

POETISCHE SICHTBARMACHUNG: BE- UND ER-SCHREIBUNGEN IN TANZKRITIKEN DES 19. JAHRHUNDERTS

CHRISTINA THURNER

Leidenschaftlich verehrten sie ihre Stars, die sie selbst zu solchen gemacht hätten, schreibt der Tanzkritiker Jules Janin in einer Rezension zu *GISELLE, OU LES WILIS* im *Journal des Débats* (Janin 1841: 1). Die Zeit, in denen Ballerinen in Massenmedien wie Tageszeitungen zu Göttinnen hochgeschrieben wurden, ist zwar heute (fast) vorbei; der aktuelle Tanz auf den Bühnen hat sich vom romantischen Handlungsballett mehrheitlich weit entfernt, und doch ist der Gestus der Mythisierung auch im 21. Jahrhundert noch nicht ganz aus dem Genre der Tanzkritik verschwunden. Wir lesen – und schreiben – von unmittelbar Bewegendem und von bewegten Wirkungen ohne Worte, die uns im Innersten treffen usw. Dieser Diskurs ist u.a. ein Relikt aus dem Feuilleton des 19. Jahrhunderts, das nicht nur das Bild der entsprechenden historischen Tanzform bis heute nachhaltig prägt, sondern auch die Auffassung von der Wirkung von Tanz generell. In welchem Kontext die feuilletonistische Tanzkritik entstanden ist, wie sich die Kritiker gegenüber ›ihrer‹ Kunst verhielten beziehungsweise positionierten und welche textlichen Verfahren sie etablierten, darum soll es im Folgenden gehen. Dabei wird einerseits untersucht, wie der Tanz in *dem* Massenmedium jener Zeit, der Zeitung, vorkommt. Es wird also ein klassischer Medienbegriff verwendet, der zunächst Mittel, Mittler und Verfahren bezeichnet, die der Verbreitung von Information dienen. Andererseits und vor allem aber soll gezeigt werden, wie der Feuilletonist als ›Instrument‹ des Kommunikationsmittels Zeitung nicht einfach Informationen vermittelt, sondern Bilder entwirft, die sich als Vorstellungen von dem, was Tanz ist und sein soll, in das kulturelle Gedächtnis eingravieren.

Die Tanzkunst sei unter ihren Schwestern die subjektivste, und sie nehme »mehr als Poesie, Musik und Plastik die Mithätigkeit in Anspruch«, meint Albert Czerwinski (5) in seiner *Geschichte der Tanzkunst*. Damit schreibt sich der Danziger Tanzlehrer in den Diskurs seiner Zeit ein, der die Wechselwirkung zwischen Tanz Ausübenden und Rezipierenden als ein dynamisches Verhältnis begriff und im Gegenzug zur immer stärkeren Reglementierung der Ballettcodes eine betont subjektive Wirkungsweise der Tanzkunst installierte. »Kann ich dir in irdische Worte bannen das himmlische Aethergebild?«, heißt es in einem Konversationslexikon (Herloßsohn: 19) im Eintrag Tanz, und weiter: »Frage dein eigenes Herz hierüber, dein eigen Gefühl«. Diese subjektive Wirkungsweise der Tanzkunst galt deren Verfechtern als umso bewegender, anregender und insbesondere lebendiger.

Die Suche nach neuen Möglichkeiten einer sprachlichen Erfassung des sogenannten Unsagbaren war die logische Konsequenz. Das geeignete Genre dafür bot das zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich etablierende Feuilleton. Sprache, Selbstverständnis und Anspruch der Kritiker wandelten sich in den ersten Jahrzehnten

nach 1800 insbesondere in Frankreich, wo sich das Feuilleton an ein kulturinteressiertes, kultiviertes Publikum richtete und eine Mischung aus dokumentarischer und literarischer Vermittlung pflegte. Während die frühen Ballettbesprechungen etwa von Castil-Blaze und Hector Berlioz noch eher einem klassizistischen Kunstverständnis verpflichtet waren und meist im größeren Zusammenhang der Rezeption musikalisch-dramatischer Gattungen wie der Oper standen, entwickelte sich in Paris ab den 1830er Jahren, nach einem journalistischen Generationswechsel, ein romantischer Feuilleton-Stil. Vor allem zwei Kritiker haben den feuilletonistischen Diskurs im Hinblick auf den künstlerischen Tanz entscheidend geprägt: Jules Janin und Théophile Gautier. Beide Kritiker waren von der einzigartigen Wirkung der romantischen Tanzkunst überzeugt und entwickelten eine spezifische Art der Vermittlung.

Janin (1858: 278) beispielsweise stellt eine enge Korrelation zwischen dem Ballett seiner Zeit und seinem Schreiben her, indem er die ersten glorreichen Auftritte der Ballerina Marie Taglioni mit den Anfängen seiner feuilletonistischen Tätigkeit in Verbindung bringt.¹ Die Aussage Janins ist in mehrfacher Hinsicht signifikant für das Selbstverständnis und die Intention des Kritikers. Dieser bindet sich, sein Sehen und Schreiben eng an die Kunst der Tänzerin an (»je m'attachai à cette gloire«), in deren Glanz und Ruhm er seinen Diskurs stellt. Demgegenüber überträgt er diesen Glanz aber auch auf sein eigenes Tun, indem er ihn als ihr Rezensent metonymisch in das Bild eines leuchtenden Edelsteins fasst, den er sich anstecken und am eigenen Leib tragen kann (»je l'ai portée à mon épingle, en guise d'améthiste et de rubis«). Interessant ist auch, dass er scheinbar ohne Grund und Motiv schreiben will (»j'écrivais avec rien, sans motif et sans cause«), was die Notwendigkeit einer Legitimation des Schreibens dezidiert von der Hand weist. Dieses geschehe vielmehr aus purer Freude (»uniquement pour le bonheur d'écrire«), erklärt der Kritiker seinen Impuls. Obwohl er seine Rede an den gesehenen Tanz anlehnt, bezeichnet er diese als frei (»libre«), also als subjektiv, und den Gegenstand als einen, der der ewigen Erzählung lohnt (»raconter l'histoire éternelle«) und Bände füllt (»on ferait un beau tome«).

Bereits die Frühromantiker haben ein produktives rezeptives Verhältnis des Kritikers zur Kunst stark gemacht und diese Haltung »poetisches Gefühl« genannt, das einen subjektiven kreativen Akt auslöse. Friedrich Schlegel formuliert dies folgendermaßen: »Das Wesen des poetischen Gefühls liegt vielleicht darin, dass man sich ganz aus sich selbst affizieren [...] kann« (285). Walter Benjamin nennt dieses »poetische Gefühl« in seiner Dissertation zur Kunstkritik der deutschen Frühromantik auch den »Indifferenzpunkt der Reflexion« (58). Als Ausgangspunkt der Reflexion des Kritikers wird nicht die Kunst selbst betrachtet, sondern das Gefühl, das diese bei ihm auslöst.

Auch wenn Benjamin sich nicht auf die französischen Romantiker und schon gar nicht auf die Feuilletonisten im Bereich Ballett bezogen hat, so trifft seine

1 Die Stelle lautet: »Je commençais alors à écrire, lorsqu'elle [d.i. Taglioni, C.T.] commençait à danser; j'écrivais avec rien, sans motif et sans cause, uniquement pour le bonheur d'écrire et de parler, librement, à quiconque veut entendre incessamment raconter l'histoire éternelle du rein du tout! Alors, et naturellement, la voyant reluire, à la façon du ver luisant, dans les gazons de l'été, je m'attachai à cette gloire volage et volante; pendant dix ans, je l'ai portée à mon épingle, en guise d'améthiste et de rubis, ce papillon volage. Il a été, dix ans durant, le thème enchanté de mes frères discours. Elle dansait, et j'écrivais, et rien qu'avec mes louanges à sa jeunesse inspirée, on ferait un beau tome!«.

Folgerung in Bezug auf ›den Kritiker‹ doch auch insbesondere auf Janin und Gautier zu: »Es ist klar: für den Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung. In diesem Sinne haben sie poetische Kritik gefordert, den Unterschied zwischen Kritik und Poesie aufgehoben« (Benjamin: 63f). Théophile Gautier (1856: 4) betont entsprechend, er sei in der Funktion des Kritikers ein Poet und kein Magister. Seine Ballettrezensionen zeugen von einer Praktik der Poetisierung. Eine Manifestation derselben lässt sich insofern charakterisieren, als sie das Wahrgenommene mit Imaginiertem verbindet und mit dichterischen Mitteln zu einem poetischen Ausdruck bringt. Ein solches Verfahren lässt sich an zahlreichen Passagen in den romantischen Rezensionen darlegen. Die Tänzerin auf der Bühne in der romantischen Kulisse ist dem Kritiker Inspiration für seine poetische Schrift. Er beschreibt nicht nur, was zu sehen ist, er sieht und schildert vielmehr auch, was über den beschränkten Theatersaal hinausweist; er malt also den Bühnenraum mit Attributen aus und erweitert ihn um poetisch gezeichnete Landschaften, die er zudem in sein eigenes Licht rückt. So erscheinen etwa die schattig kühlen Täler, von denen Gautier (1995: 78) und Janin (1858: 276) erzählen, dem rezensierenden Betrachter und damit auch dem Leser, der Leserin nicht als konkretes Bühnenbild, sondern als Bild gewordene Atmosphäre, die von der Tänzerin aus- und über ihren individuellen Körperausdruck hinausgeht.

Diese bunten, detailreich geschilderten Bilder entwickelt der Kritiker nicht allein aus der Anschauung. Ein besonders kreatives Beispiel für die imaginär sich verselbständigenden Reflexionen und sprachlich eingefangenen Bilder findet sich in einer Besprechung Gautiers (1995: 78) anlässlich der Wiederaufnahme der *SYLPHIDE* an der Pariser Oper:

»Quand Fanny [Elßler, C.T.] danse, on pense à mille choses joyeuses, l'imagination erre dans des palais de marbre blanc inondés de soleil et se détachant sur un ciel bleu foncé, comme les frises du Parthénon; ils vous semble être accoudé sur la rampe d'une terrasse, des roses autour de la tête, une coupe pleine de vin de Syracuse à la main, une levrette blanche à vos pieds et près de vous une belle femme coiffée de plumes et en jupe de velours incarnadin; on entend bourdonner les tambours de basque et tinter les grelots au caquet argentin.«

Der Bewegung der Tänzerin auf der Bühne folgt die bewegte Fantasie des Kritikers; in Gedanken geht ihm dabei eine Welt auf, die Elemente des Gesehenen aufnimmt und mit dazu Imaginiertem vermischt. In dieser Beschreibung ist so nicht mehr erkennbar, was sich auf der Bühne und was sich in der Imagination des Rezensenten abgespielt hat. Die Beschreibung lässt keine eindeutigen Rückschlüsse über das tatsächliche Bühnengeschehen zu, entfernt sich aber in der Bildwahl auch nicht so weit, dass mit dem Text eine ganz neue, unabhängige Kreation vorläge. In Anlehnung an Walter Benjamin könnte man ein solches Verfahren als immanente Reflexion bezeichnen:

»[D]as Experiment besteht nicht in der Reflexion *über* ein Gebilde, welche dieses nicht, wie es im Sinn der romantischen Kunstkritik liegt, wesentlich alterieren könnte, sondern in der Entfaltung der Reflexion, d. h. für den Romantiker: des Geistes, *in* einem Gebilde« (Benjamin: 60).

Die poetische Kritik wird offenbar als ein ästhetisches Experiment verstanden. Gautier (zit. in Guest: 25) etwa sagt über das Experimentelle an seinem Schreiben,

er werfe seine Sätze in die Luft und er wisse, dass sie, wie Katzen, auf ihren Füßen landeten. Auf diese Weise beansprucht er für seine eigene Sprache metaphorisch dieselbe Leichtigkeit, die er auf der Bühne an den Tänzerinnen bewundert. Die Sätze entspringen nämlich dem romantischen Kritiker zwar buchstäblich, sie sind dann aber – so kann die Stelle gelesen werden – selber wiederum eigene Subjekte innerhalb eines ästhetischen Feldes. Der Schreibende bleibt also sogar in der Meta-reflexion, die von der Reflexion über den Tanz hier nicht mehr zu trennen ist, im »Kunstgebild«, obwohl sein Gegenstand kein verbaler – wie vorwiegend bei den von Benjamin behandelten Frühromantikern –, sondern eben ein nonverbal bewegter ist.

Diesem Gegenstand werden jedoch von den romantischen Tanzkritikern nicht nur poetische Qualitäten zugeschrieben, er wird vielmehr von ihnen nachdrücklich als poetisch charakterisiert. So beschreibt etwa Gautier (1845: 23) den Pas de deux von Carlotta Grisi und Marius Petipa in *GISELLE* mit poetologischen Begriffen: »[Ils] ont fait de ce dernier acte un véritable poëme, une élégie chorégraphique«. Der Kritiker belegt die Erscheinung der Tänzerin mit Ausdrücken wie »poésie vivante« (Gautier 1995: 161), als »madrigal dans un mot« (153), oder erklärt, dass ihre »ronds de jambes« und ihre Ondulationen der Arme langen Gedichten gleichkämen (28).

In solchen Äußerungen überträgt der Rezensent die Qualitäten der Poesie auf die Tanzkunst, er setzt beide Genres in eins und versteht gar letztere als die Verkörperung der ersten. Mit diesen Zuschreibungen suggeriert der Rezensent, dass seine Reflexion sich durchaus in ein und demselben Kunstgebilde bewegt: der Poesie. Gautier wehrt sich denn auch gegen jeglichen objektiven Anspruch, dem seine Kritiker-Vorgänger sich noch verpflichtet fühlten, und macht dagegen die individuelle Vorstellungskraft stark. In einer Rezension über das Ballett *LA FILLE DE MARBRE* reflektiert er das Verhältnis zwischen Gesehenem und sprachlich Wiedergegebenem. Er verweist dabei ganz auf die Imagination des Kritikers, indem er verbal ein – zunächst überraschendes – Bild kreiert:

»Dans ce fourmillement de kaléïdoscope, chacun voit ce qu'il veut; c'est comme une espèce de symphonie de formes, de couleurs et de mouvement dont le sens général est indiqué, mais dont on peut interpréter les détails à sa guise, suivant sa pensée, son amour ou son caprice« (Gautier 1995: 223).

Das Kaleidoskop ist ein optisches Spielzeug, das durch mehrfache Spiegelung Gegenstände bei Bewegung in wechselnden Figuren zeigt. In dieser Stelle dient es als Bild für das Gesehene und verweist so bereits auf eine erste reflexive Dynamisierung durch den Rezipienten. Die Wahrnehmung eines Gewimmels, einer Symphonie von Formen und Farben verstärkt den Eindruck der sensuellen Bewegtheit. In diesem dynamischen Feld nimmt sich der Autor als subjektiver Betrachter wahr. Interessant ist, wie er dabei wiederum die Metapher des Kaleidoskops weiterspielt, indem er die Bewegung sogar noch genauer beschreibt als eine Drehung, deren generelle Richtung (»sens général«) vorgegeben ist, aber im Detail nach eigenem Belieben interpretiert werden könne. Zudem heißt »sens« ja nicht nur Richtung, sondern auch Bedeutung, Sinn und Empfinden. Mit dieser Wortspielerei baut Gautier somit sein eigenes verbales Kaleidoskop, an dem man drehen kann und das, je nach Position und Wendung, auch etwas darüber aussagt, wie die Interpretation der Interpretation zu fassen sei: eine allgemeine Bedeutung, ein generelles Empfinden weist die Bewegung zwar aus, aber die Auslegung beziehungsweise Sinngebung

erfolgt dann gemäß den individuellen Vorlieben und Gedanken. Der Kritiker dreht und schüttelt sich also seine eigenen Bilder und die Interpretationen gleich dazu.

Die Beschreibung wird in dieser Konstellation nicht als eine nachträgliche Vermittlung begriffen und dargestellt, sondern als ein Bestandteil des dynamischen ästhetischen Ganzen. Diese Auffassung erklärt denn auch den Gestus, der die Verfahren der Poetisierung bedingt, und der folgerichtig von einer starken Affizierung geprägt ist. Der Kritiker versteht sich dabei als ein buchstäblich Involvierter, der selber in die dynamischen Prozesse mit eingebunden und der affiziert ist – vom Geschehen auf der Bühne, von seiner Anschauung, Reflexion und schließlich von den Worten, die ihm zufallen. Das Resultat dieser Haltung ist ein enthusiastischer Diskurs, der einstimmt in die feierliche Atmosphäre. Denn begeistern lassen wollte sich nicht nur das Publikum, sondern – als Teil davon – auch der Kritiker.

Diese Haltung ist in der Forschung etwas unspezifisch als Mode in den Feuilletons sowie als Konsequenz der großen Sympathie der – v. a. männlichen – Zuschauer für die Tänzerinnen gesehen worden (vgl. u. a. Guest: 49). Bisher zu wenig berücksichtigt wurde m. E., dass allerdings gerade der Tanzdiskurs von einem neuen Selbstverständnis des Kritikers zeugt, weil sich dieser innerhalb des Kunstgebildes wahrnahm und zu positionieren strebte. Damit einher geht nicht nur eine glorifizierende Verklärung der ihrerseits auf Verklärung bedachten Tanzkunst, sondern schließlich auch eine Selbst(v)erklärung des Kritikers. Die Bewunderung wird als bevorzugter Habitus des Zuschauers und damit auch des Rezensenten stark gemacht. Mit weniger will sich der Kritiker nicht zufrieden geben. Die als ›süß‹ bezeichnete Admiration versteht er dabei nicht etwa als passive Haltung, sondern als einen dynamischen, kreativen Prozess: »Admirer un grand artiste, c'est s'incarner avec lui, entrer dans le secret de son âme; c'est le comprendre, et comprendre c'est presque créer« (Gautier 1995: 161). Indem der Kritiker sich also auf den bewunderten Künstler einlässt, begreift er das Bewunderte und kreiert um die Künstlerfigur eine Innen- und Außenwelt, die er gleichzeitig in einen von ihm erzeugten, für ein (Lese-)Publikum (neu) erfahrbaren Zusammenhang transponiert.

Diese Transposition des Gesehenen in die wörtliche Sprache beschreibt Gautier (1856: 4) zunächst durchaus analytisch als Übersetzung von einer Kunst in die andere; dabei ist er sich der Schwierigkeiten einer solchen Übertragung offenbar bewusst, wenn er einräumt, dass zuweilen die verfügbaren Mittel ausgereizt würden beziehungsweise man auf nicht exakt Entsprechendes ausweichen müsse. Damit macht der Feuilletonist jedoch keineswegs ein Zugeständnis irgendeines Unvermögens seines Tuns, vielmehr macht er auf die Freiheiten aufmerksam, die er sich als schreibender Betrachter nimmt. Der Augenzeuge wird so gewissermaßen zum »erweiterte[n] Autor«, wie es Novalis (470) – in Bezug auf den lesenden Rezipienten – formuliert hat. Seinem »Gegenstand« begegnet der Ballettzensent vorsätzlich mit Begeisterung und Begierde, die sich wiederum – wie Gautier (1856: 4) nicht ohne Selbstironie festhält – im Text niederschlagen soll: »L'Écriture parle quelque part de la concupiscence des yeux, *concupiscentia oculorum*; – ce péché est notre péché, et nous espérons que Dieu nous le pardonnera.« Indem er den »auctor auctoralis« schlechthin, Gott, nennt, kokettiert Gautier in dieser Stelle damit, dass er als Autor seiner Texte über das Ballett den (Über-)Blick von außen gar nicht etwa für sich in Anspruch nimmt, sondern sich seiner subjektiven Wahrnehmung lieber sinnlich teilhabend als objektivierend hingibt – auf die (durchaus in Kauf genommene) Gefahr hin freilich, sich zu »versündigen«, d.h. dem »Gegenstand« im Gestus der Begierde einerseits zu nahe zu treten, ihn zu vereinnahmen, und sich andererseits aber auch in der eigenen Anschauung und Übertragung von

ihm zu entfernen. Der Kritiker kreierte schreibend seine Sichtweise, die wiederum für die Lesenden als Sichtbarmachung im Medium der Schrift rezipiert werden soll.

Um diesen Vorgang zu bestimmen, scheint mir der Begriff der »Emphase« hilfreich. Emphase, von griechisch *émpasis*, meint übersetzt »Nachdruck«, aber auch »Darstellung, Bezeichnung einer Sache, Kraft des Ausdrucks, der mehr andeutet und ahnen lässt, als er ausspricht« und beinhaltet etymologisch als Ableitung von *emphaínein* einen performativen Akt des Sichtbarmachens, des zur Anschauung-bringens (vgl. Pfeifer: 281). Dieses Sichtbarmachen in emphatischen sprachlichen Bildern und Metaphern charakterisiert die romantischen Ballettkritiken. Die Rezensenten gehen in ihren feuilletonistischen Texten demnach von etwas aus, das für sie im Moment der Aufführung sichtbar war; in deren mimetischer Beschreibung erschöpfen sich die Texte jedoch keineswegs. Vielmehr kommt bildhaft zum Ausdruck, was über das konkrete Geschehen auf der Bühne hinausweist. Der Kritiker selbst wird dabei zum Schöpfer, indem er insbesondere Bewegung übernimmt, vermittelt und überträgt.

Seit dem 19. Jahrhundert haben sich die Kunstform Tanz, das Selbstverständnis des Kritikers, der Kritikerin und auch die Ansprüche der Feuilletons freilich verändert. Dennoch würde ich behaupten, dass der Tanzkritik noch heute etwas von diesem emphatischen Diskurs anhaftet, gerade weil die Tanzrezension – mehr als die klassische Schauspiel- und Musiktheaterkritik – auf der Imagination des Betrachters fußt. »Frage dein eigenes Herz [...], dein eigen Gefühl«, bevor du das Gesehene in Worte fasst, scheint sich auch heute noch mancher Rezensent mit dem anfangs zitierten Lexikoneintrag jeweils zu sagen – nur dass Herz und Gefühl halt nie außerhalb von Kontexten frei umherschwirren, sondern in kulturellen Körpern stecken.

Literatur

- Benjamin, Walter (1973): *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Czerwinski, Albert (1862): *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit*. Leipzig: Weber. Faks. Hg. v. Kurt Petermann Leipzig 1975.
- Gautier, Théophile (1845): »Notice sur Giselle«. In: Théophile Gautier/Jules Janin/Philarète Chasles (Hg.): *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs-D'Oeuvre Lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et Londres sous la Direction de Giralidon. Avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles*. Paris: Soulie, S. 1-24.
- Gautier, Théophile (1856): »Introduction«. In: *L'Artiste: revue de Paris*. 14.12., S. 3-5.
- Gautier, Théophile (1995): *Écrits sur la Danse*. Arles: Actes Sud.
- Guest, Ivor (1974): *The Ballet of the Second Empire*. London: Pitman.
- Herloßsohn, C. (1838): *Damen Conversations Lexikon*. Ed. im Verein mit Gelehrten und Schriftstellerinnen. Bd. 10. Leipzig: Adorf.
- Janin, Jules (1841): »Feuilleton«. In: *Journal des Débats politiques et littéraires*, 30.6., S. 1-2.
- Janin, Jules (1858): *Les Symphonies de l'Hiver*. Paris: Morizot.

- Novalis (1981): »Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub«. In: Richard Samuel u.a (Hg.): *Novalis. Schriften. Bd. 2: Das philosophische Werk*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 439-470.
- Pfeifer, Wolfgang (1993): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (2. Aufl.). Berlin: Akademie.
- Schlegel, Friedrich (1906): »Fragmente«. In: J. Minor (Hg.): *Friedrich Schlegel. 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Bd. 2: Zur deutschen Literatur und Philosophie*. Wien: Konegen, S. 203-307.

