

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 Welttanztag 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 interessantesten 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 Bühnentanz 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 kodierte 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 beschreiben, vielmehr werden Parameter der Wahrnehmung erst erschrieben, indem Art und Weise des Zeichengebrauchs, Handlungsvollzugs und dessen angestrebte Wirkung gewissermaßen vorgeschrieben 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 fessele 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 Ménéstrier 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 (Ménéstrier 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 repräsentiret werden«, Künstler als Dolmetscher stünden, durch die sich ihre Kunst von einem Volk zum anderen verbreitet 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. 290f.). 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 eingeübten, 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 äußeren Regeln, sondern auf der Vorstellung einer »inneren«, sinnlichen

Verständigung basierte. Daher rührt der Anspruch auf einen universalen und allgemeinmenschlichen Charakter von Zeichen im Sinne einer nicht-sprachlichen Verständigung, ein Anspruch, der in den Schriften über Tanz paradoxerweise 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 Seelen 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 »*Allgemeine[n] 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 Körperausdrucks und seiner emotionalen Wirkungskraft ein:

»In gar viel Fällen sind die Gebehrden eine so genaue und lebhaftte 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 würgen 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 [...] verschmelzt, 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 mit-teilbar 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: »Habituez 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.] rühret 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 gestischen Zeichen als »Resultat eines komplizierten Beobachtungs-, Registrier-, Auswahl- und Synthetisierungsprozesses« 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 hineinzuzusetzen – 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 Gebärden bestimmt zu beschreiben.« (Sulzer 1786, Bd. 2: 244) Zum Zweifel an der Lesbarkeit der »Bilderchrift der Empfindungen« im stummen Drama der Gebärden 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 Dar-Stellung. 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 rühren, 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 ausschmücken 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 Ballettreform 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 Antrieb be-greifen

»Geschmack«, d.h. ästhetischem Empfinden, und den »Sitten«, also dem kulturellen Kontext, her. Er weist explizit darauf hin, dass er beide Begriffe »gleichwertig« gebrauche 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 äußeren 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.
- Košénina, 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 Tantzmeister oder gründliche Erklärung der französischen Tantz=Kunst*, Leipzig 1717, Faks. Kurt Petermann (Hg.), Leipzig: Zentralantiquariat der DDR.
- Thurner, Christina (2009): *Beredete 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.

