

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 policées, 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 reüssirent si bien en recherchant & imitant par leurs gestes & par leur visages, les caracteres de tous les desirs & de toutes les passions, qu'un auteur celebre a dit qu'on entendoit mieux leurs signes que leurs paroles.*« (*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 Denkkordnung 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 idente 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 harmonisieren 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 représenter des histoires, où sans prologue, sans recit, & sans aucun secours de la voix elle fait connoître la nature, la condition, l'état & la passion des personnes qu'elles représente.« (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 joüent 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 sçait qu'une formation heureuse & agreable est quasi toujours une marque de la bonté de l'ame, ils doivent estre naturellement adroits & debarrassez, 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 toujours 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 démonstratifs*« (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 Figures 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 »SCENICAL 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 Wortsinn 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* Feuilletts 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: Feuilletts »*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‹⁹ 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'ed 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'ed 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« kommt 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 neue 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, Triumphant, 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: *Memoire* (Gedächtnis), *Raison* (Verstand) und *Imagination* (Imagination) (Diderot/d'Alembert 1988, Bd. 1: xlvij).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 Knien 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: xlvij)

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 Wissens-Stammbaumes abbildet. 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 hauptsächlichlichen 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 mouvemens 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 réflexion entrera en quelque société avec la facture mécanique des sauts & des pas. En attendant, la vérité se trouvera écrite.

Il est certain que les mouvemens 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 *Encyclopédie* 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 naht 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! Verehere 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, wahrhaftigen Schrecken bei den Zusehenden hervorzurufen, legitimiert das Erscheinen von Gespenstern als Rollenfiguren auf der offiziellen Tanzbühne. Das Publikum reagierte allerdings mit Befremdung 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 Leidenenschaften 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 caracteres, 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 Schroedter (Hg.), *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*, Innsbruck: Studien Verlag, S. 85-106.
- Lettres patentes du roy, pour l'establissement 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.

