Danse d'Animaux* (um hier nur einige herauszuziehen). Insgesamt 22 Unter- oder Teilartikel zum Stichwort *Danse*: ein Baum-System innerhalb der ›Karte‹ der Verweise. Cahusac war ›Spezialist‹ für Tanz und Oper/Musiktheater im Kontext der Enzyklopädie-Autoren. Ästhetisch und kunstphilosophisch beeinflusst durch J.-B. Dubos und Charles Batteux und von stupender Kenntnis der französischen (!) Opern- und Ballett-Szene, wurde er zum Chef-Theoretiker, dessen Schriften (bald schon ins Deutsche übersetzt) zu den ›Muster-Texten des Tanz-Diskurses zählten. Dabei war von besonderer Bedeutung, dass Cahusac mit seiner Schrift »*La Danse ancienne et moderne, un traité historique sur la danse*« (Cahusac 1754; 1759) ein Grundlagenwerk schuf, das in doppelter Hinsicht eine neue Verankerung des Tanzes als ›autonome‹ Kunstform intendierte – und diese auch konstruierte: Zum einen, indem er den französischen Tanz (Ballett) zu einer ›klassischen‹ Kunstform machte: indem er ihn genealogisch in die historische und ästhetische Geschichte des Antiken einreihte, aus der (traditionell) die Geburt und Re-Naissance der anderen Künste (Kunst, Literatur, Musik) begründet wurde: aus der griechischen und römischen Antike. Ein großer Teil der Abhandlung widmet sich diesem Verhältnis, auch wenn der zeitgenössische Tanz dem Anspruch

4 | Biographische Details zu Cahusac vgl. Jeffrey Giles (Giles 1981: 248f.). Cahusac ist – im Vergleich zu Diderot – noch kaum erforscht.

(noch) nicht genüge. Und zum anderen: indem Cahusac den Tanz als Kunstform grundsätzlich in jene Tradition und ästhetische Debatte der »Querelles« (des anciennes et des modernes) eingliederte, eine Debatte, die bislang nur in Literatur und Kunst geführt wurde. Damit nobilitiert er den Tanz, stellt ihn den anderen Künsten gleich und differenziert ihn als Kunstform und als Diskurs, was so bis dahin nicht der Fall war. Vor diesem Hintergrund sind, so meine ich, die Enzyklopädie-Artikel Cahusacs zu lesen. Hier sei nur exemplarisch ein Artikel herausgegriffen, der zunächst eher nicht im Zentrum der Debatten um Tanz (als dramatische Kunstform) zu stehen scheint. Cahusacs Artikel über *Danse du premier jour de mai – Tanz in den Mai*:

»*Tanz in den Mai – Danse du premier jour de mai*. In Rom & in ganz Italien zogen bei Tagesanbruch junge Bürger beiderlei Geschlechts in Scharen vor die Tore der Stadt; sie tanzten zu den Klängen ländlicher Musik & pflückten dabei grüne Zweige, die sie ebenfalls musizierend & tanzend in die Stadt mitbrachten, um die Haustüren ihrer Eltern, Verwandten & Freunde & zu guter Letzt auch die einiger Würdenträger damit zu schmücken. Jene erwarteten sie in den Straßen, wo man dafür gesorgt hatte, daß auf Tafeln Gerichte aller Art bereitgestellt waren. An diesem Tag ruhten alle Arbeiten, man dachte nur ans Vergnügen. Das Volk, die Ratsherren, der Adel schienen bunt gemischt & in allgemeinem Frohsinn vereint eine einzige große Familie zu bilden. Alle waren mit jungen Trieben geschmückt.

Ohne dieses festliche Kennzeichen zu erscheinen hätte als eine Art Schande gegolten. Es gab sogar einen gewissen Wettstreit, sie als erster zu tragen, & von daher kommt die sprichwörtliche Redensart, die noch bis heute in Gebrauch ist: *Auf keinen grünen Zweig kommen*.

Dieses Fest, das im Morgengrauen begann & den ganzen Tag andauerte, wurde mit der Zeit immer mehr in die Nacht vorgezogen. Die *Tänze*, anfänglich nur ein unbefangener Ausdruck der Freude, die der Frühlingsbeginn hervorrief, arteten in der Folge zu galanten *Tänzen* aus, & von diesem ersten Schritt des Sittenverfalls aus entwickelten sie sich sehr schnell zu hemmungsloser Ausschweifung. Rom, ja, ganz Italien verfiel in solch schändliche Zügellosigkeit, daß sogar Tiberius darüber errötete & dieses Fest von höchster Instanz abgeschafft wurde. Doch es hatte sich schon zu tief eingeprägt: Mochte man es auch verbieten, nicht lange nach Verkündung des Gesetzes wurde es erneut gefeiert, & es verbreitete sich in fast ganz Europa. Darin liegt der Ursprung jener hohen, blumengeschmückten Bäume, die man in so vielen Städten am ersten Mai bei Sonnenaufgang vor den Wohnhäusern der Leute aufstellt. In mehreren Gegenden ist dies sogar eine gesetzliche Pflicht.

Einige Autoren meinen, auf den *Tanz in den Mai* würden alle Tanzvergnügungen zurückgehen, über die die Kirchenväter die Stirn runzelten, die von den Päpsten mit dem Bann belegt, von den Erlassen unserer Könige verboten & von den Verfügungen unserer Parlamente schwer verurteilt wurden. Wie dem auch sei, sicher ist, daß dieser *Tanz* letzten Endes alle möglichen unerwünschten Begleiterscheinungen mit sich brachte, die der Wachsamkeit von Kaisern & Ratsherren nicht entgehen konnten.« (Cahusac 2001: 384)

Hier nur einige Beobachtungen zu dem Text. Der Tanz wird situiert im kulturellen Kontext eines Festes, eines rituellen (mit bestimmten Prozessen, Gesten, Akten inszenierten) Ereignisses: dem jährlichen »Maitanz« im alten Rom/Italien als einem Klassen- und Schichten-übergreifendem Tanz-Fest. Nicht der Tanz in seinem Bewegungsablauf, sondern die soziale Ent-Differenzierung steht im Vordergrund – sowie eine Deutung seines »Ausdrucks« (»Freude über den Frühlingsbeginn«). Fast übergangslos, ohne Begründung, nur mit der zeitlichen »Verlagerung« in die »Nacht«, wird dieser Tanz schließlich als Ausdruck, als Paradigma des sprichwörtlichen Sittenverfalls in Rom gelesen: »so dass sogar Tiberius darüber errötete«. Die Attraktivität des Festes ließe sich nicht eingrenzen; im Gegenteil: Seine Ausbreitung war nicht aufzuhalten. Im letzten Abschnitt zieht sich der Autor (Cahusac) hinter die Meinung etlicher nicht genannter »Autoren« zurück: mit dem Ausblick, dass der »Tanz in den Mai« den Ursprung all jener Tanzvergnügungen darstelle, die seither von Obrigkeiten (Kirchenvätern und »Policey«) verfeuelt und verboten wurden.

Wenn man es kurz fasst, entwirft Cahusac hier in einem knappen Narrativ, das sich eher pseudo-volkskundlich gibt, eine Ursprungstheorie des Tanzes aus der »Walpurgisnacht« (um es mit Goethes »Faust« zu formulieren). Die Distanzierung des Verfassers von allgemeinen, Diskurs-üblichen Mystifizierungen zeigt im System der Enzyklopädie bereits jene Attitüde, die Diderot in seinem Einleitungsartikel als Form der »ironischen« Verweise und als Anstoß zu einem »neuen Denken« in Aussicht gestellt hatte: mit dem Akzent auf der Strukturierung, nicht dem ›Inhalt‹ von Wissen. Nicht *verbürgtes* Wissen (über den Tanz, als Tanzdiskurs) präsentiert sich hier, sondern – im genealogischen Narrativ – die Verwandlung von Wissensdiskursen in eine mythenkritische Erzählung.

Tanz *in* der Enzyklopädie? Tanz *als* Enzyklopädie. Damit wäre – so gelesen – weniger seine Archivierung als ›Wissensbestand‹ zu verstehen, sondern – ganz im Sinn der beweglichen Architektur der ›Karten‹ und ›Bäume‹ enzyklopädischer Verweise – eine Dynamisierung, die Bestandteil der Geschichte des Tanzes und des Tanzdiskurses ist bzw. sein könnte.

Viele Fragen müssten und könnten hier noch ansetzen – u.a. eine Gegen-Lektüre von Cahusacs Abhandlung über »*La Danse ancienne et moderne*«, und insbesondere jener Passagen, in denen er zum Theoretiker des *ballet d'action* (er nennt es »danse en action«) wird, und zugleich zum Anthropologen, der Wissen als Natur-Historie und Kunstgeschichte (im Blick auf die Rolle der Sprache) reflektiert. (vgl. Cahusac 1759: 283)

Natur, Wissen(schaft) und Sprache: Cahusac wäre hier in Verbindung zu setzen zu Condillac, dessen Sprach-Ursprungs-Theorien Foucault rekapituliert: eine Genese der Sprache aus der Gebärdensprache, die das repräsentative (konventionalisierte) System der Sprache – und schon der Gesten – »mit der Natur verbindet«. (vgl. Foucault 1971: 146f.) »Die Sprache wird nur aufgrund dieser Verflechtungen möglich [...] Dadurch begründet sie ihre Kunst auf der Natur. [...] Die Elemente der Gebärdensprache«, so Foucault im Blick auf Condillac, seien zwar von der Natur »vorgeschlagen«, sie haben aber

»keine inhaltliche Identität mit dem, was sie bezeichnen« (ebd.). Hier liegt der Schritt von einer Körpertheorie der Gebärdensprache (z.B. das *ballet d'action*) als ›Wechselwirkung‹ von innerem und äußerem *movere* zu einer Zeichentheorie der Bewegung und der Geste als theatralischer Aktion (einer Handlung, *drama* – im aristotelischen Sinn von Handlung).

Die Konfigurationen und Ordnungen (Strategien) eines Wissens – auch: als enzyklopädisches Wissen des Tanzes – berühren solche Fragen, und sie lassen doch die Lücke im Feld dieser Wissens-Ordnungen offen, insbesondere im Blick auf die Verbindung von Ausdruck und Affekt, von *actio* und *movere*. Auch aus diesem Grund ist die Kritik Noverres an Cahusac – als Enzyklopädisten – nachvollziehbar, der ihm ansonsten in vielem als Bezugsfigur galt.

»Es wäre zu wünschen gewesen, mein Herr, daß die Akademisten, und selbst die Akademie in Corpore, die Artikel in die Encyclopedie hergegeben hätte, die unsre Kunst betreffen. Diese Artikel würden von einsichtsvollen Artisten besser ausgearbeitet worden seyn, als vom Hrn. de Cahusac; der historische Theil kam diesem letzteren zu, der mechanische aber, deucht mich, gehörte von Rechts wegen für die Tänzer; diese hätten ihre Mitbrüder erleuchten, und ihnen die Fackel der Wahrheit anzünden können; und der Ruhm, den sie über die Kunst verbreitet, wäre auf sie zurückgefallen. Die sinnreichen Erfindungen, welche in Paris die Tanzkunst so oft hervorbringt, und wovon sie wenigstens einige Beyspiele hätten geben können, wären in verschiedenen choreographischen Kupferstichen aufbewahrt, welche, wie ich schon gesagt, nichts oder sehr wenig lehren. Ich nehme wirklich an, daß die Akademie zwey große Männer, die Herren Boucher und Cochin, an ihren Arbeiten hätte Theil nehmen lassen; daß einem Akademisten, der die Choreographie verstanden, aufgetragen worden, die Gänge und Pas zu zeichnen, daß ein anderer, der im Stande gewesen am deutlichsten zu schreiben, alles das erklärt hätte, was der geometrische Plan nicht klar genug hätte anzeigen können; daß er von der Wirkung, die jedes bewegliche Gemälde, oder diese oder jene Situation gethan, Rechnung gegeben; daß er endlich die Pas und ihre succeſſiven Verknüpfungen annalisiert, und von den Positions und Stellungen des Körpers geredet und nichts vergessen hätte, was das stumme Spiel, den pantomimischen Ausdruck, und die verschiedenen Charaktere der Physiognomie hätte erklären und verständlich machen können; als dann hätte die geschickte Hand des Herrn Boucher alle Groupen und wirklich interessante Situations gezeichnet, und der kühne Grabstichel des Herrn Cochin hätte die Zeichnungen des Herrn Boucher vervielfältigt. Gestehen Sie, mein Herr, daß mit Hülfe dieser beyden berühmten Männer, unsere Akademisten das Verdienst der Balletmeister 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.« (Noverre 1977: 284f.)

Noverre, indem er Cahusac als Spezialisten für das historische Wissen über Tanz würdigt, fordert zugleich für den »mechanischen« (also: den tanztechnischen, den praktischen) Aspekt eines Artikels eine »Académie in corpore«, die das Wissensarchiv gleichsam arbeitsteilig bilden solle, die Übersetzung, Schematisierung, Zeichnung und die Analyse eben jenes *movere* (als körperlichem Wissen), das in der Verknüpfung von Kunst, Komposition, Ausdruck (Gebärden), Choreographie (geometrischer Plan) des Tanzes und des ästhetischen, historischen Wissensdiskurses des Tanzes besteht.

Und damit sind wir noch einmal auf eine andere Weise beim Thema der Verknüpfung von Tanz und Wissen(s-Diskursen). Tanz – enzyklopädisch – wird hier diskutiert im Blick auf seine Vermittlung. Und diese Vermittlung ist nicht nur eine der Sprache, ihrer Begriffe und (historischen) Verweise, sondern eine der Übertragung zwischen Künsten und deren Praxis; als Bestandteil des Wissens (aus der Praxis des Tanzes) und seiner (diskursiven) Archivierung. Genau dies ist ein ›Relais‹, ein Verweis- und Konstruktions-Szenario, das dieses Wissen kanonisiert, aber auch historisch zu dynamisieren, zu ›dekonstruieren‹ vermag. Noverre hat die Idee der Enzyklopädie (wie sie im Grundsatzartikel von Diderot beschrieben wurde) auf den Tanz übertragen – als ein gleichsam interdisziplinäres Projekt von Praxis und historischer Wissenschaft. Und doch muss man vielleicht sagen: Bis heute wurde ein solcher Enzyklopädie-Artikel in dieser inter-disziplinären Weise noch nicht geschrieben – als Eintrag in ein Archiv des Tanz-Wissens.

Literatur

- Brainard, Ingrid (1979): »Der Höfische Tanz. Darstellende Kunst und Höfische Repräsentation«. In: A. Buck/G. Kauffmann/B.L. Spahr/C. Wiedemann (Hg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg: Hauswedell, S. 379-394.
- Brainard, Ingrid (1990): »Pattern, Imagery and Drama in the choreographic work of Domenico da Piacenza«. In: *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo. Atti del Convegno Internazionale di Studi Pesaro 16/18*, S. 85-96.
- Brandstetter, Gabriele (1990): »Die Bilderschrift der Empfindungen. Jean-Georges Noverres ›Lettres sur la Danse, et sur les Ballets‹ und Friedrich Schillers Abhandlungen ›Über Anmut und Würde‹«. In: Achim Aurnhammer/Klaus Manger/Friedrich Stark (Hg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen: Niemeyer, S. 77- 93.
- Brandstetter, Gabriele (1999): »Figura. Körper und Szene: Zur Theorie der Darstellung im 18. Jahrhundert«. In: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein, S. 23-38.
- Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/Eikels, Kai van/Zellmann, Ulrike (2007): »Übertragungen. Eine Einleitung«. In: Gabriele Brandstetter

- ter/Bettina Brandl-Risi/Kai van Eikels (Hg.), *SchwarmEmotion*, Freiburg i.Br. (u.a.): Rombach, S. 7-61.
- Cahusac, Louis de (1754): *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse*, A La Haye: Jean Neaulme.
- Cahusac, Louis de (1759): »Des Herrn von Cahusac historische Abhandlung von der alten und neuen Tanzkunst«. In: *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Erster und zweyter Band*, Berlin: Nicolai, I) S. 179-214; S. 314-383; II) S. 32-130; S. 221-315.
- Cahusac, Louis de (2001): »Tanz in den Mai – Danse du premier jour de mai«. In: Anette Selg/Rainer Wieland (Hg.), *Die Welt der Encyclopédie*, Frankfurt a.M.: Eichborn, S. 384.
- Dahms, Sibylle (1988): *Jean Georges Noverre. »Ballet en action«*, Salzburg: Unveröffentlicht.
- Dahms, Sibylle (1989): »Gluck und das ›Ballet en action‹ in Wien«. In: Gerhard Croll (Hg.), *Gluck in Wien. Kongreßbericht Wien 1987*, Kassel: Bärenreiter, S. 100-105.
- Dahms, Sibylle (Hg.) (1991): *Tanzkultur der Mozartzeit. Sonderausstellung der Derra de Moroda Dance Archives. Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg*, Salzburg.
- Darnton, Robert (2001): »Eine kleine Geschichte der *Encyclopédie* und des enzyklopädischen Geistes«. In: Anne Selg/Rainer Wieland (Hg.), *Die Welt der Encyclopédie*, Frankfurt a.M.: Eichborn, S. 455-464.
- Daston, Lorraine (2001): »Angst und Abscheu vor der Einbildungskraft in der Wissenschaft«. In: Lorraine Daston (Hg.), *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 99-127.
- Diderot, Denis (2001a): »Enzyklopädie – Encyclopédie«. In: Manfred Naumann (Hg.), *Diderots Enzyklopädie*, Leipzig: Reclam, S. 168-175.
- Diderot, Denis (2001b): »Enzyklopädie – Encyclopédie«. In: Anette Selg/Rainer Wieland (Hg.), *Die Welt der Encyclopédie*, Frankfurt a.M.: Eichborn, S. 68-89.
- Fischer-Lichte, Erika (1993): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen (u.a.): Francke.
- Foucault, Michel (1971): *Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1973): *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gallagher, Catherine/Greenblatt, Stephen (2000): *Practicing new historicism*, Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Giles, Jeffrey (1981): »Dance and the French Enlightenment«. *Dance Chronicle* 3, S. 245-263.
- Heeg, Günther (2000): *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld.
- Jeschke, Claudia (1991): »Vom ›Ballet de Cour‹ zum ›Ballet d’Action‹. Über den Wandel des Tanzverständnisses im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert«. In: Volker Kapp (Hg.), *Le Bourgeois gentilhomme. Problèmes de la comédie-ballet*, Paris/Seattle/Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature, S. 185-223.

- Jeschke, Claudia (1992): »Lessing, Engel, Noverre. Zur Theorie der Körperbewegung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts«. In: Wolfgang F. Bender (Hg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Steiner, S. 85-110.
- Koschorke, Albrecht (1999): *Körperströme und Schriftverkehr*, München: Fink.
- Košenina, Alexander (1995): *Anthropologie und Schauspielkunst*, Tübingen: Niemeyer.
- Krüger, Manfred (1963): *J.G. Noverre und das »Ballet d'action«*, Emsdetten/Westfalen: Lechte.
- Neumann, Gerhard (2005): »Enzyklopädie und Wissenstheater. Zum Kulturkonzept der Moderne in der deutschen Romantik«. In: Klaus W. Hempfer/Anita Traninger (Hg.), *Macht Wissen Wahrheit*, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 141-165.
- Noverre, Jean-Georges (1977): *Briefe über die Tanzkunst und die Ballette*, München: Heimeran.
- 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 und Neumann.
- Thurner, Christina (2009): *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Torra-Mattenkrott (1999): »Die Seele der Zuschauerin. Zur Psychologie des »movere«. In: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein, S. 91-108.
- Winter, Marian Hannah (1974): *The pre-romantic ballet*, London: Pitman.
- Woitas, Monika (2004): *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*, Herbolzheim: Centaurus.

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

NICOLE HAITZINGER

»Threatning, is expressed by raising the Hand, and shaking the bended Fist; knitting the Brow; biting the Nails; and catching back the Breath.« (Weaver 1717: 21)

In den verschiedenen Systemen des allgemeinen wie spezifischen Wissens im 18. Jahrhundert wird die Geste im Tanz auf der Basis von anatomischen Prinzipien und ästhetischen Normen im Kontext der Theatralisierung von Körperbewegungen immer genauer *in den Blick* genommen.¹ Mit der Etablierung der *Académie royale de danse* (1661) beginnt die klassische Tanztheorie über die voneinander isoliert analysierten Organe Ohr und Auge, eine Opposition von Musik und Tanz zu konstruieren. Hierdurch setzt eine allmähliche Verschiebung der Wissensformationen im Tanz ein: Die lesbaren und repräsentativen Ausdrucksbewegungen und Gesten bleiben in ihrer Nähe zur Malerei vorrangig, womit der Tanz im 18. Jahrhundert immer mehr zu einer Sprache für das Auge wird.

Der bedeutende englische Tanzhistoriker, Choreograph und Tänzer John Weaver² bezieht sich mit seinen Konzepten einer gestisch-tänzerischen Aufführungspraxis des europäischen Tanztheaters im 18. Jahrhundert intensiv auf gerade jenen französischen Diskurs des ausgehenden 17. Jahrhunderts und skizziert wesentliche Neuerungen.³ Weavers exemplarische Theoreti-

1 | Dieser Artikel basiert auf dem Kapitel III meiner überarbeiteten Dissertation, die 2009 im Epodium Verlag, München veröffentlicht wurde.

2 | Weavers facettenreiches Oeuvre verweist zudem auf tanztheoretische Körperkonstruktionen und -wahrnehmungen. Es umfasst eine kommentierte Übersetzung der Feuillet-Beauchamp Notation, »Orchesography. A Small Treatise of Time and Cadence in Dancing« (1706), das »Essay towards an History of Dancing« (1712), »Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing« (1721) und »The History of Mimes and Pantomimes« (1728) wie mehrere Textbücher zu seinen eigenen Theaterproduktionen (»The Love of Mars and Venus«, »Orpheus and Eurydike«, »Perseus and Andromeda«, »Judgement of Paris«, reprint Ralph 1985).

3 | Ein systematischer Vergleich der Wissenskulturen Tanz in Frankreich und

sierung von Gesten und deren einhergehende Instrumentalisierung des Körpers soll in seiner produktionsorientierten Sicht im Folgenden im Sinne eines »Vermittlungsakts« zwischen zwei zentralen Texten zu den Wissenskultur(en) des Tanzes im europäischen 18. Jahrhundert gelesen werden: Den »*Lettres Patentes*« (1662) und der »*Encyclopédie*« (1769). Mit Blick auf das letzte Drittel des 18. Jahrhundert wird im Weiteren das Verhältnis von Geste und Wirkung in den »großen« und bekannten Reformschriften Jean Georges Noverres und Gasparo Angiolinis diskutiert und im Vergleich mit John Weavers produktionspraktischer Perspektive und einer rezipientenorientierten Sicht kontextualisiert.

Trennung der Sinne: Ohr und Auge

In den »*Lettres Patentes*« (1662) zur Etablierung der *Académie royale de danse* wird erstmals der akademische Beweis angetreten, dass der Tanz in seinen wichtigsten Teilen unabhängig von Musik und Musikinstrumenten ist.

»*Etablissement de l'Académie Royale de Danse en la Ville de Paris avec un Discours Académique, pour prouver que la Danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instrumens de Musique, & qu'elle est en tout absolument indépendante du Violon*«. (*Lettres Patentes* 1662: 31)

Die Sinne koppeln sich im klassischen Denken, in dem Rationalität und klassifizierende Beobachtung hochgehalten werden, voneinander ab.⁴ Ohr

England um 1700 wäre nicht nur wegen der unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Situationen ein Desideratum. Da John Weaver die französischen Tanzschriften intensiv rezipierte, wie auch übersetzte und kommentierte, der Fokus dieses Artikels jedoch auf einer Strukturanalyse liegt, erlaube ich mir hier, diesen Punkt zu vernachlässigen.

4 | »*La Musique, & tous les instrumens dont elle se sert pour composer l'harmonie qui luy a donné tant d'estime & de reputation dans toutes les Nations policiées, ont tiré leur origine des sons naturels, qui dans l'enface du monde & par un consentement universel ont esté jugez areables, soit qu'en effect ces sons eussent quelques proportion avec l'harmonie de nostre ame, ou qu'ils eussent seulement la faculté de flater agreablement nos oreilles, comme les belles couleurs flatent nos yeux ; ainsi que l'on ne peut pas contester que tous les instrumens de Musique ne soient inventez pour les plaisir de l'ouïe seulement. [...] 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 les signes & par des mouvemens de corps les secrets sentimens de l'ame, afin 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. Au quoy plusieurs réussirent si bien en recherchant & imitant par leurs gestes & par leur visages, les caractères de tous les desirs & de toutes les passions, qu'un auteur celebre a dit qu'on entendoit mieux leurs signes que leurs paroles.*« (*Lettres Patentes* 1662: 37ff. [H.d.V.])

und Auge werden als isolierte Organe in der sich von der Renaissance unterscheidenden Erkenntnisordnung wahrgenommen. Klang und Bewegung korrespondieren nicht mehr unmittelbar mit den vier Elementen, die den Körper konstituieren, sondern entfalten ihre Wirkung über die verschiedenen Sinne, insbesondere über das Auge und das Ohr. Während die Klänge mit der Harmonie der Seele in Verbindung stehen und die Ohren betören, bildet der Tanz durch Zeichen, Gesten und Bewegungen des Körpers eine *eigene Sprache*, die Gefühle und Emotionen auszudrücken und zu repräsentieren vermag und das *Auge* erfreut. Rhetorik, Poesie, Malerei und Skulptur sind in dieser Denkordnung dem Tanz näher als die Musik und ihre Klänge, da auch sie über das Auge wirken.

Tanz und Musik treten in Opposition zueinander und sind durch mehr Unterschiede als identische Elemente bestimmt. Komödie und Tragödie sind, denkt man die Erkenntnisordnung der Klassik weiter, zwischen Tanz und Musik angesiedelt, da sie durch ihre Klang-, Aussage- und Bewegungssprache gleichzeitig auf Auge und Ohr wirken. Der Klang der Stimme im Gesang und der Klang der Instrumente harmonieren in einer Komposition, da sie beide über das Ohr in den Körper dringen. Der Tanz hingegen wird als stumme und ›natürliche‹ Sprache definiert, die auf die Augen wirkt und Emotionen und Gefühle repräsentiert.

»[...] [P]ar des mouvements étudiez, par des pas concertez, par des figures réglées, & par mille & mille démarches éloquentes, la Danse tâchoit de faire parler des muets aux yeux des spectateurs, & de representer des histoires, où sans prologue, sans recit, & sans aucun secours de la voix elle fait connoistre la nature, la condition, l'estat & la passion des personnes qu'elles represente.« (Ebd.: 44)

Regulierte und geordnete Figuren, Bewegungen und Schritte intensivieren die Wirkung der Tanzsprache und ihr Potential zur Übertragung von Bedeutung. Die Darstellung der ›Natur‹ der repräsentierten Personen (also hier vornehmlich), ihres Gemütszustandes und ihrer Gefühle wird über die stimmlose Bewegungssprache möglich. Die körperlichen und seelischen Vorteile, die die Tanzenden gegenüber den Violinisten haben, verweisen auf allgemein gültige Werte der Gesellschaft der französischen Klassik und werden in den Statuten der *Académie royale de danse* vor allem dem Tanz zugesprochen:

»Que s'il falloit parlez des qualitez necessaires aux personnes qui Dansent & à celles qui jouent du Violon, il ne seroit difficile de faire voir que les Danseurs ont tout l'avantage, car ils doivent estre bien faits du corps, & l'on scâit qu'une formation heureuse & agreable est quasi toûjours une marque de la bonté de l'ame, ils doivent estre naturellement adroits & debarrasez, ils doivent avoir le corps & l'esprit souples, & ils ne sçauroient s'introduire chez les personnes de condition, sans avoir ou sans contacter des teintures d'onnesteté & de courtoisie, qui supposent presque toûjours une honneste naissance, ou du moins une bonne éducation.« (Ebd.: 46)

Gefühle und Gemütszustände können an der Körperoberfläche über Bewegungen gezeigt und lesbar gemacht werden. Diese Disposition funktioniert über die Sichtbarkeit, bleibt dem *Divertissement* und *Plaisir* des Auges verpflichtet und dringt (noch) nicht tief in die Seele oder das Herz der Zuschauenden ein.

Trotz dieses Diskurses, der den Tanz als »stumme« Sprache zu etablieren versucht, bleiben die konkreten Regulierungen, Kodifizierungen und Ideologisierungen vorerst auf Schritte und Raumwege beschränkt. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erscheint die Feuillet-Beauchamp Notation »*Chorégraphie ou l'Art de décrire La Dance, par Caractères, Figures et Signes demonstratifs*« (Feuillet 1700, 2. erweiterte Edition). Diese Tanzschrift findet in ganz Europa Verbreitung und wird zur universellen Richtlinie für Tanznotation im 18. Jahrhundert. Es handelt sich um eine Aufzeichnungsform, die Tänze detailgetreu, analytisch und in schritttechnischer Ausführung festhält und dabei deren Einschreibung in Bodenwege und ihre zeitliche Dimension durch die Beifügung eines Notentextes erfasst. Es sind also die formal fixierbaren und technisch vermittelbaren Elemente des Tanzes, die in dieser Schrift betont werden. Die Feuillet-Beauchamp Notation, die den Prozess der Reglementierung und Kodifizierung der *Académie* dokumentiert, konzentriert sich auf die *Schrittanalyse*. Die graphischen Zeichen repräsentieren die Bodenwege und Figuren im Raum, die Verbalbeschreibungen positionieren den Körper im Raum und kommentieren die graphischen Zeichen. Den Armgesten ist ein kurzes Kapitel gewidmet, in dem bildhafte Zeichen die meistens in Schulterhöhe zur Seite geführten Arme vorstellen, die sich im Handgelenk, im Ellbogen oder im Schultergelenk durch Biegungen oder Kreise bewegen lassen (vgl. Jeschke 1996: 93). Die Gestaltung der Armgesten kann noch dem »Geschmack des Tänzers« (»*gôut du danseur*«) überlassen bleiben (Feuillet 1700: 97).

Vom Auge in die Seele

Die Sonderstellung des pantomimischen Tanzes, die Verlagerung der Repräsentation von außen nach innen und das Konzept des Gefühls, das sich ab dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts im Zauberwort Liebe (Gefühl, Affekt, Leidenschaft) verdichtet, zeichnen sich in Spuren schon Ende des 17. Jahrhunderts ab. Doch während in Frankreich Mitte des 17. Jahrhunderts mit der Gründung der französischen *Académie royale de danse* fast ausschließlich die Fuß- und Beinbewegungen reglementiert und kodifiziert wurden, differenziert sich nun das Verhältnis von Handlung und tänzerischer Aktion weiter aus. Die Geste bekommt mit Beginn des 18. Jahrhunderts einen besonderen Stellenwert in der Tanztheorie und -praxis. John Weaver ist einer der ersten, der diesen intentionalen Umgang mit Gesten ins Zentrum seiner Theorien stellt. 1712 erscheint in England sein »*Essay towards an history of dancing*«. Diese Abhandlung versucht den zeitgenössischen Bühnentanz in der Antike zu verorten und leitet aus den alten Schriften die wesentlichen Grundlagen

für einen pantomimischen Tanz am Beginn des 18. Jahrhunderts ab.⁵ »SCE-NICAL Dancing, is a faint imitation of the *Romans Pantomimes*, and differs from the *Grotesque*, in that the last only represents *Persons, Passions, and Manners* and the former explains whole Stories by Action.« (Weaver 1712: 168) Die Körperhaltungen sollen im neuen pantomimischen Theatertanz so aneinandergereiht und verbunden werden, dass sich eine dramatische »Story-Line« ergibt. Die pantomimische Erzählung von Geschichten durch Aktionen, also durch eine Abfolge von Posen und Körperhaltungen, die Seelenbewegungen repräsentieren, folgen einem Handlungsstrang. Die dramaturgische Forderung nach Abwechslungsreichtum (»variété«), wie sie in der französischen Tanztheorie am Ende des 17. Jahrhunderts formuliert wird, verlagert sich bei Weaver in die Tanzbewegungen und Affektdarstellungen (»Variety of Movements« und »Variety of Gesticulation«). Es artikuliert sich in dieser Tanztheorie die Forderung nach einem durchgehenden dramaturgischen Handlungsstrang für den theatralen Tanz. Bewegung und Theatralität werden in dieser Formation systematisch und logisch aufeinander bezogen und die Darstellung bezieht sich zunehmend auf die szenische Aktion (vgl. auch Jeschke 1996: 100).

»DANCING therefore consisting of *Motion, Figure and Measure*, it is in the Nature of these, we must expect to find what we seek. First then as to *Motion*. The Excellence of that is visible to everyone, since all things visible owe some, if not their chief Beauty to it. Life is nothing but *Motion* [...]. There is so great a Sympathy between *Motion* and the Mind of Man, that we cannot attend to, and reflect upon an agreeable Motion, when strongly presented to the Eye.« (Weaver 1712: 86f.)

In das Tanzen schreibt sich mit Bewegung, Form und zeitlicher Strukturierung⁶ eine Ordnung ein, die durch eine gezielte Antikenrezeption historio-

5 | Es beinhaltet ein allgemeines Kapitel über Tanz, ein Kapitel über das Ansehen des Tanzes und seine Nützlichkeit und Erfreulichkeit, einen Unterabschnitt, der von Argumenten gegen den Tanz handelt und einen darauf folgenden Abschnitt, der Gegenantworten auf jedes Anti-Tanzargument findet. Das Essay schließt mit einem Kapitel über *Mime* [zu deutsch »Pantomime«] und *Pantomime* [»pantomimischer Tanz«] ab, das in die aktuelle Tanztheorie überleitet. Historie und Gegenwart des Tanzes werden vor allem über den Fokus Pantomime verknüpft und verhandelt, indem einerseits der zeitgenössische Tanz in der römischen Pantomime – im antiken Wort Sinn von pantomimischem *Tanz* – historisch verortet und andererseits ihre enge Verbindung in Bezug auf die Erklärung einer Geschichte durch Aktionen herausgehoben wird (vgl. Weaver 1712).

6 | Schon Isaac Newtons Traktat »*Philosophiae naturalis principia mathematica*« (1687) spiegelt die veränderten Raum- und Zeitvorstellungen. Die Idee eines absoluten Raumes, in dem alle Körper aufeinander wirken, verdrängt die Vorstellung von Parallelwelten. Der Zeitbegriff wird nun homogen, absolut und abstrakt definiert; die Fließrichtung der Zeit wird bestimmbar durch die Verkettung von Ursache und Wir-

graphisch fundiert wird. Dem Blick auf die Bewegung kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Die Reflexion von geordneten, in Form gebrachten und zeitlich strukturierten Bewegungsabläufen konstituiert die ›Seele‹ des Tanzes. In diesem am antiken pantomimischen Tanz orientierten tanztheoretischen Konzept wird die Forderung nach einer dem Charakter oder Typ des Tanzenden entsprechenden Adaptierung der Bewegungen gefordert.⁷ Die Pantomimekunst verlangt von den Darstellenden Exaktheit, Ordnung, Maß und Dezenz (Zurückhaltung).

»In a word, a Pantomime, to deserve that Name must be every Thing exactly, and do all Things with Order, Decency, and Measure like himself, without any Imperfection; have his Thoughts perfectly compos'd, yet excel in a Vivacity of Mind, a quick Apprehension, and deep Judgment: and his Applause must be the necessary Consequence of his Performance, in which the Spectator must behold himself acted, and see the Dancer, as in a Glass, all that he himself us'd to do and suffer.« (Ebd.: 145f.)

Die Wirkung ergibt sich in »*An Essay towards an history of dancing*« durch die Imagination der Zusehenden, die sich auf der Bühne wie in einem Spiegel selbst spielen und leiden sehen. Das Publikum versetzt sich gedanklich in die Körper der Pantomime-Tanzenden und erlebt die repräsentierten Gefühle und Leidenschaften im Moment der Ausführung im eigenen Körper. Die Selbstbespiegelung der Akteure und deren Exaktheit, Präzision und Schnelligkeit stellen in dieser Theorie die Grundvoraussetzungen für dieses Rückspiegelungsprinzip dar. Die Bewegungen der pantomimisch Agierenden werden funktionalisiert. Der gezeigte *Gestus* als logische und vernünftige Ordnung dringt tiefer in die Körper und die *Seelen* des Publikums. Dabei ist die Qualität der Imitation, d.h. eine möglichst exakte Nachahmung

kung. Raum und Zeit beziehen sich durch kontinuierliche Bewegung aufeinander; das theoretische System ist nun in sich geschlossen. 1706 erscheint von John Weaver eine Übersetzung der Feuillet-Beauchamp Notation mit dem Titel »*Orchesography*«. Die Zeitdimension durchdringt und synchronisiert die *Chorégraphie* Feuillets und transformiert sie zu einer *Orchesography*. Ein Anhang mit dem Titel: »*How steps and movements, agree with the Notes, and Division of Notes in each Measure*« beschäftigt sich explizit mit der exakten Zeitstrukturierung von Tänzen. Ein Vergleich der Übersetzung mit dem Original wäre interessant, kann hier aber nicht geleistet werden. Eine Anmerkung möchte ich hier dennoch machen: Feuillets »Corps« wird von John Weaver bezeichnenderweise mit »Face or Fore-Part of the Body« übersetzt. Hier zeigt sich schon die Wichtigkeit von Pantomime und Gesten, die seine weitere Theoriebildung bestimmen werden (vgl. Weaver 1706).

7 | In späteren Veröffentlichungen zum Thema Physiognomie und Anatomie von John Weaver, vor allem in den »*Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing*« (1721), rückt die Person des Tänzers und die individuelle Relation von Körperbau und Ausdruck weiter ins Zentrum (vgl. Weaver 1721).

der Gefühle mittels Gesten und Bewegungen, entscheidend.⁸ John Weaver unterscheidet in seinem Konzept des ›modernen Tanzes‹ zwischen den Anforderungen an Gestaltung von Schritten und an Gestaltung des Körpers und der Arme:

»For whereas the Feet require only Agility, and constant Practice, to arrive at the utmost Perfection, the *Motions* of the Body and Arms require a Judgment [sic!], and Knowledge in several Arts, to qualify them for a just Performance; for it is by the *Motion* of the Body and Arms, that he must express the *Design*, and form the *Imitation*.« (Ebd.: 161)

Der ›universelle Tanz-Akteur‹ oder Pantomime ist verantwortlich für die adäquate Gestaltung des Inhalts, der Figur und der Bewegungen. Die große Herausforderung des ›modernen Tanzes‹ ist die gestische Ausdrucksqualität des Tänzers. Während das ›Schritte-Machen‹ im tradierten Choreographie-Verständnis als zu erlernende Technik eingeschätzt wird und keine wesentlichen Neuerungen erfährt, wird die gestische Gestaltung des Tanzes als ein komplexes System konstruiert. Es besteht aus einer Vielzahl von zu erlernenden Komponenten, die erst in ihrer synthetischen Zusammenwirkung Emotionen (›Manners‹, ›Passions‹) vermitteln und erlebbar machen.

»But to return again to my *Pantomime*, I think it is (from what has been said) sufficiently apparent, that this *Pantomime*, or *universal Actor* in *Dancing*, was or ought to have been acquainted with all the Fables of the old Poets, since he was to describe that by *Motion alone*, which the Poet painted out by words. *Philosophy* therefore, *Moral* and *Natural*, *Rhetorick*, *Painting* and *Sculpture*, and the like, the old *Pantomimes* perfectly understood for forming their *Plots*, *Characters*, *Figures*, *Motions* &c. There were thoroughly skill'd in all those poetical Fictions, whence they drew the subject of their Representations, which was from all that afforded *Action* and *Passion*.« (Ebd.: 139f.)

Weavers Tanztheorie fokussiert den Akteur und seine (Aus-)Bildung in Philosophie, Rhetorik, Malerei und Skulptur. Die Aktionen und Passionen der Tanzenden spiegeln sich direkt in den Körpern der Betrachtenden. Gesamtkomposition und Regelpoetik bilden den dramaturgischen Rahmen. *Rhetorik* (Deklamation) und *Pantomime* (Geste) liegen im Raster des Tanzwissens nebeneinander, konstituieren sich aus denselben Elementen und

8 | »Stage-Dancing was first designed for Imitation; to explain Things conceive'd in the mind by *Gestures* and *Motions* of the Body; and plainly and intelligibly representing *Actions*, *Manners*, and *Passions*; so that the Spectator might perfectly understand the Performer by these Motions, tho' he say not a word.« (Weaver 1712: 160)

9 | Weaver bezeichnet das 7. Kapitel seines »*An Essay towards an history of dancing*« als »Of the Modern Dancing«.

unterscheiden sich nur durch den verbalen beziehungsweise nonverbalen Ausdruck.

Das Textbuch des 1717 am Londoner *Drury Lane Theatre* von John Weaver aufgeführten Balletts »*The Loves of Mars and Venus*« mit dem bezeichnenden Untertitel »*A dramatick Entertainment of Dancing. Attempted in Imitation of the Pantomimes of the Ancient Greeks and Romans*« gibt dem Publikum, dem dieses Skript vor der Vorstellung ausgehändigt wurde, einleitende Erklärungen und kontextualisiert dieses ›neue‹ Tanz-Format. Für die ›richtige‹ Decodierung der zeichenhaften, pantomimischen Gestensprache wird die Beschreibung und Erklärung im Textbuch als notwendig erachtet: »It is necessary that the spectator should know some of the most particular Gestures made use of therein; and what Passions, or Affections, they discover; represent or express.« (Weaver 1717: 20) Die Zeichen des ausschließlich gestisch-mimischen und rhythmisch strukturierten Ausdrucks, in dem die Handlung (ver-)läuft, werden im Textbuch verbal fixiert. Die dramaturgischen Verfahren, die auf die pantomimische Repräsentation von Ausdrucksbewegungen angewendet werden, bedürfen in der Praxis einer entsprechenden Lesart und Übersetzung, die erst erlernt werden muss – »In short, this is an Art or Science imitative and demonstrative, and not to be attain'd without difficulty and application.« (Ebd.: XII)

Das Textbuch hebt besonders hervor, dass es sich nicht um Schauspieler, sondern um Pantomime-*Tänzer* handelt, die eine Geschichte oder Fabel durch Bewegung im Zeitmaß auf der Bühne repräsentieren:

»It will be necessary that I let my Reader know, that these *Mimes*¹⁰ and *Pantomimes* were *Dancers* that represented a Story or Fable in Motion and Measure: They were imitators of all things, as the Name of Pantomime imports, and perform'd all by Gesture and Action of the Hands, Fingers, Legs and Feet, without making use of the Tongue. The Face or Countenance had a large Share in this Performance and they imitated Manners, Passions and Affections, by the numerous Variety of Gesticulations.« (Ebd.: Xf.)

Die »dramatische Unterhaltung« kommtt ohne Lautsprache aus. Die Ausdrucksbewegungen konstituieren eine eigene Sprache, die vom Publikum mit Hilfsmitteln wie einem Textbuch erlernt und verstanden werden kann. Das Gesicht und die Haltung des Oberkörpers werden als Zentrum der Ausdrucksbewegungen aktiviert. Die pantomimische Theatralisierung des Tanzes funktioniert im Rückblick auf die römische Pantomime (die ein pantomimischer *Tanz* war) über einen multiperspektivischen (An-)Blick und die Instrumentalisierung des gesamten Körpers.

Die sechste Szene des Textbuches von »*The Loves of Mars and Venus*« ist

10 | Das englische Wort *mime* ist synonym mit Pantomime und bedeutet (ganz im Gegensatz zum deutschen Wort »*Mime*«) *nicht* Schauspieler.

in Hinblick auf den dramaturgischen Aufbau eine Aneinanderreihung von Bewegungsbildern.¹¹

»A soft Symphony of Flutes, to which the Scene draws and discovers Mars and Venus sitting on a Couch; Gallus sleeping; and Cupid playing; &c. Mars, and Venus express by their Gesticulations, equal Love and Satisfaction; and a pleas'd Tenderness which supposes past Embraces. Vulcan and Cyclops enter; the Net, falls over Mars, and Venus, who seem slumbering, and being catch'd, appear in the utmost Confusion. An insulting Performance by Vulcan, and the Cyclops. After which enter Jupiter, Apollo, Neptune, Juno, Diana and Thetis. Vulcan shews them his Prisoners. Shame; Confusion; Grief; and Submission, are discover'd in the Actions of Venus; Audacity; Vexation, Restlessness; and a kind of unwilling Resignation; in those of Mars. The Actions of Vulcan, are of Rejoicing; Insulting; and Derision. Neptun intercedes with Vulcan for them, Vulcan at length condescends, and forgives them; and they are releas'd. Mars, with the rest of the Gods, and Goddesses, dance a Grand Dance, which concludes the Entertainment.« (Ebd.: 27)

Der Ausdruck von Emotionen und Affekten (Liebe, Zufriedenheit, Angst, Ruhelosigkeit) erfolgt mittels Gestikulation und Ausdrucksbewegungen. Die Geschichte ist einfach und leicht zu lesen, doch die Ausdrucksbewegungen erfordern eine komplexe und nuancierte pantomimische Gestaltung. Das Textbuch von »*The Loves of Mars and Venus*« von John Weaver integriert eine Verbalbeschreibung der gestischen Gestaltung von Emotionen¹², die uns heute eine Vorstellung der gestischen Aufführungspraxis dieses pantomimischen Balletts geben.

»Astonishment« (Erstaunen) wird in Weavers Gestenbeschreibung wie folgt gestaltet: »Both hands are thrown upward the Skies; the Eyes also lifted up, and the Body cast backwards.« (Ebd.: 21) Für das Publikum soll diese Geste eindeutig als Repräsentation für Erstaunen und Überraschung lesbar sein. »Forgiveness« (Vergebung) wird mit einer verbal genauer spezifizierten Bewegung der rechten Hand markiert. Diese impliziert in der Gegenwärtigkeit der Ausführung gleichzeitig Bedauern über ein Geschehnis in der Vergangenheit und die Intention zur Vergebung in der Zukunft.¹³ Die strukturierte und klassifizierte Zeit ist in Vergangenheit und Zukunft geteilt. Die gegenwärtige und die zukünftige Dimension des Möglichen sind über eine räumlich im Werden begriffene Bewegung miteinander verknüpft. Das Darstellungsvokabular erweitert sich durch eben solche neuen Anforderungen.¹⁴

11 | Im Textbuch folgen sechs Szenen aufeinander. Die nachfolgende Analyse bezieht sich auf die sechste Szene.

12 | Admiration, Astonishment, Jealousy, Upbraiding, Anger, Threats, Power, Impatience, Indignation, Coquetry, Neglect, Contempt, Distaste, Detestation, Triumphing, Entreaty, Grief, Resignation, Forgiveness, Shame, Reconciliation.

13 | »Forgiveness. To extend and offer out the Right Hand, is a Gesture of Pity, and Intention of Forgiveness.« (Weaver 1717: 27)

14 | Vgl. auch Claudia Jeschkes Analyse des Körperkonzeptes Anfang bis Mitte

Die »dramatische Unterhaltung« endet mit einem großen Tanz. Mehr steht dazu nicht im Textbuch *Weavers*. Die Notwendigkeit einer schriftlichen Erläuterung der choreographischen Gestaltung dieses Abschlusstanzes scheint nicht zu bestehen. Die Abschlusszeilen verweisen, trotz der Forderung nach Einheit, noch auf eine Trennung von dramaturgischen und choreographischen Verfahren. Die Bewegung des Körpers wird systematisch als Handlungsträger und Medium des pantomimischen Ausdrucks eingesetzt und ist eng mit den dramaturgischen Intentionen verknüpft. Dennoch gibt es Sequenzen choreographierten Bühnentanzes, die als formale Einheiten innerhalb des inszenatorischen Gesamtkonzeptes stehen, doch außerhalb des dramaturgischen Konzepts liegen. Die Lesbarkeit der pantomimischen Ausdrucksbewegungen erfordert eine entsprechende Schulung des Auges und des Verstandes. Aus Mangel an »aufgeklärten« Zusehenden setzt die Tanztheorie bei der Produktion von Kunstwerken und bei den Darstellenden an. Dennoch bleiben abstrakte und formalisierte choreographische Sequenzen zur Unterhaltung in das getanzte Drama integriert.

Zur Ergreifung des Herzens

In der »*Encyclopédie*« von Diderot und d'Alembert findet sich nach dem Vorwort eine Tabelle, die mit *Système Figuré des Connoissances Humaines* betitelt ist (Diderot/d'Alembert 1988, Bd.1: o.p.). Das System des menschlichen Wissens wird hier in drei Bereiche aufgeteilt: *Mémoire* (Gedächtnis), *Raison* (Verstand) und *Imagination* (Imagination) (Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 1: xlviij).¹⁵

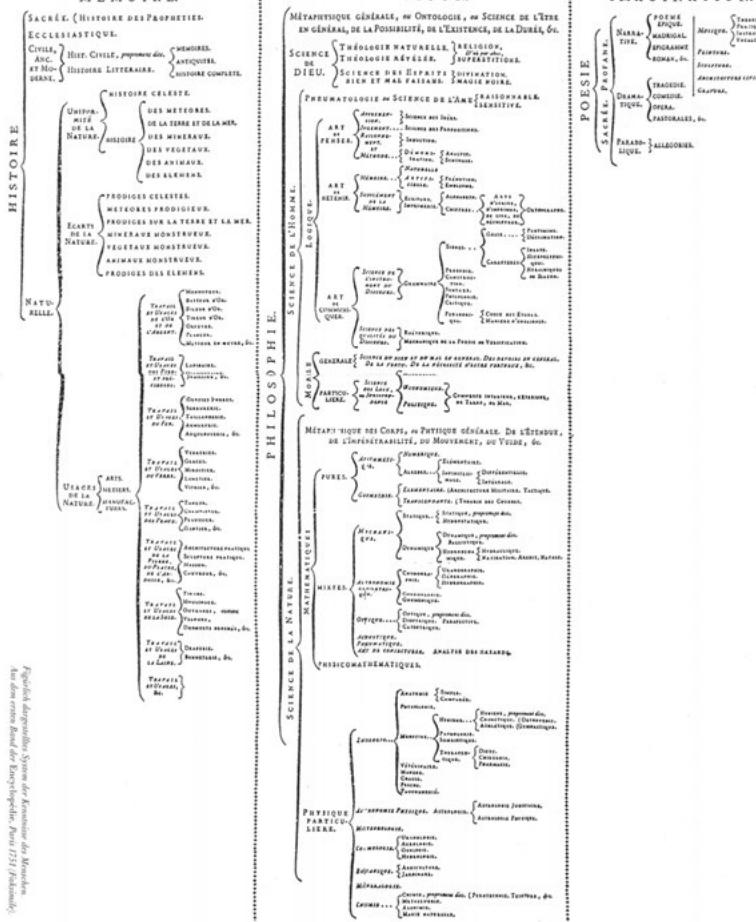
des 18. Jahrhunderts. »Oberkörper-, Arm- und Kopfbewegungen werden aktiviert; die Arme bewegen sich in Diagonalen und Schrägen; das Becken wird zum Bewegungszentrum; der aufrechte Stand wird variiert, das Knie und bestimmte Positionen auf dem Boden kommen hinzu; der Bewegungsradius wird größer, vielfältiger; proximale Gelenke wie die Schultern und Hüften werden in die Bewegung miteinbezogen; die Arme überkreuzen die Körpermitte; einzelne Körperteile berühren einander.« (Jeschke 1996: 104)

15 | In einer schriftlichen Erklärung und Kommentierung der Tabelle und damit auch des Systems des menschlichen Wissens liest man folgende Anmerkung: »Les etres physiques agissent sur les sens. Les impressions de ces Etres en excitent les perceptions dans l'Etendement. L'Etendement ne s'occupe des ses perceptions que de trois façons, selon des trois facultés principales, la Mémoire, la Raison, l'Imagination. Ou l'Entendement fait un dénombrement pur & simple de ses perceptions par la Mémoire; ou il les examine, les compare, & les digère par la Raison; où il se plaît à les imiter & à les contrefaire par l'Imagination. D'où résulte une distribution générale de la Connoissance humaine, qui paroît assez bien fondée, en Histoire, qui se rapporte à la Mémoire; en Philosophie, qui émane de la Raison; & en Poésie, qui n'ait de l'Imagination.« (Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 1: xlviij)

* *S Y S T È M E FIGURE*
DES CONNOISSANCES HUMAINES.

ENTENDEMENT.

MEMOIRE



System des menschlichen Wissens in der Encyclopédie, Bd. 1 (1751)

Charakteristisch für das Denken des 18. Jahrhunderts erfasst diese Tabelle das Wissen als Totalität der Repräsentationen. Unter *Imagination* werden in der Unterkategorie *Poesie* die Künste Musik, Malerei, Skulptur, Architektur und Gravur aufgelistet. Das Ballett beziehungsweise der Tanz fehlen.¹⁶

16 | Vielleicht ist das Ballett (der Tanz) ja durch die Abkürzung &c. im Anschluss an die Aufzählung Tragödie, Komödie, Oper und Pastorale repräsentiert, die auf Weiteres, nicht genauer Bezeichnetes und Definiertes verweist?

In der Kategorie des *Verstandes* findet sich die systematisch immer detaillierter werdende Unterteilung von größeren Wissensfeldern in Subeinheiten, die sich weiter in Sub-Subeinheiten teilen. Innerhalb des Feldes *Wissenschaft des Menschen* sind folgende Punkte in nachstehender Reihung aufgelistet: *Logik, Kunst der Kommunikation, Wissenschaft der Kunst des Diskurses, Grammatik, Zeichen, Geste* und, als letzte Unterteilung der *Geste, Pantomime* und *Deklamation*.

Das Ballett (der Tanz) tritt wie gesagt in diesem System des Wissens nicht direkt auf und ist durch keinen eigenen Terminus vertreten. Fällt der Tanz in dieser Ordnung des Denkens, das auf dem Begriffsvermögen, dem Verstand und einem davon abgeleiteten Wahrnehmungskonzept basiert, und dessen System durch Identitäten und Unterschiede markiert ist, aus dem Raster?

Die *Geste*, die sich in *Pantomime* und *Deklamation* verzweigt, hat im Feld der Wissenschaft vom Menschen ihren festen Platz, während die *Bewegung* in diesem graphischen System unsichtbar bleibt. In der Titelgraphik (Ausgabe 1769) von Diderot und d'Alembert ist die *Geste* als Blatt des Wissenschafts-Stammbaumes abgebildet. Die Wurzeln des Baumes werden von *Verstand* und *Vernunft* gebildet, aus denen der Stamm *Logik, Grammatik* und *Zeichen* herauswächst. Aus *Les Signes* (den Zeichen) führt ein Ast zu *Geste* (Geste), die sich weiter in *Pantomime* (Pantomime) und *Déclamation* (Deklamation) verzweigt. Auf dem Blatt der *Geste*, das schon zur Baumkrone gehört, steht als Erläuterung: »Versuch über den genealogischen Zusammenhang der hauptsächlichen Wissenschaften und Künste.« (Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 34: o.p.)

Die *Geste* wird zum integralen Bestandteil der kulturellen und philosophischen Auseinandersetzung mit Kunst und Wissenschaft im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Sie regelt das Verhältnis zwischen Natur und Institutionen, Vernunft und Trieb, Sprache und Schrift und die Einteilung der Künste (Schmitt 1992: 344). Der Tanz wird in diesem Versuch, das Wissen und die Welt in ein absolutes und universelles System zu bringen, zur *Kunst der Gesten*: »La Danse est l'art des gestes« (Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 7: *Geste (Danse)*, 651). Die Geste ist untrennbar mit dem (mimischen und kinetischen) Ausdruck des Genusses und des Schmerzes verbunden.

»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'ame, ont donné au corps de mouvemens qui peignoient au-dehors ces différentes impression: c'est ce qu'on a nommé *geste*.« (Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 4: 623)

Die Bewegungen des Tanzes umfassen Körper- und Gesichtsbewegungen, die seelische Empfindungen ausdrücken und auf der Bühne repräsentieren. Im Artikel zur Geste in der »Encyclopédie« wird vor allem über die Aktivierung und Intensivierung der physiognomischen Bewegungen der Bühnen-

tänzer ein zukünftig möglicher Fortschritt im Tanz artikuliert und gefordert. Die Kodifizierung des Schrittmaterials, die im Artikel über die *Chorégraphie* oder ihrem Synonym *Kunst der Tanzschreibung* (*l'art d'écrire la danse*) erörtert wird (Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 3: 367), und die Ausdrucksgesten des Gesichts, die nun eine eindeutige Vormachtstellung in der Definition des Tanzes bekommen, bleiben im Raster nebeneinander angesiedelt.

»Observer, réfléchir, lire, leur paroissent des distractions nuisibles aux mouvements du corps, où ils se livrent par préférence; leurs bras, leurs positions croissent en agrément, & l'art reste sans progrès. C'est donc à l'amour de l'art à ne se point rebuter contre une ancienne obstination qui lui est très-nuisible. Le moment viendra peut-être où l'esprit de refléxion entrera en quelque société avec la facture mécanique des sauts & des pas. En attendant, la vérité se trouvera écrite.

Il est certain que les mouvements extérieurs du visage sont les gestes les plus expressifs de l'homme: pourquoi donc tous les danseurs se privent-ils sur nos théâtres de l'avantage que leur procureroit cette expression supérieure à toutes les autres.« (Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 7: 651)

Hier ist die Forderung des 18. Jahrhunderts verdichtet, dass durch Zeichenhaftigkeit der repräsentativen (Bühnen-)Geste der Tanz universell lesbar wird und gleichzeitig so ausdrucksstark ist, dass er tief in den Körper, das Herz und die Seele des Publikums einzudringen vermag.

Das in der »*Encyclopédie*« formulierte Wirkungskonzept korrespondiert mit den Vorstellungen der ›Reformer‹ Jean-Georges Noverre und Gasparo Angiolini. Die praxisferne Theoretisierung von Tanz, Ballett und Pantomime in der »*Encyclopédie*« jedoch wird vor allem von Gasparo Angiolini¹⁷ äußerst kritisch beleuchtet:

»Meine Vorstellungen weichen auch von jenen ab, die Herr Cahusac in den Artikeln TANZ, BALLETT, PANTOMIME in der *Encyclopédie* dargelegt hat. Das Studium der freien Künste genügt nicht, um sie ohne praktische Kenntnisse zu dogmatisieren. Die Theorie reduziert sich auf sehr wenige Dinge und ist entweder nicht nachvollziehbar, oder ist nichtssagend, oder sie drückt sich missverständlich aus. Wo es sich nicht um Theorie handelt, hat sich Herr Cahusac in diesen Kapiteln getäuscht und falsche Erklärungen, die Künstler betreffend, gegeben. Wir werden in Kürze ein kleines Werk herausgeben, das alle diese in der *Encylopédie* enthaltenen Artikel, die sich auf den Tanz beziehen, die dieser sonst so respektable Autor verfasst hat, widerlegen sollen.«¹⁸ (Angiolini 1773: 32) Zu der von Angiolini angekündigten Herausgabe eines »kleinen Werkes«, das die sich auf Tanz beziehenden Artikel der »*Encyclopédie*« kommentiert

17 | Herzlichen Dank an das Angiolini-Forschungsprojekt in Salzburg (Sibylle Dahms, Irene Brandenburg und Monica Bandella) für Hinweise und Materialien.

18 | Alle Übersetzungen nach einer noch unveröffentlichten Übersetzung von Sibylle Dahms.

bzw. richtig stellt, kommt es leider nicht. Auch finden sich in den »*Lettere*« (1773) wie in den Programmheften von Angiolini zwar immer wieder Verweise, wie wichtig der pantomimische Tanz (»*danza parlante*«) ist, doch anders als John Weaver gibt er keine konkreten Hinweise zur Ausführung der pantomimischen Gesten und Sequenzen. Angiolini bedauert in den »*Lettere*« immer wieder die fehlende Notationsmöglichkeit des pantomimischen Tanzes (vgl. ebd.: 23, 53 u.a.)¹⁹, und auch in der Praxis stellt die gestische Gestaltung den Choreographen vor große Herausforderungen:

»Nun muß ich noch zu einem wesentlichen Punkt, unsere Kunst betreffend, kommen. Ich meine das, was Sie [Noverre, A.d.V.] mittels der Programme, die sie mir zusandten, meisterlich beherrschen, während ich davon nicht einmal die Grundprinzipien kenne: ich meine die Mittel, mit denen Sie Vergangenes, Künftiges und ganz persönlich Intimes darstellen. Ich muß sagen, ich habe es noch niemals in der Pantomime zuwege gebracht, zu sagen: ›Ich bin Achill, Ulisse, Penelope ecc.‹, noch viel weniger konnte ich vergangene, oder aber zusammengesetzte und komplizierte Gedankengänge ausdrücken. [...] Meine Studien haben mich bis jetzt nichts anderes gelehrt, als die Personen entsprechend ihrer Charaktere agieren zu lassen, und entsprechend der jeweiligen Situation.« (Ebd.: 36)

Seine »*Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten*«, ein Programmheft, das dem Ballett *Semiramis*, uraufgeführt 1765 in Wien, beigelegt wurde, dokumentiert seine eigene künstlerische Herangehensweise. Angiolinis dramaturgischer Plan des dreiaktigen Balletts *Semiramis* ist auf die *Augen* ausgerichtet und zielt darauf, dass das Ballett »eine vollständige Aktion ausmacht, daß sie lebhaft, interessant ist, und allezeit auf einen gewissen Zweck zielt, ohne durch Episoden, welche sie nur noch matter machen würden, aufgehalten werden« (Angiolini 1766: 365). Die Dramaturgie der Handlung folgt dem Prinzip des stetigen Anstiegs der Spannung bis zum tragischen Ende. Die Einführung der Rolle des schauderhaften Geistes ist ein dramaturgisches Mittel, um die Herzen der Zusehenden zu ergreifen und deren Empfindungen anzuregen:

»Zitternd nahet sie sich dem Grabe; aber kaum berührt sie dieses, so öffnet es sich, und der Geist des Minus springt hervor. Jedermann entfliehet wieder, nur die Königin alleine bleibt. Sie bemüht sich äußerst dem Gespenste zu entweichen; allein es folgt ihr auf dem Fuße nach, und empfiehlt ihr, in das Grab zu gehen. Sie ringet, sie kämpfet mit ihm, so viel dieses die Natur bey einem von

19 | Er gibt zwar Hinweise, wie Tanz notiert werden könnte und zwar mit »Zeichen, die die technischen Elemente beschreiben und schließlich auf einige Linien, um die pantomimische Handlung anzudeuten.« Doch »umsonst wird man versuchen, die Kontraste, Charaktere, die Oppositionen und das Zusammenwirken, die Grazie, die Attitüden, die Vielzahl der Armstellungen, den Ausdruck des Kopfes und so viele andere schöne Dinge aufzuzeichnen.« (Angiolini 1773: 61)

Schrecken und Verzweiflung halbtodten Frauenzimmer noch erlaubt. Das Gespenst ergreift sie endlich und reißt sie zu sich hinunter, und das Mausoleum schließt sich, man sieht, daß ich hier die Worte gebraucht habe, die Voltaire dem Schatten des Minus in den Mund legt:

Halt! Verehre meine Asche! Wenn es Zeit ist, will ich dich hinunterstürzen.«
(Ebd.: 364)

Die Gespenster erscheinen, obwohl sie im Zuge der Aufklärung ins Schattenreich der Poesie vertrieben worden sind, noch immer auf der Theater- und Tanzbühne. Der Schatten des Minus (und nicht nur sein Schatten, auch sein Geist, wie aus dem Kampf mit der Protagonistin Semiramis hervorgeht) bekommt eine eigene, ja eine wesentliche Rolle in diesem Tanzdrama. Die Begründung im Text lautet: »Er dient mir sehr, mich zu verstehen zu geben, und macht meine Catastrophe wahrhaftig schrecklich und tragisch.« (Ebd.: 362) Die Absicht, wahrhaften Schrecken bei den Zusehenden hervorzurufen, legitimiert das Erscheinen von Gespenstern als Rollenfiguren auf der offiziellen Tanzbühne. Das Publikum reagierte allerdings mit Be fremdung auf die Aufführung, da diese durch die dramatische Verdichtung das gewohnte Divertissement vermissen ließ (vgl. Dahms 2001: 27). Setzte die Repräsentation von Emotionen in der Theoretisierung von John Weaver bei den Ausdrucksbewegungen des Oberkörpers und der spezifischen gestischen Gestaltung an, erfolgt im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts mit der noch stärkeren Gewichtung der tragischen Handlungsdramaturgie eine Verdichtung in bestimmten Rollenfiguren.

Die wirkungsorientierte Intention des strikten dramaturgischen Aufbaus besteht darin, durch das Auge tiefer in die ›Seele‹ oder das ›Herz‹ des Publikums einzudringen. Die Erregung der Affekte mit dem Zweck, Macht über die ›Herzen‹ der Zuschauenden zu gewinnen, bildet sich in den ›Reform-Schriften‹ von Noverre und Angiolini als zentrale Wirkungsintention eines Balletts heraus. Die Tanztheorien und die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts suchen nach einem Weg, die Seele der Zuschauenden durch die Instrumentalisierung des Körpers zu verführen und so für die Ballette das ›Siegel der Unsterblichkeit‹ zu erlangen. Doch mit der intendierten Macht über die Herzen und die Seele stößt das von Vernunft und Aufklärung geleitete Denken, bei dem die gestische Imitation und Repräsentation einen besonderen Stellenwert eingenommen hatte, an seine Grenzen. Und dieser Gefahr ist sich die Tanzpraxis durchaus bewusst, denn sie erkennt die Rolle des Publikums an, das durchaus Einfluss auf das tanztheatrale Schauspiel der Repräsentationen haben kann:

»Wir arbeiten für die Augen. 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.« (Angiolini 1766: 366)

Literatur

- Angiolini, Gasparo (1766): »Abhandlungen über die pantomimischen Tänze der Alten.« In: Michael Christian Bock (Hg.), *Hamburger Unterhaltungen*, Hamburg, S. 351-374.
- Angiolini, Gasparo (1773): *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi*, Milano: Bianchi.
- Dahms, Sibylle (2001): »Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhundert«. In: Andrea Amort/Mimi Wunderer-Gosch (Hg.), *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*. Wien und Köln: Böhlau, S. 18-24.
- 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.
- Feuillet, Raoul Auger (1700): *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance par caractères, figures et signes desmonstratifs*, Seconde édition, augmentée (2. erweiterte Edition), Paris.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Haitzinger, Nicole (2009): *Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München: Epodium.
- Jeschke, Claudia (1996): »Körperkonzepte des Barock, Inszenierung des Körpers durch den Körper«. In: Sibylle Dahms/Stefanie Schroeder (Hg.), *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*, Innsbruck: Studien Verlag, S. 85-106.
- Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris* (1662), Paris.
- Noverre, Jean Georges (1760): *Lettres sur la Danse, et sur Les Ballets*, Paris: Delaroche.
- Schmitt, Jean-Claude (1992): *Die Logik der Gesten im Europäischen Mittelalter*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Weaver, John (1706): »Orchesography, Translated from the French of Feuillet and A small treatise of Time and Cadence in Dancing«. In: Richard Ralph (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*, New York: Dance Horizons, S. 175-285.
- Ders. (1712): »An Essay towards an History of Dancing in which the whole art and its various excellencies are in some measures explain'd containing the several sorts of dancing, antique and modern, serious, scenical, grotesques &c. with the use of it an exercise, qualification, diversion, &c.«. In: Richard Ralph (1985), S. 391-672.
- Ders. (1721): »Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing«. In: Richard Ralph (1985), S. 861-1031.
- Ders. (1728): »The History of Mimes and Pantomimes«. In: Richard Ralph (1985), S. 677-732.

- Ders. (1717): »The Love of Mars and Venus«. In: Richard Ralph (1985), S. 737-762.
- Ders. (o.D.): »Orpheus and Eurydike«. In: Richard Ralph (1985), S. 767-812.
- Ders. (o.D.): »Perseus and Andromeda«. In: Richard Ralph (1985), S. 817-836.
- Ders. (o.D.): »Judgement of Paris«. In: Richard Ralph (1985), S. 841-852.

Körper-Bewegung

Logik des Ausdrucks

VOLKER SCHÜRMANN

Das Folgende handelt nur in indirekter Weise vom Tanz. Man kann erwarten, dass Philosophie, die sich zum Thema *Tanz* äußert, wenigstens einigermaßen weiß, worüber sie redet. Aber man kann auch erwarten, dass eine philosophische Rede zum Thema nicht mit einer tanzwissenschaftlichen verwechselt wird. Die Alternative ist im logischen Kern klar: Wer von der Philosophie eine *direkte* Rede zum Tanz erwartet, der wünscht ein besserwissenschaftliches Hineinreden in Angelegenheiten, die ausschließlich einzelwissenschaftlich-empirisch, hier: tanzwissenschaftlich zu klären sind. Aus Gründen der Arbeitsteilung handelt daher das Folgende in *indirekter* Rede vom Tanz. Thema ist nicht der Tanz als solcher, sondern eine Verständigung darüber, wie – mit welchen theoretischen Mitteln – wir uns über die Wissenskultur des Tanzes verständigen.

Können und Wissen

Sobald es um Wissenskulturen des Tanzes oder auch anderer körperlicher Bewegungspraktiken, etwa des Sports, geht, scheint weitgehende Einigkeit zu herrschen, dass es sich dabei um *spezifische* Wissenskulturen handelt. Das Wissen ist hier grundlegend von der Art eines praktischen Könnens, nicht aber eines theoretischen Wissens. Das hervorstechende und diesen Wissenskulturen gemeinsame Merkmal ist das der >Sprachlosigkeit< praktischen Könnens, die früher eher als Makel, heute eher als Chance begriffen wird (vgl. Baxmann 2007). In diesen Wissenskulturen wissen die Beteiligten, dass der von Bourdieu (1998: 203ff.; 2001) sogenannte scholastische Fehlschluss in besonderer Weise abstrus ist: Wer das (verbale) Sprechen oder Wissen *über* das Tanzen zur generierenden Basis des Tanzen-Könnens macht, der produziert schematische Bewegungsabläufe oder auch sogenannte tote Bewegungen, nicht aber einen Tanz. Ganz zweifellos ist es nicht so, dass Tanzen-Können sinnvoll beschrieben werden kann als ein in Handeln umgesetztes Wissen über tänzerische Bewegungen. Diese Selbstverständlichkeit besagt überhaupt nur deshalb etwas, weil das zwar (fast) alle Beteiligten so sagen, es aber gleichwohl nicht ganz einfach ist,

dies auch (konsequent) so zu denken. Bourdieu baut schließlich keinen Popanz auf.

Um jenen scholastischen Fehlschluss tatsächlich zu vermeiden, scheint weiter klärungsbedürftig zu sein, worin genau die Spezifik dieser Wissenskulturen besteht bzw. wofür jene Sprachlosigkeit überhaupt ein Symptom ist. Dies wäre zugleich der Lackmustest auf die Relevanz des folgenden Beitrages zum Thema: Hängt irgendetwas davon ab, *wie* wir diese Spezifik bestimmen, und wenn ja, was?

Der Befund ist zunächst einmal, dass es völlig verschiedene Namen und damit wohl auch unterschiedliche theoretische Mittel gibt, diesen Unterschied von »sprachlosen« und verbalsprachlichen Wissenskulturen zu bezeichnen. Um nur eine kleine Liste anzugeben: diskursiv vs. intuitiv, narrativ vs. diskursiv, verbalsprachlich vs. bildlich resp. ästhetisch, sagen vs. zeigen, Wissenschaft vs. Kunst, Körperwissen vs. Verstandeswissen etc. pp. Zu dem Befund gehört auch, dass Tanzkulturen wahrlich nicht alleine stehen mit dieser Spezifik, denn der zentrale Punkt findet sich eben auch im Sport, in der Musik, bei jedem Handwerk, in wohl allen Alltagssituationen wieder. Und was nachdrücklich irritieren sollte: Diese Differenz zweier Wissensweisen gibt es auch innerhalb der wahrlich nicht sprachlosen Wissenskultur der Wissenschaft. Um das zu sehen, muss man nur auf alle Debatten über die Notwendigkeit und Unhintergebarkeit von Metaphorik auch in den Wissenschaften verweisen. Wenn das aber so ist, dann liegt die Spezifik des praktischen Könnens gerade nicht in seiner Sprachlosigkeit, und die Spezifik des Körperwissens liegt gerade nicht in der Körperlichkeit als solcher. Selbstverständlich gibt es gravierende Unterschiede zwischen Handwerk, Musik, Tanz, Sport und Dichtung; und zur Bestimmung dieser Unterschiede dürfte der Verweis auf ganz verschiedene Weisen, in denen der Körper dort je ins Spiel kommt, sehr entscheidend sein. Aber das sind dann alles schon Unterschiede innerhalb derjenigen Gemeinsamkeit, deren Spezifik zunächst einmal zu bestimmen ist. Was also heißt es, ein praktisches Können zu sein und kein theoretisches Wissen?

Die These

Der im Folgenden näher zu erläuternde Vorschlag ist zunächst einfach noch ein weiterer Vorschlag, jenen Unterschied von praktischem Können und theoretischem Wissen zu bestimmen. Im Anschluss an Georg Misch, Josef König und Helmuth Plessner kann man von einer reinen Diskursivität im Unterschied zu einer evozierenden Diskursivität sprechen. Zugleich ist es aber ein Vorschlag dazu, wie wir uns *darüber* verständigen, *was* wir eigentlich unterscheiden, wenn wir praktisches Können und theoretisches Wissen unterscheiden.

In diesem Vorgehen liegt die eigentliche These: Dass eine Verständigung darüber, *wie* wir jene Spezifik des praktischen Könnens im Unterschied zu theoretischem Wissen bestimmen, erhebliche Konsequenzen

hat. Es ist keineswegs egal, wie wir jene Differenz bezeichnen und wie wir sie theoretisch bestimmen. In mindestens zwei Feldern hat diese Verhältnisbestimmung entscheidende Konsequenzen: 1. Wie wir das Verhältnis von praktischem Können und theoretischem Wissen bestimmen, ist zugleich eine Verhältnisbestimmung von Wissenschaft und Kunst. Und 2. ist sehr direkt die Frage der Lehr- und Lernbarkeit, der Kommunizierbarkeit/Mitteilbarkeit des Tanzes betroffen. Zugespitzt gefragt: Sind Tanz, Musik, bildende Kunst, Sport, Handwerk etc. Kinder der Öffentlichkeit oder aber in ihrem Wesen nur exklusiv Eingeweihten vorbehalten? Oder vorsichtiger und besser formuliert: Wie können wir die nicht nur nicht zu leugnende, sondern durchaus positiv zu wertende Tatsache, dass es sich bei all diesen Kulturen um Expertenkulturen handelt, in *der Weise* formulieren, dass sie als öffentlich-demokratische Kulturen begreifbar bleiben und nicht als Geheimzirkel für Eingeweihte. Diejenigen Rezeptionsästhetiken, die behaupten, dass all das schon Kunst sei, was ein beliebiges Individuum für Kunst erklärt, scheinen mir keinen attraktiven Weg zur Rettung demokratischer Kunst zu bahnen.

Die Abgrenzung

Sehr viele Bestimmungsversuche des Unterschieds von praktischem Können und theoretischem Wissen haben eine gemeinsame Grundlage und dann auch eine entscheidende gemeinsame Konsequenz: Theoretisches Wissen gilt als diskursives, vermitteltes Wissen, während praktisches Können in irgendeinem Sinne intuitiv und unmittelbar, unvermittelt sei. ›Diskursivität,›Vermitteltheit,›Unvermitteltheit‹ sind zwar zunächst Titel logisch-semantischer Verhältnisse, die rein als solche gar nichts mit Sprache zu tun haben; aber selbstverständlich ist beides nicht unabhängig voneinander. Dies lehrt bereits das griechische Wort *logos*, das Logik, Gedankenstruktur und Wort gleichzeitig meint. Und weil und insofern praktisches Können als sprachlos gilt, gleitet der Gegensatz von vermittelt und unmittelbar klammheimlich über in den Gegensatz von ›durch Sprache mitteilbar‹ vs. ›nicht durch Sprache mitteilbar‹. Und daraus wiederum leitet sich ein Symptom ab, das sich in den allermeisten Bestimmungsversuchen des praktischen Könnens findet, wie auch immer es im Einzelnen begründet sein mag: Die Sprache der Worte reiche nicht heran an den Sinn, der im praktischen Können liegt. Eine Art Urbild dieses Ansatzes dürfte Schopenhauers Musikästhetik sein. Aber auch heute ist diese Konsequenz weit verbreitet. Als Beleg seien willkürlich zwei Beispiele genannt, beide aus dem Sammelband »*Wissen in Bewegung*«:

Bei Brandstetter ist zu lesen: »Reden über Bewegung: Eine Sprache für die Erfahrung und die Wahrnehmung finden – dies ist eine Herausforderung, die nie gelingen kann. Dennoch lohnt es sich, sie anzunehmen.« (Brandstetter 2007: 44) Und bei Klein: »Eine Sprache für dynamische Vorgänge zu finden, ist auch immer eine Herausforderung an Wissen-Schaffende, die letztendlich scheitern

muss, muss sich das diskursive Wissen doch immer des Mediums der Sprache bedienen.« (Klein 2007: 33)

Dort wird aus einer sachlichen Schwierigkeit eine Konsequenz gezogen, die einen zutiefst melancholischen Ton hat, und die Hegel als »unglückliches Bewusstsein« beschrieben hat. Es handelt sich um eine Art Hams-terrä-Konzeption menschlicher Kommunikation: Eine Herausforderung, die scheitern muss, die wir aber annehmen sollten. Was wir haben, seien, ach wie schade, nur verschiedene Interpretationen von Tänzen oder sonstigen Kunstwerken, die aber alle den ›eigentlichen‹, den ›authentischen‹, den vom Künstler tatsächlich gemeinten Sinn verfehlten. Die Vielheit der Interpretationen gilt also nicht als Errungenschaft, als bereicherndes Offen-barmachen verschiedener Perspektiven, sondern gilt als Mangel gegenüber demjenigen Sinn, den wir letztlich nie erreichen können. Freilich sollen wir dann – es geht nun mal nicht anders – diesen Mangel auch noch für etwas Gutes halten und die Herausforderung annehmen, mit einer Unzahl von Interpretationen leben zu müssen.

Ersichtlich geht diese Interpretation gegen das Anliegen der zitierten Texte. Aber der melancholische Ton ist eine zwingende Konsequenz des for-mulierten Ausgangspunktes: Dass jeder sprachlich formulierbare Sinn nicht an den im praktischen Können verkörperten Sinn heranreiche. So sehr man dann einen ›eigentlichen‹ Sinn nicht meinen mag, so sehr ist er unterstellt als eben derjenige Fluchtpunkt, der als unerreichbarer postuliert wird.

Jene Konsequenz folgt in der Sache aber keineswegs zwingend aus der sachlichen Schwierigkeit, den Sinn praktischen Könnens verbalsprachlich zu fassen. Der Verweis auf Hegels Unterscheidung von »schlechter« und »wahrer Unendlichkeit« mag hier die Richtung einer Alternative andeuten. Wichtiger ist zunächst eine ideologiekritische Argumentation, denn die Konsequenz der »Unerreichbarkeit« von Sinn ist vor allem politisch fatal. Hier besteht auch die zentrale Gemeinsamkeit mit den Anliegen der zitierten Texte.

Bei der Rede von der »Unerreichbarkeit« handelt es sich um eine typisch lebensphilosophische Grundfigur, die in der Geschichte des Tanzes vor al-lem in der Zeit der Lebensreform kultiviert wurde. Klein hat in demselben Aufsatz sehr nachdrücklich gegen die Konsequenzen argumentiert, die ihr Text dann selber in der Figur der Unerreichbarkeit noch einmal reproduziert. Klein macht das möglichst zu Vermeidende prototypisch an Mary Wigman fest und deren »Position, dass Tanz ein reines Medium bleiben müsse und die tänzerische Erfahrung mit der Rede über den Tanz nichts zu tun habe« (Klein 2007: 29). Diese Position sei

»prototypisch und als Denkfigur in der Geschichte des Tanzes im 20. Jahrhun-dert äußerst beständig. Aber dieser Topos ignoriert die Ebene der Vermittlung, der Öffentlichkeit: die Wahrnehmung und Erfahrung des Zuschauers ebenso wie die öffentliche Rezeption des Tanzes, die diesem erst einen ›Ort‹ in den zeit-genössischen Kunst- und Kulturdiskursen zuweist.« (Ebd.)

Um es nochmals zuzuspitzen: *Weil* dieser Topos die Ebene der Vermittlung, der Öffentlichkeit ignoriert, genau deshalb ist er eine Figur der Kultukritik, der Gegenmoderne, des Authentizitätsgeraunes. Lebensphilosophie und Lebensreform haben eine nicht zu leugnende Vorreiterrolle für den Faschismus gespielt (vgl. Wedemeyer-Kolwe 2004). Dies zu sagen, ist kein Totschlagargument im Hinblick auf *political correctness*, sondern eine Warntafel, die dazu auffordert, die Logik jener Denkfigur tatsächlich zu brechen. Die links-sozialistischen Strömungen der Lebensreform haben es wahrlich nicht faschistoid gemeint. Aber allen diesen Strömungen gemeinsam war die Abwertung der Vermittlungsebene der Öffentlichkeit und damit ein Beschwören von Gemeinschaftskult. Man kann nachlesen, was Plessner schon zeitgenössisch in den »*Grenzen der Gemeinschaft*« dazu geschrieben hat, und wie er schon 1924 die Grundlagen der demokratischen Öffentlichkeit durch solcherart Gemeinschaftskult gefährdet sah. Er hat auf bittere Weise Recht bekommen.

In dem Text von Klein ist gegenüber Wigman & Co. eine wesentliche Vermittlungsebene eingezogen: Dort ist das Konzept formuliert, Vermitteltheit und Unmittelbarkeit als gleichberechtigte, komplementäre, sich wechselseitig begrenzende Aspekte zu postulieren. Das ist etwas grundsätzlich anderes als lebensreformerisch von einem reinen Medium zu räumen. Aber es ändert nichts an der Figur der Unerreichbarkeit. Tanz und Tanzwissenschaft seien je eigenständig, je nötig und notwendig komplementär. Aber es gibt dort eben deshalb keinen wissenschaftlichen Tanz und keine tänzelnde Wissenschaft. Genau insofern stellen beide Herausforderungen aneinander dar – freilich wesentlich unabschließbare Herausforderungen, an denen beide insofern scheitern müssen. Diese Unabschließbarkeit sichert, dass nicht doch einer der beiden Pole den anderen gleichsam übermannt. Die Figur der Unerreichbarkeit ist dort nötig, um die Komplementarität zu sichern. Genau deshalb sollte man sich trotzdem, und fröhlich, ins Hamsterrad begeben.

Vermittelte Unmittelbarkeit

Auch die Logik der Komplementarität von Vermitteltheit und Unmittelbarkeit reproduziert die Figur der Unerreichbarkeit von Sinn. Will man jenen melancholischen Ton loswerden, ist daher eine Logik der »vermittelten Unmittelbarkeit« im Anschluss an Hegel und Plessner gesucht. Dazu wäre zunächst plausibel zu machen, was eine mögliche Alternative zur Figur der Unerreichbarkeit wäre. Eine solche Alternative ist von Georg Misch formuliert worden. Misch steht in der Nachfolge von Dilthey, aber seine Philosophie ist nicht lediglich elaborierte Dilthey-Exegese, sondern eine qualitative Weiterentwicklung von dessen Hermeneutik. Mit Misch (und dessen Schüler Josef König) ist innerhalb der Lebensphilosophie das direkte Gegenteil zu der oben als typisch lebensphilosophisch gebrandmarkten Denkfigur formuliert (vgl. Schürmann 1999). Die im hier gegebenen Kontext entscheidende Passage lautet:

»Man könnte an dieser Universalität der Ausdrucksmöglichkeit des Innern nur irre werden, wenn die Romantiker recht hätten, die von dem gestaltlosen, bild- und wortlosen menschlichen Innenleben als einer formlosen und strukturlosen rein intensiven gärenden und strömenden Lebendigkeit sprechen, die durch jeden Ausdruck festgemacht, verfestigt und damit verfälscht werde. Aber das ist eine romantische Theorie, die den mystischen ekstatischen religiösen Erlebnissen entnommen ist und zwar einer bestimmten Auslegung dieser Erlebnisse, von einem vorgefaßten Begriff des religiösen Lebens aus, wonach das religiöse Erlebnis etwas rein Subjektives in einem isolierten Binnenleben des Ichs ohne ursprünglichen Bezug zur Gemeinschaft wäre. Aber so gefaßt wäre es dann auch nichts universal Geistiges mehr. Das ist ein unhaltbarer Begriff von Leben, da zum Leben als Geistigem wesentlich gehört die Beziehung von Tun und Wissen um den Sinn dieses Tuns.« (Misch 1994: 79)

»Geist« ist bei Misch also der Gegenbegriff zum isolierten Binnenleben des Ich und steht für den ursprünglichen Bezug zur Gesellschaft; *Geist* meint dort also in der Nachfolge von Hegel und Dilthey *spirit*, und nicht *mind*. Bei Plessner heißt es dann, weniger missverständlich, Mitwelt. Jeder Ausdruck ist damit Moment des sogenannten objektiven Geistes, also Manifestation, Produkt des mitweltlichen Lebens. Jeder Ausdruck meint tatsächlich *jeder*, über alle Unterschiede hinweg: Ausdrücke können flüchtig sein – Tanzaufführungen gibt es nur ein einziges Mal – sie können auch sehr beständig sein wie Denkmäler oder Texte; sie können künstlerisch gestaltete oder ganz alltägliche sein, sie können im Medium der Sprache der Worte leben oder aber im Medium der Sprache der Bewegungen – wie auch immer: Immer sind Ausdrücke geronnenes mitweltliches Leben.

Die Rede vom objektiven Geist ist durch drei Momente konstituiert:

1. durch einen methodologischen Primat des *Wir* gegenüber dem *Ich*;
2. durch eine Umstellung der Ontologie: Phänomene werden nicht als Dinge mit Eigenschaften, und auch nicht als Strukturen, sondern als Prozesse gefasst – mit der Binnendifferenzierung von fließenden Prozessen einerseits und festen (= zu Produkten geronnenen) Prozessen andererseits: Der Arbeiter »hat gesponnen, und das Produkt ist ein Gespinst«, wie es bei Marx heißt; und schließlich 3. dadurch, dass diese Produkte, Manifestationen, Ausdrücke die notwendige und die hinreichende Basis dafür sind, Prozesse zu verstehen und darüber zu kommunizieren. Bei Misch verdichtet sich das zu folgendem Grundsatz: »Man kann gradezu formulieren: in einem Ausdruck gegeben sein und Verstehen, dies beides ist korrelativ zueinander.« (Ebd.: 75)

Was hier so banal klingt, ist alles andere als selbstverständlich; es ist die entscheidende Grundlage, jenen »romantischen« Grundsatz der Unerreichbarkeit des zu verstehenden Sinns zu unterlaufen. Der Sinn liegt jetzt in einem Ausdruck gegeben gleichsam vor uns: Wir müssen ihn nicht in irgendeiner verschlossenen Binnenwelt von Produzenten, Tänzern, Autoren oder sonstigen Subjekten suchen. »Kurz: wir bewegen uns in einer Ausdruckswelt und nicht in einer Erlebniswelt.« (Ebd.: 78) Zugleich sind oder

stiften diese Ausdrücke die mitweltlichen Verstehens-Beziehungen: Es gibt keinen Graben zwischen meinem und deinem Verstehen, der erst zu überbrücken ist, sondern es gibt unterschiedliches Verstehen eines schon als gemeinsam Unterstellten. Sonst würden wir nicht kommunizieren, sondern Geräusche produzieren. Diese Ausdruckswelt ist also gleichsam lebendig, insofern sie rückzubeziehen ist auf den Prozess, der in diesen Ausdrücken geronnen ist und der in der Kommunikation darüber fortgesetzt wird. Ausdrücke sind insofern geronnene Sinngestaltungen in einem Prozess eingespielter Bedeutungen. Etwas zu verstehen heißt dann, sinnvolle Anschlüsse herstellen zu können, mitzuspielen in dem gemeinsamen Spiel. Z.B. ist es die beste Interpretation eines Musikstückes, eine Variation zu komponieren oder zu spielen.

Innerhalb dieses Grundansatzes kann Misch nun jene Grundunterscheidung reformulieren, die mit der grundsätzlichen Unterscheidung von praktischem Können und theoretischem Wissen im Blick ist und die gewöhnlich am Symptom der »Sprachlosigkeit« festgemacht wird. Misch unterscheidet nämlich grundlegend zwei Weisen von Diskursivität. Zunächst einmal gilt für alle Ausdrücke bzw. Ausdrucksgestalten, dass sie in sich differenziert sind. Insofern erfordert jedes Verstehen des Sinns dieser Ausdrücke als ganzer ein Durchlaufen der einzelnen Momente der in sich gegliederten Ausdrucksgestalt. In diesem Sinne ist jedes Verstehen diskursiv: Das Erfassen des Sinns ist gebunden an ein sukzessives Durchlaufen. Das ist im Prinzip auch noch in Einwortsätzen der Fall, denn der Sinn eines solchen Satzes ist nicht identisch mit dem Sinn der Wortbedeutung, was man z.B. daran sieht, dass man statt »Feuer!« auch »Alarm!« rufen könnte. Aber innerhalb dieser generellen Diskursivität gibt es, so Misch, einen qualitativen Unterschied zwischen reiner Diskursivität und evozierender Diskursivität. Das Paradigma reiner Diskursivität ist das Durchlaufen eines mathematischen Beweises: Es gibt einen klaren Anfang in und mit den gesetzten Axiomen und klare Regeln des formalen Schließens. Beides zusammen bedingt eine vollständige Transparenz des Beweises in dem Sinne, dass die ganze Bedeutung des Theorems und seines Beweises im Prinzip wortwörtlich in den Zeilen zu lesen ist. Das Paradigma am anderen Pol ist ein Gedicht oder, noch einfacher, Ironie. Hier verfehlt man den ganzen Sinn des Gesagten, wenn man ein Gedicht oder ironische Rede wortwörtlich nimmt. Hier ist *das Wie resp. der Modus* des Gesagten eben nicht derart, dass alles in den Zeilen steht, sondern hier steht das Wie des Gesagten, und damit das wesentliche Moment seines Sinns als ein ironischer oder dichterischer Sinn, zwischen den Zeilen, wie wir so sagen. Misch nennt es evozierendes Sprechen: Der Sinn des Gesagten kann nicht einfach festgestellt werden, sondern er wird evoziert, geweckt. Misch muss daher zwischen Aussagen und Aussprechen unterscheiden, so dass er darauf bestehen kann, dass der Sinn eines Gedichtes zwar nicht ausgesagt wird (im Sinne der wörtlichen Lesart von feststellenden Aussagesätzen), gleichwohl aber ausgesprochen ist. Wo sonst, wenn nicht in dem Text des Gedichtes, sollen wir denn dessen Sinn suchen? Nirgendwo sonst, und insbesondere nicht in der Binnenwelt des Autors. Eben das meint, dass

der Sinn eines Gedichtes tatsächlich ausgesprochen vor uns liegt: eben zwischen den Zeilen, nicht aber wie bei reiner Diskursivität in den Zeilen, aber auch nicht hinter den Zeilen, wie von jener »romantischen« Konzeption mit melancholischem Ton unterstellt. Weil und insofern der wortwörtlich ausgesagte Sinn eines Gedichtes, einer Metapher, von Ironie etc. über sich selber hinaus weist, spricht Misch von »unergründlichem« Sinn. Das Wort ist arg missverständlich und für das Gemeinte etwas zu groß. Man kann es einfach *unfestgestellt* nennen, denn es ist der Gegenbegriff zu dem in Aussagesätzen wortwörtlich gesagten und insofern festgestellten Sinn. Wenn man einen Witz erklären soll, ist der Witz kaputt; und wenn man den ironischen Sinn in einem Aussagesatz erklärt, ist es eben kein *ironischer* Sinn mehr.

Nur so weit betrachtet, wäre der Unterschied zu jenem romantischen Zug der Unerreichbarkeit eines vermeintlich eigentlichen Sinns freilich noch nicht trennscharf. Die klare Abgrenzung erreicht Misch durch ein weiteres von ihm eingeführtes Prinzip, nämlich dem der Verbindlichkeit der Unergründlichkeit. Dies ist tatsächlich ein logisches Prinzip und nicht Ausdruck subjektiver Emphase. Abkürzend gesprochen, besagt es Folgendes (vgl. ausführlicher Schürmann 2001): Jede Interpretation eines Gedichtes ist der Versuch, den unfestgestellten Sinn des Gedichts in einen festgestellten Sinn zu überführen. Die Unergründlichkeit des Sinns zeigt sich in der Möglichkeit einer Vielheit von Interpretationen *und* darin, dass der dann in Aussagen festgestellte Sinn nicht mehr der *gedichtete* Sinn ist – analog dazu, dass der Witz bei einer Erklärung verloren geht. Auf der anderen Seite gibt der unfestgestellte Sinn tatsächlich ein Maß für die Angemessenheit seiner Interpretationen, denn es ist nicht so, dass beliebige Interpretationen möglich sind. In genau diesem Sinne ist der unergründliche Sinn des Gedichts im Gedicht ausgesprochen, und es ist nicht so, dass er in einem unerreichbaren Jenseits hinter den Gedichtzeilen liegt. Als Formel: Unergründlichkeit des Sinns besagt, dass solcher Sinn nicht in den Zeilen, sondern zwischen den Zeilen liegt; und Verbindlichkeit der Unergründlichkeit des Sinns besagt, dass unergründlicher Sinn tatsächlich zwischen den Zeilen und nicht hinter ihnen liegt. Für Plessners Anthropologie ist dieses Prinzip der *Verbindlichkeit* der Unergründlichkeit des Mensch-seins dann alles entscheidend geworden (Plessner 1931, dazu Schürmann 1997).

Konkretion an der Figur des Schauspielers

Simmels Aufsatz »Zur Philosophie des Schauspielers« beginnt wie folgt: »Die Leistung des Schauspielers enthält einen inneren Gegensatz, der sie zu einem kunstphilosophischen Rätsel macht.« (Simmel 1908: 424) Das Paradoxe, das Simmel hier als Rätsel bezeichnet, ist der allbekannte Sachverhalt, »dass drei Schauspieler die gleiche Rolle auf drei ganz verschiedene Weisen auffassen, alle drei gleichmäßig künstlerisch befriedigend, alle drei gleichwertig als ›Interpretationen‹ des Dichtwerkes« (ebd.: 425). Paradox ist das freilich nur gemessen an ganz bestimmten Erwartungshaltungen. Wer

meint, dass das Dichtwerk den Sinn einer Rolle eindeutig festlegt, der muss sich durch den Verweis auf drei gleichwertige Interpretationen belehren lassen, dass der Sinn einer Rolle unergründlich ist; und wer umgekehrt meint, dass jede Interpretation der Rolle an deren eigentlichem Sinn nur scheitern könne, der kann nicht erklären, warum jene drei Interpretationen in ihrem Vergleich gerade keinen Mangel der je einzelnen Interpretation aufzeigen, sondern im Gegenteil zwar drei gänzlich verschiedene, gleichwohl aber gleichermaßen befriedigende Interpretationen vorliegen. Aus der Sicht der Forderung, »die diese Rolle an *diesen* Schauspieler und vielleicht an keinen anderen stellt« (ebd.), erweisen sich beide Unterstellungen als unzulänglich: Der Sinn der Rolle ist weder rein feststellbar noch folgt daraus, auf bloß subjektive Interpretationen ihres Sinns verwiesen zu sein. Hier entspringt der entscheidende Unterschied zwischen Subjektivität und Perspektivität (vgl. Plessner 1928: 83). Jene drei Schauspieler präsentieren den ganzen Sinn der Rolle in je *perspektivistischer* Weise, und es ist nicht so, dass sie sich je *subjektiv* einem eigentlichen Sinn der Rolle annähern, aber letztlich an dieser Aufgabe scheitern.

Es mag daher wie Haarspaltereien klingen, aber es besteht ein relevanter und aufzeigbarer Unterschied zwischen jener Hamsterrad-Idee von Sinnsuche und dem Verbindlichkeitsspostulat der Unergründlichkeit, dem gemäß man sich Sisyphos als glücklichen Menschen vorstellen muss. Hier entscheidet sich, ob die Vermittlungsebene der Öffentlichkeit ignoriert wird oder nicht.

Literatur

- Baxmann, Inge (2007): »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 Verlag, S. 217-227.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele (2007): »Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenschaftstheoretische Herausforderung«. In: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung*, S. 37-48.
- Klein, Gabriele (2007): »Tanz in der Wissensgesellschaft«. In: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung*, S. 25-36.
- Misch, Georg (1994): *Der Aufbau der Logik auf dem Boden der Philosophie des Lebens. Göttinger Vorlesungen über Logik und Einleitung in die Theorie des Wissens*. G. Kühne-Bertram/F. Rodi (Hg.), Freiburg/München: Alber.

- Plessner, Helmuth (1924): »Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus«. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. V (1981), S. 7-133.
- Plessner, Helmuth (1928): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin/New York: de Gruyter (1975).
- Plessner, Helmuth (1931): »Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht«. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. V (1981), S. 135-234.
- Schürmann, Volker (1997): »Unergründlichkeit und Kritik-Begriff. Plessners Politische Anthropologie als Absage an die Schulphilosophie«. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 45, S. 345-361.
- Schürmann, Volker (1999): *Zur Struktur hermeneutischen Sprechens. Eine Bestimmung im Anschluß an Josef König*, Freiburg/München: Alber.
- Schürmann, Volker (2001): »Die Verbindlichkeit des Ausdrucks. Leibgebundenes Verstehen im Anschluß an Misch und König«. In: Franz Bockrath/Elk Franke (Hg.), *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck – im Sport*, Hamburg: Czwalina, S. 49-60.
- Simmel, Georg (1908): »Zur Philosophie des Schauspielers«. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 8 (1993), S. 424-432.
- Wedemeyer-Kolwe, Bernd (2004): *Der neue Mensch. Körperkulturen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Form der Bewegung – Bewegung als Form.

Zum Wissen vom Bewegungswissen

ELK FRANKE

Einleitung

Die Frage, wie körperliche Bewegungen gelernt werden können, scheint trivial zu sein, leisten wir dies doch seit dem Tag unserer Geburt in vielfältiger Weise. Wie in anderen Bereichen menschlichen Lebens ist jedoch das scheinbar Selbstverständliche nicht automatisch auch das einfach zu Erklärende. Als Vertrautes erscheint es nicht erklärungsbedürftig und erhält deshalb auch weniger Aufmerksamkeit. Erst die Funktionalisierung und Optimierung von Bewegungsabläufen in den Arbeitsprozessen der Neuzeit machte zunehmend auch eine systematische Bewegungsforschung notwendig. Aktuell ist sie insbesondere in der Arbeitswissenschaft, der Rehabilitationsforschung und im Leistungssport etabliert. Wobei – und dies ist für die folgenden Ausführungen wichtig – die dort entwickelten Deutungsmuster sich in der Regel einem gleichartigen Ziel verpflichtet fühlen: der Optimierung von Bewegungsabläufen aus verschiedenen Zwecküberlegungen. Dies hat zur Folge, dass zwar die Umstände und Ergebnisse von Bewegungen als Mittel zur Erreichung dieser Zwecke analysiert werden, aber selten die Voraussetzungen, die eine Bewegung zu einer Bewegung machen.

Aus philosophischer Sicht erweist sich die Bewegung dagegen als ein sehr altes Phänomen, das schon in der Antike zu heftigen Kontroversen führte wie u.a. die Auseinandersetzung zwischen Zenon und Aristoteles über einen angenommenen Laufwettbewerb Achills mit einer Schildkröte. Auch in der Neuzeit wurde die Frage, was das ›Bewegliche‹ einer Bewegung ist und wie diese ›Prozesshaftigkeit‹ erfasst werden könne, nicht nur von Kant, Hegel, Bergson oder Klages in unterschiedlichen Theorieansätzen bearbeitet, sondern bestimmte auch den Diskurs einer handlungsorientierten Lebenswissenschaft und Reformpädagogik zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

In diese Zeit fallen auch die ersten weiterreichenden Versuche, den Tanz nicht nur deskriptiv und klassifikatorisch zu beschreiben, sondern ihn als eine spezifische Handlungsform historisch-systematisch und bewegungs-

analytisch zu erfassen. Dabei zeigt sich, dass der Tanz als Gegenstand durch seine Flüchtigkeit, spirituelle Faszination und musikorientierte Rhythmisierung einerseits aus den üblichen zweckorientierten Bewegungsforschungen herausfällt, andererseits aber, eben durch diese Besonderheiten, zum Modell für grundlegende Überlegungen einer Bewegungsforschung wird, die nicht nur funktionale und rationale Determinanten berücksichtigt, sondern auch versucht, Aspekte wie Zeitlichkeit, Emotionalität oder Ganzheitlichkeit einer Bewegung mit aufzunehmen.

Kennzeichnend für eine solche Konzeptualisierungsphase ist u.a. der Versuch, die Besonderheiten des Tanzes über Abgrenzungen und dichotome Deutungsmuster zu erklären.

Nach Straus liegt dem Tanz »ein Erleben zugrunde [...], das sich von dem theoretischen Erkennen, dem praktischen Begreifen, dem zweckmäßig planenden und berechnenden Handeln, dem technischen Beherrschen der Dinge polar entfernt« (Straus 1960: 166) und sich als präsentisches Erleben formen lässt. Kennzeichnend für rhythmisches Hören oder Bewegen ist ein besonderes Strukturmoment von Erfahrung, das er »pathisches« Moment nennt. Es lässt sich vom »gnostischen« Moment der Vernunft unterscheiden.

Während das gnostische Moment durch rationales Erfassen und Erkennen von Gegebenem gekennzeichnet ist, stellt das pathische Moment eine »unmittelbare Kommunikation« dar, die sinnlich-anschaulich und somit vorbegrifflich mit den Erscheinungen stattfindet. So lassen sich z.B. Töne oder Farben sowohl systematisch differenzierend wahrnehmen. Sie können uns aber auch unbewusst in einer bestimmten Weise »anmuten«. »Das gnostische Moment hebt nur das *Was* des gegenständlichen Gegebenen, das pathische das *Wie* des Gegebenseins hervor.« (Ebd.: 151) Ein besonderes Wahrnehmungsfeld pathischer Erfahrungen sind für Straus Töne und Tanzbewegungen.

Andere Autoren wie etwa Buytendijk in »Zur allgemeinen Psychologie des Tanzes« (1956) oder auch Schmitz in »Darstellung zum leiblichen Raum« (1967) bestätigen diese Interpretationsperspektive, indem sie das Tanzen als eine besondere Erfahrungsweise herausstellen, in der explizit eine leiblich-pathische Mensch-Welt-Beziehung in räumlich zeitlichem Sinne möglich ist. Die darin erkennbare lebensphilosophische Deutungstradition hat nicht nur das Selbstverständnis von Tänzern geprägt, sondern bis in die Gegenwart auch zur Stabilisierung des Slogans beigetragen: »Wenn die Sprache versagt, muss man tanzen.«

Kennzeichnend für diese Form von »Selbstvergewisserungs-Konzepten« ist jedoch häufig, dass sie ihre Spezifika vorrangig aus Abgrenzungen zu etablierten Deutungsmustern erhalten. So wird das »Pathische« nach Schütz zunächst vordergründig als ein »nicht gnostisches« Erkenntnisinstrument gedeutet und ergänzt durch holistische Beschreibungen von nachvollziehbaren Erlebnis-Erfahrungen. Entsprechend schreibt u.a. Brandenburg in seiner Darstellung »Der moderne Tanz« (1921): »Der wahre Tanz jedoch entsteht aus dem Körpergefühl, aus dem Bewegungssinn, [...] der den Tanz in

jenen sechsten Sinn weiterzuleiten hat.« (Brandenburg 1921: 18) Und Wigman beschreibt in ihren Erfahrungen die Besonderheit des Tanzes in ähnlicher Weise: »Höhe und Tiefe, Weite und Breite, das Vorwärts, Seitwärts und Rückwärts, das Horizontale und das Diagonale – das sind dem Tänzer nicht nur Fachbezeichnungen [...] Er erfährt sie ja am eigenen Körper. Und sie werden ihm zum Erlebnis, weil er in ihnen die Vermählung mit dem Raum eingeht.« (Wigman 1963: 12)

Für eine aktuelle Tanzforschung ergibt sich aus dieser bisherigen Deutungstradition eine doppelte Aufgabe: zum einen muss sie versuchen, die Sensibilität für die Besonderheit des Gegenstandes *Tanz*, die in den Interpretationen erkennbar wird, bei eigenen Überlegungen zu berücksichtigen und zum anderen ist sie aufgefordert, die lebensphilosophischen Implikationen, holistischen Generalisierungen und metaphorischen Dichotomien dieser Deutungstradition einer zeitgemäßen Prüfung zu unterziehen.

Der folgende Beitrag versucht dies, wobei sich die Ausführungen nicht spezifisch auf Tanzbewegungen beziehen, sondern diese nur beispielhaft verwenden. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht der Gegenstand bzw. das Phänomen *›Bewegung‹*, das aus der Perspektive von zwei Begriffen, dem Begriff der *›Form‹* und dem des *›Wissens‹* analysiert werden soll.

Ausgehend von der Erkenntnis Cassirers in seiner Philosophie der symbolischen Formen, wonach wir *›nicht nicht geformt wahrnehmen‹* können, wird im *ersten* Schritt erläutert, welche grundsätzliche Bedeutung der Begriff der *›Form‹* für jede Art des Handelns hat und welche Konsequenzen dies für die Realisierung, Vorstellung und Tradierung von Bewegungen haben kann.

Im *zweiten* Schritt wird das dadurch entstandene mehrperspektivische Konstrukt *›Bewegungs-Form‹* präzisiert durch Berücksichtigung des Wissens-Aspektes. Über die enge, auf bewusste Kognitionen bezogene Verwendung hinaus, wird *›Wissen‹* dabei im erweiterten Sinne nicht nur als *knowledge of*, also sich auskennen, sondern auch als *knowing how* im Sinne eines *›Könnens‹* verstanden.

Im *dritten* Schritt soll abschließend angedeutet werden, in welcher Weise die modernen digitalen Medien Repräsentationsformen ermöglichen, die nicht nur die visuellen Bild-Vorstellungen verändern, sondern zu einer deutlich anderen, neuen Art des Wissens vom Bewegungswissen führen können.

Von der Form der Bewegung zur Bewegung als Form – ein Perspektivenwechsel

›Äußere‹ Bewegungsformen als Ausdruck ›innerer‹ Einstellungen und Haltungen

Die Begriffe ›Bewegung‹ und ›Form‹ sind mit jeweils unterschiedlichen philosophischen Bezügen in den Verhaltens- und Handlungswissenschaften grundlegend.

Seit den Anfängen der Philosophie wurde das Problem der ›Bewegung‹ als eine besondere dialektische Spannung von Einheit und Vielheit, Seinem und Nichtseinem, Unveränderlichkeit und Veränderlichkeit gedeutet, bevor es in der Neuzeit seine mechanische Bedeutung als Ortsveränderung in der Zeit erhielt. Methodologisch ergibt sich die Schwierigkeit, den zeitlichen Prozess der Bewegung angemessen zu erfassen, wenn die Bewegung nicht auf die jeweilige Differenz der räumlichen Messpunkte begrenzt wird, die selbst wiederum nicht prozesshaft-zeitlich sind.

Unter ›Form‹ werden in Abgrenzung zum ästhetisch-performativen Begriffsgebrauch *nicht* bestimmte (äußere) Bewegungsarten, also spezifische Ausdrucksformen z.B. im Tanz verstanden, sondern der Verweis auf die Form einer Bewegung ist als Hinweis auf die *Formungsbedingungen* zu verstehen, denen jede Bewegung unterliegt. Dabei wird explizit Bezug genommen auf die Theorie der symbolischen Formen von Cassirer und die handlungstheoretischen Überlegungen von Schwemmer.

Unter ›Wissen‹ soll nicht nur jenes kognitive Wissen verstanden werden, das lange Zeit die abendländische Kulturentwicklung geprägt hat, sondern auch jene verschiedenartigen Möglichkeiten der Weltaneignung, die sich durch die unterschiedlichen Sinneserfahrungen ergeben, so dass man auch von so etwas wie ›Bewegungs-Wissen‹ sprechen kann.

Der Zusammenhang von Ereignis und Form

Die grundsätzliche Frage, die auch für die Erfassung von Bewegung *als* Bewegung gilt, »wie nehmen wir etwas wahr, wenn wir es wahrnehmen«, beantwortet u.a. Cassirer auf eine sehr fundamentale Weise: »Nicht anders als durch das Medium der Form. Das ist die Funktion der Form, dass der Mensch, indem er sein Dasein in Form verwandelt, d.h. indem er alles was Erlebnis in ihm ist, nun umsetzen muss in irgendeine objektive Gestalt.« (Cassirer/Heidegger 1991: 286) Neben Whitehead ist es das Verdienst Cassirers, dass die Diskussion über die Fragen der Wahrnehmung, Erkenntnis und des Verstehens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine zukunftsweisende Erweiterung erhielt. So konnte Cassirer auf überzeugende Weise zeigen, dass der Mensch immer nur »in Formen« wahrnehmen kann, was bedeutet, dass neben der bis dahin in der kantischen Tradition favorisierten Sprache als Ordnungsfaktor auch Bilder, Rituale oder Mythen, aber auch

Musik und Bewegung eine Wahrnehmungs- und Erkenntnisfunktion besitzen.

Langer (1965) hat die daraus sich ergebende Perspektive eines *vor-* und *außersprachlichen* Verstehens weiterentwickelt, indem sie explizit zwischen »diskursiven« und »präsentativen« Formungsbedingungen unterscheidet. Dabei geht sie davon aus, dass der Umfang menschlicher Vernunft größer ist, als der Bereich, der durch die Diskursivität der Sprache bestimmt wird, d.h. auch durch *präsentative Formungsprozesse*, die sich in Bildern zeigen, wird Wissen artikuliert. So gibt es in

»unserer Erfahrung Dinge, [...] die in das grammatische Ausdruckssystem nicht hineinpassen. Dabei handelt es sich jedoch nicht notwendigerweise um etwas Blindes, Unbegreifliches, Mystisches; es handelt sich einfach um Dinge, die durch ein anderes symbolisches Schema als die diskursive Sprache begriffen werden müssen.« (Langer 1965: 95)

Zu solchen anderen symbolischen Konfigurationen gehören neben Bildern, wie gezeigt werden wird, u.a. auch Bewegungen. Kennzeichnend für sie ist, dass bei ihnen, in Absetzung zur Sprache, sich die Bedeutung nicht aus der Rekonstruktion der Wortfolge gleichsam elementenhaft, »nacheinander, sondern gleichzeitig [...] in einem Akt des Sehens« (ebd.: 99) ergibt. Entsprechend erschließen wir die Bedeutung einer Photographie nicht über ein elementarhaftes Vokabular ihrer hell-dunkel Flächen, sondern aus ihrem Gesamteindruck.

»Die durch die Sprache übertragenden Bedeutungen werden nacheinander verstanden [...]; die Bedeutungen aller anderen symbolischen Elemente, die zusammen ein größeres, artikuliertes Symbol bilden, werden nur durch die Bedeutung des Ganzen verstanden. [...] Wir wollen diese Art von Semantik ›präsentativen Symbolismus‹ nennen. [...] er erweitert unsere Vorstellung von Rationalität weit über die traditionellen Grenzen hinaus und wird doch der Logik im strengen Sinne niemals untreu.« (Ebd.: 103)

Inwieweit diese »Logik« auch bei der Erfassung körperlicher Bewegung relevant ist, soll in Analogie zur Interpretation von Bildern am Beispiel einer Alltagsbewegung, dem Lauf zur Straßenbahn, präzisiert werden. Bei der, die Person kennzeichnenden Ausdrucksform, lassen sich verschiedene Charakteristika des *präsentativen Formungsprozesses* erkennen.

a. *Die prinzipielle Kontextrelevanz der ›Formungselemente‹.*

Obwohl die Laufbewegung aus verschiedenen ›Elementen‹ besteht, die bewegungstheoretisch unter anderem über physiologische Bedingungen (Gelenkformen, Schwerkraft, Körpermittelpunkt etc.) und funktionale Aspekte (Bewegungsumkehrpunkte etc.) bestimmt werden können, bilden diese keine ›Bewegungs-Grammatik‹, aus der sich die Prozessspezifität des Laufes einer Person ableiten ließe. Sie ergibt sich vielmehr erst

aus der Relation einzelner Formelemente innerhalb des Bewegungsprozesses als individueller performativer Gesamteindruck.

b. *Die Dominanz eines primären Gesamteindrucks*

Der spezifische Lauf der Person erhält damit seine Bedeutung nicht aus einer Verbindung einzelner ›Lauf-Elemente‹, die jeweils eine eigenständige Bedeutung haben. Vielmehr findet eine mögliche Laufanalyse in umgekehrter Weise statt: Ausgehend von einem primären Gesamteindruck, werden für eine Deutung einzelne Bewegungsaspekte konstruiert. Ihre umgekehrte Re-Konstruktion ergibt jedoch nicht den Gesamteindruck der Bewegung (in ihrer Prozesshaftigkeit) wie es Kleist im Marionettentheater eindrucksvoll beschrieben hat.

c. *Die Singularität der Bedeutung.*

Anders als diskursive Symbole, die für etwas anderes stehen können (das Wort für ein Objekt, das es bezeichnet), verkörpern präsentative Formungsprozesse zunächst immer sich selbst. Entsprechend präsentiert eine Bewegung nur sich selbst, ›die Bewegung‹. Sie erhält ihre Bedeutung nicht erst als Signifikant durch Bezug auf ein Signifikat, sondern erscheint wie ein Bild zunächst als eine unableitbare Gesamtform. Entsprechend gibt es bei der Interpretation einer Lauf-Bewegung kein ›Nacheinander‹ (vgl. Franke 1978: 80-124). Die Bewegung in ihrer Gesamtheit, kann man mit Langer sagen, hat eine *implizite* Bedeutung, in der sich ein *genuines* Wissen spiegelt. Es ist jenes prozesshafte Wissen, das keine propositionale Form hat – und sich deshalb auch nicht vollständig in eine diskursive Darstellungsform übersetzen lässt (vgl. Franke 2004).

Ereignis-Präsenz und Form-Präsenz – zur Spezifik der Bewegungs-Vorstellung

Bisher wurde nur allgemein vom ›Bewegungs-Bild‹ gesprochen, das die Vorstellung einer Bewegungskonfiguration bestimmt. Dies soll im Folgenden präzisiert werden, indem deutlich getrennt wird zwischen ›Ereignis-Präsenz‹ und ›Form-Präsenz‹ sowie hinsichtlich der Ereignisse zwischen dem Sehen, Hören, Tasten, Riechen und Schmecken als Erfahrungsmodi.

Zunächst beispielhaft einige Hinweise zum *Sehen*. Im Sehen erfassen wir eine Welt uns gegenüber, die da ist. Die Sehwelt stellt eine Welt dar, in der *zeitgleich* Aspekte miteinander verbunden sind (vgl. Schwemmer 2003: 102).

Eine solche Kopräsenz unter zeitlichen Gesichtspunkten lässt sich beim *Hören* nicht feststellen. Zwar kann man mehr Geräusche und Klänge gleichzeitig hören, aber das Hören als Ereignis ist letztlich immer durch die Zeitlichkeit seiner Entwicklung gekennzeichnet. Eine Melodie oder ein Rhythmus lassen sich erst hinsichtlich ihrer eigenen Identität erkennen, wenn sie sich in einer zeitlich gegliederten Form entwickelt haben. Schwemmer fasst das zusammen, wenn er schreibt:

»Dieses Entwicklungsverhältnis von akustischen Ereignissen und Hören ist ein dynamisches Verhältnis. Im Hören befinden wir uns in einem dynamischen Weltverhältnis, das wir als ein solches erleben, nämlich als ein, der Hörwelt Ausgesetzt sein [...]. Im Sehen – und damit meine ich im Erleben des Sehens – verbleibt die Sehwelt dagegen uns gegenüber. Wir sind nicht einbezogen in sie.« (Ebd.: 103)

Sie bleibt, könnte man sagen, uns gegenüber wesentlich abhängig vom Medium, das uns das Sehen ermöglicht, dem Licht.

Davon deutlich getrennt sind *körperliche Bewegungen* wie sie u.a. durch die kinästhetische Wahrnehmung erfahren werden. Anders als beim Sehen und Hören, die das Licht und die Luft als Medium benötigen, gibt es bei Bewegungen kein ›materiales Zwischen‹, sondern dieses ist, wie schon Aristoteles betonte, ein ›angewachsenes Zwischen‹, woraus sich ein besonderes Verhältnis von tast- und kinästhetischem Bewegungs-Ereignis und Form feststellen lässt (vgl. Franke 2006: 202ff.).

Diese prinzipielle Unterscheidung zwischen der Ereignisbildung beim Sehen und Hören gegenüber der Ereignisbildung körperlicher Bewegungen ist von zentraler Bedeutung, vor allem wenn die Frage beantwortet werden soll, wie die Präsenz, die Vorstellungen von Bewegungen *als* Bewegungen gebildet werden.

Ereignis – Form – Präsentation

Als ›Präsentation‹ soll zunächst das Gegenwärtigwerden oder eine Wieder-vergegenwärtigung von Ereignisvorgängen des Sehens, Hörens und der Bewegung verstanden werden. Ein Prozess, der immer zwei Voraussetzungen erfüllt: zum einen ist es ein Prozess der Formbildung auf der Ereignisebene, die z.B. das Sehen als physiologischen Vorgang ermöglicht, und zum anderen eine Formbildung, die eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber den organischen Formungsprozessen besitzt. Somit kann man immer von einem doppelstufigen Formungsprozess ausgehen, in dem erstens die Formung, durch die Sehen hinsichtlich der organischen Bedingungen als Sehen möglich wird, und zweitens die Formung, durch die eine Präsenz als ›Seh-Bild‹ in unserer Vorstellung entsteht.

Der erste Formungsprozess unterliegt weitgehend biologischen Gesetzmäßigkeiten, während die Erzeugung der Seh-Bilder auf der Stufe der Präsenz darüber hinaus kontextuellen und situativen Bedingungen unterliegt. Unter Bezugnahme auf Whitehead geht Schwemmer auf diesen Formungsprozess der Präsentation in seiner Handlungstheorie näher ein:

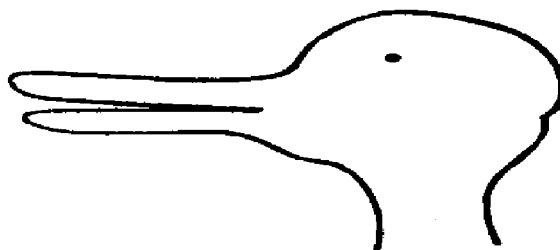
»Das Verhältnis der organischen Prozesse zueinander haben wir mit Whitehead als ein Verhältnis der Formgleichung, der conformation, dargestellt. Der Übergang zu den Bewusstseinsprozessen, und zwar zunächst zum Gefühltwerden der organischen Prozesse und zur Vergegenwärtigung dieses Gefühltwerdens, lässt sich dagegen nicht mehr in der gleichen Weise als eine Formgleichung

verstehen. Denn die Besonderheit der Bewusstseinsprozesse besteht ja auch in ihrer Spontaneität, also darin, dass ihre innere Form aus bereits eingerichteten Aktivierungsmustern hervorgeht, und gerade nicht aus einer Angleichung an die Formen der organischen Prozesse entsteht.« (Schwemmer 2001: 24)

Dies bedeutet, dass die Formungsprozesse, durch die unser Verhalten und Handeln in der Welt konstituiert werden, unterschiedlichen Voraussetzungen unterliegen.

»Wo die organischen Prozesse unsere Welterfassung – so kann man zusammenfassen – durch die Formangleichung, die conformation, ihre Verlässlichkeit gewinnen, geschieht dies für die Bewusstseinsprozesse durch deren Einbettung in unsere Welt des Verhaltens und Fühlens. Im Unterschied zu den organischen Prozessen der Formangleichung ist diese praktische und emotionale Einbettung unserer Bewusstseinsprozesse von einer deutlich höheren Variabilität. Sie lässt Raum sowohl für kreative Phantasie und Gestaltung als auch für einzelne Irrtümer und allgemeine Verzerrungen unserer Weltorientierung.« (Ebd.: 25)

Ein Beispiel dafür sind die von der Wahrnehmungspsychologie in vielfältigen Untersuchungen bestätigten Spring-Figuren und Wahrnehmungstäuschungen. Hier findet bei identischer Ereignis-Formung eine differente Präsenz-Formung statt.



Hasen-Enten-Kopf (Wittgenstein 1967: 228)

Offensichtlicher als bei der Erfassung der Welt durch das Sehen zeigt sich die Differenzierung der zwei Formungsprozesse beim Hören – insbesondere beim Hören von Musik in der Form von »Klang-Bildern«. Sie dokumentieren die Eigenständigkeit des Formungsprozesses auf der Präsentationsebene unter Einfluss von Situationen und Emotionen sowie die der Zeitstrukturierung über verschiedene Rhythmen. Die Musik erweist sich damit als ein anschauliches Ausgangsfeld für die skizzierte Differenzierung in *organisch-materiale* Formungen und *kontextabhängige situativ-emotionale* Formungen auf der Ebene der Präsentation im Sinne von »Klang-Bildern«.

Gleichzeitig kann an der Musik verdeutlicht werden, dass die Formung der Präsentation niemals ein privater, sondern immer ein intersubjektiver, sozialer Konstruktionsprozess ist, der sich – wie in der Musikgeschichte besonders offensichtlich wird – auch in eigenen Klangformen manifestiert.

Der Komponist als Akteur und der Zuschauer als Rezipient entwickeln dabei einen nicht zufällig kompatiblen Formungsprozess. So konnte u.a. Fricke zeigen, wie die abendländische Musik bis 1900 – die bis heute wesentlich die klassische Musikrezeption bestimmt – durch eine dominante Konstruktionsstruktur gekennzeichnet ist:

»Durch die ersten Akkorde oder durch die Anordnung der ersten Töne einer melodischen Linie konstruiert sich der Hörer eine Basis. Sie ist insofern eine Rekonstruktion, da der Hörer nachvollzieht, was der Komponist schon vorher konstruiert hatte. Diese Konstruktion ist [...] eine Notwendigkeit, weil von dieser Setzung eines tonalen Zentrums alle anderen Töne, Akkorde und Tonfolgen ihren relativen Wert und damit ihre Bewertung erhalten. [...] Das Setzen der Bezugsbasis gibt es in verschiedenster Form [...] Wie wichtig uns ein solcher Bezugspunkt ist, verdeutlichen die Ergebnisse von Aufhagen, die zeigen, dass sich die Hörer selbst bei atonalen Tonfolgen tonale Zentren suchen, der Hörer schafft sich eine Ordnung – wie er auch sonst gezwungen war, das Ordnen, Kategorisieren, Segmentieren usw. zu lernen, um sich in der Welt zurecht zu finden, um überhaupt leben zu können. Und eine Ordnung ist – nicht nur in der Musik – ein Beziehungsgefüge.« (Fricke 2000: 31)

Entscheidend ist, dass beim Hören von Musik, anders als beim Sehen, der Aspekt der *Zeit* bedeutsam wird. In Form besonderer rhythmischer Muster, die aus dem musikalischen Ablauf extrahiert werden und gleichzeitig einen Ordnungs- und damit Wiedererkennungswert erhalten, wird die Zeit als wesentliches Prinzip des Formungsprozesses erkennbar. Damit lässt sich konstatieren, dass die Zeit einen Aspekt darstellt, der beim Formungsprozess des Sehens kaum von Bedeutung ist, für das Hören aber eine wichtige Gliederungsfunktion erhält und für die Bewegung von fundamentaler Bedeutung ist, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

Das Bewegungs-Bild als ein besonderes Wissen von der Zeit

Die Repräsentation des Hörens z.B. von Musik in Form von ›Klang-Bildern‹ gelingt nur, wenn die Zeit in diesen Bildern auch in einem räumlichen Nacheinander z.B. über Rhythmusstrukturen manifestiert wird, wobei diese Rhythmusstrukturen sich letztlich als gegliederte Bewegungen beschreiben lassen. Erscheinen die zeitlich gegliederten Bewegungen damit als ein wesentliches Strukturelement bei der Repräsentation von ›Hör-Bildern‹, verschiebt sich das Problem auf eine gleichsam darunter liegende Ebene, wenn man fragt, wie die Gestaltung von ›Bewegungs-Bildern‹ gelingen kann.

Zunächst erscheint es naheliegend, ›Bewegungs-Bilder‹ als Spurlegungen der Bewegungen im Raum aufzufassen. Somit könnte man sagen: das ›innere Auge‹ erfasst Bewegungen als Zustandsänderungen im vorgestellten Raum. Eine Deutung, die nahe liegt, aber gravierende Voraussetzungen

besitzt, auf die schon Henri Bergson verwiesen hat. So besteht Bergson darauf, »den durchlaufenden Raum und den Akt, durch den er durchlaufen wird« (Bergson 1989: 85), deutlich voneinander zu unterscheiden.

Der eigentlich zeitliche Vollzug einer Bewegung wird auf diese Weise zu einer räumlichen Figur. Wir halten von der »Bewegtheit der Bewegung« – wir würden heute sagen von der Prozesshaftigkeit der Bewegung – in unserer Wahrnehmung und in unserer Vorstellung nur »den unbewegten Umriss der Bewegung« fest (Bergson 1991: 306). Einen Umriss, der sich zusammensetzt aus vielen aufeinander folgenden, in sich unbewegten Zustandsverhältnissen. Beim Bemühen, die Besonderheit dynamischer Verhältnisse des Menschen zur Welt transparent zu machen, bediente sich Bergson des in seiner Zeit populären Begriffs des »Lebens«, des »Lebendigen« in Absetzung zum Starren, Festen, Toten und bereitete damit nicht unverschuldet seine Rezeption als »Lebensphilosoph«, einschließlich der daraus sich ergebenden Kritik, vor. Erst in jüngster Zeit hat eine Renaissance der Schriften Bergscons gezeigt, dass seine Ausgangsposition und seine grundsätzlichen Fragen mehr Aufmerksamkeit verdienen als seine zeitgebundenen Antwortversuche. Dies gilt auch für die hier zu behandelnde Frage nach der Konstruktion von »Bewegungs-Bildern« als Formungsprozess in Abgrenzung zu den biologisch-motorischen Formungsbedingungen von Bewegung. Letzteres ist ein Thema in der biomechanischen und kognitiven Bewegungswissenschaft des Sports. Dagegen stellt die erste Frage nach den Bedingungen von »Bewegungs-Bildern« eine immer noch akute philosophische Herausforderung an das bewegungswissenschaftliche Denken dar.

Philosophisch relevant ist Bergscons Verweis auf die Verräumlichung in der Bewegungs-Vorstellung selbst, wodurch nicht nur ihr Vollzugscharakter verschwindet, sondern – und dies ist wichtig – mit der Verräumlichung auch eine Distanzierung von der leiblich-gebundenen, direkt erlebten Prozesshaftigkeit von Bewegungen stattfindet. Dies hebt Schwemmer pointiert hervor:

»Aber nicht nur diese unbeteiligte Distanzierung ist für Bergson ein philosophisches Ärgernis, sondern auch die Transformation – so könnte man es moderner formulieren – einer dynamischen Syntax in eine statische Syntax und damit die Perspektivierung unseres Handelns wie der Bewegung überhaupt in einer Begrifflichkeit, die von den Idealen einer Klassen- und deutlichen Unterscheidungspraxis durchdrungen ist, in der man aber gerade die Vollzugswirklichkeit unseres Handelns und die Prozessualität der Bewegung nicht mehr erfassen kann.« (Schwemmer 2003: 103)

Entscheidend ist, dass diese Differenz nicht als eine Differenz zwischen Akteurs- und Rezipientenperspektive gedeutet wird, sondern deutlich macht, dass sich darin ein generelles Problem bei der Formung von »Bewegungs-Bildern« zeigt. Auch wird die Herrschaft des Sehens in der Hierarchie der Sinneswelten deutlich, da sie die Konstruktion von »Bewegungs-Bildern« bestimmt. Es geht somit weniger um die bloße Sichtbarmachung oder Verbildung unseres Erlebens, sondern um die mit dem Sehen entwickelten

Formungsprinzipien und ihrer implizierten Verräumlichung von Ereignissen als Repräsentationsform. Bergson macht auf ein weiteres Problem aufmerksam:

»Es ließe sich jedoch die Frage aufwerfen, ob nicht die unübersteigbaren Schwierigkeiten, die gewisse philosophische Probleme bieten, daher kommen, daß man dabei beharrt, die Erscheinungen, die keinen Raum einnehmen, in Räume nebeneinander zu ordnen, und ob sich der Streit nicht oft dadurch beenden ließe, daß man von den allzu groben Bildern abstrahiert, um die es sich abspielt.« (Bergson 1989: 7)

Um im weiteren Verlauf diesen kritischen Hinweisen Rechnung zu tragen, wird vorgeschlagen, beim Formungsprozess der Bewegungs-Repräsentation nicht mehr von ›Bewegungs-Bildern‹, sondern vom ›Bewegungs-Wissen‹ zu sprechen.

Bewegungspräsentation als eine Form von ›Bewegungs-Wissen‹

Der Begriff des Wissens kann in dreifacher Weise expliziert werden: *knowing that, knowledge of* und *knowing how*.

Während in wissenschaftlichen Untersuchungen in der Regel nur das propositionale Wissen anerkannt wird, sind die beiden anderen Formen auch in konkreten Handlungszusammenhängen relevant.

Der im Folgenden verwendete Begriff des ›Bewegungs-Wissens‹ schließt die anderen beiden Wissensformen nicht nur aus pragmatischen Gründen mit ein, sondern integriert sie bewusst im Sinne des Wissens als ein ›Können‹, um damit auch den bisher vermissten Vollzugscharakter in Formungsprozessen von Bewegungen zu dokumentieren.

Im Unterschied zu Wissensformen, die sich auf Sachverhalte beziehen und sich als ein distanziertes ›Wissen, dass p...‹ zeigen, ist das ›Können‹ als ein ›Wissen etwas Bestimmtes zu tun‹, dispositionell. So ist der Drehsprung in einer Tanzchoreographie nur dann erfolgreich, wenn der Absprung mit dem richtigen Krafteinsatz zur richtigen Zeit erfolgt ist. In Bezug auf die Prozesshaftigkeit der Bewegung ist es ein Wissen, das sich leiblich-habituell herausbildet, wobei der Leib gleichsam als ›Prozessspeicher‹ fungiert. Ein ›Prozessspeicher‹, der jedoch hinsichtlich der ereignishaften Wahrnehmung und der Repräsentation von Bewegung einem differenten Formungsprozess unterliegt.

Ereignishafte Wahrnehmung von Bewegung

Typisch für die Prozesshaftigkeit körperlicher Bewegung ist, dass ich um das »Bewegliche« (Merleau-Ponty) dieser Bewegung wissen kann, allerdings in einer distanzlosen Weise des Erlebens. Diesen Zustand kennzeichnet, dass man in diesem *ist*. Merleau-Ponty verdeutlicht dies am Beispiel eines fliegenden Steins. So ist ein geworfener Stein nicht ein identischer (der immer gleiche Stein), dem die Bewegung als ein ›Äußerliches‹ (als eine Qualität) hinzugefügt wird, sondern der fliegende Stein *ist* die Bewegung selbst. Sie ergibt sich immer als das Ergebnis einer *Perspektive* in Bezug zu einem Stein. Diese schon im klassischen Zenondiskurs sichtbar gewordene Zurückweisung einer Unterscheidung von Beweglichem und Bewegung besagt, dass der Mensch die Bewegung *als* Bewegliches leiblich erfahren kann, jedoch, wie anschließend deutlich wird, bei der Repräsentation dieser Bewegungswahrnehmung auf die Differenz von Wahrnehmungszustand und dessen Repräsentation zurückverwiesen wird.

Besonders deutlich wird dies einerseits in der Möglichkeit des Menschen zur Simultanität. Durch sie gelingt es, mehrere Faktoren einer Bewegungs-Wirklichkeit ›gleichzeitig‹ erleben zu können, mitunter trotz oder gerade wegen einer ›relativen Fülle‹ bzw. ›Dichte‹. Andererseits besitzt der Mensch aber auch die Fähigkeit, dadurch besonders erfolgreich handeln zu können, weil er den Strom der Ereignisse in eine Folge von Zuständen umwandeln kann. Erst mit der geformten Bewegungs-Vorstellung als Könnensdimension gewinnen wir die Möglichkeit, uns in unseren Bewegungen *zu uns selbst* zu verhalten. Erst mit den Repräsentationen unserer Bewegungen werden wir *zu sich* bewegenden Personen und erwerben damit das Potential zur Reflexivität gegenüber dem eigenen Tun.

Dies hat sehr grundsätzliche Konsequenzen. Aus konstitutiver Sicht gibt es zunächst die Möglichkeit, die Bewegung als leiblichen Prozess in seiner zeitlichen Dynamik als eine Ereignisform zu erleben. Darüber hinaus ist die Repräsentation dieses prozesshaften Vorganges aber letztlich immer nur in einer verräumlichten Form im Sinne von ›Bewegungs-Spuren‹ in unseren Vorstellungen erfassbar.

Ein konstitutives Dilemma in der Gestaltung von Bewegungen, das sich als Vorteil und als Nachteil erweisen kann. So stellt die Differenz zwischen den Formungsbedingungen des Bewegungs-Ereignisses und der Bewegungs-Vorstellung ein großes Potential an Reflexivität dar. Eine Reflexivität, die sich aus dem Unterschied zwischen den beiden differenten Formungsprozessen (Ereignis-Form und Vorstellung-Form) ergibt. Sie ist für Lehr-Lernprozesse von Bewegungen u.U. von großer Bedeutung, da durch die häufig klar erfassbaren Differenzerfahrungen zwischen vorgestellter Bewegung und realisierter Bewegung (z.B. bei gescheiterter oder geglückter Aufgabe einer Tanzbewegung) eine gleichsam zeitgleiche »Reflexion im Prozess« erfolgen kann, ganz im Gegensatz zur sonst eher zeitlich ›nachlaufenden‹ kognitiven und repräsentativen (sprachlichen) »Reflexionen über den Prozess« (vgl. Franke 2003).

Diese Differenz im Formungsprozess von Bewegungs-Ereignis und Bewegungs-Repräsentation schafft häufig aber auch besondere Probleme in Lehr-Lernprozessen von Bewegungen. Denn die Prozesshaftigkeit der Bewegung kann nicht über die Repräsentation der Bewegung erfasst werden: Die einzelnen Raumpunkte, die im vorgestellten Bewegungs-Schema die Bewegungsform ergeben, fixieren zwar räumliche Eckpunkte des Bewegungsablaufes, also im Sinne Bergson den »durchlaufenen Raum«, aber eben nicht »den Akt, durch den er durchlaufen wird.« (Bergson 1989: 85)

Um diesen Nachteil in Lernprozessen von Bewegungen auszugleichen, der sich insbesondere überall dort zeigt, wo komplexe Ausdrucksformen relevant sind, wie im Leistungssport oder dem Tanz, gibt es eigentlich nur zwei Möglichkeiten: Zum einen kann versucht werden, das ›Bewegliche‹ der Bewegung zwischen den Raumpunkten der Bewegungsvorstellung transparent zu machen. Bekanntlich ergeben sich durch den *analogen* Film bzw. das Video dazu vielfältige Möglichkeiten. Zum anderen bietet sich seit kurzem über die *digitale* Bildtechnik eine neue weitreichende Chance, das ›Bewegliche‹ der Bewegung über die räumlichen Fixpunkte der Bewegungs-Vorstellung zu erschließen.

Der Vorteil analoger Filmaufnahmen z.B. von Tanzbewegungen ist, dass der Lernende den Ablauf, den Fluss, das Bewegliche der Bewegung visuell erfassen kann, wobei es weiterhin eine Aufgabe bleibt, dieses gesehene, fließende ›Bewegungs-Bild‹ anschließend in ein dynamisches ›Bewegungs-Wissen‹, in eine eigene dynamische Ereignisform zu übertragen. Eine Herausforderung, die für alle mediengestützten Schulungsprogramme von Bewegungen, also auch Tanzbewegungen, in gleicher Weise gilt.

Eine andere Zugangsweise ergibt sich, wenn die Bewegungsfolge nicht über die analoge Filmfassung mimetisch erlernt wird, sondern die strukturellen Bedingungen der digitalen Bildtechnik genutzt werden, um eine ›Repräsentations-Form‹ im Sinne einer dynamischen Syntax zu entwickeln.

Das Werden zur Form im Spiegel digitaler Medien

Seinen Beitrag »*Bergson und die synthetischen Bilder*« (2002) leitet Lazzarato mit einem Auszug zum Tanz ein.

»Wir beginnen damit, die Bewegung des Tanzens zu betrachten und eine Wahrnehmung zu entwickeln. Diese Wahrnehmung tritt wie man weiß, in Beziehung zum Gedächtnis und zu motorischen Bildern, in diesem Fall zu den motorischen Bildern, die uns auch das Laufen ermöglichen. Aber diese (reine) Wahrnehmung ist [...] [kein] visuelles Bild.« (Lazzarato 2002: 100)

Vielmehr handelt es sich, beachtet man die Hinweise von Bergson, um »*Muster der Relationen* [...] vor allem der zeitlichen Relationen – der aufeinander folgenden Elemente der auszuführenden Bewegung« (Bergson 1991: 950). Die Vorstellung einer Bewegungsfolge ist danach also nicht, wie populäre

Deutungen nahe legen, eine Folge von visuellen Bildern des Bewegungsablaufes, sondern ein dynamisches Schema zeitlicher Beziehungen. »Das dynamische Schema ist eine Vorstellung *sui generis*, in der Verhältnisse, Kräfte und Mächte erscheinen; nicht Repräsentationen, sondern Bewegungen von Repräsentationen.« (Lazzarato 2002: 100)

Frage man nun skeptisch, wie diese Bewegung von Repräsentationen ›zu denken‹ sind, wie man sich jenes »dynamische Schema« vorstellen kann, bietet Bergson zunächst nur eine Abgrenzung an: »Es muss deshalb eine Art von ›Vorstellung‹ geben, die keine ›bildhafte Vorstellung‹ ist.« (Bergson 1991: 936) Sie konstruiert keine Bilder im Sinne visueller Bilderfolgen, sondern es sind gleichsam »die Anweisungen, die benötigt werden, um die Bilder zu rekonstruieren.« (Ebd.) Zusammenfassend bedeutet das: Das dynamische Schema ist »eine Intensität, eine Macht, eine Kraft« (ebd.), wir würden heute sagen, ein Beziehungsgeflecht, welches die Bilderfolge der Bewegung ermöglicht. Dies bedeutet, es muss neben der Bilderfolge eine weitere Ordnungsstruktur geben, die dieser als Voraussetzung dient.

Übertragen wir diese knappe Deutungsskizze auf die eingangs genannten analogen Videoaufnahmen und digitalen Bildkonstruktionen, dann lässt sich sagen: Das Video stellt eine visuelle Bilderfolge dar, die dem Wahrnehmungsapparat als Gedächtnissstütze dienen kann. Die digitale Technologie konstruiert demgegenüber mögliche Bilderfolgen über eine ›nicht-bildhafte‹ Repräsentation. Denn das Computerprogramm produziert Bilderfolgen durch Synthese und nicht durch Eindrücke. Es ermöglicht, vom Bild als Vorbild zu den Voraussetzungen der Repräsentation zu gelangen.

Da der Computer nicht abbildet, sondern konstruiert, nicht mimetisch arbeitet und damit auch nicht in der Bilderstellung vom Licht abhängig ist, sondern über zwei Merkmale, die ›Diskretisierung‹ und das ›Kalkül‹ wirksam wird, entwickelt er eine Fähigkeit, die über die bisherige Verräumlichung der Vorstellung von Bewegungsfolgen hinausgehen kann. Der Computer erlaubt es »das Werden (die Dauer) in diskrete Elemente zu zerschneiden« (Lazzarato 2002: 11), die durch ihre infinitesimale Form die Kontinuität des Werdens und damit dem Aspekt von Bewegung in der Repräsentation in beinahe idealisierter Weise entsprechen können.

Versucht man, diese abstrakten Anmerkungen abschließend auf den Lehr-Lernalltag von Tanzbewegungen zu transformieren, bedeutet das, dass geprüft werden müsste, welche Konsequenzen Bewegungsschulungen mit analoger, im Vergleich zu digitaler, Technik haben. Eine abschließende Hypothese könnte lauten: Während die analoge Technik vorrangig kinästhetisch-emotionale Bewegungserfahrung in mimetischer Weise ermöglicht und dabei auf ein implizites Reflexionspotential im Übungsprozess vertraut, bietet die digitale Technik darüber hinaus die Möglichkeit, den Prozess der Dynamisierung, ausgehend von beliebigen Haltepunkten im Bewegungsablauf real und simulativ im Sinne eines Möglichkeitspektrums zu erweitern und damit den Formungsprozess auf der Ebene der Repräsentation über eine Vor-Bildfunktion hinaus in zeitlich-räumlicher Weise zu erweitern.

Literatur

- Bockrath, Franz/Franke, Elk (2001): *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck – im Sport*, Hamburg: Czwalina.
- Bergson, Henri (1989): *Zeit und Freiheit*, Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Ders. (1991): *Oeuvres*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Brandenburg, Hans (1921): *Der moderne Tanz*, München: Müller.
- Buytendijk, Fredrik Jacobus Johannes (1956): *Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung*, Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer.
- Cassirer, Ernst/Heidegger, Martin (1991): »Davoser Disputation zwischen Ernst Cassirer und Martin Heidegger«. In: Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 274-296.
- Franke, Elk (1978): *Theorie und Bedeutung sportlicher Handlungen. Voraussetzungen und Möglichkeiten einer Sporttheorie aus handlungstheoretischer Sicht*, Schorndorf: Hofmann.
- Ders. (2003): »Ästhetische Erfahrung im Sport – ein Bildungsprozess?« In: Elk Franke/Elke Bannmüller (Hg.), *Ästhetische Bildung*, Butzbach-Griedel: Afra-Verlag, S. 17-37.
- Ders. (2004): »Bewegung – eine spezifische Form nicht-proportionalen Wissens.« In: Gabriele Klein (Hg.), *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 109-130.
- Ders. (2006): »Erfahrung von Differenz – Grundlage reflexiver Körper-Erfahrung.« In: Robert Gugutzer (Hg.), *Body turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 187-206.
- Fricke, Jobst (2000): »Die Systemische Musikwissenschaft als eine Konsequenz der Digitalisierung und Globalisierung des Wissens« In: Joachim Stange-Elbe (Hg.), *Musik im virtuellen Raum*, Osnabrück: Universitätsverlag, S. 25-38.
- Langer, Susanne K. (1965): *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol in Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Lazzarato, Maurizio (2002): *Videophilosophie – Zeitwahrnehmung im Postfotismus*, Berlin: books-Verlag.
- Schmitz, Hermann (1998): *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Ostfildern vor Stuttgart: Ed. Tertium.
- Schwemmer, Oswald (2001): »Handlung und Repräsentation.« In: Franz Bockrath/Elk Franke (Hg.), *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck – im Sport*. Hamburg: Czwalina, S. 11-32.
- Ders. (2003): »Cultural Rationality and Moral Principles.« In: Elmar Teinorth (Hg.), *Die Form der Bildung – Bildung der Form*, Bibliothek der Bildungsforschung (Vol. 21): Berlin, S. 93-122.
- Straus, Erwin (1956): *Vom Sinn der Sinne*, Berlin, New York, Heidelberg, Göttingen: Springer.
- Ders. (1960): *Psychologie der menschlichen Welt*, Berlin: Springer.
- Wigman, Mary (1963): *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart: Battenberg Verlag.
- Wittgenstein, Ludwig (1967): *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Bewegungserkenntnis.

Zu einigen Modellen, dem Kinetischen gerecht zu werden

FRANZ ANTON CRAMER

Tanz ist mehr als die Summe choreographischer Werke. Zugleich kann nur aus der Betrachtung des Einzelfalls tänzerischer Praxis Erkenntnis über die Form gewonnen werden, in der Tanz erscheint. Doch ist dieser Einzelfall je und je geprägt von Motiven, Triebkräften und Bedingungen, welche über das Werkhafte hinausgehen. Die Erscheinungsweise von Tanz als choreographische Realität ist immer auch ein kultureller Prozess, der sich in der bloßen historischen Faktizität des Werkes weder erklärt noch erschöpft. Die Entstehung von Analyseformen, die über das ästhetisch-kritische Instrumentarium hinausgehen und nach grundlegenden Wesenszügen forschen, die Bewegung zu Tanz werden lassen und die umgekehrt die Praxis des Fragens selbst beeinflussen, indem sie Bewegung in sich einschließen, prägt das erste Drittel des 20. Jahrhunderts.

Die Einsicht in das Ungenügen der herkömmlichen Instrumente, Welt zu erfassen und Erkenntnis zu konstruieren, führt zu einem gesteigerten Interesse an körperbegründeten Formen kultureller Praxis und an mit ihnen verbundenen wissenschaftlichen Disziplinen wie etwa der Ethnologie und Anthropologie. Sichtbar wird dies auch durch die Etablierung einer neuen Kunstgattung mit dezidiertem Anspruch auf Eigenständigkeit: dem Tanz. Dieser Konnex ist durch zahlreiche Versuche charakterisiert, das Körperliche selbst als Paradigma des Wissens zu analysieren und konzeptionell darzustellen. Dabei berufen sich viele Autoren, soweit sie nicht ausdrücklich auf künstlerischer Ebene argumentieren, gar nicht unmittelbar auf den Tanz und seine Fragestellungen, obwohl ihre Thematiken auf das Engste mit den phänomenologischen Mustern und Erscheinungsweisen von Bewegung als Tanz und ihrer materiellen Träger, der Körper, verbunden sind.

Helmut Plessner

In seinem 1928 veröffentlichten Werk »*Die Stufen des Organischen und der Mensch*« geht Helmuth Plessner von der Frage aus, wie und warum der Mensch als biologisches Wesen Kultur als seine spezifische Lebenswelt herstellen konnte: »Wie aus körperlichen Tatsachen geistige Dimensionen werden« (Plessner 1975: 5) bleibt letztlich rätselhaft. »Wie [...] der schöpferische Geist zu dieser konkreten Existenz ›in‹ einem Menschen, *zu dieser Abhängigkeit von seinen physischen Eigenschaften kommt*, bleibt ebenso rätselhaft.« (Ebd.)

Diesem Rätsel nachzugehen, wird im 20. Jahrhundert eine Aufgabe des Tanzes, der Tanzwissenschaft und der konzeptionellen Bannung von Bewegung. Dabei gehen die künstlerischen Impulse zunächst von Deutschland aus; die philosophische Beschäftigung mit Phänomenen der Dynamik von Wissen und Kultur ist dagegen in Frankreich besonders ausgeprägt.

Das Nachdenken über Kultur jenseits von Körpern und die Herstellung von Empirie und Objektivität durch den Körper abgelauschte, aber scheinbar von seinen Unvollkommenheiten abgelöste Verfahrensweisen und Methoden (vgl. Crary 2002) scheint Plessner unzulässig. Man übersehe damit gerade jene Möglichkeiten von Erkenntnis und Verstehen, die sich aus der körperlichen Konstitution der Wahrnehmung und des Philosophierens ergeben: »Die fortschreitende Erfahrung von der Verschiedenheit der menschlichen Kulturen und ihrer Weltbilder hat diesen letzten Rest von Naivität und das Vertrauen in die Zeittenzogenheit der Erkenntniskategorien untergraben.« (Plessner 1975: 10)

Plessner arbeitet an der Begründung des Aisthetischen als einen autonomen, unmittelbaren Raum des Zugriffs auf Wirklichkeit. Die Dimension des Erlebens selbst wird dabei Teil der theoretischen Begründung für die Unmittelbarkeit des Vorgangs: *Weil* es einen Moment des Unmittelbaren (als Erfahrung) gibt, muss dieses Unmittelbare auch behauptet werden gegen die empiristische Vereinzelung des Wissens. Es geht gegen den »sterile[n] Dualismus von Erfahrungswissen einerseits, Erkenntnistheorie andererseits« (ebd.: 30).¹

Raymond Bayer

Anders geht der französische Kunsthistoriker Raymond Bayer vor. In seiner zweibändigen Abhandlung »*Ästhetik der Grazie*« (1933) über Phänomene der Anmut als Grundlage einer rational begründeten Ästhetik – sie heißt im Untertitel »Einführung in das Studium strukturellen Gleichgewichts« (*Introduction à l'étude des équilibres de structure*) – widmet Bayer dem Tanz zwei Kapitel, jeweils überschrieben mit *Mechanik* und *Ästhetik*. Bayers

1 | Siehe hierzu auch den Abschnitt »Anthropologie, Bewegung, Wissen« in Cramer 2008: 155-186.

Ansatz ist weitgehend deskriptiv: Er betrachtet die tatsächlichen Schritte und Figuren des klassischen Vokabulars, befasst sich mit deren Kraftlinien, ihrem räumlichen Umfang, ihrer körperlichen Disposition und den visuellen Wirkungen dieser Bewegungen. Grundiert bleibt der Blick von einer humanistischen Emphase, wonach die wahre Anmut eine Art »Sieg« sei.

Sämtliche Haltungen des akademischen Tanzrepertoires, wie *attitude*, *arabesque* oder *temps de pointe*, seien »gedankenschwer. Jede Einzelne stellt einen Zustand der Ästhetik des Gleichgewichts dar.« (Bayer 1933: 247) Jedoch bleibt dieser Zustand – wie jedes Gleichgewicht – paradox und doppelsinnig: »Verausgabung, die wie Einsparung (*épargne*) wirkt« (ebd.: 266). Dieser visuelle Effekt des Tanzes aber soll rational erklärt, und vor allem aus dem Zustand des Paradoxes herausgelöst werden. Das dem Tanz inhärente, ausgewogene Wechselspiel aus Beschleunigung und Verlangsamung, aus Schwere und Gegenkraft, aus Leichtigkeit und Verausgabung soll in die systemische Betrachtung des mechanischen Wirkungszusammenhangs eingepasst werden. Dabei vermischt Bayer beständig mechanische mit ästhetischen und humanistischen Betrachtungen:

»Was die Grazie uns zu geben vermag, ist also nicht bloß die Darbietung einer ganzen umfassend konstituierten Disziplin, sondern der Verweis auf jene Bereiche, in denen die Bewegung entsteht: die Transfiguration der mechanischen Prämissen des Tanzes. [...] Die Grazie taumelt beständig in den Randbezirken von Norm und Wunder. Grazie ist Nimbus. Und hier liegt der choreographische Auftrag: Dinge *natürlich* erscheinen lassen, *die es nicht sind*.« (Ebd.: 268f.)

Bayers Ausführungen verharren in einem klar umrissenen Paradigma. Seine beschriebenen Modelle sind Elevinnen der Ballettschule an der Pariser Oper, sie tragen Vornamen und verlieren sich doch immer wieder im Allgemeinen der Tanzform, welche Bayer seiner Analyse zugrunde legt. Statt »Nicole, Fanchette, Mireille, Marguerite« (ebd.: 256) ist die letztinstanzliche Begründung immer nur »der Tänzer« oder »der Tanz«. Und obwohl er, anders als etwa Paul Valéry, ungemein ausführlich einzelne Tanzfiguren behandelt und in langen protokollartigen Passagen darstellt, sind seine Ableitungen doch immer ins Unbestimmte gerichtet.

»Über dem Mechanischen steht aber das Ästhetische. Die Erscheinungsweise als solche [...] hat ihre eigenen Gesetze, ihre Anordnungen für das Auge, die unmittelbar wirksam sind. In der gymnastischen Analyse des Tanzes, übergehen die mechanistischen Theorien völlig den zweiten Aspekt der Betrachtung, in dem doch reichhaltige Lehren verborgen sind. [...] Für eine Gesamtschau des Tanzes ist es unerlässlich, auf diese höhere Ebene zu gelangen. Doch müssen wir allein in diese Neue Welt vordringen.« (Ebd.: 270)

Das Pathos solcher Einlassungen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass genau in dem Zeitraum, als Bayer an seiner »Ästhetik der Anmut« schrieb, das Internationale Tanzarchiv von Paris (*Archives Internationales de la Danse*,

A.I.D.) gegründet wurde (vgl. Baxmann 2008), dessen wesentliches selbst gestecktes Ziel darin bestand, die Auseinandersetzung mit dem Tanz aus anderen Perspektiven zu ermöglichen und zu denken als bislang üblich. Wenn Bayer also beklagt, es gebe noch keine im eigentlichen Sinne kunstwissenschaftliche Analyse des Tanzes, dann belegt er diesen Befund selbst in der Art seiner Auseinandersetzung, die weithin im Bereich der Anmungen verharrt. Gleichzeitig aber ist er zentraler Protagonist einer sich konstituierenden ästhetischen Wissenschaft und ihres Interesses an Tanz und Körperpraktiken.

Rolf de Maré und Pierre Tugal unterdessen sind als Gründungsfiguren der A.I.D. überdeutlich in ihrer Kritik an den bisherigen Methoden der Verwissenschaftlichung von Tanz und Tanzbetrachtung. Nach ihrer Ansicht habe es darum zu gehen, das reine Kennertum, die Attitüde des Connaisseurs aufzugeben und »objektive« Kriterien und Kategorien zu entwickeln (vgl. Baxmann 2008). Mit ihrem *Centre de Recherches sur l'esthétique de la danse*, dessen Gründung 1937 angeregt worden war, wollten die A.I.D. genau diese Neuorientierung festigen. Raymond Bayer selbst war bei den A.I.D. nicht in Erscheinung getreten, doch war er für den Beirat dieses Forschungszentrums vorgesehen, das aufgrund des Kriegsausbruches 1939 seine Tätigkeit nie aufnahm.

Bayers Ansatz zielte nur mittelbar auf den Tanz als spezifische Form der Produktion kultureller Tatbestände. Er bestimmt die Grazie als ästhetische Kategorie; der Tanz sei wesentlich mit der Verwirklichung dieser Ausgleichsstruktur befasst und stehe daher auch über sein eigenes Genre hinaus für eine dynamisierte Ästhetik der Bewegung und der kinetischen Erscheinungsform.

»Diese Spuren des Tanzes findet man überall, oft kaum spürbar, in der lebendigen Bewegung wie in deren Darstellung durch den Menschen, in Bild oder Skulptur. [...] vermittels der Choreographie bis zu jenem Darstellungsaspekt des Tanzes vorzudringen, den Malerei und Bildhauerei so meisterlich beherrschen, [...] heißt nunmehr also, das innere Gesetz zu finden, welches in so vielen Künsten wirksam ist [...]. Tanz im engeren Wortsinn geistert, sofern er als Grazie erscheint, durch alle Formwelten (*hante tout l'univers des formes*).« (Bayer 1933: 275)²

Entscheidend ist in Bayers Betrachtung der vorhandenen ästhetischen Kategorien des Tanzes der performative Aspekt und somit die Feststellung, wonach stets nur die Beobachtung des Einzelfalls und die konkrete Ausführung Aufschluss über das Gesamtphänomen geben können. Das Partikulare wird zum Vehikel für ein Verständnis des Ganzen, auch wenn Bayer, wie fast alle am Tanz interessierten Autoren seiner Zeit, bereits auf eine Vision festgelegt ist.

2 | Siehe hierzu auch Faure 1933 und Florisoone 1933.

»Machen wir uns wieder ans Werk. Beharren wir. Machen wir unseren Geist wendiger: um den Metamorphosen zuvorzukommen. Versuchen wir, die Ballerina in ihren ruhigeren Rhythmen zu erfassen, an der Stange, beim Port de bras, beim Adage. Halten wir den Film einfach an: *Fixieren wir das Bild, nach dem wir suchen*. Und schauen wir, was es in sich selbst ist, von wo es kommt, wohin es geht.« (Ebd.: 287, H.d.V.)

Die Schwierigkeit ist offenkundig: Einerseits soll das Bewegungsergebnis als Gesamtheit erfasst und betrachtet werden, eben als performative Selbsterrscheinung, als ein In-Erscheinung-Treten der eigenen Regelhaftigkeit und der eigenen ästhetischen Spezifität. Andererseits kann gerade das als substantiell Gesetzte, nämlich die Bewegung, nicht anders gebannt werden als im Stillstand, im Anhalten des Filmes und der Festschreibung einer Bildlichkeit. Diese Aporie der Bewegung als stoffliche Grundlage formaler Be- trachtung löst Bayer auch nicht durch den Umweg über das Graziöse, über die Anmut als spezifische Artikulation von Kräften und Ausgleich – oder Einklang – von Gegensätzen und Widersprüchen auf. Das Begehrten der Kunsthistorik nach Regelhaftigkeit und spezifischer Analyse künstlerischer Erscheinungsweisen gelangt bei Bayer nicht über die Behauptung hinaus.

Allerdings bemerkt er dies selbst. Den Schluss seiner Abhandlung widmet er der Frage, wie sich die untersuchten Aspekte struktureller Gleichgewichts-Erscheinungen ästhetisch manifestieren und welcher Werkcharakter ihnen zugrunde gelegt werden kann. »Das Werk mit seiner kristallisierten Energie erscheint uns als [...] notwendige Etappe, ein Relais der Verwandlung zwischen Erzeuger und Betrachter. Dieser weitreichende Mechanismus rechtfertigt den Platz der Kunst insgesamt unter den Kräften des Inneren.« (Ebd.: 555) Dieser Aspekt der inneren, der individuellen Kraft, welche durch die Kunst zu ihrem Ausdruck gelangt, belegt ihrerseits ein spezifisches und emphatisches Verhältnis zur Kunst, dessen Grundierung immer ein energetisches ist, verstanden als Umwandlungsprozess affektiver Kräfte: »Die menschliche Empfindung geht niemals verloren. Das ist die Grundlage einer energetischen Vorstellung der *Transformation*.« (Ebd.: 554) Ein Teil dieser Umwandlungsprozesse ist das Kunstwerk als Ergebnis eines anhaltenden Prozesses der Überarbeitung, der Verwerfung, der Veränderung:

»Nur dieses abgewandelte (*transfiguré*) Objekt mit seinen eigenen Rhythmen und seinem eigenen Gleichgewichtszustand bietet sich aber unseren Empfindungen an. [...] Wir überblicken alle Kämpfe des Künstlers: die Geschichte eines in andere Proportionen übertragenen Gleichgewichts – und die Strategie der Hervorbringung, der Schlachten, welche der Künstler zwischen Zwang und Freiheit zu schlagen hatte.« (Ebd.: 556)

Das dabei neu entstandene Werk ist aber nicht notwendig *neu*, sondern vermag, der erfolgten Transformation zum Trotz, das Ursprüngliche zu be-

wahren: die anfängliche Empfindung, den inneren Rhythmus, die formale Wiedererkennbarkeit.

»Wir sind nur dann wahrhaft Zuschauer einer Darbietung, wenn wir uns die Regeln dieser Darbietung zu eigen gemacht haben. Doch verschafft die derart einem Regelwerk unterliegende Darbietung nur ein sehr trockenes Vergnügen: das Wiedererkennen. Der Wissenschaftler in seinem Laboratorium mag dieselbe Befriedigung empfinden.« (Ebd.: 561)

Der Wert eines Kunstwerks liegt somit in dem Bereich, in dem es spezifische und damit auch individuelle Interpretationen und Zeugnisse der Regel mit der Veränderung wahrnehmbar macht. Das »reine ästhetische Wohlgefallen« (*le plaisir esthétique pur*) sei »die Frucht [...] der in uns sich er-eignenden Gleichzeitigkeit unserer Empfindung und des Bildes der Sache; einer erhobenen, ausströmenden (*fluante*) Menschlichkeit und der gebann-ten Form des Werkes.« (Ebd.: 562) Die spezifische Vermittlung zwischen der »reinen Form« im metaphysischen, kategorialen Sinne, wie sie etwa der Kunsthistoriker Henri Focillon entwickelt hatte (Focillon 1934), und dem »Rohmaterial«, welches einer Formung je nach den eigenen, spezifi-schen Bedingungen und seiner Beschaffenheit unterworfen werden muss, ist Kunst, aber im weitgefassten Sinne als humane, humanistische Praxis: »Wir müssen zu einer Kunst kommen, die gleichzeitig das Heterogene der Übertragungen (*transcriptions*) und die unveränderliche Dynamik des Geistigen postuliert.« (Ebd.: 570) Philosophisch betrachtet »spannt sich die Ästhetik zwischen zwei Polen aus«, nämlich dem »Einzelnen« (*unité*) und dem »System«:

»Der Metaphysiker gelangt vom Allgemeinen zum [...] Einen; auf der anderen Seite verweisen die Techniken mit dem Speziellen ihres Stoffes, das sich nie-mals reduzieren lässt, den Praktiker oder den Kritiker ans entgegengesetzte Ende, an die Relativität des Vielfältigen, das ihm völlig uneinheitlich (*irréunifiable*) scheint.« (Ebd.: 570)

Bayers aufwendiges Projekt macht deutlich, in welche Richtung die Analyse weitergeführt werden müsste: bis zur individuellen Verwirklichung, bis zum einzelnen künstlerischen Schaffensakt, bis zur Aneignung der Regel im Werk. Der Zusammenhang zwischen Individuum, Werk und Wirkung wird in der französischen Kunsthistorik der Zwischenkriegszeit denn auch zur zentralen Fragestellung.

»Zwischen der irreduziblen Besonderheit einzelner Praktiken, welcher sich der Techniker bedient, und der letztgültigen Rückführung der Genres (*espèces*), wie sie der Philosoph vollzieht, ist es statthaft, wenn sich ein wissenschaftliches Fach mit eigenem Forschungsfeld als unabhängiges konstituiert, seinen Gegenstand präzisiert und die Methoden zur Auslegung ihrer Ergebnisse vervollkommt.« (Ebd.: 570)

Diese epistemologisch immer weiter ausdifferenzierte Hinwendung zum Körper und seiner Einzelheit, zu seinem Rang im kulturellen Geschehen und in der Verwirklichung und Manifestwerdung gesellschaftlicher Wissensbestände prägt einen großen Teil der geisteswissenschaftlichen Anliegen dieser Zeit.

Gaston Bachelard

Es ist eine Neukonfiguration wissenschaftlicher Parameter und Arbeitsweisen, aber auch die Veränderung von Konzeptionen des Wissens und seiner Grundlagen. Sie wirkt sich sowohl in Kulturwissenschaft, Ethnographie, Anthropologie und Geisteswissenschaft aus wie auch in der Tanzforschung. Ähnliche Fragen werden darüber hinaus auch im Bereich der Naturwissenschaft verhandelt. 1934 schreibt Gaston Bachelard in »*Le nouvel esprit scientifique*« (»Der neue wissenschaftliche Geist« 1988):

»Es ist daher sinnvoll [...] die Wissenschaftsphilosophie ohne vorgefaßte Meinungen und auch ohne die allzu engen Zwänge des traditionellen philosophischen Vokabulars anzugehen. Die Wissenschaft bringt in der Tat Philosophie hervor. Die Philosophie muß daher ihre Sprache so anpassen, daß sie das zeitgenössische Denken in seiner ganzen Flexibilität und Veränderlichkeit auszudrücken vermag.« (Bachelard 1988: 8f.; ders. 1934: 7)

Der klassische Weg der Zerlegung des Komplexen in Einzelfragen, die rational zu beantworten sind, kann nicht mehr hinreichen. Es ist im Gegen teil erst der Widerstand gegen das Offensichtliche, welcher kognitiven Fortschritt überhaupt erst ermöglicht. »Jede neue Wahrheit entsteht trotz gegenläufiger Evidenz, jede neue Erfahrung trotz des unmittelbar Gegebenen.« (Ebd.: 12; 1934: 10) Man kann eben keinen unilateralen Bezug mehr postulieren zwischen einer zu enthüllenden Wahrheit oder Erkenntnis und den Methoden, die hierfür notwendig sind: »So werden wir ganz unabhängig von den Erkenntnissen, die sich ansammeln und zu fortschreitenden Veränderungen im wissenschaftlichen Denken führen, auf eine für den wissenschaftlichen Geist nahezu unerschöpfliche Quelle der Erneuerung stoßen, auf eine Art essentieller metaphysischer Neuheit.« (Ebd.: 12f.; 1934: 11) Der Zusammenhang zwischen »Welt« und »Geist« könne im Lichte moderner Fortführung des wissenschaftlichen Denkens nicht länger mystifiziert werden. Aus diesem neuen Ansatz aber entstehe eine ganz neue Umgangsform mit den Gegebenheiten des Wissens.

»Dürfen wir angesichts dieser Blüte der Epistemologie noch von einer fernen, undurchsichtigen, massiven und irrationalen Wirklichkeit sprechen? Wer das täte, vergäße, daß die wissenschaftliche Realität bereits in einem dialektischen Verhältnis zur wissenschaftlichen Vernunft steht. Nach einem Dialog, der nun schon so viele Jahrhunderte zwischen der Welt und dem Verstand stattfindet,

kann man nicht mehr von stummer Erfahrung sprechen.« (Ebd.: 14; 1934: 12f.)

Denn jede These beruht auf Beobachtungen, auf Wahrnehmungen und Zurichtungen ihres Gegenstandes und seiner Beziehungsgefüge, weswegen ein zu beobachtender Gegenstand überhaupt nicht jenseits der Beobachtung und des Kontextes, den man ihm dadurch verleiht, konstituiert werden kann: »Die Objektivität vermag sich nicht von den sozialen Aspekten des Beweises loszumachen. Objektivität lässt sich nur erreichen, wenn man eine detaillierte diskursive Methode der Objektivierung aufzeigt.« (Ebd.: 17; 1934: 16)

Es ist dieser innige, dieser schöpferische und gleichzeitig auch dieser unbequeme Zusammenhang zwischen dem definitorischen Einen und dem phänomenologisch Vielen, welcher sowohl die ästhetische wie die kulturhistorische und wissenschaftstheoretische Diskussion der 30er Jahre in Frankreich nachhaltig prägt. Damit verbunden ist die beständige Aufforderung, errungene Positionen in Zweifel zu ziehen und sich nicht auf vorschnellen Gewissheiten auszuruhen.

In diesem Sinne zeugt sowohl die Arbeit eines Gaston Bachelard als auch das kulturelle Interesse an den unstabilen Wissenszuständen des Körperlichen und des Künstlerischen von einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Gesellschaft sich in ihrem Wandlungsprozess stabilisieren kann, ohne das Prozesshafte, das Freiheitliche und das Individuelle zu negieren.

»[Das] heutige wissenschaftliche Denken versucht, das komplexe Reale hinter der einfachen Erscheinungsform zu erkennen; sie bemüht sich, den Pluralismus unter der Identität zu entdecken, Möglichkeiten auszudenken, wie sie die Identität jenseits der unmittelbaren Erfahrung brechen kann, die allzu rasch zu einem Gesamtbild zusammengefaßt wird. Diese Möglichkeiten bieten sich nicht von selbst an, sie finden sich nicht an der Oberfläche des Seins, in den Modalitäten, in der pittoresken Erscheinung einer ungeordneten, schillernden Natur. Vielmehr müssen wir tief in der Substanz und im Gewebe der Attribute nach ihnen suchen.« (Ebd.: 139; 1934: 143)

Dieses Denken, welches das Plurale und das Identische zugleich gelten lässt und in ein heuristisches Verhältnis setzt, impliziert einen neuen, gleichsam methodologisch inspirierten Bewegungsbegriff: »Die Materie ist kein bloßes Hindernis mehr, das die Bewegung zurückwirft. Sie transformiert die Bewegungen, und sie transformiert sich selbst.« (Ebd.: 139; 1934: 144)

Dieser Übergang von einer Anschauungsform zur anderen, oder vielleicht auch von einer Wahrnehmungsform zur anderen, dynamisiert aber nicht nur das Denken selbst und die Grundlagen, auf denen es sich als vom Körperlichen Losgelöstes vollzieht, sondern bringt auch in die analytischen Verfahren ein Element der Gewohnheit und des Erfahrungswissens ein, welches sich hinsichtlich der »Phänomene ganz selbstverständlich auf zwei Bereiche verteilt: auf den des statischen Phänomens (Ding) und den des dynami-

schen Phänomens (Bewegung).« (Ebd.: 144; 1934: 144f.) Ein Denken und eine Analyseform ohne Einbeziehung des fundamentalen dynamischen Prinzips seien, so Bachelard, irrig: »Wir müssen dem Phänomen all seine Bezüge zurückgeben, und zuallererst müssen wir mit dem Konzept der Ruhe brechen.« (Ebd.: 140; 1934: 145) André Lepecki hat in seiner Studie »*Exhausting Dance*« (2006) eine ontologische Kinetik analysiert, wie sie in der Philosophie des frühen 20. Jahrhunderts aufscheint. Eine solche dynamisierte Seinsvorstellung aber erschüttert zuletzt die Erkenntniskategorien insgesamt. Denn wie lässt sich überhaupt ein Ding noch als etwas Unbewegliches, Distinktes und Objektivierbares denken? »In der Mikrophysik ist es absurd, sich Materie in Ruhe vorzustellen, da sie für uns nur als Energie existiert und uns Botschaften allein in Form von Strahlung zukommen lässt. Was wäre das für ein Ding, das man nie im Zustand der Bewegungslosigkeit untersuchen könnte?« (Bachelard 1988: 140; 1934: 145) Es ist, als bezöge sich Bachelard unmittelbar auf die körperliche Erscheinungsweise von Bewegung als Tanz, der sich gleichfalls niemals als Phänomen der Ruhe, sondern immer nur als ein Phänomen des Wandels, der Veränderung und eben des Kinetischen darstellen lässt.

»Es gibt keine einfache Idee, denn [...] eine solche Idee, soll sie verstanden werden, [muß] in ein komplexes System aus Gedanken und Erfahrungen eingebracht werden. Anwendung bedeutet Komplizierung. Die einfachen Ideen sind Arbeitshypothesen, Arbeitskonzepte, die revidiert werden müssen, damit sie ihre wirkliche epistemische Rolle erhalten. Und keineswegs bilden sie die endgültige Grundlage der Erkenntnis.« (Ebd.: 147f.; 1934: 152f.)

Encyclopédie Française

Im Jahr 1935 waren die ersten Bände des ambitionierten Projekts einer neuen »*Encyclopédie Française*« (*Société de gestion de l'encyclopédie française*), einer französischen Enzyklopädie erschienen, welche das gesamte Wissen des Menschen aus moderner Perspektive neu und humanistisch grundiert darstellen sollte.

Das Interesse gilt auch hier der Pluralität von Wahrheiten und Ansätzen des Wissens:

»Angesichts der zunehmenden Vielfalt der Wissenschaften mit ihren Theorien, ihren Gesetzen, ihren Axiomen, ihren Annahmen und Hypothesen, scheint es aber doch immer deutlicher, daß eine umfassende Formel, gleich welcher Art, ob Evolutionsgesetz oder etwas ganz anderes, nicht mehr hinreicht, um den unablässigen, aber auch ungeordneten und widersprüchlichen Zustrom all jener Geistesarbeiter in sich aufzunehmen [...], deren Besorgnis und Unruhe das Feld menschlichen Wissensdranges ins Grenzenlose erweitert.« (*Encyclopédie Française* 1935: 1.04-7)

Es geht mit anderen Worten um eine Mobilisierung des Wissens, eine be-

wegliche Anordnung der Gegenstände und der Aggregatzustände dessen, was gewusst werden kann. Und es geht um jene Anpassungsfähigkeit an die Gegebenheiten der gesellschaftlichen und diskursiven Neuerungen, die die Ermittlung eines aktuellen Wissensbestandes zu einem nie abgeschlossenen Projekt machen.

Das zweite Kapitel des 16. Bandes ist mit dem Rubrum *Bewegung* versehen (*Encyclopédie Française* 1935: 16.44-1). Bewegung bekommt eine eigenständige Qualität, gleichsam eine eigene Wesenhaftigkeit zugewiesen:

»Der Betrachter von Bewegung wird [...] vom Künstler als Schiedsrichter in Fragen der menschlichen Wahrheit hinzugezogen. Der Zuschauer hat hier tatsächlich Teil am Geschehen. Der Zuschauer wird selbst zum Akteur. In einer Zeit wie der unseren, wo der Zuschauer versucht ist, selbst zu handeln, anstatt dieses Handeln an Schauspieler oder Akteure zu übertragen, die dieses Handeln darstellen, scheint es normal, daß die auf Bewegung gegründeten Schauspiele – Tanz, Sport, Kino –, wo die Handlung durch das Handeln selbst entsteht, heute beim Publikum am beliebtesten sind.« (*Encyclopédie Française* 1935: 16.44-3)

Und unter dem Stichwort *Der Tanz* (*Encyclopédie Française* 1935: 16.44-7) ist zu lesen:

»Weit davon entfernt, die Form dem Ergebnis unterzuordnen, ist der Arbeiter hier bemüht, das Resultat im Erhalt der Form zu suchen, und zwar durch die Wahl seiner Bewegungen und die letztgültige Zusammenführung, bei der der menschliche Körper als veritables Werkzeug der Kunst den Fortgang seiner eigenen Meisterwerke erschafft.« (*Encyclopédie Française* 1935: 16.44-7)

Die Instanzen sind dabei radikal im Eigenen selbst (oder auch im eigenen Selbst) zu suchen und lassen daher keine fremden Mächte und Beeinflus- sungen zu – das ist das anti-totalitäre Moment der »*Encyclopédie*«:

»Die Techniken haben vielleicht kein anderes Ziel, als dem Mensch alles zu geben, als ihm die endgültige Kontrolle darüber zu verschaffen, was die Kunst zum Leben zu erwecken vorgibt. Ein wirkliches Kunstwerk ist eines, das keiner der schlichten Wahrheiten des Körperlichen widerspricht. [...] Das zweckfrei errichtete Konstrukt des Geistes hat keine Dauer, wenn es nicht einer ewig gültigen Wirklichkeit des Menschengeschlechtes entspricht. In der Kunst hat der Körper Vetorecht.« (Pierre Abraham in *Encyclopédie Française* 1935: 16.62-4)

Und vielleicht gilt das eben nicht nur für die Kunst.

Vielleicht hat auch im Wissen der Körper mit seiner Bewegung immer ein Vetorecht.

Vielleicht kann man überhaupt nur aus dieser Bewegung heraus Erkenntnis gewinnen.

Literatur

- Bachelard, Gaston (1934): *Le nouvel esprit scientifique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ders. (1988): *Der neue wissenschaftliche Geist*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baxmann, Inge (2008): »Ein Archiv des Körperwissens: Ethnologie, Exotismus und Mentalitätsforschung in den Archives internationales de la Danse«. In: dies. (Hg.), *Körperwissen als Kulturgeschichte. Die Archives Internationales de la Danse 1931 bis 1952*. München: Kieser (= Wissenskulturen im Umbruch Bd. 2), S. 27-45.
- Bayer, Raymond (1933): *L'Esthétique de la grâce. Introduction à l'étude des équilibres de structures*, 2 Bde., Paris: Alcan.
- Cramer, Franz Anton (2008): *In aller Freiheit. Tanzkultur in Frankreich zwischen 1930 und 1950*. Berlin: Parodos.
- Crary, Jonathan (2002): *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Übersetzt von Heinz Jatho. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (Erstveröffentlichung (1999) *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge: MIT.)
- Faure, Elie (1933): »Universalité de la danse«. L'art et les artistes, 28. Jahrgang, Band XXVII, Nr. 140, Oktober 1933, Schwerpunkttheft *La Danse*, S. 1-7.
- Florisoone, Michel (1933): »Les mouvements dansants et la danse depuis les temps médiévaux jusqu'à la fin du XVII^e siècle«. L'art et les artistes, 28. Jahrgang, Band XXVII, Nr. 140, Oktober 1933, Schwerpunkttheft *La Danse*, S. 17-25.
- Focillon, Henri (1934): *Vie des formes*. Paris: Leroux.
- Lepecki, André (2006): *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York, Oxon: Routledge. (Dt. (2008): *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, übersetzt von Lilian Astrid Geese. Berlin: Verlag Theater der Zeit.)
- Plessner, Helmuth (1975): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin: de Gruyter (Erstveröffentlichung 1928).
- Société de gestion de l'encyclopédie française (Hg.) (1935 ff.): *Encyclopédie française*. Bände 1-21. Begründet von Anatole de Monzie, Redaktionskomitee geleitet von Lucien Febvre, Projektleitung: Gaston Berger. Paris: Librairie Larousse.

Spielformen

»In lauter Contretänze und teutsche verwandelt.«

Die musikalische Konstitution realer und ästhetischer Räume in der Mozartzeit

DÖRTE SCHMIDT

Lorenzo da Pontes Text zu Mozarts berühmter »Champagnerarie« aus *Don Giovanni* lässt sich geradezu programmatisch als Aufforderung zu einer Debatte über die Bedeutung des Tanzes in der Musik der Mozartzeit hören. *Don Giovanni* trägt seinem Diener Leporello auf, ein Tanzvergnügen der besonderen Art zu arrangieren:

»Fin ch'han del vino/Calda la testa,/Una gran festa/Fa' preparar./
Se trovi in piazza/Qualche ragazza,/Teco ancor quella/Cerca menar./
Senza alcun ordine/La danza sia,/Chi'l minuetto,/Chi la follia,/chi l'alemannia/
Farai ballar./
Ed io fra tanto/Dall'altro canto/Con questa e quella/Vo' amoreggiar./
Ah la mia lista/Doman mattina/D'una decina/Devi aumentar.«

»Auf dass ihnen der Wein zu Kopf steigt, lass ein großes Fest bereiten. Trifft Du auf dem Platz einige Mädchen, bemüh Dich, auch sie noch mitzubringen. Ohne jede Regel sei der Tanz, lasse diese Menuett, jene eine Follia, andere eine Allemande tanzen. Ich will unterdessen etwas abseits, mit dieser und jener mich vergnügen. Ah, meine Liste sollst Du morgen früh um gute zehn Namen erweitern...«] (da Ponte 2005: 789)

Worum es *Don Giovanni* geht, ist klar. Er hofft, die gesellschaftlichen Regeln außer Kraft zu setzen und von solcher Regellosigkeit zu profitieren.¹ Diese

1 | Und so komponiert Mozart diesen Text auch – als geschwindes auf einer regelrechten, metrisch wie periodisch klaren, achtaktigen Phrase basierendes variiertes Strophenlied, das in der mittleren Strophe (schon im Text) fast wie aus Vorfreude beginnt, Extrarunden zu drehen, die Bewegungsenergie durch synkopische Überbindungen (d.h. durch Vorziehen des metrischen Schwerpunkts vor den Taktanfang) noch steigert und dann nicht mehr richtig in den Tritt kommt, sondern sich dauernd

Lage aber will er eben gerade nicht dadurch inszenieren, dass jeder einzelne Tanz für sich die Ordnung verlässt, sondern dadurch dass eine Individualisierung stattfindet: Jedes Mädchen tanzt einen anderen Tanz, wodurch verschiedene Tänze in ihrer eigenen Ordnung aufgerufen werden. In der Tanzszene im Finale des ersten Aktes wird dies in der Gleichzeitigkeit der Tänze geradezu überspitzt – eine Situation, die sich nicht erst am Vorabend der französischen Revolution auch gesellschaftlich bzw. politisch konnotieren ließe.² Darin allerdings erschöpft sich die Lage nicht, sondern ihre entscheidende Qualität liegt eben in der Vernetzung der sozialen und ästhetischen Bedingungen, die das Medium Tanz jener Zeit ausmachen. Worum es in dem regel- bzw. ordnungsfreien Raum musikalisch und damit vor allem für den Komponisten geht, soll im Folgenden näher betrachtet werden. Gewährsmann sei dafür zunächst vor allem Mozart, um am konkreten Fall zu erörtern, welches musikalische, hier spezifisch kompositorische Interesse am Tanz – zumal in dieser für den Tanz so zentralen Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – bestehen mag.

Der Komponist Mozart nutzt in ohrenfälliger Weise die gesellschaftliche Omnipräsenz des Tanzes und dessen Verwobenheit mit allen sozialen, politischen wie musikalischen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens und damit seine Funktion als Bildungsmedium im Wien des späten 18. Jahrhunderts. Übers Tanzen lernte man sich in der Gesellschaft wie in der Kunst bewegen, Tanzen war nicht einfach eine körperliche Kunstfertigkeit, sondern bildete eine komplexe Wissenspraxis.³ Vor allem das Menuett galt als Maßstab nicht nur für das Erlernen der Tanzkunst selbst, sondern überhaupt für das Erlernen jener angemessenen Formen gesellschaftlicher Kommunikation, die

überschlägt. Die metrischen Besonderheiten der Arie aber lassen sich noch im Sinne einer Charakterisierung der Figur als durch eine affektiv motivierte Abweichung von einer an sich sicheren Ordnung hören – anders als die schon im Text andeutungsweise vorweggenommene Schichtung der Tanzrhythmen im Finale des Aktes.

2 | Schon vor der Jahrhundertmitte wurde der Tanz mit (macht-)politischen Konnotationen verbunden, wie man etwa an einem anonymen Flugblatt von 1742 sehen kann, auf dem die habsburgische Kaiserin Maria Theresia mit dem preußischen König Friedrich II. ein Menuett tanzt. Siehe die Abb. in: Dahms 2001: 73. In »Se vuol ballare« aus Mozarts/da Pontes *Hochzeit des Figaro* ist eben diese Konstellation ironisch gewendet, wenn Figaro den Grafen provokativ ausgerechnet zu einem Menuett auffordert.

3 | Man könnte den Tanz im 18. Jahrhundert in gewisser Weise als historisches Beispiel für jenen Komplexbegriff ›Wissen‹ anführen, den Niels Gottschalk-Mazouz vorgeschlagen hat. Denn das ›Tanz-Wissen‹ entspricht vollkommen dem Merkmalsspektrum, das Gottschalk-Mazouz an der Schnittstelle von Philosophie und Sozialwissenschaft entwickelt hat: Es hat einen praktischen Bezug, eine normative Struktur, ist intern vernetzt, dynamisch, wird durch Institutionen formiert und ist in ihnen repräsentiert. Gleichzeitig geht der Wissensbegriff im Tanz an einer interessanten Stelle darüber hinaus, denn er hat auch einen klaren ästhetischen Bezug (vgl. Gottschalk-Mazouz 2007: 21ff.).

eine aufgeklärte Gesellschaft ausmachten – gerade in ihren neu zu klarenden Verhältnissen in der zweiten Jahrhunderthälfte. Und selbst die Grundlagen des Komponierens von der musikalischen Syntax bis zur Form lernte man in dieser Zeit am Menuett.⁴ Eben deshalb wohl erlaubt der Tanz als Verkörperung von gesellschaftlichem wie ästhetischem Wissen sowohl das Bewegen innerhalb wie das Überschreiten von Ordnungen. Diese ›Beweglichkeit, wenn nicht sogar ›Bewegungsenergie‹ von Tanz wird zum Motor für die ästhetische Erkundung einer Situation, in der das Verhältnis von (musikalischer) Kunst und gesellschaftlichem Ort mit seiner Einteilung in Kirche, Kammer und Theater erodiert. In dem Maße, in dem in der aufgeklärten Wiener Gesellschaft die Bindung der Musik an einen gesellschaftlich kodifizierten, symbolischen Ort als Kriterium für dessen Qualität von der Forderung nach einer vermeintlich zweckfreien Musik abgelöst wird, tritt der reale Raum der Aufführungen auf neue Weise in den Blick. In diesem Wandlungsprozess wird vor allem der Raum in seinen sinnlichen, ästhetischen wie sozialen Dimensionen hörbar.

Auf dem Theater führt dies zu einer entscheidenden Veränderung der Funktion der Musik. Beispielahaft inszeniert dies Christoph Willibald Gluck, ein für Mozart erklärtermaßen prägendes Vorbild, etwa zu Beginn seiner 1767 in Wien uraufgeführten Oper *Alceste*: Die motivische Arbeit, die die Ouvertüre trägt, dient vor allem der Entfaltung und dem durchaus konkreten sinnlichen Erfahrbar-Machen jenes musikalischen Raumes, in dem sich die Figuren bewegen werden. Gluck nutzt die Lagen des Streichersatzes und den Kontrast von Bläsern und Streichern systematisch, um über die motivische Arbeit nicht nur das Oben und Unten des Klangraumes, sondern auch das Rechts und Links wie das Hinten und Vorn des Orchesters im Raum vor Ohren zu führen. Folgerichtig geht die auf diese Weise raumkonstituierende Ouvertüre unmittelbar in die erste Szene über und bereitet buchstäblich den Boden für den Auftritt des Herolds, der dem wartenden Volk die Nachricht vom nahen Tod des Königs Admeto überbringt (übrigens dem Libretto folgend vom Balkon des königlichen Palastes herab, also auch seinerseits räumlich hervorgehoben und determinierend ›verortet‹). Gluck entfaltet über die Musik die räumliche Dimension der Figuren, die nicht mehr allein als sprechende bzw. singende begriffen werden, sondern sich im Bühnenraum bewegen und ihre körperliche Präsenz ausspielen.

Wie weit die Bühnenkünstler der Zeit gingen, um die Tragfähigkeit dieses Schritts in konkreten Werke zu prüfen, mag man an den Experimenten des Choreographen Angiolini mit Gluckschen Partituren ablesen: Im Vorwort zu *Citera assiedata* erklärt er programmatisch, dass er Glucks Musik völlig unverändert übernommen habe, aber nun eben ohne Gesang vertan-

4 | Bereits bei Johann Mattheson (*Der Vollkommende Kapellmeister*, 1739) findet sich der Versuch, gerade am Menuett jene Theorie der musikalischen Syntax zu entfalten, die dann über die Kompositionslehren von Johannes Riepel und Heinrich Christoph Koch so wirkungsvoll weiterentwickelt wurde (vgl. u.a. Dahlhaus 1989: 173ff.).

ze. Und ausdrücklich sieht er dies als einen Schritt in einem auf der Bühne zu überprüfenden Forschungsprozess (vgl. u.a. Schmidt 2001: 194ff.). Die im Werk Glucks immer wieder beobachtbare, dezidiert raumkonstituierende Funktion der Musik könnte auch erklären, warum die überlieferten Partituren solcher Handlungsballette eine eindeutige Verbindung der Musik mit der im Libretto mitgeteilten Handlung meist so schwer zulassen. Dies ist keine Schwäche der Musik (vgl. Dahms 2001: 122). Es geht ihr weniger um ein charakterisierendes Nachzeichnen des Ablaufs, als vielmehr darum, diesem Ablauf einen dreidimensionalen performativen Raum zu schaffen. Mit der Ausgestaltung des Raumes – gleichsam einer musikalischen Raumgestaltung – und nicht mit einer Dramatisierung der Form reagiert die Musik zunächst auf jene Neubestimmung des »kinesischen Codes«, d.h. der gestischen und mimischen Aspekte theatricaler Kommunikation, die Erika Fischer-Lichte mit Recht als die grundlegende Veränderung der theatricalischen Kommunikationsformen im 18. Jahrhunderts hervorgehoben hat (Fischer-Lichte 1983). Erst in diesem Raum kann die körperliche Präsenz der Darsteller zum konstitutiven Bestandteil einer Bühnenwirklichkeit werden.

Die auf der Bühne und mithilfe des Handlungsballetts erprobte, tiefgreifende Entdeckung, dass die Musik in der Lage ist, solche Räume zu konstituieren, in denen sich Bewegungen *>hörbar* verkörpern lassen, ist die Voraussetzung für Mozarts Komponieren. Bereits für die in Wien wirkenden Theaterkomponisten der Generation vor Mozart, allen voran Christoph Willibald Gluck, wurde der Tanz als Verkörperung von Bewegung im Raum zur zentralen Möglichkeit, einen grundlegenden kompositorischen Paradigmenwechsel zu vollziehen und in seinen Konsequenzen zu erproben. Den Schritt von einer Musik, die rhetorisch ausdeutend mit dem Text verbunden ist, den eine Bühnenfigur singt, zu einer Musik, die den Raum konstituiert, in dem sich eine Bühnenfigur bewegt – singe sie oder nicht – eben dies rekapituliert Mozart und überschreitet die so gewonnene musikalische Räumlichkeit noch mit dem von Don Giovannis Arie zur Tanzszene des ersten Finales. Hier nämlich stellt er gleichsam die Frage, was es in einer Musik unter solchen Prämissen bedeutet, wenn metrisch gebundene Tanzformen (ganz ohrenfällig als Gesellschaftstanz) nun durch den Rhythmus selbst in der Musik als unmittelbar verstehbarer Bewegungsimpuls *hörbar* werden, der Lautlichkeit mit Körperlichkeit und Räumlichkeit koordiniert (vgl. Fischer-Lichte 2004: 232ff.). Hier wird über die Musik eine Präsenz von Raum *und* Körper evoziert.

Dass Mozart gerade über den Tanz ein Spiel mit konkreten wie mit vorgestellten Räumen in Gang bringt, gründet in dieser Eigenschaft des Rhythmus. Auf solcher Grundlage kann man musikalisch nicht nur vorhandene Räume auf neue Weise *hörbar* machen und vom aktuellen Raum unterschiedene vergegenwärtigen, sondern darüber hinaus fiktive, innerästhetische Räume bauen. Dies wird für Mozart im Zusammenhang mit der Konjunktur jener performativen Aspekte der Musik aktuell, die im Zuge des beschriebenen Umbaus des Gattungsdenkens einsetzen, und bildet zudem die Basis für seine Verwendung von Tanzrhythmen in der Instrumental-

musik. Werke wie das Klavierkonzert D-Dur (KV 451) zeigen die kompositorischen Konsequenzen dieser Situation (vgl. Schmidt 2007: 149ff.). Der ästhetische ›Ort‹ dieses Werks, das Peter Gülke auf Grund des nahezu systematisch anmutenden Spiels mit Stil- und Satzstereotypen unterschiedlichster Herkunft nicht von ungefähr als ›Reißbrettarbeit oder ›methodisches‹ Konzert‹ (Gülke 2005: 350) bezeichnet, wird gleich zu Beginn überdeutlich mit symphonischer Geste des Orchesters, Pauken und Trompeten bestimmt: das große Konzertpodium. Diese ästhetische Zuweisung spielt allerdings mit einer Unschärfe der sozialhistorischen Situation, denn dieses Podium hat eben keinen eigenen realen Raum: Es gibt in Wien zu dieser Zeit noch keine veritablen Konzertsäle. Man spielt Konzertmusik auf Theaterbühnen (vor allem der Hoftheater), in Ball- oder Wirtshaussälen und genau das hört man auch – jedenfalls bei Mozart.

Mozart schreibt seinem Konzert die durch diese Situation entstehende Dynamik durch die gezielte Bewegung zwischen Stilen und Setzweisen ein. Diese tragen in sich jene verschiedenen Funktionen, die der Musik an ihren Aufführungsräumen zukommen können, nämlich: festliche Repräsentation (im ersten Satz), theatrale Gestaltung (in der Arienform des Mittelsatzes) und Ball (in den Tanzrhythmen des Finalrondos). Diese verschiedenen für die drei Sätze des Konzertes vorgeschlagenen Charakterisierungen lassen sich überdies als intertextuelle Referenzen an die Zwecke der Aufführungsorte selbst verstehen (vgl. Bockholdt 1991: 68). Das Rondo-Finale ist in dieser Hinsicht besonders vielschichtig. Das als Contredanse gestaltete Ritornell wird verschiedenen Variationsmodi unterworfen (in der Solokadenz hört man gar eine kontrapunktische Version). Am Ende aber verändert es seine metrische Gestalt und damit auch den Tanztypus: Es schlägt um in einen Deutschen.

Hier findet nicht einfach ein als formale Schlusssteigerung fungierender rhythmischer Wandel statt, für den sich durchaus eine innerkompositorische Tradition zeigen ließe, sondern dieser Wandel verweist auf einen Ortswechsel innerhalb des Subtextes, der mit den Tanzmodellen verbundenen ist: Walther Brauneis hat darauf hingewiesen, dass die Pole der sozialen Dynamik bei den öffentlichen Redouten vor allem durch das Menuett (für den Adel) und den – moralisch wie medizinisch beargwöhnten – Deutschen (für den bei diesen Bällen zugelassenen aufstrebenden Dritten Stand) repräsentiert wurden (Brauneis 2006: 564 f.). Demgegenüber kam die allgemein beliebte Contredanse, als figurenreicher Gruppentanz für kleinere Gesellschaften, in diesem Rahmen selten vor und wenn, dann als einstudierte Aufführung.⁵ Häufig ist die Contredanse dagegen für nicht-öffentliche Hof- wie für Privatbälle bezeugt,⁶ und kann zudem auch in Balletten

5 | Für den Hinweis auf erhaltene Ankündigung von Kontretänzen für Redouten danke ich herzlich Sibylle Dahms.

6 | Vgl. Walter Brauneis' Überlegungen zur Frage der Kompositionsanlässe für die 19 Contretänze, die Mozart zwischen 1788 und 1791 komponiert. Er rückt diese Tänze, für die durchaus auch ein privater Auftraggeber denkbar wäre, in den Zu-

vorkommen. Somit überschreitet die Contredanse also schon als Tanzform potentiell ebenso die Schwelle zwischen Ballsaal und Bühne wie die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Für unseren Zusammenhang ist bemerkenswert, wie verblüffend konkret die dem Tanz im Konzert eingeschriebenen Subtexte drei Jahre später in *Don Giovanni* für zeitgenössische Hörer werden konnten – fast als wolle Mozart die für seine Werke insgesamt konstitutive Topographie des Wiener Musiklebens nun geradezu programmatisch »in Szene« setzen.⁷

In der Tanzszene aus *Don Giovanni* führt uns der Komponist vor Ohren, was bei dem in der eingangs zitierten »Champagnerarie« angeordneten Tanzvergnügen schließlich passiert: Nachdem er die Tanzgesellschaft quer durch alle Stände die Freiheit hochleben ließ, zersetzt er diese in sich schon verwirrende Einmütigkeit dadurch, dass er nun die Schichten wieder trennt und schließlich drei Tänze gleichzeitig erklingen lässt. Formal getragen wird die Passage von dem Menuett, das das adelige Paar Donna Anna-Don Ottavio standesgemäß und allen Ordnungen folgend tanzt: ohne Brüche sozialhistorisch lesbar. In dessen erster Wiederholung setzt eine Contredanse ein, zu der Don Giovanni Zerlina nötigt – und mit ihr die Verwirrung der Verhältnisse⁸; in der zweiten Reprise kommt noch ein Deutscher hinzu,⁹ mit dem Leporello Masetto beschäftigt, damit er Zerlina nicht zurückholt.

Tatsächlich kann man die formal tragende Funktion des Menuetts nicht wirklich hören. Die Inszenierung einer Gleichzeitigkeit verschiedener Wirklichkeitsverhältnisse ermöglicht die Anwesenheit der Regeln und ihre Infragestellung in einem. Der Zuschauer wird dabei zur zentralen sinnstiftenden Instanz, er muss sich orientieren, Sinnzuweisungen vornehmen etc. Mozart nutzt im ersten Finale des *Don Giovanni* die Tänze, um eben jene performa-

sammenhang mit Mozarts Tätigkeit für den Erzherzog Franz und dessen private Ballvergnügungen, Brauneis, S. 565-570.

7 | Vgl. ausführlich Schmidt 2006: 395ff.; vgl. dagegen Richard Armbruster, der die Zitate der Tafelmusikszenen aus der ästhetischen Perspektive untersucht und sich vor allem für die auf diese Weise erzeugten intertextuellen Wechselwirkungen zwischen den Opern interessiert (Armbruster 2001); Die von Christine Martin herausgestellte Besonderheit, dass hier zumindest im Falle Martin y Soler nicht die Oper, sondern die Wentsche Harmoniemusik zitiert wird, spielt aus seinem Blickwinkel denn auch kaum eine Rolle (vgl. Martin 2001).

8 | Welche Weiterungen für eine sozialhistorische Lesart dieses Tanzes entstehen, wenn man mit bedenkt, dass die Contredanse zum einen nach einer vorher festgelegten Choreographie abläuft und zum anderen ein Formationstanz ist, an dem noch mindestens drei andere Paare beteiligt sein müssten, wäre einer eigenen Überlegung wert: Woher kommt der choreographische Plan? Wie und von wem hat Zerlina diesen Tanz gelernt und einstudiert? Wer sind die anderen? Etc.

9 | Jener Tanz also, von dem Sibylle Dahms hervorhebt, dass er seine Verbreitung u.a. seiner leichten Erlernbarkeit verdankt, die – anders als bei Menuett und Contredanse – auch ohne tanzmeisterliche Hilfe zu bewältigen war (Dahms 2001: 74).

tiven Eigenschaften des Rhythmus auszuspielen, die Erika Fischer-Lichte am Beispiel der Arbeit von Robert Wilson beobachtet:

»Der unterschiedliche Rhythmus erschwert es ihm [dem Zuschauer], Körperllichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit unmittelbar aufeinander zu beziehen und zwischen ihren Verhältnissen eine Über- und Unterordnung herzustellen oder sie in eine signifikante Beziehung zueinander zu setzen. Die vom Rhythmus geschaffene je eigene Zeitlichkeit stiftet keinen Zusammenhang zwischen den Elementen, lässt sie vielmehr gleichberechtigt nebeneinander stehen und bringt so die ihnen eigene Dynamik zur Entfaltung und Geltung. Wenn sich für den Zuschauer Beziehungen zwischen ihnen ergeben, so ist er es [...], der diese Beziehungen herstellt.« (Fischer-Lichte 2004: 234)

Eine solche Konstruktion liefert kein ‚Als-Ob‘ einer in sich geschlossenen Handlungslogik mehr, sie hebt gleichsam ab ins Utopische. Genau deshalb ist sie auch trotz des formalen Rückgrads im Menuett nicht innermusikalisch auflösbar, sondern im Grunde dazu verdammt, immer weiter zu laufen, bis jemand eingreift. Und genau das tun da Ponte und Mozart, indem sie das ganze mit einem ‚theatralischen Coup‘ beenden, das Theater gleichsam für den Einbruch der Wirklichkeit in diese hybride Situation nutzen. Indem sie Don Giovanni (ganz dem Programm der Arie folgend) Zerlina aus dem Blickfeld ziehen lassen, schaffen sie (zunächst nahezu unbemerkt) ein Drinnen und Draußen, das geradezu mustergültig dazu geeignet ist, die Elemente wieder in eine eindeutige Ordnung zu bringen: In dem Moment, wo man Zerlina hinter der Szene laut um Hilfe schreien und – ganz körperlich – Fußtritte als Zeichen eines Kampfes hört (»dentro la scena (ad alta voce) strepito di piedi a destra«) sind die Verhältnisse wieder klar.

Die Szene ist immer wieder metaphorisch gedeutet worden als Spiegel sozialhistorischer Verhältnisse. Tatsächlich aber zeigt sie viel mehr. Mit gleich drei Tanzorchestern auf der Bühne (zwei in der traditionellen einfachen Besetzung mit zwei Violinen und Bass für den Deutschen und den Kontretanz und ein durch Oboen und Hörner ergänztes Streichensemble für das repräsentative Menuett) überblendet Mozart musikalisch reale wie imaginäre Gesellschaftsräume, man folgt der Musik gleichsam durch mehrere Tanzsäle und komplizierte Personenkonstellationen und hört am Ende alle Tänze gleichzeitig.¹⁰ In der Überblendung hört man alles, was eigentlich nacheinander oder in verschiedenen Räumen gehört werden müsste, dem Hörer aber natürlich im Gedächtnis bleibt und so in der Imagination sich überlagern kann. Die Ballszene führt damit sinnbildlich die spezifische Wiener Situation der erodierenden Raumgrenzen vor Ohren. Sie zeigt aber auch, wie sich die formbildende Kraft des Tanzes in Konfrontation mit einer Irritation der syntaktischen Funktion taktmetrischer Verhältnisse ein Spielfeld eröffnet für solcherart Entgrenzung und vielleicht sogar utopische

10 | Eine ausführliche Besprechung der Szene findet sich u.a. bei Kunze 1978: 166-197.

Überbietung, nicht nur der gesellschaftlichen, sondern eben auch der ästhetischen Räume.

Dass solche Überschreitungen nicht nur innerästhetisch oder innergesellschaftlich möglich sind (also zueinander allein metaphorisch in Beziehung gesetzt werden können), sondern der Tanz überdies die Verlängerung der ästhetischen Räume in die Realität der sozialen und *vice versa* erlaubt, deutet Mozart in der Tafelszene am Ende der Oper an: Don Giovanni setzt sich in Erwartung des Komturs zu Tisch und lässt sich durch eine Tafelmusik unterhalten. Wie üblich spielt eine sogenannte Harmonie-Bande (ein Bläseroktett aus je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten) Bearbeitungen aus aktuellen Opern: Zuerst zitiert Mozart zu diesem Zweck Johann Nepomuk Wents in Wien sehr erfolgreiche Bläserfassung von Martin y Solers *Una cosa rara*, dann hört man Sartis *Fra i due litiganti* und zuletzt begegnet man in einem Selbstzitat wieder einer Contredanse: die Arie »Non più andrai« aus dem *Figaro*.

Weil diese auf Tanzrhythmen basieren, kann Mozart aus den Opernpas-sagen unvermittelt jene musikalische Unterhaltung werden lassen, die nicht nur in die Salons und Speisesäle der Gesellschaft hinüberreicht: Wents *Cosa-rara*-Version war dort, wie man etwa den Tagebüchern des Grafen Zinzendorf entnehmen kann, sehr populär. Gleichzeitig kann Mozart auch auf die Konzerte der aus den Musikern des Hoforchesters gebildeten Harmonie-Bande des Kaisers anspielen, die Wents Bearbeitung auch als Konzertmusik auf jener Bühne des Burgtheaters spielen, auf der nun *Don Giovanni* zu dieser – von den gleichen Musikern gespielten – Musik wieder tafelt. Dass die Partitur für diese Stelle – anders als in der Ballszene des ersten Aktes – daher mit keiner eigenen Regieanweisung eine Bühnenmusik fordert, ist bezeichnend: Sie ist gleichsam nicht mehr nötig, weil die Konkretheit des Raumes den Orchestergraben einbegreift – hier geht es gerade nicht um *Realismus* innerhalb der Szene, d.h. um Repräsentation einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, sondern um solche Konkretion.

Auf diese Weise antwortet Mozart künstlerisch auf Bearbeitungen seiner Musik durch Kollegen wie eben des aus diesem Grund wohl auch zitierten Johann Nikolaus Went, der überdies als Oboist des Hoforchesters bei der *Don Giovanni*-Aufführung diese Szene wohl selbst gespielt haben dürfte. Bereits im Januar 1787 hatte Mozart aus Prag, wo sein *Don Giovanni* Ende November des gleichen Jahres uraufgeführt wurde, begeistert berichtet: »ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese Leute auf die Musick meines figaro, in lauter Contretänze und teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; – denn hier wird von nichts gesprochen als vom – figaro.« (Mozart an Gottfried von Jacquin, 17. Januar 1787. In: Mozart 2005, Bd. IV: 10) Er könnte dort eine der beliebten Bearbeitungen für jene in der Tafelmusikszene zitierten Harmonie-Musik-Besetzung gehört haben. Dieser Version setzt Mozart in der Tafelszene seine eigene entgegen.

Der *Figaro*-Arie kann man noch weiter durch das Musikleben der Zeit folgen: Man begegnet ihr bemerkenswerter Weise vier Jahre später noch einmal in Mozarts Kontretänzen KV 609 – fast als wolle Mozart, im Rahmen

seiner neuen Aufgaben als »k. k. Kammer-Musicus«, auch auf diesem Feld zu den popularisierenden Bearbeitungen der Zeit eine eigene Umarbeitung beisteuern und das Stück von der Oper über den inszenierten und den realen Salon in den Ballsaal wandern lassen.

Die Contredanse in KV 609, die wohl während des Karnevals 1791 für einen der Bälle anlässlich des Besuches des neapolitanischen Hofes in Wien entstanden war¹¹, liefert das Komplement zu den Inszenierungen im *Don Giovanni*, indem er nun ausgerechnet das Stück aus der Oper in den Ballsaal wandern lässt, mit dem Mozart sich in der Tafelmusik-Szene des zweiten *Don Giovanni*-Finales selbst zitiert hatte. *Figaro* stand 1791 auf dem Spielplan – möglicherweise sogar für den Besuch des neapolitanischen Königs wieder aufgenommen¹² –, sodass Mozart davon ausgehen konnte, dass die meisten Gäste der Bälle zumindest in einer dieser Vorstellungen gewesen waren und sein Witz über die Durchlässigkeit der Gattungsräume für die Gäste unmittelbar verständlich wurde.

Dass das Spiel mit den intertextuellen Ebenen, mit den Assoziationsmöglichkeiten der Zuschauer in solcher Konsequenz verfolgt und auf eine solch buchstäbliche Ebene gebracht werden kann, ist der eigentlich bemerkenswerte Punkt. Die Erosion der Raumordnung hebelt die Bedingungen der Repräsentation aus und Mozart setzt ihr die spezifische Performativität von Tanzrhythmen entgegen, in der sich die metaphorischen mit den buchstäblichen Ebenen dieses Spiels treffen. In dieser Situation erlaubt die Oper das Sichtbarmachen des freien Übergangs zwischen Inszenierung und Realität der aktuellen Bedingungen des Musiklebens in besonderem Maße: Mozart eröffnet über das Medium Tanz seinem Publikum die Möglichkeit, durch die offenen Türen realer wie imaginärer Räume zu hören, der Musik durch die Gattungs- und Gesellschaftsräume der Zeit zu folgen, vom Theater über die private Kammer auf das öffentliche Konzertpodium, das gleichzeitig Opernbühne oder auch Ballsaal sein konnte. Allerdings wendet er, und das zeigt eben ein Stück wie das Klavierkonzert KV 451, in *Don Giovanni* im Grunde ›nur‹ ins Szenische, was er in der Instrumentalmusik längst praktiziert: Dort komponiert er offensichtlich diese Orte, zwischen denen er sich bewegt, gleichsam als in sich stimmige musikalische Räume, durch die er seine Hörer wie durch imaginäre Szenen hindurch geleitet. Und in der Vollständigkeit dieser musikalischen Inszenierungen einer Wahrnehmungssituation (und eben nicht einfach einer ›Fabel‹) liegt die Bedingung dafür, dass diese Musik auch jenseits ihrer Entstehungsbedingungen, also wenn die Verweisebene wegfällt, verstehbar bleibt.

Aus der hier eingenommenen Perspektive bekommt die so oft diskutierte Beobachtung, die Prozesshaftigkeit, Dialogizität und Unerwartbarkeit

11 | Vgl. Edge 1996: 90, u. Anm. 80; Brauneis 2006: 569; Zinzendorf berichtet von Bällen mit dem neapolitanischen König am 12. Januar im Hause des neapolitanischen Gesandten Gallo und am 27. Februar bei Hofe (vgl. Link 1998: 369ff.).

12 | Dies vermutet Edge (Edge 1996: 89). Die Oper wurde am 4. und 20. Januar, am 2. und 9. Februar gespielt.

der musikalischen Entwicklungen in Mozarts instrumentalen Formen habe ihren Ursprung im dramatischen Denken, eine neue Dimension. Interessant ist daran dann weniger die Frage nach formalen oder programmatischen Parallelen.¹³ Mozart zieht hier seine spezifische Konsequenz aus der Dynamisierung der alten absolut bestimmten Gattungsorte: Theater, Kirche und Kammer. Das eben macht beispielsweise die Tanzszene des *Don Giovanni* zu jenem Signum der Wiener Klassik, zu dem Hans Heinrich Eggebrecht sie erklärte: Wie Haydn und Beethoven ging auch Mozart von einem solchen Interesse am Hörbarmachen zunächst der empirischen Räume aus, am Her vorkehren jenes »sinnlichen Ergetzens«, das Nicole Schwindt überzeugend mit dem durchbrochenen Satz verbunden hat (Schwindt-Gross 1992). Die Frage, die sich ihm in Wien zunehmend stellte, war, wie man diese sinnliche Konkretion ästhetisch transzendieren könne. Während Beethoven mit einer immanenten motivisch-thematischen Logik reagiert und von dort aus systematisch nach den idealtypischen Bedingungen eines Satzprinzips (und damit einem daran orientierten neuen Gattungssystem) sucht, das nicht mehr unmittelbar in die realen Räume verlängerbar ist (vgl. Abschnitt »Was ist Kammermusik« in Schmidt 2009), will Mozart diese Verbindung nicht völlig aufgeben. Er baut deshalb nicht nur die implizierten bzw. implizierbaren Hör-Räume musikimmanent auf der Grundlage einer dramatischen Logik nach, sondern (in der Ballszene des *Don Giovanni* geradezu programmatisch überboten) auch die Wahrnehmungssituation der Zuschauer – der Tanz ist ihm gerade dafür ein unverzichtbares Medium.

In der Musik der Mozartzeit ermöglicht der Tanz eine Verlängerung der ästhetischen Räume in die Realität, und man könnte m.E. mit gutem Recht darüber nachdenken, was diese Situation mit der heute so aktuell im Zusammenhang mit den sogenannten Neuen Medien diskutierten gemein hat. Dies scheint mir ein Signum für Umbruchzeiten zu sein, in denen die Kunst wie Gesellschaft tragenden Vereinbarungen über die Ordnungen von Räumen und den Regeln ihrer sozialen wie ästhetischen Begehung ins Wanken geraten, ja das ›Verorten‹ vor dem ›Ort‹ steht. Offenbar ist die Eigenschaft des Tanzes, Verkörperung von Wissen sein zu können, für die in solchen Zeiten nötige Neuorientierung eine entscheidende Kraft.

13 | Wie sie etwa in der Debatte um die ›Dramatik‹ der Klavierkonzerte bei James Webster und William Kinderman eine Rolle spielt (vgl. Webster 1995; Kinderman 1995).

Literatur

- Armbreuster, Richard (2001): *Das Opernzitat bei Mozart* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 13), Kassel: Bärenreiter, S. 82-146.
- Bockholdt, Rudolf (1991): *Mozart. Klavierkonzert D-Dur KV 451*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Brauneis, Walter: (2006): »Mozarts Anstellung am Kaiserlichen Hof in Wien«. In: Herbert Lachmayer (Hg.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 559-571.
- Da Ponte, Lorenzo (2005): »*Don Giovanni (Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni)*, Dramma giocoso in zwei Akten«, Übersetzung von Thomas Flasch. In: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, Rudolf Angermüller (Hg.), Stuttgart: Reclam, S. 757-835.
- Dahlhaus, Carl (1989): »Musikalische Syntax«. In: ders. (Hg.), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 173-189.
- Dahms, Sibylle (2001): »18. Jahrhundert«. In: dies. (Hg.), *Tanz*, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: J.B. Metzler (= MGG Prisma), S. 71-84.
- Edge, Dexter (1996): »Mozart's Reception in Vienna«. In: Stanley Sadie (Hg.), *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music*, Oxford: Clarendon Press, S. 66-117.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, (= Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Bd. 2), Tübingen: Gunter Narr.
- Dies. (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gottschalk-Mazouz, Nils (2007): »Was ist Wissen? Überlegungen zu einem Komplexbegriff an der Schnittstelle von Philosophie und Sozialwissenschaften«. In: Sabine Ammon/Corinna Heineke/Kirsten Selbmann (Hg.), *Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonie in der Wissensgesellschaft*, Weilerswist: Velbrück, S. 21-40.
- Gülke, Peter: (2005): »Die Konzerte«. In: Silke Leopold (Hg.), *Mozart-Handbuch*, Kassel: Bärenreiter, S. 327-381; Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kinderman, William (1996): »Dramatic Development and Narrative Design in the first Movement of Mozart's Concerto in C Minor K. 491«. In: Neal Zaslaw (1996), S. 285-301.
- Kunze, Stefan (1978): »Mozarts ›Don Giovanni‹ und die Tanzszene im ersten Finale«. In: Friedrich Lippmann (Hg.), *Colloquium »Mozart und Italien« (Rom 1974)*, Köln: Gerig 1978, S. 166-197.
- Link, Dorothea (1998): *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783-1792*, Oxford: Clarendon Press, S. 369-370.
- Martin, Christine (2001): *Vincente Martín y Solers Oper »Una cosa rara«. Geschichte eines Opernerfolges im 18. Jahrhunderts* (= Musikkwissenschaftliche Publikationen, Bd. 15), Hildesheim: Georg Olms.

- Mozart, Wolfgang Amadeus (2005): *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg Hg.), gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, erweiterte Auflage mit einer Einführung und Ergänzungen, hg. von Ulrich Konrad, 8 Bde., Kassel: Bärenreiter; München: dtv.
- Schmidt, Dörte (2001): »Dramatische Transformationen. Traettas *Armida* (1761) und Angiolinis *Citera assiedata* (1762)«. In: dies., *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 194-210.
- Dies. (2006): »Komponieren als intellektuelles Spiel oder: Was hören Mozarts Gäste?«. In: Herbert Lachmayer (2006), S. 395-402.
- Dies. (2007): »Gattungsräume – Mozart und die musikalischen Topographien im Wien des späten 18. Jahrhunderts«. In: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 15, S. 149-170.
- Dies. (erscheint 2009): »Kammermusik mit Bläsern und der Umbau des Gattungssystems«. In: Sven Hiemke (Hg.), *Beethoven-Handbuch*, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schwindt-Gross, Nicole (1992): »Zur Bedeutung des ›sinnlichen Ergetzens‹ für die Satztechnik des Divertimentos«. In: Hubert Unverricht (Hg.), *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Eichstätt vom 13.-15.10.1988*, Tutzing: H. Schneider, S. 63-85.
- Webster, James (1996): »Are Mozart's Concertos ›Dramatic?‹ Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1980s«. In: Neal Zaslaw (1996), S. 107-137.
- Zaslaw, Neal (1996): *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Tanzen als *Museum auf Zeit*

CLAUDIA JESCHKE und RAINER KRENSTETTER
im Gespräch mit SABINE HUSCHKA

Jeschke: Ex post möchte ich als Ausgangspunkt unserer Befassung mit der *Idomeneo-Chaconne* das Thema von Körper-Zeit und Zeit-Körper setzen. Mit dieser Setzung definiere ich ein nomadisches Spannungsfeld – das Spannungsfeld zwischen den Repräsentationen von (vermeintlich) historischen Materialien und deren heutiger Vermittlung als quasi mobiles, tänzerisches *Museum auf Zeit*: Das *Museum auf Zeit*, das in der bildenden Kunst nicht mehr eine Universalgeschichte ausstellt, sondern zum Ort wird für Wechselausstellungen, für behauptete Inhalte, und somit mit Theatralisierungen operiert, mit den inszenatorischen Visualisierungen endlicher Momente.

Die *Idomeneo-Chaconne* entstand als Auftragsproduktion zur Eröffnung des *Hauses für Mozart* (des ehemaligen *Kleinen Festspielhauses*) in Salzburg im Juni des Mozartjahres 2006. Unsere Kollegin Gunhild Oberzaucher-Schüller hatte sich mit Recht über die Unterbelichtung des Tanzes in Salzburg anlässlich dieses Großereignisses entrüstet; und es gelang ihr tatsächlich bei den Festspielen die Realisierung dieses Showcases durchzusetzen. Von Sibylle Dahms war der Vorschlag gekommen, die Ballettmusik aus *Idomeneo* zu verwenden. Gemeinsam mit ihr und Rainer Krenstetter erarbeiteten wir schließlich einen choreographischen Kommentar zu der selten aufgeführten *Chaconne* aus Wolfgang Amadeus Mozarts 1781 in München uraufgeführten Oper. Dieser Kommentar richtete sich auf verschiedene Themen: auf die *Chaconne* als Tanz in der Oper, auf den musiktheatralischen Inhalt, auf die performativen Qualitäten der damaligen Tanzpraxis und auf die persönliche Situation Mozarts.¹

Die *Chaconne* in der *Opera seria Idomeneo* ist nicht nur Mozarts bedeutendste Komposition für Ballett, sondern gehört auch zu den wichtigsten Ballettkompositionen jener Zeit überhaupt. Damals wurde eine Oper für gewöhnlich mit einem Ballett beendet, und zwar meist mit einer *Chaconne*. Diese war üblicherweise nur ein Divertissement und so die abschließende

1 | Die weiteren Ausführungen folgen dem Text von Sibylle Dahms und Claudia Jeschke im Programmheft zu *Idomeneo-Chaconne* im Haus für Mozart (25. Juni und 22. Juli 2006).

künstlerische Aussage zum glücklichen Ausgang der Oper. In der Regel wurde diese Ballettmusik auch nicht vom Komponisten der Oper geschrieben, sondern von einem Spezialisten für diese Art von Musik, einem Ballettmusik-Komponisten.

Für *Idomeneo* sollte Mozart jedoch selbst die Ballettmusik komponieren: »... mir ist es [...] sehr lieb, denn so ist doch die Musik von einem Meister.« (Mozart an seinen Vater am 30. Dez. 1780) Leider wird diese »meisterhafte« Ballettmusik heute zu selten im Kontext der Oper präsentiert. Opernproduktionen heute, so auch *Idomeneo*, enden mit dem Schlusschor, und nicht mit dem Schlussballett, der *Chaconne*.

Die *Chaconne* in *Idomeneo* allerdings folgt nicht wirklich dem traditionell üblichen Muster einer Schluss-*Chaconne* im Divertissement-Charakter. Mozarts *Idomeneo-Chaconne* ist im Gegensatz dazu voller dramatischer Widersprüche und scheint die Essenz des Dramas von Idomeneo, dieser großen mythologischen Episode aus dem Trojanischen Krieg, zusammenzufassen.

Der Konflikt zwischen Göttern und Menschen, zwischen Vater (Idomeneo) und Sohn (Idamante), das heroische Pathos, das dem Geist der Selbst-aufopferung, der Liebe und der Bereitschaft, für die Geliebten zu sterben, innewohnt, – alle diese großen Themen werden in der dramatischen Komposition mit ihrer meisterhaften Instrumentierung und in ihrer kontinuierlich dynamischen Steigerung spürbar. Es ist ein höchst außergewöhnliches Ballett, das wie viele Kompositionen Mozarts nicht den damals üblichen Weg geht. In seinem provokativen Gestus bietet es bis heute große Herausforderungen an den Tanz und einer aktuellen und kritischen Suche nach dramaturgischen, inszenatorischen und choreographischen Visualisierungen der Musik.

Die aktuelle Umsetzung einer der wenigen Ballettkompositionen Mozarts konzentrierte sich auf die zeittypischen wie Mozart-spezifischen Veränderungen in der Konzeption von Ausdruck, Bewegungsvokabular und choreographischen Techniken. Dieser Veränderungsprozess zeigt sich nicht nur auf der Ebene musikalischer Komposition oder in der daraus resultierenden Entfremdung zwischen Vater und Sohn Mozart, (der als generationsbedingte Entsprechung des mythologischen Konflikts von Idomeneo und Idamante verstanden werden kann), sondern wird auch an der Entwicklung des Tanzes selbst sichtbar, was sich an zwei berühmten und richtungsweisenden Tänzern der Zeit, Gaetano und Auguste Vestris – noch einmal: Vater und Sohn – exemplifizieren lässt.



Gaétano Vestris, 1781



Auguste Vestris, 1781

Man kann die musikalische Komposition der *Chaconne* als Spiegel wie auch als Stimulus dieser neuen Ideen, die um 1800 entstanden sind, sehen. Die Musik suggeriert, die formalen Bedingungen der Zeit zu zitieren, die rasanten Entwicklung neuer technischer Standards zu demonstrieren und einen persönlichen Ausdruck der Tänzer zu suchen. Wenn man sich auf die ›Geschichte‹ und Atmosphäre bezieht, die von dieser Komposition angeboten werden, verbindet sich – wie bereits gesagt – die *Idomeneo*-Handlung mit der persönlichen Geschichte der beiden Mozarts sowie mit dem Verhältnis der zwei Vestris als Protagonisten an diesem speziellen Wendepunkt in der Tanzgeschichte.

Huschka: Auf der Hamburger Konferenz *Choreographie in Frage stellen* im April 2008 haben Sie bereits einen kurzen Einblick in Ihre Arbeitsweise gegeben. Demnach ist die *Idomeneo-Chaconne* in vier Teilen erarbeitet worden, wobei Sybille Dahms die Analyse der Komposition gemacht und Sie, Frau Jeschke, das Stück vor allem über das Hören und über den kinästhetischen Resonanzraum analytisch erarbeitet haben. In ihren Erläuterungen ist klar geworden, dass einige historische Stiche von Bedeutung waren. Sie haben auch davon gesprochen, dass die choreographische Erarbeitung durchaus assoziative Züge trug und der Tänzer Rainer Krenstetter sich dabei besonders im vierten Teil stark eingebracht hat.

Ich würde im Folgenden gerne einen näheren Blick auf diese Arbeitsweise richten, sozusagen einen mikroskopischen Blick auf die Herangehensweise und den Probenprozess werfen, um weitere Details darüber zu erfahren und einige Fragen zu vertiefen, die in den öffentlichen Kommentaren keinen Raum fanden.

Jeschke: In öffentlichen Diskussionen richten sich die Fragen meist direkt auf das Stück und weniger auf den Arbeitsprozess. Wir hatten fünf Tage in Berlin (Mai 2006) um das Stück zu proben, und ich fand es erstaunlich, wie

das gelaufen ist; ich hatte für jeden Tag sozusagen einen Teil vorbereitet, außer dem letzten, den hatte ich noch nicht erarbeitet. Wie sich herausstellte, konnte ich mir das leisten, weil der Probenprozess mit Rainer Krenstetter so gut verlief. Das war ein Glücksfall, das würde ich an erste Stelle setzen. Rainer konnte alles übernehmen, was ich gesagt, oder gezeigt, oder markiert habe. Auch wenn ich Korrekturen anbrachte, merkte ich, dass er eigentlich schon viel weiter war, dass er wusste, in welche Richtung ich steuere. Er schien zu wissen, was ich eigentlich wollte, und konnte es auch sogleich in sein Tanzen integrieren. Das hatte ich zuvor so noch nicht erlebt: denn entweder ahmt ein Tänzer einfach alles nach (das funktioniert vor allem dann, wenn ich das Stück selbst schon erarbeitet und choreographiert habe, aber in diesem Fall hätte das ja nicht gereicht), oder aber ein Tänzer diskutiert ewig, was denn eigentlich gemeint sei. Keines von beiden war hier der Fall. Woran lag das aus deiner Sicht, Rainer?

Krenstetter: Ich bin es gewohnt, als Tänzer etwas sehr schnell anzunehmen, wenn mir jemand es direkt vorträgt. Selbst dann, wenn ein Stück noch nicht ganz steht oder eine Bewegungssequenz vielleicht nicht ganz exakt gezeigt wird. Es ist schwieriger, wenn ich das z.B. von Video lernen muss und dabei das Spiegelverkehrte wieder rück-übersetzen muss. Da du gut vorbereitet warst, wusste ich in welche Richtung es geht. Da ich vom Barocktanz nur eine ungenaue Vorstellung hatte, habe ich deine Vorschläge zuerst einfach angenommen: erst in Salzburg (Juni 2006) haben wir dann weiter daran gearbeitet und daran gefeilt. In den ersten Tagen haben wir praktisch nur die Schritte der ersten drei Teile eingeübt und erst später den Stil genauer erarbeitet. Als du mich gefragt hast, was ich für den letzten Teil – also den vierten Teil – machen würde, da habe ich mich von der Musik und den anderen Teilen inspirieren lassen. Außerdem habe ich auch den Bühnenbedingungen in Salzburg Rechnung getragen, ich wusste ja, was auf dieser Bühne möglich wäre und was nicht.

Jeschke: Es war für mich erstaunlich, dass sich Rainers Vorschlag so gut eingefügt hat; ich selbst hatte mir etwas Ähnliches vorgestellt. Hätte ich mir in jenem Moment etwas komplett Neues einfallen lassen müssen, wäre das zu viel Arbeit angesichts der kurzen Probenzeit gewesen. Die ersten Teile hatte ich so genau wie möglich vorbereitet, die einzelnen Schritte geübt und mir vorgestellt, wie es sein könnte, wenn das jemand richtig tanzt.

Krenstetter: Am ersten Tag haben wir vornehmlich an der Beinarbeit gefeilt, am zweiten waren dann der Kopf und die Arme dran. Und obwohl wir viel ausprobiert und getestet haben, ging es dann letztlich doch recht schnell.

Jeschke: Ausschlaggebend war Rainers Fähigkeit – er sagt, es ist eine Fähigkeit des Tänzers – etwas abzunehmen und nachzuahmen, aber zugleich was Eigenes daraus zu machen. Das finde ich den spannenden Prozess dabei, Rainer selbst vielleicht weniger – weil es seine alltägliche Arbeit ist. Dass es

aber selbst mit Dingen funktioniert, die man erst erarbeiten *muss*, bei denen es noch keine fertige Vorstellung, keine innere Vorstellung, kein inneres Bild gibt, das fand ich erstaunlich. Ist es denn dir nicht schwer gefallen, etwas von dem Bild, von der Vorstellung bei mir zu sehen?

Krenstetter: Nein, weil ich es mir ja selbst aneignen will. Ich will zwar die *Idomeneo-Chaconne* tanzen, will sie umsetzen. Aber ich will auch als Rainer wahrgenommen werden. Das geht mir in jedem Stück so, ich möchte schon ich selbst sein, einzigartig sein. Allerdings ist es gerade im Barocktanz – wo man keine Gefühle zeigen soll, wo alles sehr klar sein soll – schwer, etwas Eigenes zu geben, aber ich habe es wenigstens versucht. Aber es fand ja auch ein Dialog zwischen uns statt, in dem wir darüber sprechen konnten – also einzelne Stellen besprechen konnten, mit denen ich mich nicht wohl fühlte, für die ich vielleicht weitere Erklärungen brauchte oder inwieweit wir einfach auch einen anderen Schritt einbauen könnten, denn festgelegt waren die ja nicht.

Huschka: Sind die Schritte gleich mit Musik erarbeitet worden?

Jeschke: Ich hatte die Schritte in der Vorbereitung mit Musik erarbeitet, aber sie dann vorerst ohne Musik gezeigt. Denn das ginge zu schnell. Ich demonstriere ja nicht, indem ich tanze, sondern ich demonstriere, indem ich die einzelnen Bewegungen auseinander nehme. Die Choreographie aber war natürlich auf Musik gestellt.

Krenstetter: Als die Musik dann dazukam, war für mich vieles klarer: die Schritte konnten nun mit den Motivwechseln in der Musik zusammenfallen. Das ist ja das Schöne an Kreationen, dass man sich aufeinander abstimmen kann; und nicht nur ein Stück tanzen muss, das es schon gibt.

Huschka: An welchen Momenten sind die historischen Abbildungen und Figuren in Ihren Arbeitsprozess eingegangen? Und wie ist es zu der Idee ihrer Projektion während der Aufführung gekommen?

Krenstetter: Claudia hatte mir die Fotos gezeigt, das Konzept erklärt, die Vater-Sohn Relation erläutert. Ich habe allerdings nicht gesehen, wie die Projektionen schließlich mit dem Tanz korrespondieren.

Huschka: Sie haben die Bilder also nicht direkt in den Arbeitsprozess integriert?

Jeschke: Ganz am Schluss erst. Das Stück war bereits erarbeitet, in diesem Prozess hatten wir die Projektionen immer mitgedacht. Die praktische Koordination zwischen dem Bildablauf und dem Tanz war dann noch viel Arbeit. Die Bilder sollten ja die Bühnenaktion unterstützen und dann auch noch mit der Musik übereinstimmen. Es sollten keine Lücken entstehen, aber

gleichzeitig durften die Projektionen auch nicht zuviel vom Tanz nehmen. Dafür brauchte der Bilderschnitt eine eigene Dynamik und Entwicklung. Damit haben wir experimentiert. Es ging aber schließlich gut, die Musik hat es irgendwie erlaubt. Nach der ersten und einzigen Bühnenprobe gab es dann noch mal kleine Anpassungen.

Huschka: Haben Sie mit einer speziellen Frage oder mehreren Fragen gearbeitet, die immer wieder aufgetaucht sind?

Jeschke: Erst später, zunächst mussten wir uns mit den Produktionsbedingungen auseinandersetzen. Die Planung war relativ kurzfristig, und es war bis einen Tag vor Probenbeginn nicht klar, mit welchem Tänzer ich arbeiten würde. Ursprünglich sollte Vladimir Malakhov tanzen, der dann aber kurzfristig absagen musste; er hat Rainer vorgeschlagen. Wir haben also in der ersten Probenphase vor allem am Stückablauf gearbeitet. Die Frage, wie man historisches Material nicht nur historisierend auf die Bühne bringen, sondern zu einem Stück verarbeiten kann, das auch heute Interesse weckt, kam aber eigentlich erst später. Es hat mich gewundert – und das ist zum großen Teil Rainers Verdienst –, dass das Material so viel Substanz hat, dass man diese Frage tatsächlich stellen kann. Für mich war anfänglich aber mein Interesse an der Arbeit mit Tänzern Grund genug, mich an dieses Projekt zu wagen. Danach hätte das Stück genauso gut wieder in der Versenkung verschwinden können.

Krenstetter: Ich hatte viele offene Fragen, speziell bei dem Barockteil. Aber die Erklärungen kamen bereits in der Arbeit, noch bevor ich die Fragen stellen konnte, auch in Form von Korrekturen – hier brauche es eine gerade Linie, hier schwere Arme. Ich habe nie gefragt warum, Claudia hat es mir gezeigt, wie es sein muss. Das habe ich versucht umzusetzen, wobei es sehr schwer war das in den Körper zu bekommen.

Huschka: Als ich Sie vor einiger Zeit in der Berliner *Staatsoper Unter den Linden* in dem Ballettabend *Tschaikowsky*, einer Choreographie von Boris Eifman, tanzen sah, habe ich verstanden, wie schwer es sein muss, die *Idomeo*-neo-Ästhetik zu finden und zu verkörpern. Das Stück *Tschaikowsky* erlaubt Ihnen quasi aus dem Körper energetisch herauszuschießen. Im Barocktanz dann – Sie haben es selber beschrieben – trägt die Bewegung eher ein Moment des Implodierens. Diese bewegungsästhetische Differenz muss doch etwas in Ihnen auslösen, körperlich, mental, emotional – vor allem wenn Sie etwas tanzen, was Ihnen zunächst so fremd ist?

Krenstetter: Ja, es löst definitiv etwas aus. Ich kann nicht sagen, wie das im Barock war, aber ich weiß, wie es bei mir war, wenn ich z.B. in eine Richtung gehe. Das ist dann auch etwas ganz anderes als im klassischen Ballett. Das Schöne hier war, dass du eine Art Zeitraffer hast, wir fangen im Barock an und hören im Jetzt auf. Ich glaube nicht, dass mit 15 Minuten ausschließ-

lichem Barocktanz das Stück so interessant geworden wäre. Selbst das Kostüm vollzieht ja diesen Wandel: Hut ab, Rock ab, Kostümwechsel. Am Ende bin ich dann frei, das folgt einem bestimmten Aufbau.



Kostüme für die *Idomeneo-Chaconne*

Jeschke: Das greift ja auch die Idee aus dem Barock auf, dass das Kostüm du selbst bist. Und obwohl das Kostüm so einschränkend ist, sieht man, dass du es bist und nicht irgendein Barocktänzer. Und selbst in dieser formalen Konzeption und Beschränkung den Tanz aktiv zu gestalten und diese Gestaltung sichtbar zu machen, stellt für mich den künstlerischen Akt dar.

Krenstetter: Ja, es ist interessant, verschiedene Stile auszuprobieren, wie den Tschaikowsky, da steht der Ausdruck im Vordergrund, bei Balanchine geht es um Energie, ohne Handlung, da sind dann die technischen Elemente gefragter; dann moderne Ballette, dann der Barock....

Jeschke: Ich fand bei dir den Umgang mit der Musik spannend. Deine Individualität zeigt sich u.a. darin, dass du ein ganz bestimmtes Timing hast; ein Verzögern, das der Barock, die Mozart Zeit und das *ballet en action* (in unserer Interpretation) nicht zulässt. Daran haben wir viel gearbeitet: im Barocktanz die Bewegung auf den Schlag zu machen; ebenso wie im *ballet en action*-Teil, auch da – denke ich – war die Bewegung auf dem Takt; den Versuch über die Taktordnungen zu gehen, gab es meines Erachtens erst später.

Krenstetter: Ich mache die Bewegungen ganz gern nicht direkt am Takt, meistens bin ich davor, manchmal danach – das ist effektvoller, als die Bewegung genau auf dem Takt zu nehmen. Einen Sprung dem Metrum gegenüber zu verzögern, z.B., lässt ihn als länger in der Luft erscheinen; man spielt ein bisschen damit. In diesen Tänzen allerdings haben wir daran gearbeitet, dass ich die Bewegungen genau auf den Schlag mache.

Jeschke: Es ist eben eine andere Form sich mit der Musik zu verbinden: die Form der Musik ist die des Tanzes. Erst später ging dies auseinander.

Krenstetter: Man sieht dies auch an den Bewegungen der Arme: auch deren Bewegung musste mit dem Schlag enden, sie mussten da sein und durften nicht nachbeben. Das war schwierig – meine Art der Armbewegung liegt oft darin, dass die Arme in Position kommen und leicht verzögert atmet die jeweilige Hand aus. Ich war also nie auf dem Takt da, das war eine große Umstellung. Ich musste das Lyrische wegkriegen, von dem Weichen in meiner Art zu tanzen absehen.

Huschka: Nach meiner Wahrnehmungserfahrung, und die beruht zum einen auf der Beobachterperspektive aus dem Zuschauerraum und zum anderen Teil auf eigener Tanzerfahrung, würde ich Sie als einen sehr fließenden und lyrischen Tänzer beschreiben. Wenn nun das, sagen wir einmal, formale Korsett sehr eng ist – wie in der *Idomeneo-Chaconne* – wird ihr Körper aber interessanterweise nicht starr, sondern die Energie geht einen anderen Weg: ihr Tanz bekommt ein inneres Feuer, das aber keine Richtung, keine Öffnung findet, sondern zu einem inneren Glühen wird. Ich fand das sehr faszinierend, denn es spricht im Grunde gegen die These, dass Barocktanz so kalt und formal einengend sei. Bei Ihnen aber sieht man, wie die Bewegung fließt, lediglich in anderen Schichten.

Krenstetter: Vielleicht erschließt sich das für den Zuschauer so. Ich kann lediglich aus meiner Perspektive sagen, ich versuche mich so gut es geht dem barocken Stil zu nähern. Aber vielleicht bin ich dafür auch schon zu stark geprägt, durch meine Arbeit, meine Ausbildung. Das Ziel aber blieb, dem Barockstil so subtil wie möglich nahe zu kommen.

Jeschke: Vielleicht ist gerade der Versuch – dieses ›Sich-Mühe-Geben‹ – das, was den Zuschauer interessiert. Besonders in einem solchen Stück, in dem es sonst nicht viel zu sehen gibt – also im Sinne von Sprüngen o.Ä. – aber diesen Momenten konzentrierter Handlung in Entstehung beizuwohnen, sie noch einmal entstehen zu lassen, ergibt einen Effekt, der das Selbe auslöst wie ein akrobatischer Sprung. Ich habe Count Basie, den Jazzpianisten gesehen, er konnte nicht mehr laufen, er wurde auf die Bühne getragen. Das Orchester spielte und spielte, jeder dachte, jetzt muss es doch endlich losgehen, sein Einsatz muss bald kommen. Und dann – nach diesem ›ewigen‹ Orchestervorspiel – kam: ein einziger Ton. Er hatte sich konzentriert, er hat

te alles darauf hin ausgerichtet. Für mich hat sich damals eine Welt eröffnet. So ähnlich geht es mir, wenn ich Rainer beobachte: Er bringt diese Energie des Sich-Konzentrierens auf; das ist eine spezielle tänzerische Energie, die sich nicht im Ausdruck verliert.

Wir hätten ja auch einen geübten Barock-Tänzer engagieren können – aber mir ging es hier eben nicht in erster Linie um Barocktanz, sondern um die Auseinandersetzung mit verschiedenen Tanzstilen und Techniken. Das ist, was sich heraukristallisieren sollte. Natürlich wird dieses Konzept etwas verdeckt von der Struktur der Musik und von der dramaturgischen Idee, die wir eingeführt haben, aber ich glaube die Spannung bleibt trotzdem erhalten.

Krenstetter: Das war eine besondere Herausforderung. Trotz Kürze ist das Stück relativ anstrengend, eben weil es so verschiedene Haltungen, Energien, Stile, Konzentrationen verlangt.

Huschka: Diese Unterschiede werden ja auch durch das Kostüm markiert.

Jeschke: Ja, und durch Musik und Projektionen.

Krenstetter: Ich denke das Stück in vier Teilen, wahrscheinlich weil wir es so geprobt haben. Allerdings sind diese Teile nicht so klar getrennt, immer wieder gibt es Überlappungen: im letzten Teil komme ich z.B. auf Fragmente aus dem ersten Teil zurück.

Jeschke: Der letzte Teil thematisiert diese Fragmentierungen. Es ist der Teil in der Musik, in dem Mozart bereits in die neue Richtung drängt. Viele Musikwissenschaftler fallen offensichtlich auf die Knie ob der Kühnheit dieser Komposition. Der erste Teil, also das Allegro, ist eigentlich der traditionelle Beginn einer *Chaconne*, dann kommt die Weiterführung des Chores, mit dem also eine rhetorischen Figur wieder aufgenommen wird. Streng genommen wäre nur die Mitte dem Barocktanz gemäß.

Huschka: Diese Stelle markiert in der Choreographie eine Art Wiegescritt, eine Gewichtsverlagerung.

Jeschke: Ja, es gibt einen Moment der Ruhe; der Tänzer steht und verweist so das Publikum auf ein Thema in der Musik, das gehört werden sollte, da es niemals in einer *Chaconne* vorkommen würde. Im Larghetto hingegen wird zum ersten Mal in der Musik eine Gefühlsebene eingeführt, da kommt also ein neuer Ton, ein neues Element in die Musik. Wir gestalten diesen Umgang mit dem Neuen in Reibung mit dem Alten szenisch: durch den Tanz in Auseinandersetzung mit der Projektion, aber auch rein tänzerisch. Den zweiten Teil bestimmen dann kleinteiligere Kombinationen – auch tanztechnisch gesprochen. Zudem ist der Blick nun nicht mehr in die Unendlichkeit gerichtet, sondern er entdeckt sozusagen den Körper, er richtet

sich auf die eigene Kinesphäre, den Arm. An solchen Fragen haben wir sehr detailliert gearbeitet. Im dritten Teil, sobald die Schuhe weg sind, eröffnet sich schließlich die Energie des Neuen – der Boden ruft ein neues Element im Tanz hervor. Durch den Boden entsteht diese neue Tanztechnik, diese Sprünge, diese Energieballungen, die erst auf diese Art möglich werden. Im vierten Teil schließlich kommen nicht nur die Vertikale, sondern auch Emotionen hinzu.

Krenstetter: Wir haben mit den Emotionen Schmerz und Angst gearbeitet; bereits im dritten Teil haben wir Emotionalität angedeutet, bis diese dann im letzten Teil frei zum Vorschein kommt.

Jeschke: Es ging uns hier um den Bewegungsfluss, aber auch darum, von den Emotionen zurück zu gehen und auf die Suche zu gehen, wie sich die Emotionen zu Affekten verhalten, also diese Spannung von Energie in den Posen wiederzufinden. Das hat Spaß gemacht, und es war beeindruckend zu sehen, wie sich Rainer darauf einlässt und mit welcher Exzessivität er die Affekte angeht. Das dritte Mittel war die Fragmentierung, wie z.B. eine Linie, die wir frontal zum Publikum tanzen und währenddessen zeigt die Projektion einen Arm, ein Bein. Dann kommen diese schönen Kombinationen, die im Kreise gehen, denn, wie Sibylle Dahms angemerkt hat, Mozart hört nicht auf, es geht immer weiter in seinen Kompositionen – ein Gestus, der ins Unendliche reicht. Wir haben versucht, dies aufzugreifen, indem wir am Ende den Körper ausstellen, der da auf der Bühne eigentlich immer weiter atmet, auch ohne dass er tanzt. Es kehrt damit auch zurück zum Anfang. Aber das sehe ich jetzt, das war nicht so intendiert, das ist eine Nachinterpretation. Das war intuitiv, das ist einfach so geworden. Der Schluss entstand eigentlich dadurch, dass wir nicht wussten, wo Rainer abgehen sollte. Wir wollten, dass er hinten im Nichts verschwindet. In Salzburg haben wir das mit Licht gemacht.

Huschka: Für meinen Blick zeigt sich hierin ein postmoderner Gedanke. Einem solchen Abgang wäre doch etwas sehr Symbolisches zugekommen – ich finde es daher äußerst interessant, dass der Körper einfach im Bühnenraum stehen bleibt.

Krenstetter: Ich finde es auch sehr schön, dass die Musik am Ende somit noch einen Ausklang hat, dass man sich noch mal nur auf die Musik konzentrieren kann.



*Rainer Krenstetter in Performance der Idomeneo-Chaconne
(Sophiensaele 02.02.2008, Videostill; Video: Andrea Keiz)*



*Rainer Krenstetter in Performance der Idomeneo-Chaconne
(Sophiensaele 02.02.2008, Videostill; Video: Andrea Keiz)*

Jeschke: Das sagt viel über Rainers Arbeitsweise aus. Er hat keinen Vorschlag von vorneherein abgelehnt. Er hat die Idee aufgegriffen und sie durch seinen Körper gelassen. Erst dann hat man gesehen, ob es gut ist oder nicht. Unser Arbeitsprozess war also nicht dadurch bestimmt, dass eine Idee gut

oder schlecht sei, sondern erst die durch Rainer realisierte oder manifestierte war bestimmend. Vieles war dabei nicht so different, als ich es mir vorgestellt hatte; aber wirklich entschieden haben wir erst dann, wenn es an Rainers Körper sichtbar geworden war. Er hat somit nicht unbedingt eine Wertung eingebracht, sondern er hat seine Eigenheit und seine Subjektivität, im Sinne von Tänzeridentität, unterstützend und nicht kontraproduktiv zur Verfügung gestellt.

Krenstetter: Das war auch eine Frage des Respekts vor deinem Wissen, ich kann ja nicht anfangen alles in Frage zu stellen...

Jeschke: So wie ich Respekt vor deinem Wissen habe – es ist nur ein anderes Wissen.

Huschka: Es ist ja auch eine Frage, ob man den Widerstand, der sich röhrt, fokussiert, oder aber das Vertrauen anerkennt, dass der andere bereits weiß oder doch erahnt. Es ist somit eine Entscheidung für eine bestimmte Arbeitsweise, die darauf baut, dass nicht nur durch Widerstand und Hinterfragung etwas hervorgebracht wird, sondern durch gegenseitige Unterstützung und Vertrauen Produktivität erwirkt werden kann.

Abschließend noch eine weitere Frage: Würden Sie Ihre Arbeit als eine konstruktive Auseinandersetzung mit Historie betrachten oder schätzen Sie sie eher als eine dekonstruktive Annäherung ein? Deutlich ist, dass die Arbeit nicht historisierend verfährt, denn sie stellt uns kein Bild vom 17. Jahrhundert, 18. Jahrhundert oder 19. Jahrhundert vor. Somit ist der klassische Rekonstruktionsbegriff nicht anwendbar. Daher haben Sie, Frau Jeschke, in Ihrem Vortrag auch von einer »Historiographie in Choreographie« gesprochen ...

Jeschke: ... oder von einem ›Museum auf Zeit‹ und einem ›Generativen Archiv‹. Das sind jeweils Begriffe, mit denen ich beschreiben will, was *passt* ist, und somit den Fokus auf die Auseinandersetzung mit dem Akt des Tanzens und die Arbeit mit einem Tänzer legen will. Die Vorstellung von dem, wie der Tanz *war*, rückt dabei in den Hintergrund. Es geht vielmehr darum, wie er *jetzt* ist; aber das Material, das man nimmt, kommt natürlich aus einer anderen Zeit.

Krenstetter: Wenn man jemanden bitten würde, machen sie diese Stücke, wie es sie damals gegeben hat, dann wäre es Rekonstruktion. Wir machten das Stück ja anlässlich des Mozart-Jahres für die Salzburger Festspiele, deshalb nahmen wir die Musik. Aber unsere Intention war nie, eine klassische Rekonstruktion zu erstellen. Wir trafen die Entscheidung, wir nehmen die Schritte, wollen aber nicht unbedingt eine historisierende Aufführung machen.

Jeschke: Ich würde die Arbeit auch nicht als dekonstruktive Herangehensweise bezeichnen, eher als generative.

Huschka: Ich habe traditionellen historischen Tanz selten gesehen. Vielleicht können Sie beschreiben, was dort geschieht, mit welcher Idee meistens gearbeitet wird. Liegt das ästhetische Ziel darin, sich zurückzuversetzen, also eine Art Zeitreise zu erleben?

Jeschke: Ich habe bei dem Barocktänzer Ken Pierce Unterricht genommen; er ist ein hervorragender Barocktänzer, selbst seine Physiognomie, seine Anatomie, sein Typ Körper sind die eines anderen Jahrhunderts. Die Größe, die Art der Muskeln, die Proportionen. Hier bekommt das Historische eine virtuose Qualität. Oft aber wird Barocktanz von Laien ausgeführt, da er auf den ersten Blick nicht so schwierig erscheint – sobald das Kostüm stimmt, stimmt dann auch der Tanz? Das ist Unsinn, auch das ›nichts zu tun‹, wie Rainer sagt, ist eine große Anforderung. Eine solche Herangehensweise sollte man mal mit Schwanensee versuchen! Jene, die den Barocktanz ernst nehmen, müssen ihren Körper schulen wie im Ballett.

Krenstetter: Es hängt stark davon ab, auf welchem Niveau getanzt wird und was passiert, wenn man Bühnenbild und Kostüm wegnimmt. Vielleicht könnte man nicht einmal *Schwanensee* erkennen, höchstens an den Armen. Ich glaube, ohne Setting würde man das Barocke nicht erkennen, wenn es von Laien ausgeführt wird; wenn es professionell gemacht wird, dann schon.

Jeschke: Ich denke es ist das Moment des Könnens, das entscheidend ist. Meine Auseinandersetzung mit Pierce fand ich extrem fordernd. Aber allzu oft sind es Musiker, Halbprofessionelle, die Barocktanz aufführen. Das ist zwar schön anzusehen – aber eher als Vergnügen, wie eine Art Gesellschaftstanz.

Krenstetter: Diese Art von Darbietung ist wahrscheinlich immer auf Touristen aus ... wie die als Mozart Verkleideten in Wien, es wird zur Falle ...

Jeschke: Ich glaube, was uns gelungen ist, ist, dass wir in einem langen Arbeitsprozess durch Könnerschaft hindurchgegangen sind und – ob bewusst oder unbewusst – von da dann wieder wegzugehen. Es ist eine Vorführung von Barocktanz, aber nicht der Schritte, sondern einem Etwas dahinter; es handelt von der Vorstellung von Tanzschritten, von verschiedenen Körpern etc. ...

Huschka: Euer Stück will somit ja auch keine Geister in Erinnerung rufen ...

Jeschke: ... nichts in der *Idomeneo-Chaconne* ist historisch affirmativ. Die Markierung von mutmaßlichen Ordnungen der Tanzgeschichte ist zwar

die akzeptierte Basis von Konzept und Durchführung; die bedingungshafte Multimedialität löst aber ästhetische Verdichtungen wie Auflösungen aus, die die Akte des Wissens zu einem Spiel mit vermeintlichen Fakten machen. Der Erkenntniswert, der sich normalerweise mit dem uni-medialen Wissen-Schaffen ergibt, verbindet sich hier mit prozessualen, vielleicht auch »signalrealen«² 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 ausspielen wie integrieren.

2 | Diesen Begriff habe ich mir von Wolfgang Ernst ausgeliehen. Vgl. Ernst, Wolfgang (2006): *Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts.)*, Berlin: Kadmos.

Aisthesis und Performance.

Ludische Choreographien im urbanen Raum

NATASCHA ADAMOWSKY

Der Tanz, so eine der zentralen Thesen Sabine Huschkas, generiert in seinen künstlerischen Formen und Verfahren ein spezifisches Wissen, bewahrt es auf und entwickelt ein eigenes Repertoire an Tradierungsweisen. Bemerkenswerter Weise, und in gewissem Sinne doch nahe liegend, erweist sich dabei das Verhältnis von Tanz und Wissen als ein Spiegel der Verhältnisse zwischen Spiel und Erkenntnis. Zudem sind sowohl der Tanz als auch das Spiel in ihren Beziehungen zu Wissen und Erkenntnis von performativen Vollzügen gekennzeichnet, ja diese Beziehungen stellen sich allererst überhaupt her in der Aufführung, der *Performance*. Während also der Gesamtzusammenhang der vorliegenden Publikation den thematischen Bogen der Kunst der Vermittlung im Tanz verfolgt, möchten die folgenden Ausführungen im Sinne einer Parallele das Spiel als archetypische ästhetische Form von Vermittlung schlechthin vorstellen. Spiele stellen ein kulturell anthropologisches Archiv von Ausdrucksweisen und Choreographien dar, in denen es immer darum geht, etwas zu etwas anderem in Beziehung zu setzen. Sie sind eine Form der Tradierung, kulturelle Spannungen zu modellieren und damit gleichsam erster Austragungsort für avancierte Entwicklungen und Konflikte.

Die Argumentation besteht aus drei Schritten: Als erstes werden in kulturwissenschaftlichen Parametern definitorische Grundannahmen zum Phänomen des Spiels erläutert. Zweitens soll das Verhältnis von Spiel und Erkennensprozessen entfaltet werden. Hierbei handelt es sich um eine Doppelfigur, die einerseits das Wahrnehmen und Erkennen *im* Spielprozess bezeichnet, andererseits auf die Grundlagen von Wahrnehmung und Erkenntnis *beim Entwerfen* von Spielen verweist. Zwischen beiden Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozessen scheint es eine strukturelle Verwandtschaft zu geben. Diese hat zunächst nichts mit inhaltlichen Komponenten zu tun, vielmehr ist das zu Erkennende als eine ästhetische Erscheinungsform zu denken, in der sich gestalterische Praxis und der Wunsch nach Verbindung mit der Umwelt kreuzen.

Der performative Charakter von Erkenntnis soll in einem dritten Schritt

an einem aktuellen Beispiel moderner digitaler Spielentwicklung vorgestellt werden. Es geht um sogenannte *network based performances*, das sind ludische Choreographien, die virtuelle und reale Bild-Räume im urbanen Raum miteinander verschränken.

Konzeptionen des Spiels: Verbindung vs. Grenzdiskurse

Es ist eine bis heute weithin verbreitete Vorstellung, Spielphänomene ließen sich über die Begrifflichkeiten von Grenze und Regel erschöpfend definieren. Die historische Aufarbeitung kultureller Spielformen und die Theoriegeschichte des Spiels insbesondere der letzten 200 Jahre zeigen jedoch, dass die Idee, alle Formen des Spiels hätten feste Grenzen, feste Zeiten und feste Regeln einer bürgerlich-kapitalistischen Ideologie vom Spiel entspringt. Diese beschreibt eher, in welchen Formen die moderne Gesellschaft Spiel zulässt, als dass sie Aussagen darüber erlaubt, in welchen Formen sich Spiel tatsächlich entfaltet. Die Regulierungsansprüche sind von zwei Extremen geprägt: einer utilitaristisch-idealierenden Metaphorik, die jeden Spieler zum Programmdirektor eines fröhlichen Reichs des Spiels und des Scheins erklärt, sowie einem wissenschaftsbürokratischen Reduktionsprinzip für Verläufe mit variablem Ausgang, das formal Regelprozesse beschreibt. Spiele als Kulturphänomene sind so weder adäquat noch erschöpfend beschrieben.

Bemerkenswert ist vor allem der moderne Horror, dass ein Spiel sich jederzeit und überall ereignen könne, jenseits kulturell sanktionierter Spielfelder. Allerdings ist diese ambivalente oder disziplinierungsfreudige Haltung den Spielen gegenüber nicht unbedingt ein Signum der Moderne. Viele Kulturen kennen Affekte gegen das Ludische, Spielverbote sind vermutlich so alt wie die Spiele selbst.

Was jedoch der modernen Aversion gegen das Spiel eine einzigartige Tragweite verleiht, ist, dass sie Spiel wesentlich als einen Differenzbegriff zum Nicht-Spiel verhandelt. Das klingt zunächst nach einer recht vernünftigen Auffassung und zweifellos ist damit auch ein Sachverhalt getroffen: Spiel kann sich nicht nur jederzeit und überall ereignen, es kann auch ausbleiben. Das ist gut, nicht alles ist Spiel! Andererseits: Wer wollte das bestreiten? Zweifellos ist Spiel anders als viele andere Dinge, die wir in unserem Leben tun. Das gilt aber für fast alles, das wir nicht ständig betreiben: Turmspringen, Kuchenessen, Sprechen, Krieg führen, Autofahren... Niemand aber käme auf die Idee, all diese Dinge über ihre Differenz zum Nicht-Sein, zum Nicht-Springen, Nicht-Essen, Nicht-Autofahren usw. zu beschreiben. Man nehme das Beispiel vom Essen: Die Tatsache, dass wir essen müssen, durchwirkt unser ganzes Leben. Unsere gesamte Kultur mit ihren Tagesabläufen, Ritualen, Ökonomien etc. ist vom Essenmüssen bestimmt. Als völlig absurd jedoch würde es erscheinen, wenn man kulinarische Kultur anhand der Differenz von Essen und Nicht-Essen im Sinne einer erkenntnistheoreti-

schen Leitunterscheidung beschreiben wollte. Trotzdem ist jedem klar, dass Essen etwas anderes ist als Tanzen oder Schlafen.

Die moderne Gesellschaft jedoch scheint dem Spieler ein solches Differenzierungsvermögen nicht zuzutrauen: Unser ganzes Leben ist durchwirkt vom Spiel; jeder Mensch muss spielen. Mit kaum etwas aber hat die Moderne ein derartiges Problem wie mit dieser Verflochtenheit des Spielerschen in die gesamte Bandbreite kulturell codierter Lebensvollzüge. Das ist insofern bemerkenswert, als Distinktionssicherheit anthropologisch gesehen nur für feindliche aggressive Gemeinschaften wichtig ist, nicht aber für freundlich gesonnene Gruppen – im Tierreich beispielsweise ist sie für Wölfe lebenswichtig, für junge Beagles dagegen kaum. Die Differenzierung Spiel – Nicht-Spiel führt somit auf die Logik einer Freund – Feind Unterscheidung zurück, die den eigentlichen Wesenszug des Spiels ausblendet, eine Bewegung im Zwischen, eine Begegnung zu sein.

Seit gut zwei Jahrhunderten wird der kulturkonstitutive Status des Spiels auf eine reine Oppositionsrolle zurück geschnitten. Bis weit ins 18. Jahrhundert ist die Verbindung von geselligem Spiel und anspruchsvoller gelehrter Betätigung ein fester Topos. Nach 1800 jedoch sorgen verschiedene gesellschaftliche Entwicklungen dafür, dass das Spiel zunehmend mit Unernst, Fiktion und Müßiggang gleichgesetzt wird und allenfalls noch die Kunst beflügeln, nicht aber die Wege von Wissen und Erkenntnis beeinflussen kann. Zwar darf das Kind noch spielend die Welt erkunden, Erwachsene hingegen sind dem Ernst des Lebens verpflichtet. Dies ist eine einzigartige Diskriminierungsstrategie, mit der nicht nur festgelegt ist, wo ein Spiel überall nichts zu suchen hat, sondern mit dieser Gegenüberstellung ist auch entschieden, und dies ist der entscheidende Punkt, dass sich Spiel allein aus sich heraus nicht verstehen lässt. Spiel ist dieser Auffassung nach nicht nur anders als andere Dinge und gehört als kategorische Ausnahme und prinzipielle Andersheit grundsätzlich nicht zu dem, was das Leben wirklich ausmacht, sondern es kann in den modernen Formationen des Wissens überhaupt nur durch das erscheinen, was es nicht ist.

Hier ist es wichtig, Missverständnisse zu vermeiden. Natürlich unterscheidet sich Spiel von vielen Dingen. Es ist aber erkenntnistheoretisch nicht zwingend, Eigenarten eines Phänomens als Opposition zu etwas anderem zu beschreiben. Niemand käme auf die Idee, Platon als Nicht-Aristoteles zu beschreiben, Goethe als Nicht-Shakespeare, Willy Brandt als Nicht-Kohl. Im besten Falle sind solche Oppositionen nur unterdurchschnittlich banal. Seltamerweise scheint dies bei Spielen kaum jemandem aufzufallen. So scheint es ein besonderes Erkenntnisbonmot für Spielforscher zu sein, dass man im Spiel stets nur so tut >als ob<. Ich habe das früher auch geschrieben und war froh, bei diesem proteushaften Phänomen überhaupt einen Beschreibungs-faden in der Hand zu halten. Je länger man aber Spiele studiert, desto mehr drängt sich die Frage auf, ob damit tatsächlich etwas Entscheidendes gesagt sei, das niemandem vorher aufgefallen wäre. Wer wollte bestreiten, dass man nur *im* Spiel fliegen kann und außerhalb eines Spiels natürlich nicht. Genauso aber kann man auch nur im Flugzeug fliegen und nicht außerhalb,

und selbstredend fliegt das Flugzeug und nicht man selbst. Wen oder was will man mit solchen Beschreibungen eigentlich beruhigen?

Will man sich von solchen und anderen Oppositionen verabschieden, ist selbstredend festzuhalten, dass damit nicht jede Differenz negiert ist. Die These, dass Spiel nicht Widerpart von Rationalität, Alltag oder Arbeit sei, bedeutet nicht, dass eins mit dem anderen zusammenfällt. Vielmehr gilt es zu berücksichtigen, dass Spiel ein Modus des Intermediären ist. Helmut Plessner hätte gesagt, zu spielen sei ein Halten im Zwischen, Victor Turner sprach von einem Niemandsland ›betwixt-and-between‹, Richard Schechner nannte es einen Schwellenbereich ›in-between-identities‹ (1981; 1988). In all diesen und anderen Beschreibungen wird Spiel einerseits deutlich als eine Bewegung ins Ungedeckte und Nicht-Identische, andererseits als eine performative Verknüpfungsdynamik geschildert. Zu spielen heißt, Verbindungen herzustellen, spekulative Brücken zu schlagen, Disparates zusammenzuführen. Behält man dies im Hinterkopf, entfaltet die eingangs gestellte Frage nach dem Verhältnis von Spiel und Wissen bzw. Erkenntnisprozessen eine besondere Brisanz.

Spielen, Wahrnehmen und Erkennen

Das Wahrnehmen, Sehen im Spiel ist immer ein vielschichtiger Prozess, an dem stets mehrere Sinnesmodalitäten beteiligt sind. Dies gilt grundsätzlich für jede Form der Wahrnehmung, doch hat man es im Spiel mit einer besonderen Dynamik zu tun, die Möglichkeiten der Begegnung mit Form und Fülle der umgebenden Wirklichkeit bereithält. Jedes Spiel vermannigfaltigt die Welt. Es stiftet Verbindungen zwischen dem Spieler und seinem Spielgegenstand, zwischen Subjekt und Objekt, dem Menschen und seiner ihn umgebenden Welt. Dieses Zusammensein ist eine wesentliche Voraussetzung menschlichen Erkenntnisvermögens. Es bedeutet nicht, dass in jedem konkreten Spiel Erkenntnisoptionen faktisch zu entdecken wären, wohl aber, dass im Spielen Erkenntniseffekte erzielt werden können. Spielräumen ist grundsätzlich eine epistemologische Qualität eigen, die den medialen Eigenschaften des Spiels geschuldet ist, Abstraktes und Konkretes aufeinander zu beziehen und zu organisieren.

Die Abstraktionsschwäche des Menschen innerhalb seiner Abstraktionsstärke bestand immer schon darin, dass er darauf angewiesen ist, das Abstrakte emotional zu besetzen, zu konkretisieren, zu versinnlichen. Wie Dieter Claessens in »*Das Konkrete und das Abstrakte. Soziologische Skizzen zur Anthropologie*« schreibt, ist Spiel eine wichtige evolutionäre Gelenkstelle, die menschlichen Gemeinschaften eine Möglichkeit bietet, sich diesem Problem zu stellen, eben weil es eine Bewegungsform ist, die zwischen dem archaischen Konkret-Sinnlichen und dem Möglichkeitsraum des Distanzirend-Abstrakten vermitteln kann (vgl. Claessens 1980: 1. Kap.). Dabei wird ein Prozess des Erkennens begünstigt, der mit Wahrnehmen und Erinnern gleichermaßen verwoben ist und mit der Emergenz von etwas einsetzt.

Mit Emergenzerfahrung im Spiel ist in Anlehnung an Hans Ulrich Gumbrecht das Zusammentreffen von ästhetischer Erfahrung und der Ereignishaftigkeit der auftauchenden Formen gemeint (Gumbrecht 1998: 220f.). Oder anders gesagt: Spiel ist nicht nur überproduktiv, sondern bietet auch die Möglichkeit, Formen im Prozess ihrer Entstehung wahrzunehmen. Spiel ist deshalb eines der zentralen expressiven Phänomene der Kulturschichte, weil es Form und Ausdruck hervorbringt – »it gives shape as well as expression to individual and societal affective and cognitive systems«, wie die amerikanische Anthropologin Helen Schwartzman schreibt (Schwartzman 1978: 330). Meiner Überzeugung nach liegt genau in diesem Zusammentreffen die Anziehungskraft des Spiels begründet, in der Konvergenz von gesteigertem Erleben und ästhetischer Produktion.

Gumbrecht entwickelt seine Emergenzerzählung bekanntlich am Beispiel von American Football. In dem Moment, in dem zwei Mannschaften aufeinanderprallen, wird Präsenz als das Ereignis von Form produziert. Spielzüge erscheinen als verkörperte Formen, Formen-in-Bewegung, als temporalisierte Form (vgl. Gumbrecht 1998: 220f.). Die Liste der möglichen Situationen, in der sich diese Konvergenz von Ereigniseffekt und verkörperter Form wahrnehmen lässt, bleibt selbstverständlich nicht auf American Football beschränkt, sondern erstreckt sich über das ganze Feld der Kulturphänomene: Wettkämpfe beispielsweise gehören hierher, auf gerader Strecke wie in Runden, Wettkämpfe im Ring, die verschiedenen Drehungen um die eigene Achse, sei es beim Diskuswurf oder beim Tanzen, der Wurf des Würfels, das Mischen und Austeilen von Karten, der imaginierte Gang des Riesen oder der Antilope. All diese Formen sind zunächst nicht viel mehr als die »Inszenierung einer Spannung zwischen nichts und etwas, welche, wann immer etwas (und nicht nichts) sich ereignet, [...] die Epiphanie von Form produziert« (ebd.: 223). Auf den zweiten Blick jedoch weisen sie das Spiel als ein beispielloses Überflusssphänomen von Form und Substanz aus, als ein unerschöpfliches Verfahren ästhetischer Produktion. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang nicht die ungezählten Variationen von Spielbrettern, Spielsteinen, Spielzeugen, die in den Jahrtausenden dabei entstanden sind, sondern die spezielle ›Natur‹ dieses Produktionsprozesses. Fragt man sich nämlich, was Menschen eigentlich tun, wenn sie Spiele entwerfen, stellt man fest, dass hier vor allem Experimentalformen zur Verfügung gestellt werden, Spielzüge, Inszenierungen, Architekturen, in denen kulturelle Spannungen Verfahrensweisen finden können. Die ästhetische Formproduktion des Spiels bietet nicht nur Vergnügen und Genuss, sondern Techniken der Sichtbarmachung, Strategien der Expressivität, Methoden des In-Bewegung- bzw. In-Beziehung-Setzens. Diese Techniken, Strategien und Methoden stellen auf eine höchst wechselseitig konnotierte Weise einen roten Faden europäischer Ideen- und Wissensgeschichte dar. Von besonderer Bedeutung für das Verhältnis von Spiel und der Genese und Tradierung von Wissen ist dabei das seltsame Potential des Spiels, Spannung und Konflikt zu choreographieren und dabei zu Modellen der Vermittlung und innovativer Verbindungen zu gelangen. Diese Mo-

delle organisieren Räume, in denen sich die Epiphanie der Form ereignen kann, und initiieren eine Choreographie des In-Beziehung-Setzens. Spiele zu machen zeigt sich hierin sowohl in einer Qualität des Entwerfens neuer, virtueller und immersiver Welten als auch in einer Qualität, Dinge zu beschreiben, sie zu verkörpern und beschreibbar zu machen.

Ich möchte das noch einmal kurz zusammenfassen: Das Spiel gehört, so weit man das heute überblicken kann, zur Verfasstheit jeder Kultur. Es hat ein bemerkenswertes Vermögen, Disparates in gestaltbare Formen zu bringen. Unbestimmtes, Vagheiten, Namenloses finden performative Vollzüge, aus denen ästhetische Figuren entwickelt werden können. Das Spiel stellt Verfahrensweisen zur Verfügung, Zusammenspiele zu ermöglichen, und es ist gleichsam der Versuch, sich selbst dabei etwas in seiner eigenen Bewegung in Zeit und Raum zur Erscheinung zu bringen und damit eine Verbindung zwischen sich und diesem Etwas zu schaffen. In dieser Kunst der Verbindung erweist sich das Spiel als ein Weg des vitalen Erkennens.

Vor diesem Hintergrund möchte ich vorschlagen, das Entwerfen von Spielen als einen prototypischen Vorgang zu sehen, Modelle der Vermittlung zu entwickeln. Diese Modelle sind selbstredend keine Modelle von etwas, im Sinne eines Abbildungsverhältnisses, sondern Modelle für etwas, »also prozedurale, experimentelle Skripte der Konstruktion, Herstellung oder Manipulation von artifiziellen, epistemischen Dingen« (Böhme 2003: 597; vgl. dazu auch Hans-Jörg Rheinberger 2001). Spiele organisieren Räume, in denen ludische Choreographien neue Verbindungen herstellen können und bilden, kulturhistorisch betrachtet, ein Archiv intermediärer Kinästhesien, die neue Wahrnehmungen und Blickoptionen anbieten.

»Network Based Performances«

Bei den folgenden drei Beispielen handelt es sich um innovative Spielformen, die auf unterschiedliche Weise neue ludische Choreographien in den urbanen Raum hineinlegen. Alle Spiele stellen eine Verbindung von avancierter Computertechnologie mit klassischen Spiel- und *entertainment*-Strukturen dar, die mit neuen medialen Interaktionsmöglichkeiten und Partizipationsangeboten die Grenzen zwischen fiktiv und real, real und virtuell weiter verflüssigen. Sie entstammen dem Feld der Populärkultur und einer auf Partizipation ausgerichteten Medienkunst. Sie sind teilweise Trash und teilweise dilettantisch, vor allem aber für sehr viele Menschen ungeheuer attraktiv.

Eine Schlüsselstellung nimmt dabei die Entwicklung von *ubiquitous computing devices* (UC) ein. Damit ist die Integration kleinsten, vernetzter Computerprozessoren und mikroelektronischer Sensoren in jeden Alltagsgegenstand gemeint. In sogenannten *smart environments* sollen digitale und reale Welt zu einer einzigen *augmented reality* verschmelzen. Anstelle eines Verlusts von Realität an die Simulationswelten des Cyberspace, wie noch vor zehn Jahren befürchtet, richtet sich nun das Virtuelle – so die Vision – in Form miniaturisierter vernetzter Computereinheiten und unsichtbarer Interfaces

in unser aller Leben ein. Dies stellt medientheoretisch eine äußerst relevante Entwicklung dar, die zudem zentrale Momente der modernen epistemischen Ordnung berührt.

Bislang wurde diese Entwicklung – jenseits militärischer, ökonomischer und ingenieurwissenschaftlicher Interessen – hauptsächlich unter den Aspekten von Überwachung und Datenschutz diskutiert. Jüngste Entwicklungen im Feld digitaler Kultur hingegen zeigen spielerische wie künstlerisch-ästhetische Ansätze, sogenannte *Network Based Performances*, in denen die neue Technik Gegenstand subversiven wie affirmativen Experimentierens ist. Mit ihnen wird gezeigt, dass die Frage nach den sozialen Auswirkungen und Erkenntniseffekten neuer Technologien nicht von der scheinbar erdrückenden Evidenz von Überwachungsdispositiven dominiert werden muss. Die Realisierung von Erkenntniseffekten durch die neue UC-Technologie ist vielmehr ein sozialer und kultureller Prozess mit offenem Ausgang. Oder anders gesagt: Der Prozess der Kontingenzbewältigung im Zusammenhang mit den lebensweltlichen Risiken neuer Technologien erzeugt nicht nur einen umfassenden Sicherheitsdiskurs, sondern ebenso Kulturtechniken eines subversiven und spielerischen Umgangs mit durchaus emanzipatorischen Ansprüchen. So gehört es zu den attraktiven Strategien, im Modus des Spiels, reale und virtuelle Welt miteinander zu verbinden und dabei neue kollaborative Interaktionsformen und polymodale Wahrnehmungsmöglichkeiten zu schaffen.

Das bevorzugte Spielfeld ist der öffentliche Stadtraum. Aus den Aktionen mehrerer Spieler, dem Einsatz smarter Technologie und einer multimedialen Spielregie entwickelt sich ein mehrdimensionaler Erlebnisraum, der neue Wahrnehmungs- und Aneignungsformen im Schnittfeld von urbanem und technisch generiertem Raum eröffnet. Zwei der Beispiele agieren im Fahrwasser klassischer *Game*-Strukturen: die Arbeit *Big Games* der New Yorker Spiel-Designer Frank Lantz und Kevin Slavin und die Arbeit *Mission 21st Street* aus der Serie *Flying Spy Potatoes* der griechisch-amerikanischen Medienkünstlerin Jenny Marketou. Das dritte Beispiel bietet das mediale Arrangement eines erkenntnisoffenen Spielverlaufs, es ist die Arbeit *Urban Eyes* der Interactive Designer Marcus Kirsch und Jussi Ängeslevä.

»Big Games«



*Performance des Spiels PacManhattan,
© area/code*

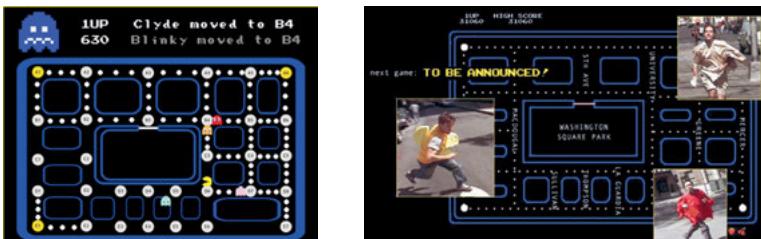
»Pac Man erwischte einen schlechten Start an diesem Samstagmorgen. Erst vor wenigen Minuten hat er seine Startposition an der Südseite des Washington Square Parks verlassen und schon haben ihn die Geister Inky, Blinky, Pinky und Clyde zwischen Waverly und der 4. Straße in die Enge getrieben. Etwa zweihundert Meter entfernt, im dritten Stock des Kimmel Gebäudes der Universität bekommt Pac Mans Controller Zustände« (Hillenbrand 2004).

Auf seinem Bildschirm hat sich Pac Man alias Mike Olsen am rechten Rand des Labyrinths in eine »ziemlich auswegslose Lage manövriert. In der Computerversion wäre jetzt Game Over, aber in der realen Welt hat Olsen einfach längere Beine als die Geister.« Drei zackige Ausweichbewegungen und der Spieler ist »in Richtung 3rd Avenue davon gesprintet – dorthin, wo die Powerpille auf ihn wartet« (vgl. ebd.).

PacManhattan ist eine Erfindung von Frank Lantz und seinen Studenten an der Universität von New York. Die Live-Version des Spiels folgt im Wesentlichen ihrem Computervorbild, d.h. Ziel des Pac-Man-Spielers ist es, alle Punkte auf dem Spielfeld zu fressen, während die vier Geister versuchen, ihn zu stoppen. Weitere fünf Personen sitzen in der Kommandozentrale. Jeder von ihnen überwacht einen Feldspieler und steht mit diesem in ständigem Kontakt. In den Ecken des Spiel-Labyrinthes befinden sich Power-Pillen, die Pac Man für eine kurze Zeit unverwundbar machen und es ihm erlauben, die Geister zu fressen. Die Pillen existieren, ebenso wie die Punkte, natürlich nur virtuell und werden dem Spieler gut geschrieben, wenn er bestimmte Wegmarken passiert. Am Ende des Spiels errechnet das Programm die Punktezahl des Pac Man-Spielers.

»Das Ende kommt plötzlich. Der Geist ›Pinky‹, nach 43 Minuten Spielzeit körperlich völlig am Ende, hat sich erschöpft hinter ein Auto gehockt. Da trabt plötz-

lich der schweißnasse Pac Man geradewegs an ihrem Versteck vorbei. Mit einem lauten Schrei stürzt sie sich auf den völlig überraschten Spieler. Unter den Geister-Controllern in der Kommandozentrale bricht Jubel aus. Eine halbe Stunde später hetzt Pinky um den Washington Square – ganz originalgetreu mit einer roten Schleife am Pac-Man-Kostüm.« (Ebd.)



Parcours von PacManhattan, © area/code

PacManhattan ist eine sehr einfache Version eines sogenannten *Big Urban Games*. In komplexeren Varianten können tausend Leute und mehr antreten, werden Radiostationen, Zeitungen und Fernsehanstalten miteinbezogen, kann es um komplizierte Rätsel und vielschichtige Erzählungen gehen. In einem Interview sagt Lantz:

»The relationship between cities and games is complex and fascinating. There is a lot of interesting crossover between what architects, urban planners and game designers do – structuring experience through systems of geometry and space. We want to make games that flip players' perspectives and transform the physical space around us into a shared gameworld« (2004).

Es versteht sich von selbst, dass diese und andere Formen urbanen Spiels prädestinierte Untersuchungsobjekte für multimediale bzw. hybride Spielformen sind. Dabei ist es zweifellos nicht neu, dass innovative Technologien, insbesondere die Computertechnik, Gegenstand von Spielleidenschaften werden. Neu sind die Dimensionen, in denen gespielt wird, sowohl was die Zahl der Spieler als auch die Größe und Art des Spielfeldes betrifft. Das Zusammentreffen eines multilineareren *game space* mit dem urbanen Raum lässt die Stadt zu einer gigantischen Bühnenlandschaft werden, zu einem ausgeklügelten Hindernisparcours und vielfältig aktivierbaren Experimentalraum. Der Umdefinition des Stadtraums zum Spielfeld haftet dabei eine Geste des Anarchischen an. Die Überschreitung der Nutzungskonventionen kommt jedoch nicht als Avantgarde, sondern im Gewand einfachster und ältester Spielformen daher. Lantz und Slavin selbst erwähnen die Schnitzeljagd, Räuber und Gendarm, Live-Action Rollenspiele, Aufführungen historischer Schlachten und Ereignisse, Paintball-Spiele oder auch die Skater-Kultur. »Big Games«, schreiben sie auf ihrer Homepage, »are games, not academic exercises, not tech demos. They are life-size collaborative hallucinations.« (Ebd.)

nations.« *Big Games*, so wäre daran anzuschließen, vermitteln dementsprechend keine Inhalte, keinen Protest, keine Lebensempfehlungen. Sie halten lediglich intensivierte kollektive Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume bereit, deren Reflektion jedem frei steht. In diesem Freiraum jedoch kann sich, aber muss sich nicht, eine der aufregendsten Erfahrungen ereignen, die man im Spiel machen kann: dass die Welt, für einen kurzen Moment zumindest, ver-rückt wird.

Mission 21st Street



Mission 21st. Street, © Jenny Marketou

Um eine Kombination aus Spiel, digitaler Netzwerktechnologie und multi-perspektivischer Raumerfahrung, aber mit anderen Schwerpunkten, geht es auch in dem zweiten Beispiel, der Arbeit *Mission 21st Street* aus der Serie *Flying Spy Potatoes* von Jenny Marketou.

Die *Mission 21st Street* war ein sechswöchiges *Urban Game*, das 2005 auf der 21. Straße in Chelsea, New York gespielt wurde. Es bestand aus einer Installation dreier großer Videoscreens auf dem Fußboden der Eyebeam-Gallery und einem roten Heliumballon von 5 Fuß Durchmesser, den man für seine Mission ausleihen konnte. Es gab ein Spielbrett der 21. Straße sowie 40 Mappen, in denen jeweils eine sogenannte *Mission Card* und die Spielregeln enthalten waren.

Der rote Heliumballon enthielt eine Digitalkamera, die die Aktion aus luftiger Höhe filmte. Sie war an einen Transmitter angeschlossen, der das Geschehen *live* auf die Videoscreens in der Galerie übertrug – eine Art *Flying Cinema*. Die Regeln waren sehr einfach. Man lieh sich den Ballon aus und musste die auf der *Mission Card* beschriebene Aufgabe erfüllen. Eine Mission konnte z.B. lauten: »Exit Eyebeam. Cross the Street. The entrance of your destination is marked with a lamppost. Enter with caution through

the plastic curtain. Team up with a cab driver to reveal the ›Time Machine‹ hidden in ›Good Year‹ tires. Your mission apparatus must fly at low altitudes. You have 30 minutes to complete this mission.«

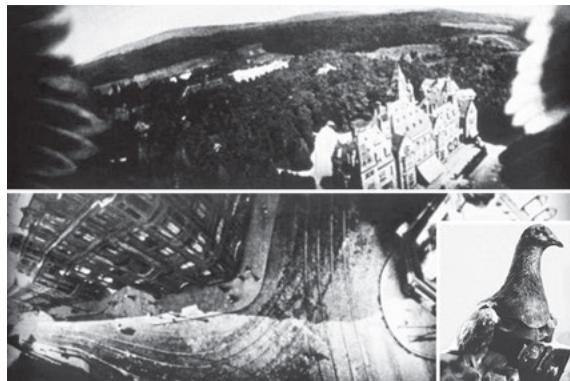
Jede Mission wurde nicht nur zeitgleich übertragen, sondern auch aufgezeichnet. Das Spiel war zu Ende, als alle Missionen erledigt und das Gelände der 21. Straße vollständig ›enthüllt‹ war. In 40 Missionen und ihrer ›Verfilmung‹ war eine polyperspektivische Repräsentation im Sinne einer kollektiven Geographie-in-Bewegung entstanden. Markteou nennt es ein »game of flying perspectives«.

Neben dem Angebot in der Galerie war vor allem das Geschehen auf der Straße zentral. Nicht nur die ›Superagenten‹, unterwegs in ihrer Mission, bestimmten das Spielgeschehen, sondern die gesamte Nachbarschaft des Chelsea-Viertels transformierte sich mit dem Flug des roten Ballons in einen ludisch motivierten Imaginationsraum. Ein wichtiger Teil des nachbarschaftlichen Engagements und damit des Spiels bestand in dem täglichen Vergnügen, den unterschiedlichsten Leuten bei ihrem Gang durch die Straßen zuzusehen, wie sie versuchten, bei Wind und Wetter den Ballon zu kontrollieren, unter Brücken hindurch, an Baustellengerümpel vorbei. Als *interactive networked environment* wurde Chelsea so für sechs Wochen zu einem urbanen Spielfeld, auf dem es um das Auskundschaften der ästhetischen wie affektiven Resonanzen räumlich-sozialer Beziehungen ging. In ihrem Resümee schreibt Jenny Marketou:

»I am especially interested in social networks and various modes of production in order to create visual experiences and new forms of representation [...]. In my public street games I am interested to create open fields of enactment, [...] participatory and performative situations and spectacles which [...] open up time and space for exploration and imagination.« (2006)

Urban Eyes

Das letzte Beispiel zeigt ein poetisch ambivalentes Zusammenspiel von digitaler Netzwerktechnologie und Videoüberwachungssystemen mit dem Leben von Londoner Großstadttauben. Überwachungskameras und Tauben haben gemein, dass sie das Bild jeder modernen Großstadtlandschaft prägen. Speziell in London ist das Kameranetz mittlerweile flächendeckend. In dem Projekt *Urban Eyes* von Marcus Kirsch und Jussi Ängeslevä, das im Juni 2006 von der *HTTP Galery* in London präsentiert wurde, beginnt alles mit einem Päckchen Vogelfutter. Frisst die Taube von diesem Futter, löst sie bei ihrem Flug durch die Stadt in den Überwachungskameras, die sie passiert, einen Photomechanismus aus. Die Kameras wurden für das Projekt mit einem speziellen RFID-Lesegerät ausgestattet, so dass das Bild, welches die vorbei fliegende Taube verursacht, dem Käufer des Vogelfutters auf sein Mobiltelefon gesendet wird.



Luftaufnahmen von fotografierenden Tauben, 1903, © Jussi Ångeslevä

Einerseits werden so Impressionen einer Bewegung durch den städtischen Raum sichtbar, die dem flugunfähigen Stadtbewohner grundsätzlich unzugänglich sind. Durch die panoptische Position der Kameras erhält man Einblicke in Hinterhöfe und Wohnzimmer, die dem normalen Fußgänger verborgen bleiben. Die Flugbahn der Taube erweist sich hier als voyeuristische ›Choreographie‹ einer Enthüllung. Neben dem Ausspionieren des sonst Unzugänglichen und Versteckten wird jedoch gleichsam im Vertrauten ein neuer geteilter Lebensraum sichtbar: Denn Tauben haben einen Bewegungsradius von ca. einer Meile rund um ihr Nest. Man bewohnt also den gleichen Kiez. Der Benutzer hat so die Möglichkeit, den Flügen *seines* Vogels einige Tage lang zu folgen und aus dessen luftiger Perspektive einen gemeinsamen Nachbarschaftsraum zu reflektieren. Auf diese Weise verbinden sich bekannte visuelle Muster von Satelliten- und Überwachungsaufnahmen mit einer persönlichen Beziehung zu einem der ältesten Träger von Luftperspektiven, dem Vogel. Taubenraum, die Bildwelt der Kameras und der eigene Blick schieben sich dabei ineinander. Es entstehen explorative Wahrnehmungen, neue Aufmerksamkeiten und assoziative Wissensqualitäten.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Frage, ob es dabei zu einer Um- oder Neubewertung des Systems von Überwachungskameras kommt. Transformiert dieses für den kurzen Moment, in dem das Tier vorbeifliegt, von einem Überwachungsdispositiv zum schwebenden Blick in die grenzenlose Freiheit des Fliegens? Das Auge des Vogels, der Traum vom Fliegen und das Moment des ganz Anderen gehen hier eine poetische Verbindung ein, die die Vorstellung urbaner Bewegungsräume modifiziert. In der Verfremdung der eigenen Wahrnehmung des Bekannten ziehen neue Reibungs- und Assoziationsfiguren in die gewohnten Reflektionsfelder ein. Es ist ein Spiel mit einem offenen Geheimnis, die Teilhabe an den Flugbahnen einer Taube, *meiner* Taube, die mir unsichtbar Luftbotschaften zusendet, rätselhafte Koordinaten, die nichts bedeuten und doch auch wieder nicht Nichts. Unmerklich gleitet man so auf die Kehrseite der Verbindung von Taubenflug,

Kamera und dem Transport verborgener Ansichten. Denn die Ausrüstung von Tauben mit geheimen Botschaften und seit dem frühen 20. Jahrhundert auch mit Kameras ist ein altes Sujet militärischer Spionage. Löst die vorbei fliegende Taube den Kameramechanismus des Überwachungssystems aus, geht sie eine intensivierte Beziehung zum Diskurs globaler Geheimdienste und ihren totalitär angelegten Informationssystemen ein.

Kirsch und Ängeslevä selbst scheinen die Frage offen zu lassen. Während in ihrem Internet-Auftritt das bekannte Photo einer Taube des Bayerischen Taubengenossenschaftsverbandes mit Kamera aus dem Jahr 1903 zu sehen ist, orientiert sich ihre Projektbeschreibung eher an einem poetisch-subversiven Naturdiskurs, der nach neuen Perspektiven und Gestaltungsoptionen im Bekann-ten sucht. Sie schreiben:

»Pigeons become maverick messengers in the information super-highway, fusing feral and digital networks. [...] Being one of the last remaining signs of nature in a metropolis such as London, the urban pigeon population represents a network of ever-changing patterns more complex than anything ever produced by a machine. [...] *Urban Eyes* enlists our feathered neighbours to establish a connection between the bird-eyes view of the city as now distributed by Google Earth and our terrestrial experience.«

Möglicherweise lassen sich beide Perspektiven auch nicht eindeutig trennen. Anekdotisch könnte man dazu anmerken, dass die Bayerischen Taubenzüchter ihren größten Auftritt vielleicht nicht dem Spionagewesen, sondern der modernen Massenkultur verdankten. Auf der Internationalen Photographie Ausstellung in Dresden 1909 waren sie *die* Sensation und ihre Bilder wanderten zu Tausenden als Postkarten mit schönen Grüßen in alle Welt.

Resümee

In den vorgestellten Beispielen ging es auf drei ganz unterschiedliche Arten und Weisen darum, eigene, neue, subversive, alternative Umgangsformen mit bestehenden bzw. sich aktuell neu formierenden Machtdispositiven und Wissensformationen zu entwickeln. Ganz vorn auf der Agenda stehen die Exploration mobiler ubiquitärer Netzwerktechnologie, die Gestaltung von Öffentlichkeit und urbanem Raum, die Frage nach sozialen Interaktionsformen, Repräsentationsmodi und performativen Optionen. In drei ästhetisch sehr verschiedenen Herangehensweisen wurde die Frage gestellt, wie sich aus neuen Medien und digitaler Technologie kritische, radikale und gleichsam unterhaltsame oder eventuell sogar mitreißende Spielangebote gestalten lassen, in denen neue soziale wie ästhetische Imaginationen verhandelt werden können. Mit der Einladung zum Spiel sind jeweils ludische Choreographien verbunden, die zu einer anderen Art, sich im städtischen Raum zu bewegen, auffordern.

Der eigene körperliche Einsatz ist dabei unverzichtbar. Dies ist eine be-

merkenswerte Präferenz, als alle drei Spielarrangements mit Phänomenen technischer Vernetzung spielen, die in Gestalt des weltumspannenden Internet einen raumlosen Raum der Instantialität und Dislokation der Information geschaffen hat. Die Lauf-, Flug- und Wanderungsbewegungen der Spieler und Tauben jedoch führen die Dimensionen von Raum und Zeit wieder ein und demonstrieren, »dass alle noch so perfekt entwickelten Medien nicht überspringen können, dass Kommunikation zuletzt immer solche von organischen Lebewesen ist, die der Zeit und dem Raum unterworfen bleiben« (Böhme 1999: 58). Oder anders gesagt, bei aller notwendigen, wichtigen und richtigen Beschreibung der allgegenwärtigen Technisierung der menschlichen Wahrnehmung ist es unerlässlich zu berücksichtigen, »dass man, um wahrzunehmen, auch da sein muss, leiblich anwesend« (Böhme 2004: 93).

Kirsch und Ängeslevä beziehen sich in ihrer Arbeit übrigens explizit auf die Situationisten. Vorbild für ihre Arbeit seien insbesondere die psychogeographischen Erkundungen Guy Debords von Paris gewesen. Auf die Situationisten berufen sich heute fast alle, die im Bereich der *Network Based Performances* arbeiten. Ebenso oft fallen die Namen Fluxus, Dada, Happenings, Performance-Kunst, John Cage und Nam June Paik. Man mag dies als nicht besonders originell einschätzen. Andererseits ließe sich diese Konjunktur auch dahin gehend interpretieren, dass Ideen aus der Kunst der 50er, 60er und 70er Jahre heute offenbar eine besondere Popularität zukommt. Positiv gewendet könnte man dann sogar von einem frischen Blick auf bekannte Themen sprechen, von neuen medialen Aktualisierungen eines ästhetischen Anliegens, das offenbar schon seit geraumer Zeit virulent ist. Neu an den eben beschriebenen Medienensembles scheinen mir dabei ihre Kontextualisierungen bzw. Selbstpositionierungen zu sein. Anders als ihre künstlerischen Vorbilder kommen diese *Network Based Performances* ohne revolutionären Gestus aus, sondern im Gegenteil betont leicht daher, angesiedelt irgendwo zwischen *high art* und *low entertainment*. Keines der Projekte arbeitet sich dezidiert an Grenzziehungen ab, seien diese zwischen Kunst und Leben, Kunst und Nicht-Kunst, Theorie oder Praxis, Kritik oder Affirmation. Sie bewahren vielmehr eine Zwischenlage, die ihnen der Modus des Spiels sichert. Als ästhetische Einstellungsweise wird das Spiel hier gerade nicht als utopisches Reich Schillerscher Freiheit ausdefiniert, sondern als offene epistemologische Qualität, die den medialen Eigenschaften des Spiels zur Organisation des Abstrakten geschuldet ist. Es sind einfachste Spiele, die gespielt werden, einfachste Verbindungen von Spieler und Spielgegenstand, die dennoch das Potential des Spiels als Konvergenz von gesteigertem Erleben und ästhetischer Produktivität greifbar machen. Dabei werden Experimentalformen zu Verfügung gestellt, in denen kulturelle Spannungen Verfahrensweisen finden können. Die ästhetische Formproduktion des Spiels bietet nicht nur Vergnügen und Genuss, sondern Methoden des In-Bewegung- bzw. In-Beziehung-Setzens. Es handelt sich um ein besonderes Potential der Übergänglichkeit, eine Möglichkeit, sich auf das Nicht-Identische einzulassen. Jedes Experimentieren und Partizipieren kann von hier seinen Ausgang nehmen.

Literatur

- Adamowsky, Natascha (2000): *Spielfiguren in virtuellen Welten*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Dies. (2003): »Smarte Götter und magische Maschinen – zur Virulenz vor moderner Argumentationsmuster in Ubiquitous-computing-Visionen«. In: Friedemann Mattern (Hg.), *Total vernetzt. Szenarien einer informatisierten Welt*, Berlin, Heidelberg: Springer, S. 231-248.
- Dies. (2005): »Die Vernunft ist mir noch nicht begegnet.« Zum konstitutiven Verhältnis von Spiel und Erkenntnis, Bielefeld: transcript Verlag.
- Böhme, Gernot (2004): »Die Wirklichkeit der Bilder«. In: Christian Filk, Michael Lommel, Mike Sandbothe (Hg.), *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 84-94.
- Böhme, Hartmut (1999): »Die Tauben und die Medien. Kulturgeschichtliches zum Projekt ›Capire al Volo‹ von Pia Gazzola«. In: Pia Gazzola, *capire al volo/im flug verstehen*, Mailand: Mazzotta Verlag, S. 46-59.
- Ders. (2003): »Netzwerke: Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion«. *Zeitschrift für Germanistik* 3, S. 35-39.
- Claesens, Dieter (1980): *Das Konkrete und das Abstrakte. Soziologische Skizzen zur Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1998): »Die Schönheit des Mannschaftssports: American Football – im Stadion und im Fernsehen«. In: Gianni Vattimo, Wolfgang Welsch (Hg.), *Medien-Welten-Wirklichkeiten*, München: Fink, S. 201-228.
- Haag-Wackernagel, Daniel (1998): *Die Taube. Vom heiligen Vogel der Liebesgöttin zur Strassentaube*, Basel: Schwabe Verlag.
- Hillenbrand, Thomas (2004): »Geisterstunde in Manhattan«. In: *Spiegel online*, Games Corner; www.spiegel.de/netzwelt/netzkultur/0,1418,299327,00.html.
- Hoffmann, Hilmar (1963): *Tauben reisende Boten. Kulturgeschichte und Sport der Brieftaube*, Duisburg: Carl Lange Verlag.
- Kirsch, Marcus; Ängeslävä, Jussi: angesleva.iki.fi/projects/urban_eyes/main.html
- Lantz, Frank (2004): Big Reality: »A Chat with ›Big Game‹ Designer Frank Lantz«. In: *Gamasutra*, Interview von Bonnie Ruberg. www.gamasutra.com/features/20060810/ruberg_01.shtml.
- Lantz, Fred/Slavin, Kevin: www.playarea.com
- Marketou, Jenny: www.jennymarketou.com
- Plessner, Helmut (1941): *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, München: Leo Lehnen.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2001): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, Göttingen: Wallstein.
- Schechner, Richard (1981): »Performers and Spectators – Transported and Transformed«. *Kenyon Review* Bd. III, Nr. 4, S. 83-113.
- Ders. (1988): »Playing«. *Play & Culture* Nr. 1, S. 3-19.

- Schwartzman, Helen B. (1978): *Transformations. The Anthropology of Children's Play*, New York/London: Plenum Press.
- Turner, Victor (1974): »Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual«. In: *Rice Studies* Vol. 60, Nr. 3, S. 53-92.
- Ders. (1983): »Play and Drama: The Horns of a Dilemma«. In: Frank E. Manning (Hg.), *The World of Play. Proceedings of the 7th Annual Meeting of The Association of the Anthropological Study of Play*, West Point: Leisure Press, S. 217-224.

YouTube als fiktiver Bewegungsspeicher tänzerischer Improvisation.

Eine Lecture Performance

FRIEDERIKE LAMPERT

Auf der Bühne steht vorne rechts ein Vortragspult, vorne links ein Stuhl, in der Mitte ein Laptop auf einem Tisch, dahinter freie Bühnenfläche, die hintere Wand ist die Projektionsfläche für den Laptop. Ich stehe hinter dem Pult und beginne meinen Vortrag:

Einleitung

In der Geschichte des Bühnentanzes taucht die Tanzimprovisation erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf, in Zusammenhang mit der Entwicklung des modernen Tanzes, der sich dem akademischen Tanz entgegenstellte. Zunächst als Mittel zur Bewegungsforschung und -findung genutzt, wird die Improvisation vor allem durch den amerikanischen *Postmodern Dance* ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts live auf der Bühne eingesetzt. Damit werden nicht nur traditionelle Präsentationsformen bestimmter Tanztechniken auf der Bühne gebrochen, sondern die Improvisation bringt die Möglichkeiten völlig neuer choreographischer Konzepte für den Bühnentanz ins Spiel. Das Transitorische und Flüchtige wird im zeitgenössischen Tanz mit dem Begriff der Improvisation verbunden. Im Gegensatz zu einer memorialen Komposition und der zeitüberdauernden Beschaffenheit einer festgelegten Choreographie, stellt sich die Tanzimprovisation als spontane Komposition im Moment her und ist insofern nicht reproduzierbar.

Der Umgang mit Improvisation auf der Bühne äußert sich am Ende des 20. Jahrhunderts in vielfältiger Weise: von der einfachen Präsentation eines Tanzprozesses bis hin zu durchstrukturierten Improvisationen. In meiner Studie über die Improvisation im Tanz habe ich unterschiedliche Verfahrensweisen und deren Entstehung differenziert. Immer wieder kreise ich dabei um die Frage, wie der Prozess einer Improvisation im Tanz denkbar ist.

Mit den Mitteln einer *Lecture Performance* möchte ich nunmehr einen

möglichen Denkprozess mit den daraus entstehenden tänzerischen Formen vorführen. Ich bediene mich der Möglichkeit der Internet-Recherche und deren Suchmaschinen, die tanzwissenschaftlich auf Grund des zugänglichen Film-Materials von immer größerer Bedeutung zu werden scheint. Aufgesucht wird die Internet-Präsenz *YouTube. Broadcast yourself*, ein Video-Portal, auf dem die Benutzer kostenlos Video-Clips hochladen oder nur ansehen können. Auf der Website findet man Film- und Fernseh-Ausschnitte, Musikvideos sowie selbstgedrehte Filme und eine immer größer werdende Anzahl von Mitschnitten von Aufführungen, Proben und Dokumentationen des künstlerischen Tanzes. *YouTube* ist ein dynamisches System. Täglich wird das Portal durch neue oder wieder gelöschte Videos von den Nutzern aktualisiert. Es ist also den Benutzern überlassen, welche Filme auf *YouTube* gespeichert, und welche Tanzfilme aktuell darin zu finden sind. So werde ich heute *YouTube* in meiner Performance als eine Art fiktiven Tanz-Gedächtnis-Speicher bzw. als Bewegungsbild-Archiv verwenden. Der Gebrauch von *YouTube* veranschaulicht dabei den Prozess der Bewegungsübertragung und einen möglichen Denkprozess, wie sie während einer Improvisation stattfinden. Das Format der *Lecture Performance* dient überdies als Modell, die Vorgänge des Improvisierens zu reflektieren.

Ich wechsele den Ort und setze mich auf den Stuhl:

»Hiermit möchte ich Sie einladen, einen improvisatorischen Prozess zu gestalten und zu beobachten.«

Erläuterung des Versuchsaufbaus:

Mittel der Inszenierung sind vier Positionen im Bühnenraum:

1. *Der Vortrag – die theoretische Ebene*
2. *Der Kommentar, spontane Erläuterungen*
3. *Die Interaktions-Ebene mit den Zuschauern: Frage nach bekannten Choreographen-Namen – eine situationsbezogene Auswahl.*
4. *Die Projektionsfläche und die live getanzte Improvisation: YouTube – als tänzerisches Bewegungsgedächtnis, Einspeisung von Bewegungsbildern, die mir während der Improvisation zu- oder einfallen. Ich ahme spontan den projizierten Tanz auf YouTube nach.*

Der mimetische Prozess ist hier verdoppelt und auf zwei Ebenen zu denken:

- a. *Die Angleichung der Außenwelt – Tanzbilder und Tanzerfahrungen werden in den Körper eingeschrieben.*
- b. *In der Äußerung der Improvisation findet wiederum eine Angleichung der inneren, der erinnerten Bewegungsbilder statt. Die Angleichung ist natürlich in der Wiederholung keine exakte Kopie, sondern Interpretation.*

Es handelt sich also bei der getanzten Improvisation um eine Annäherung an innere Bilder, die schon vorhanden und in den Tänzer eingeschrieben sind.

Ich stelle mich wieder an das Vortragspult.

»Denn die Form ist dein Gedanke«

»Denn die Form ist dein Gedanke« – ein Schriftzug einer Postkarte (Autor unbekannt) lässt sich auf die tänzerische Form der Bewegung beziehen. Er sagt aus, dass jeder tänzerischen Formung Gedanken vorausgehen. Dies nicht nur bei der Vorbereitung eines Tanzes – dem Prozess des Chorographierens –, sondern auch bei dem vermeintlich ›unvorbereiteten‹ Tanzen, dem Improvisieren. So könnte man sagen: »denn meine Form der tänzerischen Improvisation sind meine Gedanken«. Wie aber kann man sich solch einen Denkprozess vorstellen – und hier in übertragenem Sinn – als eine Vorstellung, eine Performance inszenieren? Ohne hierbei auf die Hirnforschung, Gedächtnisforschung oder neurophysiologische Erkenntnisse einzugehen, möchte ich den kognitiven und sinnlichen Prozess während einer Improvisation durch eine Vorführung demonstrieren – beinahe als naiven Vergleich zwischen *YouTube* und Bewegungsgedächtnis.

Geist und Körper sind in der tänzerischen Improvisation nicht zu trennen. Nicht nur der Geist denkt oder nur der Körper tanzt – in einem dynamischen Verhältnis formt sich im Tanz der denkende Körper sowie der verkörperte Geist (Foster 2003: 8). Der Körper der Improvisation erscheint als ›verkörperte Gedächtnis‹. Während der Improvisation arbeitet der Tänzer mit spontanen Bewegungsbildern seines Gedächtnisses, die sich in den Körper eingeschrieben haben – vergleichbar dem Habitus, der nach Pierre Bourdieu eine »wirkende Präsenz der gesamten Vergangenheit¹ (Bourdieu 1989: 105) darstellt. Das gespeicherte Bewegungsmaterial (oder auch der tänzerische Habitus) wird in der Tanzimprovisation durch Verschiebungen der erinnerten Bewegungen stets aktualisiert. Ich gehe bei der Improvisation also nicht von einer *freien* Bewegungswahl aus, sondern die Improvisation baut auf durch die Vergangenheit geprägtes Bewegungsmaterial auf. Wie aber kommen die Erinnerungsfetzen in einer Improvisation zum Einsatz?

Improvisation ist ein Prozess der Übertragung und Übersetzung, d.h. es gibt eine Information, die die Bewegung auslöst – diese Information wird in Bewegung übertragen. Die Übersetzung findet dann durch die Nachahmung der oder Angleichung an die gespeicherten Bewegungsbilder statt. Informationen können eine Improvisation von außen strukturieren, wie z.B. Bilder, Musik, bestimmte Improvisations-Aufgaben und Absprachen, sie können aber auch von ›innen‹ einfallen – und um diesen Prozess geht es mir heute – dem Ausdenken oder Einfallen von Bewegung beim Improvisieren. Mit Stéphane Mallarmé und seiner in dem Gedicht *Un coup de dés* entworfenen Formulierung – »Jeder Gedanke wagt einen Würfelwurf« (zit.n. Balke 2000: 48) – lassen sich die Informationen als zufällig und unvorhersehbar beschreiben.

1 | »Als einverleibte, zur Natur gewordene und damit als solche vergessene Geschichte ist der Habitus wirkende Präsenz der gesamten Vergangenheit, die ihn erzeugt hat.« (Bourdieu 1989: 105)

*Ich gehe zum Laptop-Tisch und wende mich an die Zuschauer:
Gehen wir zum ersten Tanz-Beispiel. Nennen Sie mir bitte einen bekannten Choreographen-Namen. Sie sind dann sozusagen mein zufälliger Gedanke. Es fällt der Name »Merce Cunningham«. YouTube findet eine Aufnahme der Choreographie Septet von 1964. Es tanzen drei Frauen und Merce Cunningham selbst.
Ich improvisiere, bzw. ich übersetze und setze mich in Beziehung dazu. Auf welche Tänzer ich mich beziehe, bleibt meiner spontanen Wahl überlassen.*



*Friederike Lampert in Performance,
Improvisation »Merce Cunningham«
(Sophiensaele 31.1.2008, Videostill,
Video: Andrea Keiz)*

Ich stelle mich wieder an das Vortragspult.

Mimetischer Prozess

Improvisieren ist ein mimetischer Prozess. Dabei wird Mimesis nicht nur als Akt der Nachahmung verstanden, sondern gleichzeitig als Konstruktionsvorgang. Im Vollzug einer Tanzimprovisation werden nicht nur eingeschriebene tänzerische Strukturen reproduziert, sondern es werden während der Durchführung neue Strukturen hergestellt. Wie Gunter Gebauer und Christoph Wulf eine Dimension von Mimesis beschreiben, zielt Mimesis auf »Einwirkung, Aneignung, Veränderung, Wiederholung; ihr Mittel ist die Neuinterpretation von vorgegebenen Welten.« (Gebauer/Wulf 1998: 431) Es geht also nicht um Imitation als Abbild eines Vorbilds, sondern vielmehr handelt es sich durch die Verschiedenheit der Körper und das unterschiedliche mimetische Vermögen der Tanzenden beim mimetischen Prozess um Verschiebungen der Tanzinformation. Es ist eine performative Praxis, in der stets im Hier und Jetzt das Alte (die Bewegungs-Erinnerung) neu konstruiert wird. Der Körper und seine Bewegungsform entstehen in der Dauer der Improvisation – er bildet sich im Prozess. Damit ergeben sich die Verschiebungen und Erneuerungen der alten Struktur.

Ich setze mich auf den Stuhl:

Worum es mir hier geht, ist aufzuzeigen, dass in der Improvisation eingeschriebene Strukturen zum Vorschein kommen und nicht etwa originale Bewegungen eines Subjekts. Wie bei der Mimesis, gibt es bei der Improvisation immer etwas Vorgängiges.

Das In-Beziehung-Setzen im Nachmachen erlaubt aber auch immer eine Neu-Interpretation des Vorgängigen.

Ich gehe zum Laptop-Tisch:

Gehen wir zum zweiten Tanz-Beispiel. Nennen Sie mir bitte einen weiteren Choreographen-Namen. Es fällt der Name »Trisha Brown«. YouTube findet eine Aufnahme der Choreographie Loveletter von 2007 mit den Tänzern Dianne Madden und Vicky Shick.

Ich ahme (so gut es geht) den Tanz nach.



*Friederike Lampert in Performance,
Improvisation »Trisha Brown«
(Sophiensaele 31.1.2008, Videostill,
Video: Andrea Keiz)*

Ich stelle mich wieder an das Vortragspult.

Zufall-Einfall, Emergenz

Im Moment des Ein-Falls gibt es (aber) auch das Potential des Scheiterns, nämlich dann, wenn die Aneignung der Bewegungserinnerung scheitert (wie vorhin gesehen) – wenn man sozusagen ›rauskommt‹. Dann entsteht eine Diskontinuität – es taucht etwas Unvorhergesehenes auf, das nicht auf das Vorbild zu beziehen ist. Es emergieren Bewegungselemente, die eine besondere Präsenz und Gegenwärtigkeit hervorrufen (vgl. Fischer-Lichte 2005: 86). In diesen Momenten sind die Tanzenden einer unvorhersehbaren Situation ausgesetzt, fern vom Vorbild, für einen Bruchteil einer Sekunde strukturlos, destabilisiert, verloren, quasi *lost in translation*.

Für manche Choreographen und Improvisatoren ist genau dies eine

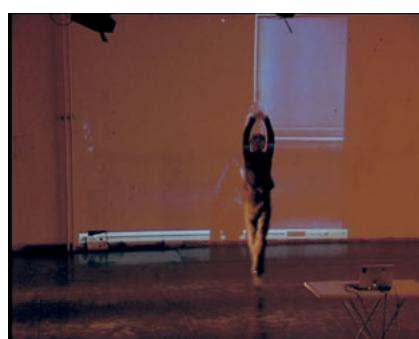
ästhetische Strategie: nämlich emergente Bewegungsabläufe zu finden, die nicht planbar, nicht choreographierbar und von besonderer Präsenz sind. William Forsythe benutzt, wie z.B. in seinem *Solo* (vgl. Forsythe/Sommer 1999) Geschwindigkeit in der Improvisation, um das ›Verloren-sein‹ oder ›Störungen‹ im Tanz zu provozieren. (*Ich darf oder sollte hier vielleicht schlecht nachahmen, um dies zu veranschaulichen, man könnte daraus schließen, je schlechter ich nachahme, desto kreativer die Improvisation.*) Das ›Verlorensein‹ in der Improvisation vermag Erneuerungen hervorzubringen, ausgelöst durch Störungen im eigenen Bewegungs-Erinnern. Zufällige Gedanken und ungefährtes Bewegungs-Erinnern haben die Funktion den Nachahmungsprozess – das womit der Tänzer sich in Sicherheit wähnt – also die Bewegungsgewohnheiten zu (unter-)brechen. Der Zufall ist das, was die improvisierende Person nicht voraussehen kann. In diesen Momenten wird die improvisierende Person überrascht (von dem eigenen Gedankeneinfall) und befindet sich im Ungewissen.

Sie verliert dabei die Kontrolle über ihre gestalterischen Entscheidungen, bis sie die Kontrolle wiedererlangt und den Tanz bewusst in eine bestimmte Richtung lenkt. Der Schock und die Überraschung, die die improvisierende Person durch den Zufall erfährt, löst neue Strukturen im Tanz aus. Für den Improvisator ist es ein Spiel: Ein Spiel aus Zufall und Notwendigkeit. Bewegungsbilder, die ›einfallen‹, werden dekonstruiert, ihre Elemente verbinden sich mit anderen zu neuen Bewegungskonstellationen.

Ich gehe wieder zum Laptop-Tisch:

Gehen wir zum dritten und letzten Tanz-Beispiel über. Bitte nennen Sie mir einen Choreographen-Namen. Es fällt der Name »John Neumeier«. YouTube findet eine Aufnahme der Choreographie von Préludes CV, getanzt vom Ballett Hamburg (2003).

Ich ahme (so gut es geht) diesen Tanz nach.



*Friederike Lampert in Performance,
Improvisation »John Neumeier«
(Sophiensaele 31.1.2008, Videostill,
Video: Andrea Keiz)*

Um nun den Prozess der Denk-Bewegung während des Improvisierens, der hier extrem verlangsamt vorgeführt wurde, wiederum zu beschleunigen, möchte ich jetzt die drei durch zufälligen Einfall entstandenen Neu-Interpretationen der Bewegungsbilder in Echt-Zeit zusammenfassen. Dann hätte die Improvisation möglicherweise so ausgesehen:

Ich verbinde Bruchstücke aus jeder Aufnahme (Cunningham, Brown, Neumeier) zu einer kurzen Bewegungsphrase: Ein hybrides Bewegungsgebilde – eine Tanz-Komposition ist entstanden.



*Friederike Lampert in Performance
(Sophiensaele 31.1.2008, Videostill,
Video: Andrea Keiz)*

Ich stelle mich an das Vortragspult.

Schluss

Nun könnte ich die Video-Aufnahme dieser *Lecture Performance* noch bei *YouTube* registrieren lassen ... und sie stände dann zum downloaden zur Verfügung.

Da die Zuschauer hier meine Bewegungsgedanken waren, bedanke ich mich für die Choreographie und für ihre Aufmerksamkeit.

Literatur

- Balke, Friedrich (1999): »Den Zufall denken. Das Problem der Aleatorik in der zeitgenössischen Philosophie«. In: Peter Gendolla (Hg.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 48-76.
- Bourdieu, Pierre (1989): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Fischer-Lichte, Erika (2005): »Emergenz«. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Metzler Lexikon. Theater Theorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 85-87.
- Forsythe, William/Sommer, Astrid (Hg.) (1999): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, CD-ROM/Booklet, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Foster, Susan (2003): »Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind«. In: Ann Cooper Albright/David Gere (Hg.): *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Connecticut: Wesleyan University Press, S. 3-12.

Denk-Figuren

Das Flüchtige.

Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur

GABRIELE KLEIN

»Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick.«

Theodor W. Adorno

Das Thema dieses Textes lässt sich – in Anlehnung an Josef Fürnkäs – folgendermaßen beschreiben: Es ist »räumlich das zerstreute Zufällige, zeitlich das kurzlebig Vergängliche, kausal das absurd Zweckslose, ästhetisch das frivol Banale« (Fürnkäs zitiert nach Diers 1993: 1), aber auch *kulturell* das Andere, *journalistisch* der Zeitgeist und *gesellschaftsdiagnostisch* das aktuelle Paradigma.

Diese Charakteristika beschreiben nicht den Tanz, sondern markieren allgemein das Ephemere, das Transitorische, das Flüchtige, also Begriffe, die oft synonym verwendet werden und eine Eigenschaft bezeichnen, die nicht als Zustand oder Tatsache, sondern genau als dessen Gegenteil, als das Nicht-Fassbare beschrieben werden kann. Der Tanz repräsentiert diese Idee des Flüchtigen, er gilt als dessen »Versinnbildlichung« (vgl. Wortelkamp 2002), als »Kunst des flüchtigen Augenblicks« (Brandstetter 1993: 410), aber er bringt das Flüchtige auch hervor. Das Flüchtige gilt als Wesenheit des Tanzes und so dient er in kulturtheoretischen Diskursen auch als Anschauungsfeld für das Ephemere.

Das Ephemere ist ein Baustein einer Ontologie des Tanzes. Tanz, so die entsprechende literarische und wissenschaftliche Rede, ist eine flüchtige Erscheinung, vergänglich, immer schon in der Zeit abwesend und im Raum nur als Spur, als Erinnerung wahrnehmbar. Tanzgeschichte wäre demnach schreibbar als eine Kulturgeschichte der flüchtigen Erscheinungen – und damit eine Herausforderung an Geschichte und Archivierung. Denn Tanz »verrinnt«, so heißt es, er ist nicht fassbar. Diese Annahme dient zugleich als Argument dafür, dass Tanz einen ›Überschuss‹ produziert, weil er sich entzieht und weil er nicht in den gängigen Denk- und Erkenntnisformen aufgeht. Folgt man dieser Denkfigur, wäre Tanz Kultur- und Gesellschaftskritik, Wissenschafts- und Erkenntniskritik zugleich. Denn Tanz gilt aus dieser Perspektive als eine Wissensform, die sich quer legt zu den tradi-

tionellen text- und sprachorientierten Wissenskulturen der Moderne (vgl. Brandstetter 2007; Wortelkamp 2006).

Tanz steht demnach für einen Umbruch, ja einen Paradigmenwechsel in den Wissenskulturen, die seit der Neuzeit eher textorientiert waren und nunmehr, mit dem Umbruch der Moderne – einer sehr kurzen historischen Zeit, die ja etwa nur ein Jahrhundert gedauert hat – sich verändern (vgl. Klein 2007). Die Dominanz der Textorientiertheit von Wissen wandelt sich nunmehr zugunsten der Bildkulturen sowie jener Wissensformen und Wissensspeicher, die flüchtig und flüssig sind (wie das Internet) und zugunsten von Archiven, die, wie der Körper, andere Formen der Vermittlung und des Transfers von Wissen verlangen. In diesem gesellschaftlichen Umbruch, der mit einer Vielzahl von Irritationen im kulturellen Verständnis und der sozialen Orientierung der Menschen verbunden ist, erhält Tanz als das Flüssige und Flüchtige erneut einen hohen Stellenwert. Denn ähnlich wie Tanz ist diese historische Phase ein ›Nicht-mehr‹ und ein ›Noch-Nicht‹, ein Dazwischen, ›reine Bewegung‹.

Es ist diese Wesenszuschreibung des Flüchtigen, die im Tanz selbst in jüngster Zeit (wieder) zur Diskussion steht. Tanz ist Teil jener kulturwissenschaftlichen Diskurse, die sich mit Performativitätstheorien sowie mit Konzepten des Flüchtigen in Bezug auf die Zeit (Gegenwart, Augenblick, Plötzlichkeit und Ereignis), den Ort (Transit-Orte wie Bahnhöfe, Flughäfen, Hotels), den Menschen (Passanten, Reisende, Flaneure, Geister) und die Natur (Wolken) sowie auf das sinnlich Flüchtige (Tasten, Riechen, Schmecken – und Tanzen) der Kultur und Ästhetik flüchtiger Erscheinungen annähern wollen. Aber nicht nur die Kulturwissenschaften, sondern auch zunehmend die öffentliche und bildungspolitische Diskussion entdeckt den Tanz als flüchtige Erscheinung wieder (vgl. Klein 2008). Es ist eine Denkfigur, die keineswegs neu ist, sondern den Tanz sehr beständig begleitet hat, aber in den verschiedenen historischen Phasen unterschiedliche Ausprägungen und Deutungen fand.

Im Unterschied zu den kulturtheoretischen und ästhetischen Deutungen haben die sozialen und politischen Aspekte dieses Diskursmusters bislang selten zur Diskussion gestanden. Diese wiederum verweisen auf gesellschaftliche Umbrüche, auf, so könnte man sagen, ›Irritationen‹ und ›Improvisationen‹ im Ordnungsgefüge von Gesellschaften.

Die sozialen und politischen Dimensionen des Flüchtigen sollen in diesem Text zur Diskussion stehen und den bisherigen tanztheoretischen Diskurs ergänzen. Der Text bewegt sich also im Feld des *Dazwischen*, zwischen Sozialwissenschaft und Tanzwissenschaft, indem die Figur des *Flüchtigen* aus beiden Perspektiven betrachtet wird. Der Fokus richtet sich dabei auf die Fragen, wie das Flüchtige einerseits in den aktuellen kulturtheoretischen und tanzästhetischen Diskussionen und andererseits in den sozialwissenschaftlichen Debatten thematisiert wird und welche politische Relevanz dieser Thematisierung zukommt.

Um mein Argument zu entfalten, skizziere ich zunächst die tanzwissen-

schaftliche Debatte des Flüchtigen, die in jüngster Zeit ausführlich geführt wurde.

Der Tanz als flüchtige Erscheinung

Im 18. Jahrhundert konstituiert sich die Idee des Flüchtigen im Tanz – und sie sollte das entscheidende Paradigma des Tanzes in der Moderne werden. Gerald Siegmund nimmt in seiner Habilitationsschrift dies zum Ausgangspunkt. Er arbeitet heraus, dass es Jean Georges Noverre gewesen sei, der in dem ersten seiner »*Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*« 1760 das Flüchtige des Tanzes hervorhebt (Siegmund 2006: 49ff.; vgl. auch Jeschke 1992). Während aber Noverre noch zu einer umfassenden Ballettreform ansetzen will, gerade um das Flüchtige zu fixieren und die Tanzkunst damit aufzuwerten, deutet sich in seinen Argumenten und Befürchtungen bereits das neue Verhältnis von Bewegung und Stillstand, von Tänzer und Tanz, von Figur und Form an, das die Moderne kennzeichnen sollte.

Es ist mittlerweile ein Allgemeinplatz der tanzwissenschaftlichen Forschung, dass Tanz sich mit der Herausbildung der Moderne im 18. Jahrhundert als das »Andere der Moderne« konstituiert – und dieses »Andere« u.a. als der Ort des Ästhetischen bestimmt wird, wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den bürgerlichen Avantgardebewegungen, oder als Ort des Politischen definiert wird, wie in den subkulturellen Bewegungen der *counter culture* seit den 1960er Jahren.

Interessant an diesen Zuweisungen ist – und das ist eine zentrale These dieses Textes –, dass die positive Besetzung des Tanzes als das Flüchtige, sich der Schriftlichkeit entziehende Medium immer in jenen historischen Phasen eine Aufwertung erfährt, in denen sich gesellschaftliche und kulturelle Umbrüche vollziehen. Ob im 18. Jahrhundert mit der Aufklärung die gedanklichen Fundamente der bürgerlichen Gesellschaft formuliert werden; oder um die Jahrhundertwende (19./20. Jahrhundert) sich eine Kulturkrise abzeichnet, die die Fundamente der Aufklärung – und mit ihnen Ratio, Vernunft etc. selbst in Frage stellt; oder ob seit den 1960er/70er Jahren sich die modernen Gesellschaften zu globalisierten Gesellschaften des 21. Jahrhunderts zu wandeln beginnen: Tanz als »das Andere« gilt in diesen Umbruchphasen immer als positiver Ausweg aus der Kulturkrise und Gesellschaftskrise. Es gibt eine Vielzahl von mittlerweile viel zitierten diesbezüglichen Aussagen von Tänzern und Tänzerinnen (vgl. Klein 1992: 179-208), die hier nicht wiederholt werden sollen. Vielmehr sollen hier zwei Beispiele aus der Literaturgeschichte und der Performancetheorie herangezogen werden.

Die Literatur hat in diesen Umbruchphasen immer wieder das Flüchtige als das positiv besetzte Andere des Tanzes betont. So hat Gabriele Brandstetter in ihrem Buch »*Tanz-Lektüren*« gezeigt, dass beispielsweise Paul Valéry die Flüchtigkeit des Tanzes nicht (mehr) negativ sondern ausgesprochen positiv besetzt. Tanz sei reine, sich selbst erneuernde Bewegung, autopoeatisch, ohne Außen, zwecklos, selbstreferentiell – und als solche bringt sie

eine Idee des Anderen hervor, nämlich reiner Vollzug, reine Performativität, reine Gegenwart zu sein. Als solches versteht er sie auch als Vorbild oder Muster einer avancierten Poetik (Brandstetter 1995: 290).

Auch in der Performancetheorie entwirft, viele Jahre später, in den 1990er Jahren, die US-amerikanische Performancetheoretikerin Peggy Phelan eine Ontologie des Tanzes und/als Performance (2005), indem sie deren Aufführungen als flüchtig vorstellt. Die Flüchtigkeit, Unwiederholbarkeit, die Singularität der Aufführung stellt sie nicht in einen theaterhistorischen, literatur- oder kulturtheoretischen Kontext, sondern in ein politisches Bezugsfeld. Das »Mehr«, das Tanz und Performance produziere, ein Mehr, das diskursiv nicht zugänglich sei, das sich im Schreiben verfehle, versteht sie – anders als beispielsweise ein ästhetisches Argument – als etwas Politisches, als ein kritisches Instrument einer Politik gegen Repräsentation, gegen normative Ordnungen und symbolische Macht. Sie stehen, so Phelan, außerhalb einer Ökonomie der Reproduktion.

Eine Ontologie von Tanz und Performance aber, die diesem eine Flüchtigkeit zuschreibt, ist nicht nur, wie Gerald Siegmund ausführt, »historisch anfechtbar und theoretisch bedenklich« (Siegmund 2006: 65). Nicht nur weil es Berichte und Bilder über den Tanz gibt – die ein Paradox erzeugten, indem die positiv besetzte Figur des Tanzes als flüchtige Kunst gerade in dem Zeitraum auftaucht, in dem die Herstellung von Bewegungsbildern und damit die bildliche Reproduktion von tänzerischer Bewegung und die Archivierung des Flüchtigen (vermeintlich) technisch möglich wurde. Und auch nicht nur, weil Tanz und Performance selbst Akte des Schreibens und des Wissens sind, die, wie Siegmund sagt, »mit kulturellen Mustern, Sehgewohnheiten, Zeichen umgeh(en), die immer schon ihre Wiederholungen in sich tragen.« (Ebd.) Es ist vor allem auch die politische Dimension, die eine Ontologie des Tanzes als Flüchtiges als fragwürdig erscheinen lässt.

Das Flüchtige: Figuren des Politischen

Das Flüchtige ist kein Alleinstellungsmerkmal des Tanzes; auch Musik beispielsweise, oder jede noch so kurze Alltagssituation sind dadurch gekennzeichnet. Dass das Flüchtige gar nicht so tanzspezifisch ist, zeigt sich auch darin, dass die Metapher des Flüchtigen als ein Grundbestandteil moderner Ästhetik verstanden wird. So heißt es bei Charles Baudelaire: »Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.« (Baudelaire 1989: 226)

Aber nicht nur in der modernen Ästhetik, sondern auch in der modernen Gesellschaft ist das Fließen ein zentrales Paradigma – und dies beginnt mit der Industrialisierung und hier deutlich sichtbar am Kapitel- und Verkehrsfluss: Der sogenannte Verkehrsfluss, der beispielsweise eine zentrale Grundlage der wirtschaftlichen Prosperität war, fand seinen Niederschlag in den Verkehrsinfrastrukturen der modernen Städte – und diese städtischen

»Verkehrsadern«, auch das ein neuer Begriff, korrespondieren, wie Richard Sennett in seinem Buch *»Fleisch und Stein«* (Sennett 2004) anschaulich gemacht hat, mit den Körperkonzepten des 19. Jahrhunderts. Auch diese thematisieren das Fließen: die Blutzirkulation, den Herz-Kreislauf. Körperphysiologien und Stadtplanungen verweisen aufeinander – und man könnte hinzufügen: korrespondieren zudem mit den Körperbildern und Bewegungstechniken des »Neuen Tanzes« der Mechanik und Stilisiertheit des klassischen Balletts das ungehemmte, natürliche Fließen des Organischen entgegensezten.

Kam also zu Beginn der gesellschaftlichen und ästhetischen Moderne der Flüchtigkeit bereits ein hoher Stellenwert zu, erfreut sie sich in der post-industriellen Gesellschaft und der auf Ereignishaftigkeit und Gegenwart, auf Augenblicklichkeit und Vergänglichkeit setzenden Konsum- und Warenkultur erneut an Aufmerksamkeit. Es ist gerade von postmodernen oder poststrukturalistischen Theoretikern darauf hingewiesen worden, dass das Fließen und damit der Wunsch nach permanenter Bewegung zu einem, wie Paul Virilio es formulierte, »rasenden Stillstand« (Virilio 2002) geführt hat. Nicht nur der Verkehrsfluss mündete in einen permanenten Stau. Auch die Utopie einer permanenten Bewegung und ihrer unendlichen Beschleunigung zeigte spätestens am Ende der Moderne ihre Grenzen: im Sport im Doping, im künstlerischen Tanz, indem der noch in den 1980er Jahren sich beschleunigende Tanz in den sogenannten Konzepttanz, in die Abwesenheit von Tanz mündete.

Auf das Fließen folgt in der Nachmoderne das ›Verfließen‹, auf das Fluten das Überfluten. Konnte man die westlichen Gesellschaften der 1980er Jahre – also jene besungenen »fetten Jahre« vor der sogenannten Wende und dem Zusammenbruch der sozialistischen Staaten, jenen Glanzzeiten der *New Economy* – konnte man diese Gesellschaft noch problemlos eine ›Überflussgesellschaft‹ nennen, so ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts sozial eher von einem Überflüssig-Werden, vom Ver-Fließen des Sozialen die Rede. Was fließt, sind eher Daten- und Kapitalströme.

Der Soziologe Zygmunt Bauman behauptet das Flüchtige als eine Schlüsselmetapher der Moderne und hat ausgehend von dieser Metapher eine Theorie der Moderne formuliert. In der »flüchtigen Moderne« löst sich alles bislang Stabile und Verlässliche auf. Es verfließt, wie Bauman sagt:

»Flüssigkeiten bewegen sich mit Leichtigkeit. Sie ›fließen‹, werden ›verschüttet‹, sie ›laufen aus‹, sie ›spritzen‹ und ›fließen über‹, sie ›tropfen‹ und ›überfluten‹, sie ›versickern‹ und ›rinnen‹ [...]. Die außerordentliche Mobilität von Flüssigkeiten legt die Assoziation der ›Leichtigkeit‹ nahe [...]. Bei ›Leichtigkeit‹ und ›Schwerelosigkeit‹ denken wir an Beweglichkeit und Ungebundenheit.« (Baumann 2003: 8)

Das, was so schön tänzerisch klingt, lässt sich aus soziologischer Perspektive mit Sorge betrachten. Weniger metaphorisch heißt Flüchtigkeit und Verflüssigung: Soziale Sicherheit, staatliche Vorsorge, Sesshaftigkeit, soziales Ein-

gebundensein und gegenseitige Verpflichtungen verschwinden zugunsten von Unverbindlichkeiten, Bindungsverlusten, nomadischen Lebensweisen und sozialer Desintegration. Orte werden zu Nicht-Orten, zu Durchgangsstadien, durch die Kapital- aber auch Menschenmassen strömen.

Für die Akteure selbst bedeutet das Flüssigwerden des Sozialen: mehr Flexibilität, Dynamik, Eigeninitiative und Selbstsorge. Lebenslanges und selbst gesteuertes Lernen und das Ende der Normalerwerbsbiographie sind dementsprechend die zentralen Stichworte der postindustriellen Gesellschaft. Soziologisch ist nicht das Flüchtige die zentrale Figur zu Beginn des 21. Jahrhunderts, sondern der Flüchtling, und dieser ist nicht nur der, der aufgrund von Chaos, Bomben, Epidemien, Diktaturen, politischer Verfolgung ortlos geworden ist. Der Flüchtling ist – als Pendant zum Sesshaften – in »flüchtigen Zeiten« eine globalisierte Figur geworden.

Entsprechend heißt es auch in Baumans Buch *»Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit«*:

»Leben in flüchtigen Zeiten bedeutet, mit der zunehmenden Ungewissheit umzugehen – mit der zunehmenden Fluidität der wählbaren Lebensformen und der Dialektik von Angst und Sicherheit, mit dem Wachsen der sozialen Ungleichheit und dem ›Überflüssigwerden‹, mit der Globalisierung um dem Permanenzstatus des ›Flüchtlings‹.« (Baumann 2008: Umschlagseite)¹

Diese neuen Selbst-Technologien des »flexiblen Subjekts« (Sennett 2008) und seine Ortlosigkeit sind für Tänzer längst Alltagserfahrung. Und so hat die Figur des flexiblen, örtlich ungebundenen und vagabundierenden, auf sich selbst geworfenen Subjekts in dem ›freien Künstler‹ bereits mit dem Aufbruch in die Moderne seinen Prototypen gefunden. Im Unterschied aber zu anderen Kunstsparten dauert das Künstlerdasein bei Tänzern nur selten ein Leben lang. Nicht wenige Tänzer wissen bereits mit Mitte Dreißig, dass ihr künstlerisches Dasein sich dem Ende neigt und sie mehrere Berufe ausführen werden. Und nicht wenige schulen vom Tänzerberuf in das Computerfach um. Von Normalerwerbsbiographie, die bedeutet, dass man sein Leben lang einen erlernten Beruf ausübt, ist im Kunst-Tanz keine Rede. Insofern repräsentiert das Tänzerdasein die modernisierungseuphorische Interpretation des Wandels zur Kulturgesellschaft, die dieser eine Chance für eine neue Sprache, neue wirtschaftliche Strukturen und neue, flexible Handlungskompetenzen der Subjekte zuschreibt. Dieser These folgt z.B. auch Adrienne Goehler in ihrem Buch *»Verflüssigungen«* (2006), in dem die Nähe zum Tanz hergestellt wird, indem ein Foto einer Produktion von Sasha Waltz auf dem Cover ist. Ihr Argument allerdings ist kulturpolitisch und weniger sozialtheoretisch motiviert. Während Bauman diese Entwicklung

1 | Beispiel sind die Nokia-Mitarbeiter in Bochum, die zwar 2007 123 Millionen erwirtschaftet haben, aber dennoch für das ungebremste Fließen der Finanzströme eines global agierenden Konzerns überflüssig geworden sind, weil die Produktion in Rumänien profitversprechender ist.

einer Entstrukturierung und Auflösung des Sozialen mit Sorge betrachtet und damit auch das Künstler-Dasein eher als Prototyp des neuen Prekarats kennzeichnen würde, fokussiert Goehler euphorisch die Möglichkeiten des »Nicht mehr« und »Noch nicht«. Ihr Credo ist die Produktionsweise der kreativen Klassen in Kunst und Wissenschaft, in denen sie Ansätze einer (Gegen-)Praxis entdeckt, indem hier andere gesellschaftliche und ökonomische Produktivitäten entfaltet werden.

Aber ist eine Kulturgesellschaft in Zeiten von Globalisierung und globalen Wirtschaftskrisen tatsächlich die Alternative zum Sozialstaat, wie der Untertitel des Buches »*Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*« nahe legt? Und: Inwieweit können künstlerische Praktiken kritische Momente enthalten, die eine andere Ordnung des Sozialen hervorbringen? Konkret gesprochen: Wie und wo kann der flüchtige Tanz ein Experimentierfeld des Sozialen sein? Und wo und wie repräsentiert der Tanz als die »flüchtige Kunst« nicht eher das neoliberalen Projekt einer globalisierten Moderne?

Utopia in »flüchtigen Zeiten«

Postindustrielle Gesellschaften zeichnen sich aus durch eine Entpolitisierung, von Internationalisierung zugunsten eines globalen, neoliberalen Projekts. Sozialstaatliche Verantwortung ist in Selbst-Verantwortung umgeschlagen: Bildung, Gesundheit, soziale Integration und Altersvorsorge sind in die Verantwortung des Einzelnen gelegt. Auch die Verantwortung für den Körper, nicht nur für dessen Gesundheit, sondern auch für sein Aussehen, ist Bestandteil einer neuen Ethik der Existenz. »Zieh dich aus, aber sei schlank, wohlgeformt und fit«, lautet der soziale Imperativ, und wer das nicht ist, nicht kann oder will, der ist, so das Credo, in dieser Gesellschaft der öffentlichen Intimitäten und intimisierten Öffentlichkeiten selber schuld. Der Körper wird zur Option, zu einem Objekt der Gestaltung.

Mit der ›Ent-Sicherung‹ des Sozialen im Zuge der Auflösung des Sozialstaats ist einer ›Verrohung‹ des Sozialen Tür und Tor geöffnet: Fernseh-Konzepte wie *DSHS*, *Dschungelcamp* oder *Supermodel* sind dafür prägnante Beispiele für das »nackte Leben« (Agamben 2007). Wie also ist kritisches und damit auch immer utopisches Potential in nachmodernen Zeiten möglich? Das Ende der Moderne gilt gemeinhin als Ende der großen Erzählungen und mit ihnen auch als das Ende der Utopien. Seitdem ist das Sprechen über das Utopische tabuisiert. Ist aber Kritik, sind aber ästhetische Entwürfe ohne die Vorstellung eines Besseren, eines Anderen, ohne Utopien des Sozialen – und das meint hier die Möglichkeiten des Wahrnehmens und Erlebens von Welt – möglich?

Utopien visierten zu Beginn der Moderne einen gesellschaftlichen Zustand (die kommunistische Gesellschaft o.Ä.) an, in dem die Zeit still gestellt ist und Geschichte aufhören würde zu existieren. Es war das Ende der Geschichte. In der »flüchtigen Moderne« gibt es einen solchen Endpunkt,

einen Stillstand nicht. Das globalisierte Kapital muss grenzenlos fließen, die Konsumgüterindustrie ist gezwungen, die Logik des Konsums als eine ständige Produktion von »Abfallk in Gang zu halten, die Informationsmedien beruhen genuin auf der Flüchtigkeit des Wissens. Fortschritt, ein zentraler Begriff utopischer Modelle, ist im Zuge der Selbst-Steuerung des Subjekts von einer gesellschaftlichen zu einer individuellen Kategorie geworden: Fortschreiten bedeutet heute nicht mehr kollektives Optimieren, sondern individuelles Überleben; nicht mehr Vorwärtsdrängen, sondern im Rennen bleiben.

Die Flucht, das Entziehen ist in Zeiten einer utopielosen Gesellschaft zu einem zentralen Ersatz des Utopischen geworden. Semantisch ist die Flucht zwar das Gegenteil der Utopie. Soziologisch aber scheint das Flüchten in einer deregulierten, individualisierten Gesellschaft, in der niemand ernsthaft daran glaubt, dass man »die Welt« (und von dieser Einheit muss man in globalisierten Gesellschaften reden) zu einem Besseren verändern kann, die adäquate Alternative zu sein. Wir flüchten beispielsweise aus den traditionellen Institutionen in die Räume der kreativen Klassen (so auch bei wissenschaftlichen Konferenzen); sie gelten aufgrund ihrer alternativen Lebensformen, ihrer künstlerischen Produktionsweisen und kollektiven Arbeitsweisen, ihrer spezifischen Orte (mitunter ehemalige Industrieareale) als Auffangbecken für die Flüchtlinge aus der geordneten Moderne. Aber auch und gerade hier sind die in der neoliberalen Gesellschaft verlangten Strategien des Überlebens eine existentielle Lebensform. Das Leben und die Produktionsweisen der sogenannten kreativen Klassen sind also nicht *per se kritisch*, sondern äußerst *ambivalent* zu sehen; aus Sicht des Einübens in eine flüchtige Moderne, die sich weitgehend von einer Ethik des Sozialen verabschiedet hat, sind in diesen Lebens- und Produktionsweisen auch immer soziale Affirmationen im Foucault'schen Sinne eines Produktiv-Machens im Sinne der Macht verborgen. Die Orte und Produktionsweisen, an denen die Dialektik von Affirmation und Kritik sich auflöst, sind hierbei nicht leicht zu finden.

Es geht demnach keineswegs um die Rückkehr zu den gescheiterten ideologisch gefärbten »großen Utopien«, nicht um das *Telos* einer besseren Welt, sondern darum, das Utopische in der Realität selbst zu suchen. Eine Suchbewegung – auch der Tanzforschung – könnte jene sein, die in die zeitgenössische Choreographie längst Eingang gefunden hat. Diese läge darin, Tanz nicht als das Flüchtige, sondern als das beständig Dynamische zu erkennen, als eine Bewegung zu sehen, die permanent Ordnung errichtet und transformiert. Ihre Aufgabe bestünde darin, die Wahrnehmung auf den permanenten Aufbau und Zerfall dieser Ordnungen und der in ihnen zum Vorschein kommenden utopischen Momente zu richten. Xavier Le Roy hat dieses Moment des Utopischen als ästhetische Politik in Zeiten des Flüchtigen im Bezug auf künstlerische Arbeitsprozesse formuliert. Es wird zu diskutieren sein, inwieweit dies für Tanztheorie relevant sein kann und soll:

»En fait [...], si l'utopie garde un sens, ce n'est plus comme système ou modèle socio-institutionnel à venir et à souhaité, mais comme modalité ou tonalité singulière d'un processus et d'un regard, autrement dit comme qualification d'une perception et d'une action et non comme objet visé et désiré, bref comme ›utopique‹ et non comme ›utopie‹ au sens historique du mot.

L'utopique n'est pas au-delà du réel, mais le tisse par l'activité permanente de notre perception.« (le Roy in Bernard 1999: 23)²

Literatur

- Agamben, Giorgio (2007): *Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baudelaire, Charles (1989): »Der Maler des modernen Lebens«. In: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, Friedhelm Kemp/Pichois Claude (Hg), Bd. 5, *Aufsätze zu Literatur und Kunst 1857-1860*, Darmstadt: WBG, S. 226.
- Bauman, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2008): *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Bernard, Michel (1999): »Des utopies à l'utopique ou quelques réflexions déabusées sur l'art du temps.« In: Département Danse/Université Paris 8 (Hg.), *Danse et Utopie*, Paris: Editions L'Harmattan.
- Brandstetter, Gabriele (1993): »Nachwort«. In: dies. (Hg.): *Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte*, Stuttgart: Reclam, S. 410.
- Dies. (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Dies. (2007): »Tanz als Szeno-Graphie des Wissens«. In: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.): *Tanz als Anthropologie*, München: Fink, S. 84-99.
- Diers, Michael (1993): »Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemeren – zur Einführung«. In: ders. (Hg.): *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin: Akademie-Verlag, S. 1-10.
- Göhler, Adrienne (2006): *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Klein, Gabriele (1992): *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim/Berlin: Quadriga.

2 | »Im Grunde genommen [...], wenn die Utopie weiterhin Sinn macht, dann nicht mehr als zukünftiges oder wünschenswertes System oder als sozio-kulturelles Modell, sondern als eine einzigartige Modalität oder Tonalität eines Prozesses und eines Blicks. Anders ausgedrückt, als Qualität einer Wahrnehmung oder einer Handlung und nicht als angestrebtes oder begehrtes Objekt. Kurz: als ›Utopie‹ und nicht als ›Utopia‹ im historischen Sinn... Das Utopische liegt nicht jenseits dem Reellen, sondern webt es durch die permanente Aktivität unserer Wahrnehmung zusammen.«

- Dies. (2007): »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 Verlag, S. 25-37.
- Dies. (2008): »Can you change your life in a dance class? Tanz als Bildung und Kunst«. *Ästhetik und Kommunikation*, H. 142, 39. Jg., S. 53-59.
- Phelan, Peggy (2005): *Unmarked. The Politics of Performance*, London: Routledge.
- Sennett, Richard (2004): *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2008): *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, 4. Aufl., Berlin: Berliner Taschenbuch.
- Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Jeschke, Claudia (1992): »Noverre, Lessing, Engel: Zur Theorie der Körperforschung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts«. In: Wolfgang F. Bender (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert: Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart: Franz Steiner, S. 85-111.
- Virilio, Paul (2002): *Rasender Stillstand*, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Wortelkamp, Isa (2002): »Flüchtige Schrift/Bleibende Erinnerung. Der Tanz als Aufforderung an die Aufzeichnung«. In: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.): *Tanz Theorie Text*, Münster: Lit., S. 597-609.
- Dies. (2006): *Sehen mit dem Stift in der Hand – die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Freiburg i.Br.: Rombach.

Verschwindende Vermittler: Diderots Monster

GERALD SIEGMUND

Eine Welt ohne Monster?

Am Ende des 18. Jahrhunderts sei das Monstrum »als Thema und als Begriff« aus dem modernen Denken verschwunden. »Die Philosophie der Aufklärung will nichts von ihm wissen, ihre Sprache hat es vergessen«, fasst etwa Hans Richard Brittnacher in seiner »Ästhetik des Horrors« aus literaturwissenschaftlicher Sicht das vermeintliche Ende einer langen Tradition der Beschäftigung mit dem Monstrum zusammen (vgl. Brittnacher 1994: 192). Das späte Mittelalter hatte die fremden hybriden Wesen, halb Mensch, halb Tier, auf seinen Weltkarten an die Ränder der damals bekannten Welt verbannt. Mit der Renaissance waren sie ins Zentrum der Zivilisation vorgerückt, wo man verschiedene Erklärungen und Deutungsmuster für sie parat hielt. So nennt der französische Mediziner Ambroise Paré, Leibarzt der Könige Henri II und Charles IX, in seinem 1573 zum ersten Mal und bis 1607 in sechs zum Teil erweiterten Auflagen erschienenen Buch »Des monstres et prodiges« nicht weniger als 38 Gründe für die Existenz von Monstren (Paré 1971). Die Geburt von siamesischen Zwillingen oder Hermaphroditen, aber auch von Blinden und an Gallen- oder Nierensteinen Erkrankten, kündet von der Allmacht Gottes. Ihr Geboren-Werden fungiert als göttliches Zeichen für kommendes Unheil oder aber legt Zeugnis ab von einer allzu starken Einbildungskraft der Frau während der Empfangnis eines Kindes. Und mit dem 18. Jahrhundert soll das alles an ein Ende gekommen sein?

Im taghellen Licht der Vernunft sei das Monster und mit ihm das Ge-
spenst verschwunden. Doch wie sieht es im Zwielicht des Theaters aus, wie im Dämmer der Bühnen? Danach wird in der Folge zu fragen sein. »Was an Monstren so nachhaltig beunruhigt«, fährt Brittnacher fort, »die bedrohliche Nähe kontingenter Natur, bleibt bei aller, auch der fortgeschrittensten, Erkenntnis unerklärlich. Die beängstigende Affinität des Monstrums zum Selbst geht in seine Theoretisierung nicht ein, aber in der Faszination an seiner ästhetischen Darstellung bleibt sie, wie unbewußt und uneingestanden auch immer, präsent.« (Brittnacher 1994: 193) Die Aufklärung rationalisierte das Monster als vermeidbares Naturphänomen oder als Rest alten Aber-

glaubens weg und delegierte es ins Reich der Fiktion. Hier unterlag seine ästhetische Darstellung allerdings einer strengen Regulierung.

Für den Literaten Jean-Francois Marmontel, der für den Eintrag *Fiction* in Diderot und d'Alemberts »*Encyclopédie*« verantwortlich zeichnet, ist Literatur dazu da, eine »neue Welt zu schaffen, eine Welt, wie sie sein würde, wäre sie einzig zu unserem Vergnügen gemacht.« (Daston/Park 2002: 251) Und dieses Vergnügen wird für ihn gerade durch das Monströse und die monströs wuchernde Einbildungskraft beeinträchtigt, die sich durch das Vermischen von benachbarten Arten auszeichnet. Die Fiktion muss sich an die Gegenstände halten, die die Sinneseindrücke und die Wahrnehmung dem Geist vermitteln. Sie muss sich also an die Wahrscheinlichkeit halten. Je weiter sich der Geist von der Wahrscheinlichkeit entferne, so d'Alembert im *Discours préliminaire* zur »*Encyclopédie*« 1751, desto bizarer und unerfreulicher seien die Dinge, die er forme (vgl. Daston/Park 2002: 249). Voltaire löst das Monster in seinem »*Philosophischen Wörterbuch*« als eigenständiges Objekt vollständig auf. »Der erste Neger war jedoch in den Augen weißer Frauen ein Monstrum, und die erste unserer Schönheiten war für Neger ein Monstrum.« (Daston/Park 2002: 251) Dieses reziproke Erschrecken über das Fremde, Andere führt ihn zu dem Schluss, dass das Monstrum einzig im Auge des Betrachters liegt, einem Auge, das von gesellschaftlichen und kulturellen Konventionen geprägt wurde, die der Anblick des Monsters infrage stellt. Das Monster verletzt nicht mehr länger die Ordnung der Natur, sondern die Konventionen einer Gesellschaft. Das Erschrecken, das es auch auf diesem Gebiet nach wie vor auslöst, resultiert aus der Erkenntnis der Kontingenz bestehender Ordnungen, die der Anblick des Monsters plötzlich augenfällig macht.

Was sowohl Hans Richard Brittnacher als auch Lorraine Daston und Katherine Park bereits vor ihm in »*Wonders and the Order of Nature*« formuliert haben, ist jedoch bei genauerer Betrachtung in der Ausschließlichkeit, mit der die Autoren und Autorinnen das Monströse aus der Tradition der Aufklärung wegerklären, nicht haltbar. Denn das Monster ist nicht nur eines der zentralen Fermente in den Diskussionen an den wissenschaftlichen Akademien in London, Paris und später auch in Berlin. Allein an der Pariser *Académie* wurden zwischen 1699 und 1749 ca. 70 Artikel und 70 Annalen zum Thema des Monsters veröffentlicht, die um eine Erklärung von monströsen Erscheinungen und Missgeburten im Hinblick auf die göttliche Ordnung der Natur ringen. Die beiden Anatomen Louis Lémery und Jacques Winslow stritten öffentlich über den göttlichen Anteil an der Entstehung von Monstren. Während Winslow Monster als Vertreter einer Ordnung betrachtete, die vereinbar mit Gottes Vorhersehung ist, ging Lémery davon aus, dass die Eizelle und die Samenzelle zwar göttlichen Ursprungs und also gut sind, dass es aber in der späteren Entwicklung des Embryos zu zufälligen Fehlentwicklungen kommen kann. Für die Monstren war Gott dann nicht mehr verantwortlich (vgl. Curran 2001: 27-38; Huet 1993: 37-45, 61-67).

Blinde und Träumer

Die naturwissenschaftliche Diskussion um das Monstrum ist also in vollem Gange, als der junge Denis Diderot sich 1745 anschickt, ins literarische und philosophische Leben einzutreten. Von seiner ersten Schrift, einer Übersetzung aus dem Englischen von Shaftesburys »*Inquiry concerning virtue, or merit*« (1699; »*Essai sur le mérite et la vertu*«; »*Versuch über Verdienst und Tugend*«), dem er wesentliche Impulse in Bezug auf die Definition des Zwecks von Kunst als eine moralische verdankt, über den »*Brief über die Blinden*« 1749, »*Rameaus Neffe*« 1761, »*D'Alemberts Traum*« 1769, bis hin zu den »*Elementen der Physiologie*« 1782 bleibt das Monster für Diderot ein zentraler Bestandteil seines Denkens. Es dient ihm als eine Art Skalpell, um das Funktionieren der Natur zu erforschen. Es dient ihm aber auch als Motor seiner Gedankenexperimente, seines spekulativ-philosophischen Denkens über das Wesen und die Identität des Menschen. Dazu ersinnt er Textverfahren, die durch Abschweifungen und Einschübe gekennzeichnet sind. Auf diese Weise schafft er wuchernde Texte, die selbst monströse Gestalt annehmen, um die Identität und Geschlossenheit des Textes und damit auch seiner Bedeutung radikal in Frage zu stellen. Kurzum: in Diderots Denken wird eben das zum Thema, was die Aufklärung, schenkt man Kritikern wie Brittnacher Glauben, gerade nicht thematisiert und theoretisiert, nämlich die »bedrohliche Nähe kontingenter Natur« und »die beängstigende Affinität des Monstrums zum Selbst.« (Brittnacher 1994: 193)

»The range and contexts within which physical monstrosity appears in Diderot's works is remarkable«, bemerkt dann auch Andrew Curran in seiner Studie über Diderots Monster (Curran 2001: 3). Tauchen Monster in Diderots Werk zunächst noch in einem deistischen Weltbild auf, wo sie entweder als Zusammenbruch der sinnvollen göttlichen Ordnung oder aber als Vertreter einer zweiten Ordnung außerhalb der Zuständigkeit Gottes firmieren, werden sie in dem anonym veröffentlichten »*Brief über die Blinden*« 1749 dezidiert in einen materialistischen Kontext gestellt (vgl. Hill 1972: 170-181). Monster sind Zeichen eines gottlosen Universums.

Im »*Brief über die Blinden*« entwirft der blinde Mathematiker Nicholas Saunderson – ein real existierender Wissenschaftler, den Diderot aber in eine fiktive Situation platziert – eine Vorstellung von Monstrosität. Auf seinem Totenbett liegend, bezeichnet sich Saunderson aufgrund seiner Blindheit selbst als Monster. Er nutzt seinen körperlichen Defekt dazu, zu beweisen, dass die Ordnung der Natur alles andere als perfekt ist und manchmal auch monströse Geschöpfe produziert. »Sehen sie mich genau an, Herr Holmes«, sagt er von sich, »ich habe keine Augen. Was haben wir beide Gott getan, daß der eine dieses Organ bekommen hat und der andere desselben beraubt worden ist?« (Diderot 1984a: 80) Seine Blindheit stellt eine Herausforderung für die theologische Vorstellung einer göttlichen Natur dar. Wie kann Blindheit und damit das Böse sein, wenn die Natur gut und moralisch ist?

Diderot ordnet im Brief Monster und Gott auf einer Ebene an, womit es auch keine zweite, gesonderte Natur neben der Göttlichen gibt. Saunderson

baut auf seiner Monstrosität, seinem körperlichen Defekt also, das schlagende Argument auf, dass die Natur nicht einmal als eine von Gott gemachte, perfekte Schöpfung zu begreifen sei, sondern als eine sich allmählich entwickelnde. Zu einer früheren Zeit der Weltgeschichte, so Saunderson, gab es viele solcher Monster wie ihn, die sich anders entwickelt hätten. Die Natur ist nichts ewig Festes, sondern sie ist äußerst launig und verbindet mal dies mit jenem: »Was ist diese Welt, Herr Holmes? Eine Zusammensetzung, immer wieder Umwälzungen unterworfen, die alle eine beständige Tendenz zur Zerstörung anzeigen; eine schnelle Aufeinanderfolge von Wesen, die einander ablösen, sich verdrängen und verschwinden; eine vergängliche Symmetrie; eine vorübergehende.« (Diderot 1984a: 81)

Das Zusammengesetzte, Vermischte, Unreine und das Zufällige werden hier zum Prinzip der organischen und der anorganischen Natur selbst erhoben. Dies findet seine vielleicht radikalste Ausformulierung in Diderots »Gespräche mit d'Alembert«, die zwischen 1769 und 1770 geschrieben wurden. Der Text, zu Lebzeiten Diderots nicht veröffentlicht, besteht aus drei Dialogen, wovon der zweite mit *D'Alemberts Traum* überschrieben ist. Das erste Gespräch, *Unterhaltung zwischen Diderot und d'Alembert*, entspinnt sich zwischen den Freunden Diderot und d'Alembert, wobei Diderot d'Alembert seine Theorien über die Natur des Organischen am Beispiel von d'Alemberts eigener Entstehung unterbreitet. D'Alembert sei nur das zufällige Resultat der Natur, obwohl er seine Identität doch auf eine Kohärenz zurückführen könnte.

Von Diderots naturphilosophischen Überlegungen nachhaltig verwirrt, träumt d'Alembert in der zweiten Unterredung ungewöhnlich lebhaft von dessen molekularen Theorien. Die Verstörung muss derart nachhaltig gewesen sein, dass d'Alemberts Lebensgefährtin, Fräulein von Lespinasse, nach einer durchwachten Nacht an d'Alemberts Bett am nächsten Morgen den Arzt Bordeu herbeigerufen hat, um den noch schlafenden d'Alembert untersuchen zu lassen. Dabei entspinnt sich ein Dialog zwischen Lespinasse und dem Arzt auch über die Mitschriften von d'Alemberts Fieberträumen, die Lespinasse ganz geistesgegenwärtig angefertigt hat. Gleich das erste Zitat aus ihrem Protokoll, das sie Bordeu vorliest, gibt Auskunft über die Sorge d'Alemberts. Noch im Traum ersucht er, die Frage nach dem einheitsstiftenden Bewusstsein mit der nach einer sich permanent wandelnden Materialität zu vereinen. »Hören sie«, sagt Fräulein Lespinasse, d'Alemberts Rede wiedergebend:

»Zuerst nichts, dann ein lebender Punkt... An diesen lebenden Punkt legt sich ein anderer an, dann noch einer, und durch diese aufeinanderfolgenden Anlagerungen entsteht ein Wesen, das *eines* ist, denn ich bin doch eines, daran kann ich nicht zweifeln...« Während er dies sagte, betastete er sich überall. »Aber wie ist diese Einheit entstanden?« (Diderot 1984b: 526)

Noch im Traum muss sich d'Alembert tastend seines Körpers versichern, um eine Vorstellung oder ein Gefühl für seine Einheit zu gewinnen. Der Traum,

der als Text im Text ein Zitat im zitierten Dialog bildet, kommt hier als abgründige »Nacht der Welt« zum Vorschein, in der sich das Selbst auflöst, als ein dunkler Schacht, wie es Hegel formuliert, in der sich das Subjekt der Aufklärung zurückzieht. Über dem Abgrund seiner Verrücktheit, »worin phantasmatische Erscheinungen von ›Partialobjekten‹ umherirren« (Žižek 1998: 14f.) wie die isolierten, losgelösten Punkte in d'Alemberts Traum, wird die Realität und Rationalität des vernünftigen Subjekts allererst begründet¹. Auch für Diderot scheint die verrückte Auflösung der Normalzustand zu sein, wohingegen die feste Gestalt des Subjekts Zufall ist. Die Textstrategie Diderots lässt es hier nicht zu, definitiv über den Realitätsgehalt der Rede und der einzelnen Positionen zu entscheiden. Vielleicht hat sich Lespinasse verhört, denn immer wieder verweist sie darauf, dass d'Alembert so leise sprach und dass ihr Manuskript zu undeutlich sei, als dass sie es lesen könne (Diderot 1984b: 529). Als Bordeu ihr auch noch ihren eigenen unverständlichen Text erklären kann, zweifelt sie vollends am Realitätsgehalt des Geschriebenen und des Geschehens, sodass sie den Diener rufen muss, um Klarheit zu gewinnen. Zudem mischt sich d'Alembert mit einer längeren Rede über die Individualität des Menschen ins Gespräch ein, obwohl er noch schläft. Als er später aufgewacht scheint, fordert ihn der Doktor auf, weiter zu schlafen (ebd.: 542). Aus dem Gespräch zwischen Bordeu und Lespinasse bleibt er im Folgenden bis auf wenige Einwürfe weiterhin ausgeschaltet. Der Leser muss sich also im Unklaren darüber sein, ob das ganze Gespräch zwischen Bordeu und Lespinasse nicht doch im Fiebertraum von d'Alemberts stattfindet, beide Figuren also von d'Alembert erträumt sind und damit ein irreales Hirngespinst eines Kranken bilden. Das, was sich als reales Gespräch darstellt, wäre dann lediglich der Traum eines Träumenden, dem jeglicher referentieller Status fehlt.

Ist Fräulein Lespinasse zunächst noch zurückhaltend was Bordeus Theorien über die Identität der Arten angeht, stimmt sie bald fröhlich in das gedankliche »Monster-Machen« mit ein. Die Identität des Einzelnen kann nur mit problematischen Analogien aufrechterhalten werden. Wie ein Tropfen Quecksilber sich mit anderen verbindet, wie eine Biene in einem Schwarm aufgeht, so verhält sich der Einzelne zum Ganzen der Natur. Doch wie der Tropfen Quecksilber – hat er sich in den Verbund mit den anderen begeben – als einzelner Tropfen nicht mehr zu identifizieren ist, so verliert auch das Ich seine Identität. Am Horizont steht immer die permanente Umbildung des Ichs. Nur durch das Gedächtnis als letzte Instanz personaler Identität kann das Ich aufrechterhalten werden. Monster und Mensch stehen auf

1 | Die Formulierung »Nacht der Welt« hat der Kulturkritiker und Philosoph Slavoj Žižek Hegels »Jenaer Realphilosophie« aus dem Jahr 1803 entliehen, um mit Hegel das Subjekt und die symbolische Ordnung aus der Auflösung, der Nacht heraus zu begründen. Um von einer wie auch immer gearteten Natur zu einem menschlichen Subjekt und seiner Realität zu gelangen, muss nach Hegel und Žižek ein Umweg gegangen werden, der über die völlige Zersetzung des Subjekts führt (Žižek 1998: 14f.).

einer Stufe. Der Mensch entsteht nach einem Durchgang durch die monströse und von Monstern bevölkerte dunkle Nacht der hellen Vernunft, einer Nacht, die den Tag und die Vernunft in einer dialektischen Wendung ebenso begründet wie das Monster den Menschen. Im Fiebertraum unternimmt d'Alembert einen, wie es Bordeu bezeichnet, »großartigen Gedankenflug« und macht »hohe Philosophie« (ebd.: 539):

»Ich bin nur deshalb so, weil ich so werden musste. Verändern sie das Ganze, so verändern sie auch mich; aber das Ganze verändert sich ja unaufhörlich ... Der Mensch ist nur ein *gewöhnlicher* Effekt, das Ungeheuer ein *außergewöhnlicher*; beide sind gleich natürlich, beide gleich notwendig, beide auf gleiche Weise in die allgemeine Weltordnung hineingestellt... Was ist dabei erstaunlich? Alle Wesen gehen im Kreislauf ineinander über, also auch die Arten ... alles ist in unaufhörlichem Fluß... Jedes Tier ist mehr oder weniger Mensch, jedes Mineral mehr oder weniger Pflanze, jede Pflanze mehr oder weniger Tier. [...] Und ihr spreicht von Individuen, ihr armseligen Philosophen! Hört auf mit euren Individuen [...] Entstehen, leben und vergehen heißt die Gestalt wechseln [...].« (Ebd.: 537f.)

So wie der Mensch permanent seine Gestalt wechselt, also monströs wird, und darin immer auch dem Tier ähnlich ist, so wechselt auch der Text permanent seine Form. Das eine geht unvermittelt in das andere über: der Traum in die Realität, die Wirklichkeit in den Traum, die Wirklichkeit historisch verbürgter Personen (Diderot hat Fräulein Lespinasse tatsächlich am Krankenbett d'Alemberts kennen gelernt) in den fiktionalen Dialog, die naturwissenschaftliche empirische Forschung der Zeit in die philosophische Spekulation, das empirische Experiment in das Gedankenexperiment, die wissenschaftliche Theorie in den dramatischen Dialog, der alle ihre Bestandteile in die Schwebe bringt. Damit wird das Prinzip des ›Monster-Machens‹ auf der Textebene aufgegriffen und vorgeführt (vgl. Curran 2001: 76). Der Text vollzieht, wovon er spricht. So fließen die Sätze von Bordeu und Lespinasse ineinander über. Der eine führt den angefangenen Satz der anderen fort und umgekehrt, sodass sich zwischen den beiden nicht nur die Grenzen der Rede, sondern – sofern diese im Text an die Sprache gebunden bleiben muss – auch die Grenzen personaler Identität verwischen.

»Fräulein von Lespinasse: Sie haben recht, Doktor. Im Traum hatte ich schon oft das Gefühl ...

Bordeu: ... wie Kranke bei einem Gichtanfall ...

Fräulein von Lespinasse: ... daß ich riesengroß würde ...

Bordeu: ... daß ihr Fuß bis an den Boden ihres Bettes reichte

Fräulein von Lespinasse: ... daß meine Arme und Beine sich unendlich verlängerten und mein übriger Körper einen entsprechenden Umfang annahm.«

(Diderot 1984 b: 550)

Die Leitfragen der drei Gespräche von Diderot lassen sich mit Andrew Curran wie folgt zusammenfassen:

»[W]hat is the conceptual status of the species in a world where monsters and monstrous races attest of the mutability of all life forms? What becomes of notions of difference and identity if the *conformation* of the human body is shown to be nothing more than the result of a biological throw of the dice? In short, how, if at all, must the self find its bearings in a universe where the terms ›normality‹ and ›monstrosity‹ are demonstrated to be meaningless? In *Le Rêve*, the view of a mutable nature (embodied by species mutation, polyps, and monsters) crashes headlong into d'Alembert's and L'Espinasse's vision of the self-as-object: the firmly entrenched notion of psychological wholeness and personal singularity that underlies the subjective experience.« (Curran 2001: 81)

Der Schauspieler und das Monster

Im letzten Drittel von *D'Alemberts Traum* versucht Bordeu gänzlich unerwartet und auf merkwürdige Weise doch wieder Ordnung in das fröhliche monströse Treiben der Natur zu bringen. Das Ende des Traums, gleichsam kurz vor dem Erwachen, stellt einen Bruch im Text dar. Wie Andrew Curran argumentiert hat, widerspricht das, was Bordeu jetzt entwickelt, dem, was er über die prinzipielle Wandelbarkeit der Natur und damit über Monster gesagt hat (vgl. Curran 2001: 107). Zusammen mit der Tendenz, die Monster, die er gerade noch heraufbeschworen hat, wieder zu zähmen, taucht zum ersten Mal der Schauspieler im Zusammenhang mit dem Problem der Identität auf.

Was also schafft nach Bordeu Ordnung in der Welt der zufälligen Entstehung? Bordeu entwirft eine spekulative Theorie des psycho-physischen Gleichgewichts im Menschen. Während d'Alembert, als er im Traum gesprochen hatte, vor Bordeu und L'Espinasse noch behauptet hatte, dass Individualität wie Monstrosität eigentlich inhaltsleere Konzepte und Begriffe seien, räumt Bordeu am Ende ein, dass die Fähigkeiten, die ein Individuum auszeichnen und es zu einem solchen machen, abhängig sind von einem inneren Konflikt. Dieser Konflikt ist allerdings nicht psychologisch aufgefasst, sondern er spielt sich auf einer rein physiologischen, also materiellen Ebene ab. Diderot greift für sein Verständnis der Lebewesen auf die Theorie der Keimfädchen zurück, die der Schweizer Naturforscher Albrecht von Haller vorgebracht hatte. Jede Keimfaser entwickelt sich demnach aufgrund einer inneren Zielgerichtetheit, »durch Ernährung und Gestaltung« (Diderot 1984b: 542), zu einem bestimmten Organ, dem wiederum ein bestimmtes Sinnesvermögen eigen ist. Die einzelne Keimfaser ist selbst allerdings zunächst »bloß ein empfindliches System« (ebd.: 542), gleichsam ein neutrales, für alle Empfindungen gleichermaßen offenes Gewebe, das sich erst zu einem bestimmten Organ aufbauen muss. Das Problem, das sich für Bordeu in diesem Zusammenhang nun stellt, berührt das Verhältnis von Empfindung und Gedächtnis und damit zum Willen und Denken des Menschen als Sitz seiner personalen Identität. Wie kann man einem solchen neutralen Gewebe aus sich verbindenden Keimfädchen ein Zentrum zusprechen, von

dem bestimmte wiederholbare Empfindungen und damit so etwas wie ein Gedächtnis als Bedingung personaler Identität ausgehen?

»Bordeu: Das heißt, die ständige, unveränderliche Beziehung aller Eindrücke auf diesen gemeinsamen Ursprung bildet die Einheit des Lebewesens.

Fräulein von Lespinasse: Das heißt: das Gedächtnis für alle diese aufeinanderfolgenden Eindrücke bildet bei jedem Tier die Geschichte seines Lebens und seines Selbst.

Bordeu: Das heißt: das Gedächtnis und der Vergleich, die sich notwendig aus all diesen Eindrücken ergeben, führen zum Denken und zum Schlussfolgern.« (Ebd.: 548)

Es drängt sich die Frage geradezu auf, wie diese »unveränderliche Beziehung aller Eindrücke« auf das Gedächtnis und damit auf das Denken und den Willen des Menschen begründbar ist, wenn doch gleichzeitig alles einer ständigen Veränderung unterworfen ist. Das empfindliche System des Gedächtnisses bildet den Ursprung aller Keimfädchen, die die organische Natur ausmachen, weil diese sich ständig auf es zurückbeziehen müssen, um überhaupt wissen zu können, was sie sind. Die vorherrschenden Eigenschaften (»Vernunft, Urteilskraft, Einbildungskraft, Wahnsinn, Schwachsinn, Rohheit, Instinkt«; ebd.: 562) oder das Wesen eines Menschen entstehen durch ein spezifisches Verhältnis dieses Ursprungs oder Zentrums der jeweiligen Fädchen (»l'origine du faisceau«) zu deren Verzweigungen. Im Konflikt zwischen Zentrum und Peripherie kann es zu einer Dominanz der Verzweigungen kommen und damit zu einer allzu großen Sensibilität oder Empfindsamkeit, die den Menschen schwächt. Zentrum und Peripherie müssen in ein bestimmtes gesundes Verhältnis zueinander gesetzt werden, jedes Ungleichgewicht schafft einen bestimmten Typus von Menschen.

»Ist der Ursprung oder der Stamm im Verhältnis zu den Zweigen zu stark, so entstehen Dichter, Künstler, Phantasten, Zauderer, Schwärmer, Verrückte. Ist er zu schwach, so entstehen, wie wir sagen, Rohlinge oder Unmenschen. Ist das ganze System schlaff, weich, kraftlos, so entstehen Schwachsinnige. Ist das ganze System kraftvoll, in innerem Einklang und wohlgeordnet, so entstehen scharfsinnige Denker, Philosophen, Weise.« (Ebd.: 562f.)

Wenn das ganze System kraftvoll ist, dann beherrscht sich der Mann in den größten Gefahren und urteilt kühl. Er müsse bestrebt sein, so Bordeu, »Herr seiner inneren Bewegungen zu werden und dem Ursprung des Bündels seine ganze Macht zu erhalten.« (Ebd.: 563) Gelingt ihm das, so ist er mit fünfundvierzig Jahren »ein großer König, ein großer Minister, ein großer Politiker, ein großer Künstler, vor allem ein großer Schauspieler, ein großer Philosoph, Dichter, Musiker oder Arzt. Er ist Herr über sich selbst und seine ganze Umgebung.« (Ebd.: 564) Mittelmäßigkeit entsteht also dann, wenn die Empfindsamkeit an der Peripherie des Körpers die Oberhand gewinnt. Ein großer Mann und großer Schauspieler entsteht indessen dann, wenn

das Zentrum den Fluss der Emotionen in Zaum hält mit dem Ziel, Leiden und Tod zu überwinden.

Doch von welchem Schauspieler ist hier die Rede? Kaum hat Bordeu dem »großen Schauspieler« die Macht zugesprochen, ein starkes Zentrum zu haben, spricht er am Ende der gleichen Textpassage vom Schauspieler als einem »Toren«. »Die sensiblen Wesen oder die Toren befinden sich auf der Bühne, er selbst sitzt im Zuschauerraum; er ist also der Weise.« (Ebd.: 564) Diderot redet hier also von zwei Schauspielern: dem Bühnenschauspieler einerseits und dem Zuschauer andererseits, der auch ein Schauspieler auf dem gesellschaftlichen Parkett sein muss, auf dem er sich bewegt und zeigt. Folgt man dieser Argumentation, so zeigt sich das Problem des Bühnenschauspielers, um den es mir im Folgenden gehen soll, in seiner zu großen Empfindsamkeit. Diese macht ihn wandelbar, weil der Bezug zum stabilisierenden Gedächtnis geschwächt ist. Dies heißt jedoch nichts anderes, als dass der empfindsame Mensch und damit auch der Schauspieler prinzipiell der Monstrosität anheim gestellt sind. Er läuft aus der Form, wechselt seine Gestalt und wird zum Monster. Wie diesem Problem abzuhelfen sei, dem widmet sich Diderot in seinem Text »*Das Paradox über den Schauspieler*«.

Der Schauspieler gibt das Geben

Monstren stehen in Diderots naturphilosophischen Überlegungen im Zusammenhang mit einer Identitätsproblematik – also mit der Offenheit oder Unabgeschlossenheit gegenüber Anderen, dem Art-Fremden. Am Ende des Traumes gibt sich eine Verbindung zwischen dem Monster und dem Schauspieler zu erkennen. Der Schauspieler betritt hier zum ersten Mal die naturgeschichtlichen Diskussionen von Diderot und zwar an einem zentralen Punkt, der thematisch die »*Gespräche mit d'Alembert*« mit dem im gleichen Jahr begonnenen Text »*Das Paradox über den Schauspieler*« verbindet.² Die Verbindung zwischen Monstren und dem Theater in Diderots Denken muss noch gezogen werden. Es findet sich, soweit ich den Forschungsstand überblicken kann, weder ein Hinweis auf die Schauspielproblematik in den Studien zu Diderots Monstren noch umgekehrt ein Versuch, den Schauspieler mit dem Monster in Verbindung zu bringen. Doch wenn das Monster Agens in Diderots Gedankenexperimenten ist, warum bildet dann ausgerechnet seine Theorie des Theaters eine Ausnahme? Auch wenn das Monster expressis verbis im »*Paradox*« auch nicht vorkommt, so ist es in ihm doch existent

2 | Die Selbstermächtigung des Subjekts, die hier auf dem Spiel steht, vielleicht sogar die Selbstermächtigung von Diderot selbst, der auf dem gesellschaftlichen Parkett dem alltäglichen theatralen Rollenspiel der Gesellschaft reüssieren will und muss – so die These von Günther Heeg, der in diesem Paradox ein regelrechtes Angstzentrum Diderots vor gesellschaftlichem Gesichtsverlust ausmacht (Heeg 2000: 99) – bleibt die zentrale Frage auch im »*Paradox*«.

und zwar – die These sei hier gewagt – weil der Schauspieler identisch ist mit dem Monster, wie es Diderot in »*D'Alemberts Traum*« konzipiert hat.

In einem Brief an Grimm anlässlich der Rezension über das Traktat »*Garrick ou les acteurs anglais*«, das den Anlass zur Niederschrift des »*Paradox*« gab, schreibt Diderot 1769: »Es ist ein schönes Paradox. Ich behaupte, dass es die Empfindsamkeit ist, die die mittelmäßigen Schauspieler macht; die extreme Empfindsamkeit die bornierten Schauspieler; der kalte Sinn und der Kopf die großartigen Schauspieler.« (Diderot in: Gebauer/Wulf 1998: 247) Philippe Lacoue-Labarthe hat in seiner Deutung des Textes unterstrichen, dass es sich bei dem Paradox kaum um eine Rezeptur für die richtige Dosierung von Gefühl beim Schauspieler handeln kann. Die Frage, ob der Schauspieler nun heiß, d.h. mit viel Gefühl spielen soll oder kalt, d.h. mit Verstand und Überlegung, verkenne die Tragweite und die Radikalität des Textes in Bezug auf das Problem der Mimesis und des nachahmenden Subjekts. Vielmehr steht die paradoxale Identität des Schauspielers selbst auf dem Prüfstand (vgl. Lacoue-Labarthe 2003: 19).

Das »*Paradox*« ist ebenso wie die »*Gespräche*« in Dialogform verfasst, wobei die Redner lediglich als »Der Erste« und »Der Zweite« apostrophiert werden. Am Ende des Dialogs schaltet sich unerwartet ein Erzähler ein, der vergleichbar mit der Strategie des Traums den Status der Rede problematisiert und es unmöglich macht, die im Text verhandelten Positionen z.B. Diderot selbst zuzuschreiben. »Wenn man sie so hört«, wirft der Zweite ein, »ist also der große Schauspieler alles oder nichts.« »Und vielleicht kann er deshalb alles so hervorragend sein«, antwortet der Erste, »weil er nichts ist und weil daher seine eigene Gestalt niemals der fremden Gestalt widerspricht, die er annehmen muss.« (Diderot 1984c: 509) Der große Schauspieler sei weder ein »Pianoforte noch eine Harfe, noch ein Cembalo, noch eine Geige, noch ein Cello.« Er verfügt, so der Erste, über »keinen ihm eigentümlichen Akkord« (ebd.: 514). Den Akkord, den Ton aber, der seiner Rolle entspricht, nimmt er an. Er kann sich alles leihen, weil er selbst nichts ist. Die Schauspieler können nur deshalb alle Charaktere spielen, »weil sie keinen Charakter haben« (ebd.: 516). »Worauf das Gewicht des Paradoxes liegt«, so Lacoue-Labarthe, »ist die Kunst, ›alles nachzuahmen‹, und ›gleiches Geschick für die unterschiedlichsten Charaktere und Rollen. Sein Akzent liegt auf Abwesenheit, dem Fehlen jedweder Eigentlichkeit.« (Lacoue-Labarthe 2003: 24)

Damit verlagert sich das Problem der Mimesis, die ja die Grundlage für die Kunst des Schauspielers bilden soll, weg von der Beobachtung und Nachahmung der Natur hin zu einer eigenständigen Schöpfung, die dann in einem zweiten Schritt studiert und nachgeahmt wird. Diese Mimesis des Schauspielers »vervollkommnet«, wie Diderot sagt, das, was die Natur überhaupt nicht ins Werk setzen kann. Sie re-präsentiert nicht, oder ahmt nach, sie präsentiert. Das Unvermögen der Natur, alles, was möglich ist, auszuführen, wird von dieser Mimesis ergänzt. Sie wird selbst zur schöpferischen Kraft, indem sie durch Beobachtung und Wahrnehmung ein ideelles Modell schafft, eine Abstraktion, für die es keine konkrete Physis, keine Entspre-

chung in der Natur gibt. Der Schauspieler ahmt damit die Poiesis, die Physis als herstellende *Kraft* selbst nach.

Dieses »modèle idéal«, das die Einbildungskraft des Schauspielers »als ein großartiges Phantom erschaffen hat« (Diderot 1984c: 485), wird nun zur Grundlage für sein Spiel. Im Text wird es mit einer zweiten Figur, dem Gespenst, in Verbindung gebracht. »Wenn man Sie hört«, ruft der Zweite seinem Gesprächspartner zu, »ist dem Schauspieler auf der Bühne und bei den Proben nichts ähnlicher als Kinder, die nachts auf Friedhöfen Gespenster spielen, indem sie ein großes weißes Laken an einer Stange über ihren Kopf halten und unter diesem Katafalk schauerliche Laute von sich geben, mit denen sie die Vorübergehenden erschrecken«, woraufhin der Erste erwidert: »Sie haben recht.« (Ebd.: 486) Der Schauspieler, der selbst nichts ist, läuft ständig Gefahr, andere Formen anzunehmen – was in Diderots Gedankenwelt nichts anderes bedeuten kann, als dass er zum Monster wird. Darauf verweist auch eine parallele Formulierung im »*Paradox*«, die den Dialog zwischen Bordeu und Lespinasse in »*D'Alemberts Traum*« über die Ausdehnung der menschlichen Gestalt wieder aufzugreifen scheint. »Wie wir es manchmal im Traum erleben, so berührt ihr Kopf die Wolken, ihre Hände greifen nach den beiden Enden des Horizonts: sie [die Schauspielerin Clairon, A.d.V.] ist die Seele einer großen Marionette (*mannequin*), in die sie sich gehüllt hat; die Proben haben die Hülle unlöslich mit ihr verbunden.« (Ebd.: 486)

Das Gespenst hat keinen Körper, weil es eine Vorstellung ist, eine reine Abstraktion, die als solche in der Natur nicht vorkommen kann. Das Monster auf der anderen Seite ist nur Körper, organische Materie, die durch ihre übergroße Empfindsamkeit ständigem Wandel anheim gestellt ist. Beide müssen zusammenkommen wie die Hand in den Handschuh, um einen großen Schauspieler hervorzubringen. Die beiden Figuren des Monsters und des Gespensts stehen mithin in einem dialektischen Verhältnis zueinander und zwar in dem Sinne, dass das eine nicht etwa das Gegenteil des anderen wäre, sondern in dem Sinne, dass wenn sich der monströse aus der Form geratene Körper nur so lange zum Horizont streckt, er am Ende seines Weges zum Gespenst wird. Umgekehrt droht das gespenstische ideelle Modell, der Weidenkorb, in den sich der monströse Körper hüllen muss, um überhaupt Gestalt gewinnen zu können, in ein Monster umzuschlagen, weil jede Berührung mit dem Konkreten es von sich entfernt. Diderot weist auf die Gefahr hin, dass ein großartiger Schauspieler aus dem persönlichem Gefühl der Eifersucht heraus, das dem Inhalt der darzustellenden Szene gleicht, die Distanz zum Modell aufgeben könnte, also mit ihm identisch werden könnte, was die Perfektion der Darstellung unterminieren würde (ebd.: 506). Das Alles und Nichts, das der Schauspieler ist, muss aufrecht erhalten werden, um das Geben aufrechterhalten zu können.

Körper und Geist stehen dabei also nicht in einem binären Oppositionsverhältnis zueinander, das die beiden in unterschiedliche Sphären (hier das rein Geistige, dort das sinnlos Körperliche) verbannen würde. Vielmehr sind sie die jeweilige Differenz des anderen, ohne die es das eine und das andere

nicht gäbe. Monster und Gespenst exponieren sich in der Poiesis des *Schauspielens*, die im selben Akt zugleich die Figur und den Schauspieler hervorbringt, gegenseitig.

Der Schauspieler bleibt, gefangen im Weidenkorb des »modèle idéale«, ein Monster, aber ein durch das Gespenst gezähmtes. Das Gespenst fungiert hier als Signifikat: als Anspruch eines ideellen Anderen an das Subjekt, Gestalt anzunehmen, um damit für andere, die Zuschauer und für sich selbst als anderen, wiedererkennbar verlässlich zu sein und zu bedeuten. Der Schauspieler dehnt sich aus, läuft aus der Form, überschreitet die natürlichen Grenzen und Funktionszusammenhänge seines Körpers. Das Gespenst dient zur Selbstermächtigung. Dem »modèle idéale« aus dem »Paradox« kommt eine vergleichbare Funktion zu wie dem Zentrum des Geflechts aus Keimfäden in »D'Alemberts Traum«. Es fungiert als ordnendes Prinzip, das die Monstrosität des organischen signifikanten Chaos, des Nichts an Identifizierbar-Substanziellem, das der Schauspieler ist, bannt. In diesem Modell kann der Schauspieler aus dem Ordnung stiftenden und Gestalt gebenden Gedächtnis spielen, weil ihn das Gedächtnis dazu ermächtigt, die Ströme der Emotionen zu beherrschen. Ohne Modell ist der Schauspieler ein mutierendes Monster, ein Monster des Exzesses, weil das Verhältnis der empfindsamen Organe zum Stamm zu stark, der Ansturm der Reizungen und Empfindsamkeit auf das Zentrum zu groß ist. Unter dem Einfluss des Modells (Verstand, Kälte, Überlegung) werden die Nerven ins Gleichgewicht mit dem Zentrum gebracht, um etwas ganz und gar Nichtexistentes, Körperloses nachzuahmen.

Während zu viel Empfindsamkeit den Menschen und den schlechten Schauspieler überwältigt, ihm weder Halt noch Form gibt, so dass er auseinanderläuft, stülpt sich das Gespenst über ihn und formt ihn. Es macht ihn, wie Günther Heeg formuliert hat, zum »Gespensterspieler« (Heeg 2000: 118). Während die Gefühle den Menschen zu einem passiv erleidenden und nur schlecht nachahmenden Wesen machen, das prinzipiell nur Bewegung und Fluss ist und damit nichts Eigentliches, weil er jede Form annehmen kann, also in Diderots Begrifflichkeit ein Monster ist, macht das Gespenst den Schauspieler, der nicht nur nachahmt, sondern schöpft, zum aktiv gestaltenden Herrscher. Das Monster der organischen Empfindsamkeit beruht auf körperlichem Versagen (der Ton, die Stimme, die Zunge; vgl. Diderot 1984c: 535; Diderot 1984b: 563), auf dem Moment also, in dem der Körper selbst in den Vordergrund tritt. Das Gespenst und damit das Theater stiften dagegen einen sinnvollen Zusammenhang.

Monströse Bewegung

Wie lässt sich nun Diderots Monsterdiskurs aus dem späten 18. Jahrhundert mit dem Tanz in Verbindung bringen? Der Tänzer unterliegt dem gleichen Paradox wie der Schauspieler. Für den Schauspieler können wir auch den Tänzer einsetzen, der in Diderots Vorstellung dem gleichen Primat der

schöpferischen Mimesis und damit der Gabe zu geben, unterliegt. Diderot thematisiert den Tanz in seinen »Unterredungen zum *Natürlichen Sohn*«, die 1757 zum ersten mal veröffentlicht wurden, und die sich vor allem gattungstheoretischen Bestimmungen des neu zu begründenden bürgerlichen Trauerspiels widmen. Von den physiologischen und naturphilosophischen Gedankenexperimenten, die zehn Jahre später sowohl das »*Paradox über den Schauspieler*« als auch »*D'Alemberts Traum*« prägen, sieht dieser Text völlig ab.

In der *Dritten Unterredung* über den »*Natürlichen Sohn*« kommt Dorval auf das Ballett seiner Zeit zu sprechen, das für ihn eine »Nachahmung durch Bewegung« sein sollte: »Auch der Tanz erwartet noch einen Mann von Ge- nie. Er taugt überall nichts, weil man es sich kaum träumen lässt, dass er eine Art der Nachahmung sei. Der Tanz verhält sich zur Pantomime wie die Poesie zur Prosa, oder vielmehr wie die natürliche Deklamation zum Ge- sange. Er ist eine abgemessene Pantomime.« (Diderot 1981: 165) Doch dem Tanz seiner Zeit attestiert Dorval genau das Gegenteil. Zwar bescheinigt er den Tänzern seiner Zeit, dass sie ihre »Glieder mit unendlicher Anmut« zu gebrauchen wüssten, wenn sie »das Menuett, das Pas pied, der Rigaudon, die Allemande, die Sarabande« tanzten. Aber, so Dorval, »was ahmt er denn nach? Das heißt nicht singen, das heißt trillern.« (Ebd.: 165) Nicht mehr nur Schrittmuster sollen also ausgeführt werden, sondern diese sollen dem Primat der Nachahmung folgen, das ohne innerere Beseelung ein reines »Trillern« wäre.

Betrachtet man Diderots Forderung nach einer Nachahmung durch Bewegung im Lichte seiner später ausgearbeiteten Naturphilosophie, die als Grundlage auch für seine spätere Schauspielkonzeption dient, kann man eine Verbindung zum Tanz auf einer grundsätzlicheren Ebene ziehen. In Diderots naturphilosophischen Betrachtungen ist Materie, auch die anorganische, immer in Bewegung und wandelbar. Damit sind die Körperränder und die natürliche Gestalt des Menschen stets nur zufällig und von temporärer Ordnung. Auch der Marmorblock, so Diderot, geht seiner Auflösung entgegen. In seiner Notiz »*Philosophische Grundsätze über Materie und Bewegung*« (1770/98) insistiert Diderot darauf, dass es keine »homogene Materie« gebe. Vielmehr sei das Molekül »von sich aus eine aktive Kraft«, also immer in Bewegung und bereit, sich durch vielfältige Wirkungen zu verändern. »Es gibt so viele verschiedene Gesetze, wie es Verschiedenheiten in der eigentümlichen inneren Kraft der elementaren Moleküle gibt, aus denen die Körper aufgebaut sind.« (Diderot 1984d: 585) Die innere Bewegung, die jedes Molekül dazu treibt, unaufhörlich neue Verbindungen mit anderen Molekülen einzugehen, ist in Diderots Gedankensystem gleichbedeutend mit der Monstrosität der Materie. Monstrosität basiert auf Bewegung und Bewegung erzeugt Monstrosität. In der Nachahmung des Gespensts wird nun allerdings zwangsläufig ein Monster geschaffen, weil die Einbildungskraft das zu erstellende Modell aus einzelnen aus der Beobachtung der Natur gewonnenen Teilen zusammen gefügt hat. Das Modell des Schauspielers ist nichts anderes als eine Möglichkeit der Natur, »eine Mischung der Arten«

(Diderot 1984b: 573), die diese noch nicht realisiert hat. Damit berührt Diderots ästhetische Theorie des Schauspielers direkt sein naturwissenschaftlich physiologisches Denken. »Die Kunst«, so erläutert Bordeu Fräulein von Lespinasse, »nichtexistierende Wesen nach dem Vorbild der existierenden Wesen zu schaffen, ist wahre Poesie.« (Ebd.: 574) Ästhetik, Biologie, Chemie und Physiologie treffen sich auf dem gemeinsamen Terrain der Bewegung als energetische Materie.

Naturalisierung, oder: Der verschwindende Vermittler

Für Diderot war das Monster kein Beweis für die Existenz einer zweiten Schöpfung, sondern eine natürliche Tatsache und Beweis für die Schöpfungskraft der Natur. Als dynamisches Prinzip verstanden gibt es keinen kategorialen Unterschied mehr zwischen dem Monster und der Natur. In diesem Sinne verliert das Monster im ausgehenden 18. Jahrhundert, wie Brittnacher (vgl. Brittnacher 1994: 192) und Baxmann (vgl. Baxmann 2000: 410) argumentieren, in der Tat an Bedeutung. Und doch bleibt es als Ferment in Diderots Gedankenexperimenten ständig präsent. Hinter dieser Naturalisierung des Monsters verbirgt sich ein Verbergen des Mechanismus der Wirklichkeitskonstitution selbst. Wie etwas gemacht wird, verbirgt sich hinter der Geschlossenheit der Darstellung. Diese Wirklichkeit entsteht dann, wenn das Monster in gezähmter Form des Gespensts auf den Körper des Schauspielers zurückkommt, wenn sich also die Partialobjekte oder hybriden Elemente, aus denen das Monster zusammengesetzt ist, zu einer Struktur oder Ordnung zusammenfügen. Das Monster verweist auf die *Kontingenz* dessen, was wir als Realität akzeptieren. Theater ist demnach keine Nachahmung der Wirklichkeit, sondern ein Labor, in dem die Möglichkeitsbedingung von Wirklichkeit als theatrical konstituierte erprobt wird. Der Schauspieler und der Tänzer sind monströse und damit signifikante Figuren unserer Wirklichkeitserzeugung.

Diese verlangt nicht mehr nur eine perfekte äußere Exekution der Schritte, sondern eine Art innerer Formung oder zumindest körperliche Disposition des Tänzers zur Nachahmung, die im frühen 19. Jahrhundert zu einer veränderten Pädagogik des Tanzes führen soll, die gerade in der Verbindung von Ästhetik und Physiologie liegen wird. Die Bewegung nimmt so den *Umweg* über die Darstellung und somit über die Imagination, die die Darstellung von etwas, was es so in der Natur gar nicht gibt, in Szene setzt. Die Darstellung ist dieser Umweg.

Das Monster wechselt in der Ordnung des Wissens im 16. und im späten 18. Jahrhundert damit seinen Platz. Auch bei Ambroise Paré gab es die Imagination. Doch die Frauen, die aufgrund einer zu lebhaften Einbildungskraft während der Zeugung des Kindes, ein Kind mit einem Froschgesicht zur Welt brachten, verfügten über eine Einbildungskraft, die aufgrund der Ähnlichkeiten und ihrer mechanischen Verkettung hybride Formen zur Welt brachte. Die Einbildungskraft, die in Diderots Texten monströs zu

wuchern beginnt, wird dagegen zur selbstreflexiven, selbstbezüglichen Imagination, die monströs ist, weil sie etwas erzeugt, was es nicht gibt, da es in der Natur kein Vorbild hat. Deshalb muss sich der Tänzer wie der Schauspieler bis zur Grenze der Virtuosität selbst geben. Das Monster, es bewohnt die Bühne im Kopf. Monstrosität ist die Einbildungskraft selbst als deren Möglichkeitsbedingung. Monster sind damit die entstellten und entstellenden Darstellungen des Imaginären selbst. Sie entstehen dort, wo sich die Imagination als Einbildungskraft selbst reflektiert, indem sie in die »Nacht der Welt« hinabsteigt. »Die Kunst der Vermittlung«, die das Monster betreibt, ist jene des »verschwindenden Vermittlers« als drittes Element, das als Agens der Imagination und damit der Wirklichkeitskonstitution fungiert, als solches aber undarstellbar bleiben muss und in den jeweiligen Darstellungen der anmutigen Choreographien und beseelten Pantomimen als deren Ermöglichungsgrund nicht einfließt. Um zu einer symbolischen Darstellung zu gelangen, müssen Schauspieler und Tänzer den Umweg über die Verrücktheit des Monsters gehen. Das Monster erst bereitet die Szene für ihre Darstellung. »Kurz gesagt«, formuliert Slavoj Žižek:

»Die ontologische Notwendigkeit der ›Verrücktheit‹ liegt in der Tatsache begründet, dass es nicht möglich ist, auf direktem Weg von der rein ›animalischen Seele‹, die in ihre natürliche Lebenswelt eingebunden ist, zu einer ›normalen‹ Subjektivität, die in ihrem symbolischen Universum wohnt, zu gelangen – der ›verschwindende Vermittler‹ zwischen beiden ist die ›verrückte‹ Geste des radikalen Rückzugs von der Realität, welche den Raum für ihre symbolische (Re-)Konstitution eröffnet.« (Žižek 1998: 15)

Das Monster als verrückte, weil kontingente Geste der Natur vermittelt zwischen einer vermeintlichen Natur, die uns als sprechende Wesen für immer unzugänglich bleiben muss, und der Herstellung einer Realität. Was bei Diderot also auf dem Spiel steht, ist in der Tat der Tänzer und Schauspieler, der nicht die Rolle, sondern das *Geben zur Herstellung von Wirklichkeit* gibt. Das Monster oder der Schauspieler/Tänzer in seiner monströsen Dimension ist die Figur dieser poietischen Gabe. Es ist die Figur der Eröffnung eines Wirklichkeitsraumes als Möglichkeitsraum. Diderot hat den emotionalen wie zerrüttenden Kampf des Schauspielers mit dem ideellen Modell in die Probenphase verlegt, während die Aufführung nur noch mechanische Wiederholung des einmal erarbeiteten Modells sei. Er hat sozusagen vor der Rampe haltgemacht. Betritt ein solcher Schauspieler oder Tänzer jedoch die Bühne, führte dies in der Tat zu einem performativen Herstellen und Geben in einer veränderten theatralen Kommunikationssituation, in der der Anteil der Zuschauer an der monströsen Erzeugung der Figur stärker ist.

Literatur

- Baxmann, Inge (2000): »Monströse Erfindungskunst«. In: Inge Baxmann/ Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hg.), *Das Laokon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag, S. 404-417.
- Brittnacher, Hans Richard (1994): *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Curran, Andrew (2001): *Sublime Disorder. Physical Monstrosity in Diderot's Universe*, Oxford: Voltaire Foundation.
- Daston, Lorraine/Park, Katharine (2002): *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*, Berlin: Eichborn Verlag.
- Diderot, Denis (1984a): »Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden. Mit einem Nachtrag«. In: Denis Diderot, *Philosophische Schriften I*, hg. von Theodor Lücke, Berlin: deb, S. 49-110.
- Diderot, Denis (1984b): »Gespräche mit d'Alembert«. In: Denis Diderot, *Philosophische Schriften I*, hg. von Theodor Lücke, Berlin: deb, S. 511-580.
- Diderot, Denis (1984c): »Das Paradox über den Schauspieler«. In: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften II*, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin: deb, S. 481-539.
- Diderot, Denis (1984d): »Philosophische Grundsätze über Materie und Bewegung«. In: Denis Diderot, *Philosophische Schriften I*, hg. von Theodor Lücke, Berlin: deb, S. 581-588.
- Diderot, Denis (1981): *Das Theater des Herrn Diderot*, hg. und übers. von Gotthold Ephraim Lessing, Leipzig: Reclam.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg: rororo.
- Heeg, Günther (2000): *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld/Nexus.
- Hill, Emilia B (1972): »The Role of 'Le Monstre' in Diderot's Thought«. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 97, S. 149-261.
- Huet, Marie-Hélène (1993): *Monstrous Imagination*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2003): »Paradox und Mimesis«. In: Philippe Lacoue-Labarthe, *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*, Basel: Engeler Verlag, S. 9-33.
- Paré, Ambroise (1971): *Des Montres et Prodiges*, Edition critique et commentée par Jean Céard, Genève: Librairie Droz.
- Žižek, Slavoj (1998): *Die Nacht der Welt. Psychoanalyse und deutscher Idealismus*, Frankfurt a.M.: Fischer.

Wissen macht Augen oder wie der Diskurs den Blick lenkt

CHRISTINA THURNER

Man sieht nur, was man weiß. Mit diesem, dem Dichter Theodor Fontane zugeschriebenen Motto, wird heute u.a. für Reiseführer, für Lebenshilfen oder für Business-Clubs zur Wertschöpfung geworben. Dahinter steht die – wie auch immer instrumentalisierte – Erkenntnis, dass das Sehen an das Wissen gebunden ist. Fontane ging es seinerzeit noch ganz unpekuniär darum, einen buchstäblich geschulten Blick auf die Welt zu propagieren. So diagnostiziert er, dass sich ein Unwissender mit »gröbliche[n] Augen« die »Schirmmütze übers Gesicht ziehn« wird; »wer aber weiß, [...], der wird sich aufrichten [...] und [...] plötzlich wie in wunderbarer Erleuchtung sehn.« (Fontane 1994: 9f.)

Der Reiseschriftsteller Fontane hat hierbei freilich nicht den Tanz im Visier, sondern erwanderte Landschaften. Und doch haben Bonmots einen »wahren« Kern: Auch für unseren Gegenstand gilt, dass Wissen Augen macht, auch wenn dies gerade in Bezug auf die nonverbale Bewegungskunst oftmals unterschlagen, ja sogar negiert wird. Die Rede über die Wahrnehmung beziehungsweise die Vermittlung von Tanz handelt bis heute weniger vom Wissen als von der Intuition. So bekräftigen etwa die Botschaften zum jährlichen Weltanntag stets aufs Neue diese betont sinnliche Rezeptionshaltung, um »die Universalität des Tanzes zu feiern, alle politischen, kulturellen und ethnischen Grenzen zu überschreiten und Menschen zusammenzubringen in Frieden und Freundschaft«. (International Theatre Institute (ITI)/UNESCO 2008: o.S.) Gemäß dieser Auffassung ist das Auge auf den Tanz unmittelbar und direkt mit dem Herzen – um die diesbezüglich bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende Metaphorik aufzugreifen – und nicht etwa mit dem Gehirn oder einem anderen reflexiv-kognitiven Bereich verbunden.

So schreibt bereits 1760 der Tanztheoretiker und -praktiker Jean Georges Noverre, dass der Tanz den »Augen [...] die beseelten Gemälde der Empfindung vor[stelle]. Diese Sinne bringen die interessanten Bilder, wovon sie gerührt worden, zum Herzen; das Herz theilt solche der Seele mit, und das Vergnügen, welches [...] daraus] entspringt, reißt den Zuschauer hin, und lässt

ihn die reinste Wollust empfinden.« (Noverre 1977: 266) Eine solche emotive Wahrnehmung, wie sie Noverre hinsichtlich des dramatischen Handlungsballetts beschreibt und wie sie in der Folge zum Paradigma für den Bühnen-tanz wurde, mag für gewisse subjektive Rezeptionsvorgänge bis heute ihre Gültigkeit haben. Allerdings ist fraglich, ob sie auch in Bezug auf zeitgenössische Tanzformen – wie etwa choreographische Realisationen der Konzeptkunst¹ – anwendbar sind und ob man dann überhaupt noch etwas sieht und nicht etwa wie Fontanes Unwissender vor Überforderung die Schirmmütze ins Gesicht zieht. Eine rein auf Intuition begründete Auffassung von Tanz und Tanzwahrnehmung stößt spätestens dann auf ein Problem, wenn die als individuell gefühlsmäßig verstandene Wahrnehmung vermittelt werden soll, also nicht-sprachliches, intuitives Erleben versprachlicht auftreten muss, um Gegenstand von Reflexion und Theorie sein zu können.

Tanz wurde und wird bis heute jenseits der Aufführungen vor allem sprachlich vermittelt – etwa in Programmheften, in den rezensierenden Medien oder in wissenschaftlichen Publikationen. Und dennoch markiert die Unmöglichkeit, über Tanz zu schreiben, seit dem 18. Jahrhundert einen zentralen Topos in den Schriften über Tanz. Aus diesem Paradox hat sich ein kontroverser Diskursstrang entwickelt, der sich mit der Sprachlichkeit beziehungsweise mit der Versprachlichung der nicht-sprachlichen Kunstform Tanz auseinandersetzt. Dabei reichen die Vorstellungen von einer generellen Unübersetzbarkeit bis hin zu jener von einer eigenen neuen Sprache, die gefunden werden müsste, um Bewegung verbal erfassen zu können.

Im Folgenden soll nachvollzogen werden, woher die paradoxe Vorstellung einer intuitiven, »unmittelbaren Vermittelbarkeit« von Tanz kommt. Dabei möchte ich deutlich machen, dass diese Ansicht einer bestimmten Diskurspraxis entspricht, beziehungsweise dass der Diskurs – auch im Tanz – den Blick lenkt. Tanz-Wahrnehmung ist – so die These – stets gekoppelt an spezifisch kodiertes Wissen. *Man sieht nur, was man weiß*. Dieses Wissen in Bezug auf den Tanz wiederum speist sich aus physischen Erfahrungen mit Bewegung und aus der verbalen Vermittlung von den nonverbal bewegten Vorgängen auf der Bühne. In der Rede sowie in Texten über Tanz geht es nicht einfach darum, Bewegung auf der Bühne zu be-schreiben, vielmehr werden Parameter der Wahrnehmung erst er-schrieben, indem Art und Weise des Zeichengebrauchs, Handlungsvollzugs und dessen angestrebte Wirkung gewissermaßen vor-geschrieben werden. Ich möchte also im vorliegenden Beitrag den Fokus auf den *Diskurs* über Tanz richten, weil ich der Auffassung bin, dass die Art und Weise, wie über Tanz gesprochen und geschrieben wird, wesentlich dazu beiträgt, wie er gesehen wird.

1 | Vgl. dazu auch die Ausgabe 2/2004 der Zeitschrift *tanz-journal* zum Schwerpunktthema »Tanz (minus) Konzept?«.

Die Kunst der Bewegung

Gehen wir zurück ins 18. Jahrhundert. Der ›neue‹ Tanz, den die damaligen Reformer forderten, sollte die Technik der Virtuosität durch die Zeichen der Empfindsamkeit ersetzen: er verfüge – so die zeitgenössischen Beschreibungen – über den lebendigen Ausdruck, er verführe (und blende nicht nur) die Augen, er fessle das Herz und reiße es zu lebendigen Emotionen mit. Durch die Metaphorisierung beziehungsweise Metonymisierung physischer Vorgänge mittels einer psychophysischen Begrifflichkeit verschränken Noverre und seine Gesinnungsgenossen die Praxis und die entsprechende Sprache dafür auf eine Weise, die die Grenzen zwischen beiden Bereichen verwischt, so dass diese nicht mehr auseinanderzuhalten sind. Der Diskurs der Bewegung trifft oder vielmehr zielt auf die dingliche Bewegung und umgekehrt. Mit dem bewegten Körper wird fortan ein Empfinden assoziiert und mit der Empfindung ein bewegter Körper oder zumindest bewegte Teile eines Körpers wie etwa das Herz. Dieses steht als organische Synekdoche für das pulsierende Leben, für den Umlauf lebendiger Substanzen wie auch für die lebendige Präsenz.

Für eine solche – anthropologische – Verschränkung schien der Tanz als Kunst der Bewegung schlechthin den Ballettreformern geradezu prädestiniert zu sein. Aus diesem Bewusstsein heraus ordnet Noverre denn auch die Hierarchie der Künste neu, und befindet über die ›neue‹ Tanzkunst, dieser stehe die erste Stelle in der Rangfolge zu (Noverre 1803, Bd. 2: 72). Die Abhandlungen zum Tanz und die Traktate des 18. Jahrhunderts kreieren so den Diskurs der doppelten Bewegung – wie ich es nennen möchte.² Gefordert wird eine Wechselbeziehung zwischen Tänzerbewegung und bewegtem Zuschauer, also eine doppelte Bewegung. Dieser Diskurs diente nicht allein zur Etablierung einer bisher untergeordneten Darstellungsform, seine Verfechter arbeiteten vielmehr mit aller *sprachlichen* Kraft an einer Vormachtstellung der bewegten Kunst innerhalb der Ästhetik.

Gesten

Schon der französische Tanzbuchautor Claude François Ménestrier spricht 1682 wie auch gut 70 Jahre später sein Landsmann Louis de Cahusac von der Universalität der *Ballets* und begründet dies mit der anthropologischen Konstante des Bewegungsdranges (Ménestrier 1972: I; Cahusac 1754, Bd. 1: 14). Allerdings stellten Tanztheoretiker um 1700 auch fest, dass der Eindruck, den ein Tänzer auf das Publikum macht, bestimmten Konventionen unterliegt, die jedoch durch die als »wahrhaft« erscheinende Wirkung überdeckt werden. Der englische Tanzkünstler und -theoretiker John Weaver etwa erkennt klar, dass Tänzer wie auch Zuschauende in die Regeln und Ausdrucksweisen der Gestik eingeführt sein müssten, damit die nonverbale

2 | Vgl. dazu auch ausführlicher Thurner 2009.

Kommunikation überhaupt funktioniere: »[W]hen the Spectator shall consider the Greatness of such a Design, and could he be apprized of the Difficulties attending such an Undertaking, with the Necessity of having both Dancers and Spectators instructed by degrees, with the Rules and Expressions of Gesticulation.« (Weaver 1985b: 743) Er wendet sich dagegen, den Tanz als eine irrationale, unmittelbar zugängliche Kunstform zu betrachten (Weaver 1985a: 441). Auch der Leipziger Tanzmeister Gottfried Taubert macht deutlich, dass hinter der Tatsache, »dass nunmehr an allen Orten und Enden der Welt dergleichen Ballets repräsentiert werden«, Künstler als Dolmetscher stünden, durch die sich ihre Kunst von einem Volk zum anderen verbreitetet habe (Taubert 1976: 934).

Vor allem Jean-Baptiste Du Bos hat dann die Bedingungen der Kommunikation mittels der stummen Ausdruckssprache des Körpers reflektiert. Dabei betont er, dass diese keineswegs universal gegeben sei, sondern erlernt werden müsse. Er vergleicht diesen Vorgang mit der Aneignung einer Fremdsprache (Du Bos 1993: 363, o.P. 29of.). Die Rezeption der Gesten ist also – gemäß Du Bos – nicht anthropologisch gegeben, vielmehr betrachtet er die Gesten als »willkürliche« Zeichen, in deren Codes die Zuschauenden eingeweiht sein müssen, damit ihnen nichts entgeht (Du Bos 1993: 363, o.P. 289).

Was sich zwischen Darstellenden und Publikum immer mehr zu einem selbstverständlichen, ›natürlichen‹ Verhältnis entwickeln sollte, geht auf ein beidseitiges Einüben von Bewegungscodes zurück. De Cahusac etwa beschreibt diesen Vorgang als einen Prozess der Verinnerlichung, bei dem die eingebüßten, dargestellten Emotionen sich tief ins Herz der Menschen eingravierten (Cahusac 1754, Bd. 1: 13).

Diese Vorstellung der Verinnerlichung geht mit den Paradigmenwechseln im allgemeinen ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts einher. Dienten die höfischen Künste und innerhalb derer der *ballet de cour* einer Versicherung der absolutistischen Herrschaftsverhältnisse, so definierte sich das aufstrebende Bürgertum über die individualisierte Handlung und über neue Werte wie ›Innerlichkeit‹, ›Menschlichkeit‹ und ›Mitleid‹, Qualitäten, die im *ballet en action* und in den mimetischen Bühnenkünsten ihren Ausdruck fanden. Der Mensch des späteren 18. Jahrhunderts, sowohl jener auf der Bühne wie auch jener im Zuschauerraum, nahm sich neu als Individuum wahr (vgl. Koschorke 1999: 12), als sich und andere bewegender und zu bewegender Mensch, der imstande ist, Rührung bis zu Tränen zuzulassen beziehungsweise auszulösen.

Sinnliche Verständigung

Diese Emotionalisierung sollte – gemäß den Tanztheoretikern – gerade auch in ihrer Kunstform über ein System von Codes funktionieren, das jedoch nicht (mehr) als solches erkennbar sein durfte, weil es eben nicht mehr auf äußereren Regeln, sondern auf der Vorstellung einer ›inneren‹, sinnlichen

Verständigung basierte. Daher röhrt der Anspruch auf einen universalen und allgemeinmenschlichen Charakter von Zeichen im Sinne einer nicht-sprachlichen Verständigung, ein Anspruch, der in den Schriften über Tanz paradoxeis gleichzeitig konstituiert und reflektiert wird.³

Interessant ist insbesondere die bildhafte Argumentation, die sich im 18. Jahrhundert auch außerhalb der Tanztheorie zur Beschreibung der doppelten Bewegung, der Wechselwirkung zwischen Außen- und Innenwelt sowie zwischen Körper und Geist/Seele, herausbildete. Die psychophysische Wechselwirkung wird unter der Bezeichnung »Influxus physicus« systematisch untersucht. Dabei ist allgemein die Rede von einem wechselseitigen, »natürlichen Einfluß [...] von der Seele in den Körper und von dem Körper in die Seele«, wie es etwa in Zedlers »Universal-Lexicon« von 1740 heißt (Zedler 1740: 980).

Der Philosoph Johann Georg Sulzer definiert in seiner »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« die Körperbewegungen, die »Gebehrden« als »Aeußerungen dessen [...], was in der Seele vorgeht« (Sulzer 1786, Bd. 2: 244), und er geht dabei auf die Dynamik des nonverbalen Körperrausdrucks und seiner emotionalen Wirkungskraft ein:

»In gar viel Fällen sind die Gebehrden eine so genaue und lebhafte Abbildung des innern Zustandes der Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennet, als der beredteste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde. Keine Worte können weder Lust noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe so bestimmt, so lebhaft, vielweniger so schnell ausdrücken, als die Gebehrden. Also ist auch nichts, wodurch man schneller und kräftiger auf die Gemüther würken kann.« (Ebd.)

Schnelligkeit und Vehemenz werden der Sprache der Gebärden als spezifische Wirkungsmerkmale zugeschrieben. In der Theorie der Bewegung im engeren ästhetischen Sinne, der Tanztheorie, hält Noverre dementsprechend über den Unterschied von wörtlicher und gestischer Sprache fest, letztere sei »plus bref et plus concis que le discours« (Noverre 1803, Bd. 2: 107). Er führt das Bild des Blitzes an, das Plötzlichkeit und Heftigkeit des nonverbalen Kommunikationsvorgangs veranschaulicht: »[E]s ist ein Blitz, der aus dem Herzen fährt, in den Augen flammt, alle Gesichtszüge hell macht, den Knall der Leidenschaften verkündigt, und uns gleichsam die Seele nackend sehen lässt.« (Noverre 1977: 147f.) Die Kraft der ausschließlich gestisch-mimischen Sprache liegt – Noverres Ausführungen zufolge – in der spezifischen Wirkung, im bewegenden, emotionalen Effekt, der ohne den Umweg über den Intellekt die Seele der Zuschauenden erfassen soll. Der Schauspieltheoretiker Johann Jakob Engel verwendet für diesen Vorgang die Metapher der

3 | Die deutschen Tanzmeister wie Johann Pasch, Gottfried Taubert oder Samuel Rudolf Behr sowie in England John Weaver bestätigen in ihren Schriften, dass sie die Konstruiertheit des universalen Charakters ihrer mimetischen Kunstform durchaus thematisierten.

»Verschmelzung«; er schildert die Kommunikation zwischen Bühnendarsteller und Zuschauer als ein Ineinanderfallen der Zeichen, als eine Vereinigung von Zeichenproduktion und -rezeption. Die Darstellung Engels liest sich sinnbildlich wie ein Akt der Befruchtung zwischen Bühne und Publikum, zwischen Aktion und Perzeption, indem es da heißt, »daß in der Seele die Vorstellung des Objects und die der Rührung, welche das Object hervorbringt, so ganz unzertrennt, so innig verschmolzen, so Eins sind« (Engel 1968, Bd. 2: 59). Engel fordert eine Einigkeit der Zeichen, denn der Mensch wolle die »Vorstellungen, auch in ihrer Bezeichnung, gleich innig [...] verschmolzt, gleich genau [...] vereinigt wissen« (ebd.).

Was Engel in seinen *»Ideen zu einer Mimik«* als Verschmelzung der Zeichen beschreibt, meint ebenfalls die von Noverre geschilderte Schnelligkeit und Vehemenz des nonverbalen Ausdrucks. Interessant ist allerdings, dass es Engel offenbar darauf ankommt, die Syntax, d.h. die Reihung von Zeichen in der wörtlichen Sprache, beim nonverbalen Ausdruck durch eine nicht mehr chronologisch organisierte Ordnung ersetzt zu wissen: durch einen quasi räumlich gegenwärtigen, als Einheit erfahrenen organischen Zeichenaustausch (vgl. ebd.). Engel erwähnt in diesem Zusammenhang »die große Schnelligkeit in der Folge der Empfindungen, und die große Feinheit in ihrer Mischung.« (Ebd.: 284) Er geht zwar hier noch von einer Sukzession aus, behauptet aber, dass diese durch die Schnelligkeit in ihrer Wahrnehmbarkeit aufgehoben sei und durch das Bild der komplexen Mischung ersetzt werde. Diese ist schließlich nicht mehr eindimensional chronologisch bzw. syntagmatisch zu denken. Man kann vielmehr von einem Paradigma der Verräumlichung im nonverbalen Kommunikationsmodell sprechen. Die expressive Körpersprache wird also als dynamisches Zeichensystem gedeutet, das – losgelöst von syntagmatischer Struktur, von zeitlicher Anordnung und von der Arbitrarität der Sprache – eine ›natürliche‹, direkte Vermittlung im Raum ermöglichen sollte (vgl. Geitner 1992: 5).

Dazu mussten aber nicht nur die Schritt- und Gestenfolgen, sondern vor allem die Leidenschaften, das Empfinden, studiert und somit als spezifisches Wissen angeeignet werden.⁴ Ein Tänzer sollte also nicht eine bestimmte Darstellungsweise einüben, sondern vielmehr am eigenen Leib das Spektrum der Gefühle so genau kennen, dass er fähig sei innere Regungen überzeugend nach Außen zu übertragen. Die Bühnenfigur wird damit im Diskurs über den Tanz zu einem intentional fühlenden Menschen stilisiert, indem vorausgesetzt wird, dass Empfindungen grundsätzlich bestimmbar, dreidimensional kommunizierbar und buchstäblich mitteilbar sind.

Der angenommenen Möglichkeit, den bewegten Ausdruck des Tänzers so zu differenzieren, geht ein anthropologischer Paradigmenwechsel voraus, der sich im Diskurs über die Sprache der Gesten, über die dramati-

4 | Noverre kritisiert die gängige Praxis, die sich auf Schritte statt auf das Studium der Leidenschaften konzentrierte (Noverre 1977: 43f.). Bereits 1754 fordert Louis de Cahusac: »Habitez votre ame à sentir, vos gestes seront bientôt d'accord avec elle pour exprimer.« (Cahusac 1754, Bd. 3: 168)

schen Künste und insbesondere über den Tanz niederschlägt. In den entsprechenden Theorien des 18. Jahrhunderts bildete sich ein Konsens, der festschrieb, dass die Kommunikation zwischen Bühne und Publikum auf einer neu hervorgehobenen, möglichst umfassenden Kenntnis der Empfindungen beruhe und dass Empfindungen auf Bewegung basierten und sich über physische Bewegung vermitteln ließen.⁵

Wahrnehmung und Wirkung

Mit den neu in den Blick gerückten Möglichkeiten einer Vermittlung von Empfindungen über die Bewegung hängt eine jeweils intendierte Wirkung zusammen. Nicht nur über den Ausdruck von Schauspielern und Tänzern wird in den ästhetischen Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgedacht, sondern – damit eng verbunden – auch über die Rezeption. Diskutiert wird einerseits die gewünschte Art der Wirkung, andererseits die Frage, wer wie wahrnimmt. Die Annahme, dass Kunst buchstäblich Eindruck mache (vgl. Du Bos 1993: 367, o.P. 306), schlägt sich in verschiedenen Metaphern für die Darsteller-Zuschauer-Beziehung nieder. Als eine Reflexion im Sinne einer Spiegelung hat bereits Lucian in der Antike die Rezeption von dramatischem Tanz beschrieben: Der Zuschauer sehe »in dem Tänzer, wie in einem Spiegel sich selbst, und wie er zu empfinden und zu handeln pflegt« (Lucian 1971: 440). Das Bild der Spiegelung wird dann von Noverre und seinen Zeitgenossen durch Metaphern der dreidimensionalen, dynamischen Bewegung abgelöst und – je nach Blickrichtung – zu einer emotionalen Identifikation des Zuschauers mit dem Darsteller, zu einer Übertragung vom Bühnenakteur auf das Publikum oder zur Zuschauer-Affizierung umgedeutet (vgl. Woitas 2004: 66; Fischer-Lichte 1999: 63). Noverre spricht etwa davon, dass der Betrachter so zu täuschen sei, »daß er sich in einem Augenblicke an den wirklichen Ort der Scene versetzt zu seyn glaubet« (Noverre 1977: 17); an anderer Stelle beschreibt er die Wirkung als geradezu physische Einwirkung: »Er [d.i. der Bühnenakteur, d.V.] röhret 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, durch bohrt ihm die Seele, und preßt ihm blutige Thränen aus.« (Ebd.: 158)⁶

Die Bewegung auf der Bühne soll also einerseits auf die Vorstellungs-

5 | Vgl. dazu auch Fischer-Lichte, die mit Referenz u.a. auf Lessing von den gesetzlichen Zeichen als »Resultat eines komplizierten Beobachtungs-, Registrer-, Auswahl- und Synthesisierungsprozesses« spricht (Fischer-Lichte 1993: 126f.).

6 | Noverre bezieht sich hier auf den Schauspieler Garrick. Vgl. auch Sulzer, der in moderaterer Weise über die Affizierung, vom Zuschauer her betrachtet, schreibt, durch Anschauen von Bewegung könnten »Lust und Unlust, Empfindungen und Leidenschaften« hervorgebracht werden (Sulzer 1786, Bd. 1: 279). Auch Blasis spricht davon, dass es das Ziel der tänzerischen Darbietung sei, das Interesse des Betrach-

kraft wirken und den Zuschauer dazu bewegen, sich in das vorgeführte Geschehen hineinzuversetzen – im Sinne einer Identifikation –, andererseits soll sie direkt auf den Körper des Zuschauers eine spürbare physische Kraft ausüben – im Sinne einer Übertragung beziehungsweise Affizierung. Diese Kraft erscheint in verschiedenen Beschreibungen als doppelte Kraft der Bewegung – als bewegt und bewegend. Sulzer spricht etwa von der »ästhetische[n] Kraft« der Tanzkunst, die an Stärke keine Kunst übertreffen könne (Sulzer 1787, Bd. 4: 423).

In den Quellen ist die Rede von Zuschauern, die angesichts von dramatischen Tanzaufführungen – insbesondere von Noverres *Medea und Jason* – tatsächlich in Tränen ausgebrochen oder in Ohnmacht gefallen seien (vgl. Dahms 1997: 477; Woitas 2004: 120). In den Schilderungen kommt der eigentlich unbeschreiblichen, unwillkürlichen, den gesamten Menschen ergreifenden Bewegung eine größere Bedeutung zu als der rationalen Reflexion. Die Tanzrezeption wird dabei zu einem auch mit noch so aufgeklärtem Verstand allein nicht zu erfassenden Ereignis stilisiert (vgl. Cahusac 1754, Bd. 3: 160f.). Dabei ist interessant, dass dies wiederum mittels Sprache geschieht – einer Sprache, die sich in Bezug auf die Wahrnehmung von Tanz offenbar selbst nicht traut.

Glaubt man nämlich den Schriften der Zeit, so entzieht sich die Rezeption von gelungener dramatischer Tanzkunst – wie auch der Tanz selbst – einer bestimmten beziehungsweise bestimmenden Beschreibung.⁷ Und dennoch ist es gerade dieser unbestimmte, jegliches verbindliche Prüfen und exakte Definieren ausschließende Diskurs, der dazu führte, dass die Figur des Zuschauers als individuell erlebendes Wesen sich etablieren konnte und dadurch wiederum zurück auf das Verständnis von Sinn und Zweck der Tanzkunst wirkte.⁸ Noverre schreibt, das Ballett werde »denjenigen immer sehr lebhaft rühren, der Augen und ein Herz hat«, dies allerdings, räumt er ein, »wenn nur die, welche es ausführen, Seelen haben, und Empfindung mit gehörigem Nachdruck und Leben vorstellen können.« (Noverre 1977: 135)⁹ Nichts Geringeres als das »Leben« verbindet also Darbieter und Rezipienten. Der eine wird als Lebewesen lebhaft gerührt, der andere stellt Leben dar beziehungsweise aus.

ters zu wecken, dadurch seine Seele zu bewegen und ihn Emotionen wie Freude und Vergnügen empfinden zu lassen (Blasis 1820: 24).

7 | Sulzer spricht von den Schwierigkeiten, »die Gebehrden bestimmt zu beschreiben.« (Sulzer 1786, Bd. 2: 244) Zum Zweifel an der Lesbarkeit der »Bilderschrift der Empfindungen« im stummen Drama der Gebäuden auch beim späteren Noverre vgl. Brandstetter 1990: 91.

8 | Claudia Jeschke hält fest, dass das Eigenerlebnis des Zuschauers bzw. aller Zuschauer den idealen Betrachter ersetze, was wiederum die Voraussetzungen für die Theatralisierung des Tanzes gewesen sei (Jeschke 1991: 190).

9 | Auch Blasis schreibt demgemäß, »un véritable danseur«, der nach den Regeln tanze, müsse dem Ausdruck seiner Bewegungen mit Gefühl und Intelligenz Seele verleihen (Blasis 1820: 12).

In Bezug auf den zu rührenden Rezipienten wird jedoch eines der signifikantesten Paradoxa des zeitgenössischen Diskurses über Tanz deutlich: Obwohl eine allgemeinmenschliche, weil lebendige, Zugänglichkeit und Verstehbarkeit der Sprache der Bewegung propagiert wird, gelten offenbar dennoch gewisse Einschränkungen im Hinblick auf die Tanzrezeption. Das Leben stellt sich auf der Bühne nämlich nicht (oder nur teilweise) selbst, sondern durch Zeichen und Gesten vermittelt dar. Auch hier ergibt sich wiederum eine Diskrepanz zwischen mutmaßlich ›natürlichem‹, ›unmittelbarem‹ Ausdruck und der Mittelbarkeit von Darstellung. Dieser Widerspruch findet sich in namhaften Schriften über Tanz. Bereits Cahusac unterscheidet relativ genau zwischen Tanz als *Gestenkunst* (›l'Art des gestes‹ Cahusac 1754, Bd. 1: 17) und den Gesten des alltäglichen Lebens (vgl. ebd.: 14). Er trennt also zwischen einer rudimentären, universellen Sprache der Bewegung und künstlerischem Ausdruck im Tanz (vgl. ebd.: 17).

Für Noverre wiederum ist diese Unterscheidung – gemäß seiner Forderungen nach einem ›natürlichen‹ Ballett – nicht mehr aufrecht zu halten. Er stellt denn auch fest: »Die Künste gehören allenthalben zu Hause; laß sie nur ihre natürliche Sprache reden, so werden sie keines Dollmetschers bedürfen, und sie werden jedermann röhren, er mag Kenner seyn oder nicht« (Noverre 1977: 204f.). Allerdings räumt er ein, dass sich die Leidenschaften, die den Künstler leiten, »nach den Graden ihrer Empfindlichkeit« unterscheiden (ebd.: 11). Den Grund sieht Noverre in den kulturellen Unterschieden zwischen den Völkern, was Konsequenzen für die Künste nach sich zieht:

»Jedes Volk hat seine eigne Gesetze, Gebräuche, Gewohnheiten, Herkommen, Moden und Ceremonien; jede Nation hat ihren besondern Geschmack in ihren Lustbarkeiten, in ihrer Bauart, in ihrer Art, die Künste zu pflegen; ein geschickter Mahler muß uns diese Verschiedenheit bemerken lassen; sein Pinsel muß getreu seyn; wofern er nicht allenthalben zu Hause ist, hört er auf wahr zu seyn, und darf nicht mehr verlangen zu gefallen.« (Ebd.: 113f.; vgl. auch ebd.: 204ff.)

Ein wirksamer Künstler im Sinne Noverres muss also nicht etwa ein Allgemeinmenschliches abbilden, sondern durchaus kulturelle Unterschiede für die Rezipienten erfahrbar machen. Mit der Metapher des Zuhause-Seins grenzt Noverre das ›Eigene‹, das er als das ›Wahre‹ bezeichnet, von einem ›Fremden‹ ab. Das gilt sowohl im Hinblick auf den (Kunst-)Produzenten, der ›wahr‹ sein soll, als auch auf den Rezipienten, dem offenbar nur das ›Wahre‹, also das, was er kennt, gefallen kann. Damit widerspricht Noverre der Auffassung von einer universellen Ästhetik. Diese ist auch im allgemeinen ästhetischen Diskurs der Zeit keinesfalls unbestritten. Bereits Jean-Jacques Rousseau betont in seinem »*Brief an d'Alembert*« von 1758 den »verschiedenen Geschmack der Nationen«, der sich auch in den Kunstprodukten, insbesondere im Theater, zeige (Rousseau 1978: 350).¹⁰ Auf diesen Text

10 | Rousseau stellt außerdem einen direkten Zusammenhang zwischen

Rousseaus könnte sich Noverre in der bereits zitierten Stelle berufen haben; die auffallend ähnliche Argumentation, wenn auch mit anderer Stossrichtung, legt dies nahe. Bei Rousseau ist ebenfalls vom Künstler die Rede, der den Leidenschaften der Menschen »schmeicheln« müsse, damit die Betrachter nicht »abgeschreckt« würden und »sich nicht mehr in einem Bild erkennen wollen«; er folgert: »Man schreibe also dem Theater nicht die Macht zu, die Meinungen und die Sitten zu ändern, welche es nur befolgen und aus schmücken kann. Ein Schriftsteller, der gegen den allgemeinen Geschmack verstieße, würde bald für sich allein schreiben.« (Ebd.: 351)

Rousseau kritisiert die zeitgenössische Theaterpraxis einer Anbiederung an den Publikumsgeschmack. Was seine Argumentation mit jener der Theater- und Tanzreformer verbindet, ist die Annahme, dass die Kommunikation zwischen Künstler und Publikum ganz so unmittelbar, wie immer wieder angegeben, nicht sein kann, weil sich beide Instanzen gegenseitig in der Wahl der Mittel beeinflussen: der Künstler wirkt bei »richtiger« Wahl positiv auf die Empfindungen des Publikums, jenes wiederum entscheidet aber offenbar, zu welchen Mitteln der Künstler greifen muss, um überhaupt – je nach Anspruch – anzukommen, zu gefallen oder verstanden zu werden. In der Kernaussage, dass die Kommunikation zwischen Kunstproduzenten und -konsumenten kulturell sowie historisch bestimmt ist, sind sich der Theaterkritiker Rousseau und Verfechter einer dramatischen Tanzkunst wie Noverre oder Sulzer einig, auch wenn ihre daraus formulierten Konsequenzen für die Kunst jeweils andere sind.

Resümee

Die Rede über Tanz, das wollte ich in meinem Beitrag zeigen, blendet vom 18. Jahrhundert bis in unsere Zeit weitgehend die Parameter aus, die uns die Wechselbeziehung zwischen Tanzenden und Publikum als eine »unmittelbar« bewegte wahrnehmen lassen. Das machte im Zuge der Ballett reform und dem damit zusammenhängenden Paradigmenwechsel hin zu einer sensualistischen Wirkungsästhetik durchaus Sinn, vermag aber spätere Strömungen in der Tanzkunst nur bedingt zu erfassen. Wenn wir also heute an die Grenzen dieser Wahrnehmung stoßen, wenn wir nicht mehr so ohne weiteres bewegt werden und die dreidimensionalen, dynamischen Zeichen, die uns die Bühne entgegenhält, nicht auf Anhieb begreifen

»Geschmack«, d.h. ästhetischem Empfinden, und den »Sitten«, also dem kulturellen Kontext, her. Er weist explizit darauf hin, dass er beide Begriffe »gleichwertig« gebraucht und führt dazu aus: »[D]enn obgleich das eine nicht das andere ist, haben sie doch einen gemeinsamen Ursprung und unterliegen denselben Umwälzungen. Das heißt nicht, daß guter Geschmack und gute Sitten immer zur selben Zeit herrschen, eine Feststellung, die erhellt und diskutiert werden müßte, aber es ist unbestreitbar, daß einem bestimmten Stand der Sitten immer auch ein bestimmter Stand des Geschmacks entspricht.« (Ebd.: 351)

können, dann wird deutlich, dass auch die doppelte Bewegung im Tanz niemals ›natürlich‹ oder anthropologisch gegeben, sondern eine stets variable, komplexe kulturelle Praxis ist, die spezifisches Wissen voraussetzt. Wenn man sich also jährlich am *Internationalen Tag des Tanzes* auf Noverre beruft, dann sollte man sich nicht vom »Knall der Leidenschaften« (Noverre 1977: 147f.) betäuben lassen, sondern genauer hinsehen, wie die nonverbalen Phänomene Tanz und Bewegung jeweils diskursiv erfasst und damit geprägt wurden und bis heute werden. Genauso wie es zum ästhetischen Programm des 18. Jahrhunderts gehörte, das System von Codes, die den Tanz beziehungsweise die Tanzwahrnehmung prägen, zu verschleiern (eben weil dieses System nicht mehr auf äußereren Regeln, sondern auf der Vorstellung einer ›inneren‹, sinnlichen Verständigung basieren sollte), genauso gilt es heute wiederum, das Wissen vom Tanz explizit zu machen, auf dass deutlich werde, weshalb der, der weiß – um nochmals auf Fontane zu zurückzukommen –, sich plötzlich in wunderbarer Erleuchtung aufrichtet und sieht.

Literatur

- Blasis, Carlo (1820): *Traité élémentaire, théorique et pratique de l' art de la danse. Contenant les développemens, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*, Mailand: Joseph Beati et Antoine Teneti.
- Blasis, Carlo (1830): *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing*, London: Edward Bull.
- Brandstetter, Gabriele (1990): »»Die Bilderschrift der Empfindungen« – Jean Georges Noverres ›Lettres sur la Danse, et sur les Ballets‹ und Friedrich Schillers Abhandlung ›Über Anmut und Würde‹. In: Achim Aurnhammer/Klaus Manger/Friedrich Strack (Hg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 77-93.
- Cahusac, Louis de (1754): *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Bd. 1-3, La Haye: Neaulme.
- Dahms, Sibylle (1997): »Jean Georges Noverre«. In: Carl Dahlhaus/Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München/Zürich: Piper, S. 476-484.
- Diderot, Denis/d'Alembert Jean Le Rond (Hg.) (1757): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 7, Paris: Briasson.
- Du Bos, Jean-Baptiste Abbé (1993): *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Bd. 1-3, Paris 1770, Reprint Genf/Paris: Slatkine.
- Engel, Johann Jakob (1968): *Ideen zu einer Mimik. Zwei Teile*, Berlin 1785/86, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fischer-Lichte, Erika (1993): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel: Francke Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (1999): »Der Körper als Zeichen und als Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen«. In: Erika Fischer-Lichte/

- Jörg Schönert (Hg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierungen und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 53-68.
- Fontane, Theodor (1994): *Die schönsten Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Günter de Bruyn/Gerhard Wolf (Hg.), Berlin: Morgenbuch Verlag.
- Geitner, Ursula (1992): *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- International Theatre Institute (ITI)/UNESCO (2008): *International Dance Day*, <http://iti-worldwide.org/pages/idd/idd.htm#A.4>, 22.7.2008.
- Jeschke, Claudia (1991): »Vom Ballet de Cour zum Ballet d'Action. Über den Wandel des Tanzverständnisses im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert«. In: Volker Kapp (Hg.), *Le Bourgeois gentilhomme. Problèmes de la comédie-ballet*, Paris/Seattle/Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature, S. 185-223.
- Koschorke, Albrecht (1999): *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Košenina, Alexander (1995): *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur >eloquentia corporis< im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Lucian von Samosata (1971): »Von der Tanzkunst«. In: Lucian von Samosata, *Sämtliche Werke*, aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von Christoph Martin Wieland, Bd. 2, Leipzig 1788/89, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 373-446.
- Ménestrier, Claude François (1972): *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*, Paris 1682, Reprint Genf: Minkoff.
- Noverre, Jean Georges (1803-1804): *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, Bd. 1-3, St. Petersburg: Schnoor.
- Noverre, Jean Georges (1977): *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing/ Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg/Bremen 1769, Faks. Kurt Petermann (Hg.), Leipzig: Zentralantiquariat der DDR.
- Rousseau, Jean-Jacques (1978): »Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel >Genf< im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten«. In: Jean-Jacques Rousseau, *Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, Henning Ritter (Hg.), München/Wien: Hanser Verlag, S. 333-474.
- 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.
- Sulzer, Johann Georg (1786-1787): *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1-4, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.

- Taubert, Gottfried (1976): *Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der französischen Tanz-Kunst*, Leipzig 1717, Faks. Kurt Petermann (Hg.), Leipzig: Zentralantiquariat der DDR.
- Thurner, Christina (2009): *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Torra-Mattenklott, Caroline (2002): *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Weaver, John (1985a): »An Essay Towards an History of Dancing, In which the whole ART and its Various Excellencies are in some Measure explain'd«, London 1712. In: Richard Ralph (Hg.), *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. 391-672.
- Weaver, John (1985b): »The Loves of Mars and Venus. A Dramatick Entertainment of Dancing, Attempted in Imitations of the Pantomimes of the Ancient Greeks and Romans«, London 1717. In: Richard Ralph (1985), S. 737-764.
- Woitas, Monika (2004): *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*, Herbolzheim: Centaurus Verlag.
- Zedler, Johann Heinrich (1740): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 23, Leipzig: Zedler.

Autorinnen und Autoren

Natascha Adamowsky ist Juniorprofessorin am Kulturwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin. Nach ihrem Studium an der Hochschule der Künste Berlin promovierte sie in Literatur- und Mediawissenschaft an der Universität Siegen und absolvierte im Anschluss einen Postdoc in Informatik an der TU Darmstadt. Seit 1999 ist sie am Institut Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin tätig. Arbeitsgebiete: Wissensästhetik, Spieltheorie, Medienkultur. Publikationen u.a. »*Wunder des Meeres, Wunder des Lichts. Zur visuellen Kultur moderner Selbstüberschreitung*« (in Vorbereitung), »*Spielfiguren in virtuellen Welten*« (2000). Adamowsky ist Autorin zahlreicher Aufsätze und Herausgeberin von u.a. »*Die Vernunft ist mir noch nicht begegnet. Zum konstitutiven Verhältnis von Spiel und Erkenntnis*« (2005), »*Auslassungen. Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft*« (Mhg. 2004).

Hartmut Böhme ist Professor für Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte am Institut für Kulturwissenschaften der Humboldt-Universität Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen Natur- und Technikgeschichte in den Überschneidungsfeldern von Philosophie, Kunst und Literatur, Historische Anthropologie; insbesondere Geschichte des Körpers, der Gefühle und der Sinne. Publikationen u.a.: »*Walter Benjamin: Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*« (Mhg., 2007), »*Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*« (2006), »*Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*« (Mhg., 2004), »*Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*« (Mhg., 2000), »Feuer Wasser Erde Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente« (Mitautor G. Böhme, 1996/2002).

Gabriele Brandstetter ist Professorin für Theater- und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin und ist Begründerin des Zentrums für Bewegungsforschung (FU Berlin). Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Theorie der Darstellung, Körper- und Bewegungskonzepte in Schrift, Bild und Performance, sowie Forschungen zu Tanz, Theatralität und Geschlechterdifferenz. Publikationen u.a.: »*Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*« (1989, Mit-autorin B. Ochaim), »*Tanz-Lektüren*« (1995), »*ReRemembering the Body*« (Mhg., 2000), »*de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*« (Mhg., 2002),

»*Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*« (2005), »*Methoden der Tanzwissenschaft*« (Mhg., 2007), »*Schwarm(E)motion*« (Mhg., 2007), »*Tanz als Anthropologie*« (Mhg., 2007).

Franz Anton Cramer, Tanzwissenschaftler und Publizist, ist Fellow am *Collège international de philosophie* in Paris und seit 2008 Gastprofessor am Hochschulübergreifenden Zentrums Tanz Berlin. Dort war er seit 2006 maßgeblich an der Entwicklung des Pilotstudiengangs »Zeitgenössischer Tanz, Kontext, Choreographie« beteiligt. Er studierte Hispanistik, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, promovierte 1998 und war seit 2003 wissenschaftlicher Projektmitarbeiter am Tanzarchiv Leipzig und am *Centre national de la danse*, Frankreich, dort zugleich von 2004 bis 2006 Forschungsstipendiat. Zahlreiche Veröffentlichungen, Vorträge, Workshops zu Aspekten des zeitgenössischen Tanzes, des Archivwesens, der Kulturpolitik sowie der Geschichte von Bewegungskulturen. Zuletzt erschien die Monographie »*In aller Freiheit. Tanzkultur in Frankreich zwischen 1930 und 1950*« (2008).

Elk Franke ist Professor für Sportpädagogik/Sportphilosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte sind Ethik und Ästhetik des Sports, Handlungs- und Bildungstheorie des Sports. Aktuelle Publikationen u. a. »*Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck im Sport*« (Hg. mit F. Bockrath 2000), »*Ästhetische Bildung*« (Hg. mit E. Bannmüller 2003), »*Körperliche Erkenntnis - Formen reflexiver Erfahrung*« (Hg. mit F. Bockrath, B. Boschert 2008). Außerdem ist er Autor einer größeren Anzahl von Beiträgen zu Fragen des Rhythmus, der Erkenntnis und Formbildung durch Bewegung sowie zur Spezifik von Raum-Zeiterfahrungen in sportiven Handlungskontexten. Weitere Informationen unter www.sportphilosophie.de

Mark Franko ist Tänzer, Choreograph und Professor für Tanz. Nach der *Valeska Gert Gastprofessur* an der Freien Universität Berlin im Jahr 2008 ist er derzeit *Visiting Professor* am *Bard College*. Zuvor war Franko *Professor of Dance and Performance Studies in the Theater Arts Department* an der *University of California*, Santa Cruz. Er ist Autor u.a. von »*Excursion for Miracles*« (2005), »*The Work of Dance: Movement, and Identity in the 1930's*« (2002), »*Dancing Modernism/Performing Politics*« (1995), »*Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*« (1993). Er ist Herausgeber des *Dance Research Journal* (seit 2009) sowie Autor für zahlreiche Fachzeitschriften. Seine Tanzkarriere begann Franko mit der *Paul Sanasardo Dance Company* und tanzte sowohl klassisches Repertoire, als auch Schlemmer's *Bauhaus Tänze* nach Rekonstruktion von Debra McCall. Die Arbeiten mit seiner Kompanie *NovAntiqua* waren in Europa und den USA zu sehen.

Nicole Haitzinger ist seit Oktober 2004 in der Abteilung Tanzwissenschaft/Dance Studies des Fachbereichs Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft der

Universität Salzburg tätig und arbeitet dort seit 2008 an ihrem Habilitationsprojekt. Sie absolvierte ihr Diplomstudium und Dissertationsstudium am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Als wissenschaftliche Begleiterin, Tanzdramaturgin und Kuratorin nahm sie an diversen internationalen Projekten und Theorie-Praxis-Modulen teil. Ihr wissenschaftlicher, dramaturgischer und journalistischer Fokus liegt in der kreativen Begegnung zwischen Theorie und Praxis, Historie und Gegenwart. In ihrer wissenschaftlichen Arbeit befasst sie sich – unter der praktisch-theoretischen (und fächerübergreifenden) Perspektive – mit den Themenkomplexen Inszenierung, Wirkungskonzepten im Tanz in verschiedenen historischen Formationen sowie mit zeitgenössischen performativen Künsten. Haitzinger lebt und arbeitet in Wien und Salzburg und ist Redaktionsmitglied bei CORPUS: www.corpusweb.net.

Günther Heeg ist Professor am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig und Leiter des Forschungsverbunds »RaumZeiten – Die Praxis kultureller Flexionen« sowie Vorstandsmitglied des Graduiertenkollegs »Bruchzonen der Globalisierung« an der Universität Leipzig. Er ist Herausgeber und Autor zahlreicher Publikationen zur Historizität des Theaters, zum Gegenwartstheater und zur Intermedialität der Künste sowie Vorstandsmitglied der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft. Publikationen u.a. »Das Phantasma der natürlichen Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts« (2000), »Klopfzeichen aus dem Mausoleum. Brecht-Schulung am Berliner Ensemble« (2000), »Stillstand und Bewegung. Intermediale Studien zur Theatralik von Text, Bild und Musik, München« (Mhg. 2004), »Mind the Map – History is Not Given« (Mhg. 2006), »Theatographie. Heiner Müllers Theater der Schrift« (Hg. 2009).

Sabine Huschka ist z. Zt. Vertretungsprofessorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (WS 2009-10), zuvor Vertretungsprofessorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin, sowie für Theaterwissenschaft am Institut für Germanistik II im Schwerpunkt *Theater und Medien* an der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind kulturtheoretische Zugänge zur Geschichte des Bühnentanzes (Tanz und Wissen), ästhetische Theorien der Moderne, Postmoderne und des Zeitgenössischen des Tanzes sowie aisthesiologische und aufführungsanalytische Zugänge. Neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit war sie Dramaturgin am TAT/Frankfurt a.M. und für das Ballett Frankfurt von William Forsythe. Eine Ausbildung in *Integrativer Tanz-Pädagogik*, Erfahrungen in Körperarbeit und Improvisation informieren ihre Arbeit. Sie gehört zum Lehrteam des DIT (Deutsches Institut für Tanzpädagogik). Zu ihren wichtigsten Veröffentlichung zählen: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien* (rowohlt's enzyklopädie, 2002), *Merce Cunningham und der Moderne Tanz* (2000) sowie die Broschüre *Eine zeitgenössische Tanzpädagogik. 20 Jahre I/TP* (2006).

Claudia Jeschke ist seit 2004 Ordinaria für Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg, sowie Gastprofessorin an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in München und schloss ihre Promotion im Jahr 1979 ab. Von 1980 bis 1990 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität in München, 1994 Professorin am Institut für Theaterwissenschaft in Leipzig, wo sie auch habilitierte. Im Anschluss erhielt sie eine Professur für Tanzwissenschaft an der Hochschule für Musik in Köln und war Gastprofessorin an europäischen und amerikanischen Universitäten. Claudia Jeschke arbeitet zudem als Dramaturgin, Choreografin, Ausstellungsmacherin und Autorin von Fernsehsendungen zum Tanz. Sie ist Autorin zahlreicher wissenschaftlicher Publikationen, in denen sie als ausgebildete Tänzerin die Tanzgeschichte vor allem unter bewegungsanalytischen und praxisorientierten Gesichtspunkten beleuchtet. Die Verbindung von Historie, Theorie und Praxis dokumentiert sich außerdem in zahlreichen Rekonstruktionen zu Tanzphänomenen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.

Gabriele Klein ist seit 2002 Professorin für Soziologie der Bewegung an der Universität Hamburg. Sie studierte Sozialwissenschaft, Geschichte, Sportwissenschaft, Pädagogik und zeitgenössischen Tanz. Sie promovierte 1990 und erhielt ihre Habilitation im Jahr 1998 (*venia legendi in Soziologie*). Gabriele Klein war Gastprofessorin an zahlreichen Universitäten im In- und Ausland und ist derzeit Direktorin des Zentrums für *Performance Studies* an der Universität Hamburg. Zu ihren drittmittelgeförderten Forschungsprojekten gehören das DFG-Projekt »Transnationale Identität und körperlich-sinnliche Erfahrung« (2004-2007) sowie das BMBF-Projekt »Der choreographische Baukasten« (2008-2010).

Friederike Lampert ist seit 2008 Wissenschaftliche Mitarbeiterin für die Ausbildungsprojekte bei Tanzplan Deutschland und seit 2007 künstlerische Leiterin des K3-Jugendklub/Tanzplan Hamburg. Nach ihrer Ausbildung in Ballett an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt/M sowie ihrem Studium Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität in Giessen übte sie über 15 Jahre ihre Tätigkeit als professionelle Tänzerin (u.a. bei Amanda Miller) und Choreografin aus. Von 2002 – 2006 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin von Prof. Dr. Gabriele Klein am Fachbereich Bewegungswissenschaft an der Universität Hamburg und promovierte an der FU-Berlin zum Thema »Improvisation im künstlerischen Tanz«.

Volker Schürmann ist Professor für Philosophie, insbesondere Sportphilosophie, an der Deutschen Sporthochschule Köln. Er studierte Mathematik, Philosophie und Erziehungswissenschaften in Bielefeld (1980-1987); er promovierte (1992) und habilitierte (1998) an der Universität Bremen (1992). 1999 erhielt er den Preis zur Förderung der Studien in der dialektischen Philosophie der Universität Groningen/NL. Seine Arbeitsschwerpunkte

umfassen Philosophische Skepsis, Philosophische Anthropologie, Sportphilosophie, Sportgeschichte. Publikationen u.a.: »Zur Struktur hermeneutischen Sprechens« (1999), »Muße« (2003), »Menschliche Körper in Bewegung« (Hg., 2001), »Heitere Gelassenheit« (2002), »Sprache der Bewegung« (Mhg. M. Fikus, 2004).

Gerald Siegmund ist Professor für Tanzwissenschaft mit dem Schwerpunkt Choreographie und Performance an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Er studierte Theaterwissenschaft, Anglistik und Romanistik an der Universität Frankfurt am Main. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz und im postdramatischen Theater im Übergang zur Performance und zur bildenden Kunst. Seine rezenten Buchpublikationen umfassen »William Forsythe – Denken in Bewegung« (2004) sowie »Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes – William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart« (2006).

Dörte Schmidt ist seit 2006 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Sie studierte Schulmusik (künstl. Hauptfach: Viola), Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Hannover, Berlin und Freiburg. Dörte Schmidt promovierte 1992 bei Hermann Danuser an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Breisgau. Danach war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und später Assistentin an der Ruhr-Universität Bochum, wo sie 1997 habilitierte (»Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie« 2001). Nach Vertretungen in Freiburg, Bochum und Stuttgart war sie von 2000-2006 Professorin für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Stuttgart. Forschungsschwerpunkte: Musik und Theater vom 17. bis 21. Jahrhundert, Zeitgenössische Musik und Kulturgeschichte der Musik.

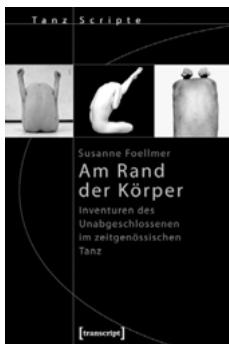
Christina Thurner ist Assistenzprofessorin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Sie hat in Zürich und Berlin studiert. Von 1997 bis 2006 war sie wissenschaftliche Assistentin am Deutschen Seminar der Universität Basel, wo sie 2001 promovierte (»Der andere Ort des Erzählens. Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten 1933-1945« 2003). Nach der Dissertation arbeitete sie, seit 2006 unterstützt vom Schweizerischen Nationalfonds, an ihrer Habilitation zum doppelten Diskurs der Bewegung in Tanztexten von 1700-1900 (»Beredte Körper – bewegte Seelen« 2009). Seit 1996 schreibt sie außerdem als Tanzjournalistin für verschiedene Medien, vor allem für die Neue Zürcher Zeitung. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Tanztraktate, historischer und zeitgenössischer Tanz, Ästhetiktheorien, Gender.

TanzScripte



GABRIELE BRANDSTETTER, GABRIELE KLEIN (Hg.)
Methoden der Tanzwissenschaft
Modellanalysen zu Pina Bauschs
»Le Sacre du Printemps«

2007, 302 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
inkl. DVD, 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-558-1



SUSANNE FOELLMER
Am Rand der Körper
Inventuren des Unabgeschlossenen
im zeitgenössischen Tanz

Juni 2009, ca. 480 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 39,80 €,
ISBN 978-3-8376-1089-5



**SABINE GEHM, PIRKKO HUSEMANN,
KATHARINA VON WILCKE (Hg.)**
Wissen in Bewegung
Perspektiven der künstlerischen und
wissenschaftlichen Forschung im Tanz

2007, 360 Seiten, kart., zahlr. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN 978-3-89942-808-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

TanzScripte



**ANNAMIRA JOCHIM
Meg Stuart**
Bild in Bewegung und Choreographie

2008, 240 Seiten, kart., zahlr. Abb., 28,80 €,
ISBN 978-3-8376-1014-7



LAURENCE LOUPPE
Poetik des zeitgenössischen Tanzes

Juni 2009, ca. 326 Seiten, kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1068-0



ARND WESEMANN
IMMER FESTE TANZEN
ein feierabend!

2008, 96 Seiten, kart., 9,80 €,
ISBN 978-3-89942-911-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

TanzScripte

CHRISTIANE BERGER

Körper denken in Bewegung

Zur Wahrnehmung tänzerischen
Sinns bei William Forsythe
und Saburo Teshigawara
2006, 180 Seiten, kart., 20,80 €,
ISBN 978-3-89942-554-3

RETO CLAVADETSCHER,

CLAUDIA ROSINY (Hg.)

Zeitgenössischer Tanz

Körper – Konzepte – Kulturen.
Eine Bestandsaufnahme
2007, 140 Seiten, kart., 18,80 €,
ISBN 978-3-89942-765-3

SUSANNE FOELLMER

Valeska Gert

Fragmente einer Avantgardistin
in Tanz und Schauspiel
der 1920er Jahre
2006, 302 Seiten, kart., zahlr. Abb.,
inkl. DVD, 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-362-4

PIRKKO HUSEMANN

Choreographie als kritische Praxis

Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy
und Thomas Lehmen
Juli 2009, ca. 280 Seiten, kart., ca. 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-973-2

GABRIELE KLEIN,

WOLFGANG STING (Hg.)

Performance

Positionen zur zeitge-
nössischen szenischen Kunst
2005, 226 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN 978-3-89942-379-2

FRIEDERIKE LAMPERT

Tanzimprovisation

Geschichte – Theorie –

Verfahren – Vermittlung

2007, 222 Seiten, kart., 24,80 €,
ISBN 978-3-89942-743-1

GERALD SIEGMUND

Abwesenheit

Eine performative
Ästhetik des Tanzes.
William Forsythe, Jérôme Bel,
Xavier Le Roy, Meg Stuart
2006, 504 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-89942-478-2

NATALIA STÜDEMANN

Dionysos in Sparta

Isadora Duncan in Russland.
Eine Geschichte von Tanz
und Körper
2008, 164 Seiten, kart., 19,80 €,
ISBN 978-3-89942-844-5

CHRISTINA THURNER

Beredete Körper – bewegte Seelen

Zum Diskurs der doppelten
Bewegung in Tanztexten
Januar 2009, 232 Seiten, kart., 25,80 €,
ISBN 978-3-8376-1066-6

SUSANNE VINCENZ (Hg.)

Letters from Tentland

Zelte im Blick:
Helena Waldmanns
Performance in Iran/
Looking at Tents:
Helena Waldmanns
Performance in Iran
2005, 122 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN 978-3-89942-405-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**