

**Aus:**

CHRISTINA THURNER

## **Beredte Körper – bewegte Seelen**

Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten

Januar 2009, 232 Seiten, kart., 25,80 €, ISBN 978-3-8376-1066-6

Die Wahrnehmung von Tanz ist stets mit entsprechenden Diskursen gekoppelt. ›Äußere‹ Bewegung auf der Bühne und ›innere‹ im Zuschauerraum werden da nicht nur *be-schrieben*, vielmehr wird eine wechselseitige, doppelte Bewegung zwischen Akteuren und Rezipienten jeweils *er-schrieben*. Die angestrebte Wirkung wird gewissermaßen *vor-geschrieben*.

An Texten aus tanzästhetischen Umbruchzeiten von 1700 bis 1900 zeigt das Buch, wie sich mit Referenz auf andere Künste spezifische Poetiken der Tanzkunst etabliert und wie bestimmte textuelle Verfahren zu einer Mythisierung von Tanz beigetragen haben, die bis heute *fort-geschrieben* wird.

**Christina Thurner** (Prof. Dr.) ist Assistenzprofessorin mit Schwerpunkt Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1066/ts1066.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1066/ts1066.php)

# Inhalt

<b>Vorbemerkung</b> .....	7
<b>Einleitung</b> .....	9
Prämissen/Quellen/Überblick .....	17
Forschungsbericht/Methode .....	28
<b>1. Tanzdiskurs und -mythos</b> .....	33
Zur Frage: Was ist Tanz? .....	35
Zur Wahrnehmung von Tanz .....	38
Tanz be-schreiben .....	42
Von der Un- zur Universal-Verständlichkeit des Tanzes .....	45
<b>2. Die Etablierung einer Poetik der Tanzkunst</b> .....	49
Die Bewegung vom ›Ballet de Cour‹ zum ›Ballet en Action‹ .....	50
Eine Kunst unter Rechtfertigungszwang .....	53
(Wieder-)Entdeckung der Sprache aus Gesten und Bewegungen .....	60
Mimesis und ›movere‹ .....	67
Diskursive Konstruktionen universaler Unmittelbarkeit .....	78
<b>3. Entwürfe einer bewegt bewegenden ›Sprache des Herzens‹</b> .....	81
Bewegung der Ballettreform .....	82
Aktion und Begriff .....	90
Anthropologisierung der Bewegung .....	97
Psychophysisches Bewegungskonzept .....	100
›Commercium mentis et corporis‹ für die Bühne .....	105
Bewegte Sprache, Sprache der Bewegung .....	112
Die Kunst des Ausdrucks von Empfindungen .....	116
Rezeption und Wirkung .....	119
Universalität versus Differenz .....	124
<b>4. Der Diskurs der Emphase</b> .....	133
Verschiebung der Textsortenrelevanz .....	134
Romantische Kritik .....	142
Poetisierung und Idealisierung .....	144

Imagination und Transposition .....	151
Erweiterter Autor und Emphase .....	161
Sprachlich bewegte Figuren .....	163
Ballerinenkult als Vergleichsdiskurs .....	168
Spiegeldiskurse zur Emphase .....	172
Die Perspektive der Tänzerin .....	182
<b>Schluss</b> .....	193
<b>Literatur</b> .....	203
Handbücher, Lexika, Wörterbücher .....	223
<b>Namensregister</b> .....	225

## Vorbemerkung

---

»The Mind is a Muscle.«<sup>1</sup>

»Move your Mind.«<sup>2</sup>

Die vorliegende Publikation wurde im Rahmen meiner Assistenzstelle am Deutschen Seminar der Universität Basel begonnen. Es folgten Forschungsaufenthalte als Post-doctoral Fellow am Dance Department der University of Surrey, Großbritannien, mit Quellenstudien in der British Library (Winter/Frühling 2003). Unterstützt wurde ich dabei mit einem Ausland-Forschungsstipendium des Fonds zur Förderung des akademischen Nachwuchses der Universität Basel. Für weitere Archivrecherchen weilte ich in Wien, Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Sommer 2003), in Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives (Sommer 2006), und in New York, The New York Public Library for the Performing Arts (Herbst 2006). Die beiden jüngsten Forschungsreisen sowie der Abschluss der Arbeit wurden ermöglicht durch die Projektförderung des Schweizerischen Nationalfonds im Bereich Freie Forschung Geisteswissenschaften. 2007 wurde die vorliegende Arbeit als Habilitationsschrift an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel eingereicht.

Bedanken möchte ich mich ganz herzlich bei allen, die zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben – bei jenen Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden und Personen, die mich fachlich unterstützt, inspiriert, konstruktiv kritisch begleitet und motiviert haben, die mir den Zugang zu den Quellen in den Archiven ermöglicht haben, die Korrektur gelesen und die mich wissenschaftlich, institutionell sowie finanziell gefördert haben. Namentlich erwähnt seien insbesondere Gabriele Brandstetter, Balz Engler, Beate Fricke, Martin Gaier, Michael Gamper, Marianne Graf, Alexander Honold, Sabine Huschka, Christine Jüchter, Janet Lansdale, Jennifer Niediek, Gunhild Oberzaucher-Schüller, Juliane Vogel, Julia Wehren, Jörg Wiesel und Selina Willemse.

---

1 | Titel einer choreographischen Arbeit von Yvonne Rainer.

2 | Motto der Zürcher Street Parade 2006.

## Einleitung

---

»If I could *tell* you what I mean, there would be no point in dancing.«  
(Isadora Duncan)<sup>1</sup>

Das Thema der ›Bewegung‹ wird in den Kunst-Debatten des 18. Jahrhunderts zu einem ausführlich diskutierten Gegenstand. Es steht dabei jedoch nicht etwa die Kunst der körperlichen Bewegung, der Tanz, im Mittelpunkt des Interesses, vielmehr wird das Verb ›movere‹ zu einem Schlagwort, das vor allem den Diskurs *über* Kunst, über die Wirkung von Kunst allgemein, betrifft und prägt. Bereits die antike Tragödientheorie stellte sich die Frage, wie von der Bühne aus die Gefühle von Zuschauern erregt werden könnten.<sup>2</sup> Zunächst verstand man unter ›movere‹ also nicht eine (äußere) Aktion, sondern eine (innere) Reaktion: das Bewegt-Sein. Im Zuge einer neu ausgerichteten Anthropologie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist in Bezug auf Empfindungen, auf Gefühle, Affekte oder Leidenschaften, die Rede von der affizierten, von der in Bewegung versetzten Seele.<sup>3</sup> Ästhetiker sowie Literaten beteiligen sich aktiv an dieser erwachenden anthropologischen Debatte.<sup>4</sup> Doch nicht nur die Rezeptionsseite interessiert etwa Lessing, Nicolai, Mendelssohn oder Schiller, vielmehr befassen sie sich immer mehr auch mit psychophysischen Wechselwirkungen, mit dem sogenannten ›influxus physicus‹-System, d.h. mit dem Einfluss des bewegten Leibes auf die Seele und umgekehrt.<sup>5</sup> In seiner *Hamburgischen Dramaturgie*

---

**1** | Duncan zit. in: Hanna, *The performer-audience connection*, 7 (Hervorhebung im Original).

**2** | Vgl. dazu auch Brandstetter, *Fragments of a human project*, 5.

**3** | Vgl. Zeuch, *Der Affekt*, 75; außerdem Torra-Mattenklott, *Metaphorologie der Rührung*. Der Begriff der ›Rührung‹ bezieht sich, so Torra-Mattenklott, ebd. 13, mit Hinweis auf Adelung, »gleichermaßen auf Gemütsbewegungen wie auf Bewegungen in den Sinnen oder anderen Körperorganen«. Vgl. auch die neueren Forschungsbeiträge zum Thema ›Emotionen‹ in den Künsten, darunter u.a. Herding/Stumpfhaus (Hg.), *Pathos, Affekt, Gefühl*; Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*; Kolesch, *Theater der Emotionen*; Meyer-Sickendiek, *Affektpoetik*; außerdem allgemein philosophisch Hastedt, *Gefühle*.

**4** | Vgl. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, 9.

**5** | Vgl. dazu auch Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, 11; außerdem von

schreibt Lessing diesbezüglich, »dass eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden.«<sup>6</sup> Das wechselseitige Verhältnis von Körper und Seele wird zunehmend Gegenstand der Forschung; man strebt nach dem ›commercium mentis et corporis‹ und distanziert sich vom metaphysischen Dualismus Descartes' und den Hypothesen über den Zusammenhang von ›res extensa‹ und ›res cogitans‹.<sup>7</sup>

Dieser neue Fokus auf die Wechselwirkung ist im Zuge eines umfassenderen Paradigmenwechsels zu sehen, mit dem sich auch Auffassung und Bedeutung der Körpersprache wandelt. Die höfische Verstellungskunst wird abgelöst durch anti-rhetorische Konzepte der ›Natürlichkeit‹. Die Aufmerksamkeit richtet sich dabei auf nonverbale Zeichensysteme wie die Sprachen der Gestik, der Gebärden oder der Mimik.<sup>8</sup> Sie gelten als ›natürlicher‹, ›unwillkürlicher‹ Ausdruck des Körpers, der unmittelbar auf die Empfindungen des Rezipienten, der Rezipientin wirke. In der Theatertheorie führte diese Auseinandersetzung mit der rhetorischen ›eloquentia corporis‹ zu neuen Schauspielkonzepten, die jener im Zeichengebrauch der Redekunst angelegten Distanz der Mittelbarkeit eine Absage erteilten.<sup>9</sup> Die so verstandene ›natürliche‹ Sprache verweise auf ein Inneres, welches nun als für andere zugänglich gedacht ist. Kreiert wird die Figur des kommunikativ anschlussfähigen ›inneren‹ Menschen.<sup>10</sup> Ebenfalls darüber reflektiert wird in philosophischen Abhandlungen über den Ursprung der Sprache oder über das Verhältnis von Sprache und Erkenntnisvermögen, etwa von Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Johann Georg Sulzer oder Johann Gottfried Herder, in Texten zur Mimik von Johann Jakob Engel oder zur

---

Herrmann/Siegert, *Beseelte Statuen – zuckende Leichen*, 70. Der Influxionismus ist neben dem Parallelismus, dem Occasionalismus und der prästabilierten Harmonie eine der klassischen Varianten der Leib-Seele-Lehre, die zunächst René Descartes auf der Grundlage einer scharfen Trennung von Materie und Geist entwickelt hat.

**6** | Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 245.

**7** | Vgl. ebenfalls Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, 11f. In Zedlers *Universal-Lexicon* von 1740, 98off., findet sich ein Eintrag zum Verhältnis von Leib und Seele unter dem Lemma »Natürlicher Einfluß«.

**8** | Vgl. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, insbesondere 125; außerdem Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, 24, der anmerkt, dass die Sprache der Gebärden seit der Antike ein Thema sei. Allerdings hält er fest, dass das »von Batteux oder Sulzer angeregte Interesse für die ›Abbildung des innern Zustandes der Menschen‹ [...] aber ein gänzlich neues« sei.

**9** | Vgl. Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*; außerdem Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 126.

**10** | Vgl. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, 12. Es ergibt sich – so die Vorstellung im zeitgenössischen Diskurs – eine Kommunikation von Herz zu Herz. Vgl. dazu Geitner, *Die Sprache der Verstellung*, 189.

Physiognomik und Pathognomik von Johann Caspar Lavater, Georg Christoph Lichtenberg oder Friedrich Schiller.<sup>11</sup>

Die verschiedenen Theoretiker beziehen sich somit in ihrer Auseinandersetzung mit bewegender Kunst und mit ästhetischer Wirkung zumeist metaphorisch auf etwas, das konkret wiederum die Basis einer eigenen Kunstform bildet. Auf dieses zweifache Definiertsein über menschliche ›Bewegung‹ nehmen zwar u.a. Lessing oder Sulzer explizit Bezug, indem sie den Tanz als »natürliches«, nichtsprachliches (Zeichen-)System schlechthin beschreiben, das über das Instrument Körper Empfindungen ausdrücke und so auf die Empfindungen der Rezipienten ziele.<sup>12</sup> Sulzer wertet dieses Vermögen in der Hierarchie der Künste sogar sehr hoch und befindet, »dass an Stärke der ästhetischen Kraft keine Kunst die Tanzkunst übertreffen könne«.<sup>13</sup> Er differenziert jedoch – wie auch seine Zeitgenossen – kaum genauer zwischen Gesellschaftstanz und Bühnentanz,<sup>14</sup> zwischen choreographierter Bewegung und Aufführung.<sup>15</sup>

---

**11 |** Vgl. dazu auch Egidi u.a., *Risikante Gesten*, 24. Da heißt es, diese klassischen Abhandlungen gehörten »mittlerweile zu den kanonischen Lektüren der historischen Anthropologie«.

**12 |** Vgl. Lessing, *Aus dem Nachlass*, 592: »Die Tanzkunst hat die Forme [sic!] in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseiend und aufeinander folgend, wie ihr Gegenstand [...], drücken Handlungen, Mienen, Gebärden und vermittelst dieser Neigungen und Leidenschaften aus.« Vgl. auch Sulzer unter dem Lemma »Tanz« in *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 4, 419: »Es ist keine Gemüthslage, kein Gemüthsscharakter, keine Leidenschaft, die nicht durch den Tanz auf das lebhafteste geschildert werden könne.« Außerdem ebd., Bd. 2, 244, unter dem Stichwort »Gebehrden«, die er als Teil der Tanzkunst begreift: »In gar vielen Fällen sind die Gebehrden eine so genaue und lebhaftige Abbildung des innern Zustandes der Menschen, dass man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennt, als der beredteste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde. [...] Also ist auch nichts, wodurch man schneller und kräftiger auf die Gemüther wirken kann.« Batteux schreibt in *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, Bd. 1, 39f.: »Eine Sprache, deren Ausdrücke der Menschheit selbst, als der Menschen, sind; was ist diese nicht für ein Reichthum für die Künste, deren Geschäfte es ist, die Seele in Bewegung zu setzen!«

**13 |** Sulzer unter dem Lemma »Tanzkunst« in *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 423. Im frühen 19. Jahrhundert heben auch August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schleiermacher die Bedeutung des Tanzes im System der Künste hervor. Vgl. dazu Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, 175f.

**14 |** Schroedter hält in *Wahre Tanz=Kunst*, 91, fest, dass die deutschen Tanzbuchautoren des 17. und 18. Jahrhunderts im Gegensatz zu ihren französischen Kollegen nicht oder zumindest nicht wertend zwischen gesellschaftlichem und theatralischem Tanz unterschieden hätten. Erst im 19. Jahrhundert geht etwa Voß in *Der Tanz und seine Geschichte*, z.B. 8, 11ff., auf eine solche Differenzierung ein.

**15 |** Der Begriff ›Choreographie‹ und das Verb ›choreographieren‹ haben heute eine andere Bedeutung als im 18. und 19. Jahrhundert. Damals bezeichnete man mit

Trotz apoletischer Voten war die Tanzkunst im 18. Jahrhundert noch keine eigenständige, allgemein bestimmte Kunstform.<sup>16</sup> So kam ihr denn in einigen philosophischen Schriften des 18. und auch des frühen 19. Jahrhunderts zur Ästhetik eine untergeordnete Rolle zu, oder sie wurde gar gänzlich ausgelassen.<sup>17</sup> Hegel beispielsweise widmet ihr in seinem »System der einzelnen Künste« im Rahmen seiner *Vorlesungen über die Ästhetik* kein eigenes Kapitel. Sie erscheint da vielmehr gleich mehrfach untergeordnet: Hegel erwähnt den Tanz nur ganz kurz als der Rede untergeordnetes Element im Abschnitt »Die Schauspielerkunst«, der ein Unterkapitel zu »Die äußere Execution des dramatischen Kunstwerks« innerhalb der »dramatische[n] Poesie« bildet, die wiederum eine Gattungsvariante der »Poesie« innerhalb der »romantischen Künste« sei.<sup>18</sup>

Neben den viel zitierten und heute ausführlich erforschten Philosophen und Kunsttheoretikern des 18. und 19. Jahrhunderts äußerten sich jedoch auch Ballettmeister, Tänzer und Tanztheoretiker der Zeit in dieser Diskussion. Es erstaunt, dass diese Voten, die Stimmen des Tanzes also, in der aktuellen Forschung nicht eingehender berücksichtigt wurden.<sup>19</sup> Während in den philosophischen Schriften jener Zeit immer wieder auf damals offenbar kanonische Tanztraktate Bezug genommen wird, sind diese in der heutigen allgemein äs-

---

einer Choreographie eine Notation. Vgl. zum Bedeutungswandel des Begriffs »Choreographie« auch Dahms, *Anmerkungen zu den »Tanzdramen« Angiolinis und Noverres*, 67; außerdem Woitas, *Im Zeichen des Tanzes*, 25; Dies., *Regie und Choreographie*; vgl. auch Derra de Moroda, *Die Tanzschrift des 18. Jahrhunderts im Spiegel meiner Sammlung*; Dies., *Die Tanzschrift des 18. Jahrhunderts*; und Jeschke, *Tanzschriften*; außerdem – aus dem 19. Jahrhundert – Klemm, *Katechismus der Tanzkunst*, 205ff.

**16 |** Bis zu jenem Zeitpunkt hatte der Tanz auf der Bühne lediglich eine untergeordnete, dekorative oder handlungsunterstützende Funktion inne. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zuge der Emanzipation der Bewegung gelang es dem dramatischen Ballett – wenn auch gegenüber der Oper und dem Schauspiel mit fast 100jähriger Verspätung –, sich als eigenständige Kunst zu etablieren. Vgl. Fischer-Lichte/Schönert, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*; außerdem Woitas, *Anmerkungen zum Wandel des Darstellungsstils im Tanztheater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, 89.

**17 |** Vgl. dazu Sparshott, *Why philosophy neglects the dance*.

**18 |** Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 510ff.

**19 |** Vgl. etwa Egidi u.a., *Gestik*. Der Band gibt einen guten Überblick über »historische Gestik- (und damit auch Körper-)Konzepte innerhalb der kommunikativen Strukturen unterschiedlicher Epochen und Kulturen«; vgl. ebd., 16; es ist allerdings verwunderlich, dass in einem Band über Gestik sich kein Beitrag eingehender mit zentralen Fragen der Tanz-Kunst befasst. Vgl. außerdem Woitas' Kritik an der einschlägigen theaterwissenschaftlichen Literatur, die bis heute »die theoretischen und ikonographischen Quellen aus dem Bereich des Tanztheaters« unberücksichtigt lässt, »obwohl doch gerade in der Ballettreform eine deutliche Annäherung an das Sprechtheater erfolgt und Parallelen geradezu ins Auge springen«, in: Woitas, *Im Zeichen des Tanzes*, 275.



thetischen oder kulturwissenschaftlichen Forschung nahezu vergessen und finden lediglich noch in spezifischen Untersuchungen der Tanzwissenschaft Erwähnung.<sup>20</sup> Dabei bringen sie einen signifikanten Aspekt in diese Debatte mit ein. Der Begriff der ›Bewegung‹<sup>21</sup> spielt – wie bereits angedeutet – im Diskurs über die Tanzkunst eine doppelte Rolle: So bildet ›Bewegung‹, die als Aktion von Körpern im Raum und in der Zeit beschrieben wird, konkret physisch die Grundkonstituente dieser Kunstform. Zusätzlich kommt ›Bewegung‹ als ›movere‹ im ausgehenden 17. und dann besonders im 18. und 19. Jahrhundert auch in Bezug auf den ästhetischen Tanz jene Bedeutung zu, die als Konzept einer spezifischen Rezeptions- und Wirkungsweise von Kunst allgemein diskutiert wurde.<sup>22</sup> Diese beiden Bedeutungsinhalte von ›Bewegung‹ und ihre Synthese werden in Tanztraktaten eingehend und auch kontrovers erörtert. So verbindet der Diskurs über den Tanz, beziehungsweise die Tanzaufführung, die Produktions- und die Rezeptionsseite dieser Kunstform,<sup>23</sup> indem er Tänzer und Zuschauer als – freilich unterschiedlich, aber gemeinsam – bewegt darstellt.

Während in den letzten Jahren intensiv über das Thema ›Körper‹ geforscht worden ist, wurde der Bewegung bisher zu wenig Beachtung geschenkt.<sup>24</sup> Gerade im Hinblick auf den Paradigmenwechsel im 18. Jahrhundert vom Dualismus zum ›commercium mentis et corporis‹ bietet es sich an, die neu in den Blick gerückte Verbindung von Körper und Geist/Seele als Bewegungskonzept zu denken. Körper und Geist werden auf der Bühne zu gleichwertigen Größen des Mediums Bewegung, indem Form und Inhalt von Bewegung neu so ineinander verschränkt sind, dass sich der äußere (körperliche) und der innere (seelische) Bewegungsverlauf im intendierten Ausdruck, einer emotiven Aussage, treffen.<sup>25</sup>

Jean Georges Noverre plädiert in seinen 1760 erstmals publizierten *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets*<sup>26</sup> für den pantomimischen Tanz als eine eigenstän-

**20 |** Vgl. dazu den Abschnitt *Forschung* des vorliegenden Kapitels.

**21 |** Vgl. zur Begriffsgeschichte von ›Bewegung‹ auch Müller Farguell, *Tanz-Figuren*, 19ff.; außerdem Klein, *Bewegung*.

**22 |** Vgl. zu ›movere‹ im Sinne von Rührung als ästhetisches Wirkungsziel Torra-Mattenklott, *Metaphorologie der Rührung*.

**23 |** Darauf, dass der Begriff ›Tanz‹, wie er in der (historischen) Literatur erscheint, oft nicht explizit oder genau zwischen Gesellschafts- und Theatertanz unterscheidet, wurde bereits in der Fußnote 14 hingewiesen. Außerdem wird dabei oft nicht scharf zwischen Aufführung und Erfindung sowie Komposition von Schritten beziehungsweise Figuren (was heute unter ›Choreographie‹ verstanden wird) getrennt. Solche Unterscheidungen sollen im Folgenden jeweils in Bezug auf die einzelnen Texte berücksichtigt werden.

**24 |** Moira Gatens etwa fordert in ihrem Aufsatz *Through a spinozist lens*, das Thema Körper als ein Bewegungskonzept zu behandeln. Vgl. dazu auch Brandstetter, *Staging Gender*, 27.

**25 |** Vgl. auch Jeschke, *Noverre, Lessing, Engel*, 109.

**26 |** Im Folgenden wird dieser Text in der zeitgenössischen deutschen Überset-

dige Kunstform, die auf Imitation der Natur und nicht – wie der höfische Tanz – auf Repräsentation der gesellschaftlichen Ordnung beruhen sollte. Noverre und andere gingen dabei vom Tanz als einer bewegten Sprache des Körpers, einer Gesten-, Gebärden- und Mimiksprache, aus, die mittels ›natürlicher‹ Zeichen Empfindungen und Leidenschaften so auszudrücken vermöge, dass sie im Betrachter Rührung und innere Regungen auslöse: »Die Aktion bey dem Tanze ist die Kunst, durch den wahren Ausdruck unsrer Bewegungen, unsrer Gestus und der Physiognomie, dem Zuschauer unsre Empfindungen und Leidenschaften mitzutheilen.«<sup>27</sup> Gerade auch durch die Kombination der verschiedenen mimetisch körperlichen Ausdrucksmittel, noch dazu begleitet von Musik, galt der Tanz seinen Verfechtern als wirkungskräftigste Kunstform.<sup>28</sup>

In der vorliegenden Untersuchung soll nun die Debatte um die ›Bewegung‹ ausdrücklich von der Seite der Kunstform ›Tanz‹ her beleuchtet werden. Dabei geht es einerseits darum, mit kulturwissenschaftlichem Interesse neue Erkenntnisse über die allgemeine Kunstdebatte des 18. Jahrhunderts zu gewinnen, die insbesondere für theaterwissenschaftliche, ästhetiktheoretische und literaturwissenschaftliche Fragestellungen von großer Bedeutung sind. Andererseits ergeben sich wichtige Problemstellungen der Spezialdisziplin Tanzwissenschaft, die vor dem 18. Jahrhundert ansetzen und über dieses hinausreichen. Um die Frage nach der Relation zwischen den Texten, der künstlerischen Praxis und deren Rezeption beantworten zu können, bedarf es methodisch einer Verbindung der Disziplinen Theater-/Tanz- und Literaturwissenschaft.

Während die Auseinandersetzung zur Vorstellung von expressiv-körperlich-sprachlicher Unmittelbarkeit allgemein in der Kunst und ihrer Theorie nach dem 18. und frühen 19. Jahrhundert wieder an Bedeutung verlor und erst in der Literatur des ›Fin de Siècle‹ und zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zuge der sogenannten ›Sprachkrise‹ der Moderne erneut aufflammte, ging diese Diskussion in den diskursiven Beiträgen über Tanz (fast) ungebrochen weiter. Begriffe wie ›Unmittelbarkeit‹ und ›Authentizität‹ wurden zu Topoi im Diskurs über Tanz, die bis in unsere Zeit durchgängig wirksam sind. So diagnostizieren noch heute viele Tanztheoretiker, -kritikerinnen und -praktiker, die sich auf

---

zung durch Gotthold Ephraim Lessing und Johann Joachim Christoph Bode von 1769 mit dem Titel *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette* zitiert.

**27 |** Noverre, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, 197.

**28 |** Vgl. dazu beispielsweise Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 4, 423; außerdem weitere entsprechende Aussagen in Kapitel 3 der vorliegenden Untersuchung. Das theatralische Ballett wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum wortlosen Gesamtkunstwerk. Nach dramatischen Gesichtspunkten aufgebaut, sollten dessen einzelne Komponenten gemeinsam auf die Darstellung einer dramatischen Handlung abgestimmt sein. Das Ziel war eine Integration von Libretto, Musik, Choreographie und Dekor im Dienste der mit tänzerisch-pantomimischen Mitteln zu erzählenden Geschichte. Vgl. dazu auch Fischer-Lichte/Schönert, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*.

Schriften und anders tradierte Erfahrungen vom ausgehenden 17. bis zum 20. Jahrhundert beziehen, beharrlich eine sensorische Unmittelbarkeit<sup>29</sup> oder eine subliminale (auch: kinästhetische) Korrespondenz<sup>30</sup> zwischen den Tanzenden, die Bewegungen erzeugen, und den Zuschauenden, die diese wahrnehmen.

Bis in die jüngste Zeit existiert die Vorstellung, dass der Tanz direkt zum Herzen ›spricht‹, dass er eine ›natürliche‹, ›universelle‹ Sprache sei. Diese Formel wird affirmativ fort- und fortgeschrieben, wobei auch – allerdings weitgehend undifferenziert – auf historische Quellen rekurriert wird. So hat beispielsweise das Tanz-Komitee des Internationalen Theater Institutes der UNESCO zu Ehren von Noverre an dessen 255. Geburtstag, am 29. April 1982, den ersten »Welttanztag« ausgerufen, um fortan jährlich »die Universalität des Tanzes zu feiern, um alle politischen, kulturellen und ethnischen Grenzen zu überschreiten und Menschen zusammenzubringen in Frieden und Freundschaft, mit einer gemeinsamen Sprache – Tanz.«<sup>31</sup> Die Annahme einer unmittelbaren und deshalb universellen Wirkungskraft des Tanzes mythisiert diesen.<sup>32</sup> Tanz als Bühnenkunst basiert wie jede Äußerung auf einer spezifischen Diskurspraxis und ist ein Produkt einer historischen und kulturellen Ordnung. Das Etikett des ›Natürlichen‹ allerdings überdeckt offenbar gerade im Hinblick auf den Tanz die jeweilige Diskurspraxis nachhaltig und effektiv.<sup>33</sup> Dies macht ihn außerdem resistent gegen theoretische Betrachtungen und schließt ihn aus von der intellektuellen Diskussion, wie andere Künste sie erfahren.<sup>34</sup> Eine frühe Warnung in diese Richtung stammt vom Danziger Tanzlehrer Albert Czerwinski, der 1862 in seiner *Geschichte der Tanzkunst* schreibt: »Man hat der Tanzkunst niemals ihre Stelle unter den schönen Künsten streitig gemacht, aber man hat sich auch niemals die Mühe gegeben, diese Stelle einigermaßen näher zu bestimmen, ihre Bedeutung theoretisch und historisch zu begründen.«<sup>35</sup> Die Folge ist bis heute eine Marginalisierung des Tanzes innerhalb der Künste, was sich schließlich aber auch auf seine Stellung in gesellschaftlichen Bereichen wie Bildung, Medien und in künstlerischen Institutionen niederschlägt.

---

**29** | Kritisch gegenüber einer solchen Annahme äußert sich etwa Copeland, *Dance criticism and the descriptive bias*, 27ff.

**30** | Vgl. dazu etwa Smyth, *Kinesthetic communication in dance*, 19ff.

**31** | Pressemitteilung des Organisationskomitees Welttanztag Schweiz vom 12.4.2000. Vgl. dazu auch das Programmheft, *What do you see?*, von Steps #7, dem internationalen Tanzfestival des Migros-Kulturprozentens, Zürich 2000, 6. Es gibt jedoch auch zahlreiche Gegenstimmen, die die Vorstellung der unmittelbaren Verständlichkeit als Mythos entlarven. Vgl. beispielsweise – etwas polemisch – Weseemann, *Um den Verstand getanzt*, 5.

**32** | Vgl. zum Begriff des Mythos hier Barthes, *Mythen des Alltags*, insbesondere 85ff.

**33** | Vgl. zum ›Natürlichen‹ als Erfindung des kollektiven Imaginären im 18. Jahrhundert auch Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, insbesondere 445.

**34** | Vgl. dazu auch Copeland/Cohen, *What is dance?*, viii.

**35** | Czerwinski, *Geschichte der Tanzkunst*, V.

Ich möchte im Folgenden – wie bereits erwähnt – nicht vom Tanz selbst ausgehen und auch nicht das Geschehen auf der Bühne anhand von Tanzauführungen beziehungsweise -aufzeichnungen untersuchen. Der Fokus dieser Untersuchung liegt vielmehr auf dem Diskurs über Tanz und über die Wirkung von Tanz,<sup>36</sup> einerseits weil der historische Tanz freilich nicht mehr als Bühnenergebnis, sondern nur noch, wenn überhaupt, in medialer Aufbereitung vorhanden ist und andererseits, weil gerade das paradoxe Verhältnis von sprachlicher (schriftlicher) Erörterung eines betont nicht-sprachlichen Ereignisses allgemeinere kulturwissenschaftliche Erkenntnisse über die ästhetische Debatte bringen soll. In Anlehnung an Albrecht Koschorke interessiert dabei insbesondere die symbiotische Verknüpfung des Wandels der Gefühlskultur »mit der Durchsetzung einer bis dahin unerreichten Wirkungstiefe schriftkultureller Standards«<sup>37</sup> die auch für die Etablierung und Verbreitung der nonverbalen Kunstform Tanz von entscheidender Bedeutung war.<sup>38</sup> Anhand dieser schriftlichen Erzeugnisse<sup>39</sup> soll die Generierung und Aufrechterhaltung des Mythos von der »unmittelbaren«, »natürlichen«, bewegenden Wirkungskraft des Tanzes untersucht werden. In den historischen Quellen aus verschiedenen Epochen, den Tanztraktaten und -schriften zeigt sich nämlich, dass darin weit differenzierter und widersprüchlicher argumentiert wird als gemeinhin wiedergegeben.

Mit Berücksichtigung der je eigenen Argumentation und des jeweiligen historischen und philosophischen Kontexts werde ich die Texte über Tanz(rezeption) und zur doppelten Bewegung auf die Fragen hin untersuchen, inwiefern sich ein Diskurs erkennen lässt, den man ästhetisch als »tanzspezifisch« bezeichnen kann, und wie dieser im Verhältnis zu anderen ästhetischen Diskursen steht. Eine Leitfrage soll sein, wo und wie sich in oder zwischen den Texten argumentative Widersprüche zeigen beziehungsweise Verschränkungen ergeben. Neben einer kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung der Texte über Tanz in einem Feld von philosophischen, ästhetischen, theatertheoretischen, literarischen und anderen Texten ist vor allem nach den Spezifika des Diskurses über Tanz zu fragen, wie auch nach seinen Paradoxa. Schließlich soll die

---

**36 |** Dass sich der Diskurs über Tanz jeweils nicht mit der konkreten Bühnenpraxis decken muss, hat Sibylle Dahms am Beispiel von Noverre und Angiolini gezeigt; vgl. Dahms, *Anmerkungen zu den »Tanzdramen« Angiolinis und Noverres*, 73.

**37 |** Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, 12.

**38 |** Vgl. dazu auch Schroedter, *Schriften zum Tanz als Quellen zum Tanz*, 212: »Hierbei bot das »Medium Buch« den deutschen Tanzmeistern, die nicht nur an den Höfen, sondern auch im städtischen Milieu wirkten, eine willkommene Möglichkeit, ihren Wirkungsradius zu vergrößern und auch unter den Angehörigen des gehobenen Bürgertums bzw. Kaufmannsstandes, die sie jedoch zunächst von der Ehrenhaftigkeit ihrer Profession überzeugen mussten, Liebhaber der Tanzkunst zu gewinnen.«

**39 |** Es soll dazu u.a. eine – von der Literaturwissenschaft bisher kaum beachtete – Form von spezifischer Traktatliteratur in den Blick gerückt werden, deren diskursprägende Bedeutung m.E. unterschätzt ist.

Untersuchung, die interdisziplinär, nämlich literatur-, kultur- und tanzwissenschaftlich, angelegt ist, nochmals auf aktuelle kulturwissenschaftliche Fragen zurückgeführt werden, die vom Diskurs über den Tanz ausgehen, aber wiederum über diesen hinausweisen.

## Prämissen/Quellen/Überblick

Im Rekurs auf die Antike, die immer wieder als frühe Blütezeit des Tanzes Erwähnung findet, werden in Tanztraktaten vor allem zwei Referenztexte angegeben: Die *Poetik* von Aristoteles und Lukians *Peri Orcheseos*, ein Dialog über Tanz. In seiner *Poetik* definiert Aristoteles den Tanz als eine Kunst, die Charakter, Emotionen und Aktionen mittels rhythmischer Bewegungen imitiert.<sup>40</sup> Bereits Tanztheoretiker des 17. Jahrhunderts wie Claude François Ménéstrier verweisen in Bezug auf Ursprung und Geschichte des Balletts auf Aristoteles.<sup>41</sup> Vor allem im 18. und frühen 19. Jahrhundert berufen sich dann Autoren von Tanzschriften auf das aristotelische Prinzip der Nachahmung.<sup>42</sup>

Lukians *Peri Orcheseos* wird im 18. Jahrhundert von Wieland übersetzt und ist von da an im deutschen Sprachraum unter dem Titel *Von der Tanzkunst* präsent. Wieland fügte der »Lobrede auf die Tanzkunst, über das was sie leistet und was zu ihr erfordert wird«, wie es im Untertitel heißt, eigene kritische Kommentare an. Die Schrift galt vielen Tanzhistorikern als Referenz, wiewohl auf ihren Status zwischen fiktiv literarischem Text und ernsthaftem ästhetischem Traktat nicht immer eingegangen wird.<sup>43</sup>

---

**40** | Aristoteles, *Poetik*, 5: »[D]enn auch die Tänzer ahmen mit Hilfe der Rhythmen, die die Tanzfiguren durchdringen, Charaktere, Leiden und Handlungen nach.«

**41** | Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, iiii.

**42** | Vgl. etwa Weaver, *An essay towards an history of dancing*. Auch Carlo Blasis leitete in seiner 1844 erschienenen Schrift *Studi sulle arti imitatrici* die Gestensprache des pantomimischen Balletts von der Antike her. Aristoteles' Textstelle über den Tanz habe jedoch, so 1927 der Tanzpublizist André Levinson, zu einer fatalen Verwechslung zwischen »saltatory motion and expressive or descriptive gesture« geführt. Vgl. dazu Levinson, *The idea of the dance*, 48.

**43** | Ob allerdings, wie Richard Ralph feststellt, die Theoretiker des 18. Jahrhunderts im Gegensatz zu späteren Wissenschaftlern tatsächlich weder die Literarizität des Zwiegesprächs (an-)erkannten – den einen Dialogpartner nennt Lukian Lucius – noch an der Ernsthaftigkeit dieses Dialogs zweifelten, kann nicht eindeutig geklärt werden. Vgl. dazu Ralph, *The life and works of John Weaver*, 131; Ralph nennt ebd., 159, Thomas Francklin als einen der ersten, der – in seiner Schrift *The Work of Lucian* von 1780 – die Authentizität und Ernsthaftigkeit des Lukian'schen Dialogs angezweifelt habe. Cornelius von Ayrenhoff, *Über die theatralischen Tänze*, 12, schreibt 1794 diesbezüglich: »Das Wunderbare, so uns Lucian davon erzählet, dürfte wohl ein wenig übertrieben seyn, allein es ist hier nicht meine Sache, Lucians Erzählun-

Einige Quellen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts können gewissermaßen als Vorläufer der breit geführten Diskussion über den Tanz als ›natürliche‹, ›universelle‹ Sprache der Gefühle, als bewegte und gleichzeitig unmittelbar bewegende Kunstform betrachtet werden. Ich beziehe mich dabei auf Texte, die die Literatur- und Kulturwissenschaft bisher ignoriert hat, während sie in der Tanzwissenschaft weitgehend bekannt sind.<sup>44</sup> Ich möchte diese Schriften jedoch mit meiner spezifischen Fragestellung einer Re-Lektüre unterziehen und ihnen so neue Tonarten ablauschen. Der herrschende Diskurs über Tanz beschäftigte sich um 1700 zwar noch vor allem mit formalen Aspekten, mit der Reglementierung von Schrittfolgen oder der grundsätzlichen Apologie des Tanzes als Kunstform.<sup>45</sup> Zu jener Zeit führten akademisch gebildete deutsche Tanzmeister wie Johann Pasch einen »heftigen Kampf« gegen Pietisten, die den Tanz moralisch verdamnten und auch gegen dilettantische Tanzlehrer, die zum schlechten Ruf des Tanzes beitrugen.<sup>46</sup>

Dieser ethisch-moralischen Ausrichtung der Tanztheorie in Deutschland stand in Frankreich eine eher ästhetisch motivierte Diskussion gegenüber.<sup>47</sup> Im Zuge der ›Querelles des Anciens et Modernes‹ gab es dort verschiedene tanzhistorische Bemühungen, die idealisierte Antike in Gegenüberstellung mit der im ›Verfall‹ begriffenen Moderne zu thematisieren. Der bereits erwähnte jesuitische Tanzmeister Claude François Ménéstrier vergleicht in seiner 1682 publizierten Schrift *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* »modernen« mit »antikem« Tanz, er unterscheidet zwischen »Dance«, also kultischem oder religiösem Tanz, und der Kunstform »Ballet«, die sich allerdings erst mit

---

gen zu prüfen, die ohnehin zuweilen so beschaffen sind, dass man nicht gewiss weiß, ob es ihm Scherz oder Ernst damit war. Vielleicht würde man nicht sehr irren, wenn man sein Gespräch vom Tanze, für eine zweifache Spötterey, sowohl über die zu enthusiastischen Verehrer, als über die zu hastigen Widersacher des Tanzes, betrachtete.«

**44 |** Dieser Sachverhalt zur Materiallage bezieht sich auch auf die Textauswahl zum späteren 18. und zum 19. Jahrhundert. Es ist dabei allerdings hervorzuheben, dass sich von den historischen Texten insbesondere jene im (Spezial-)Kanon gehalten haben, die gerade für meine Fragestellung relevant sind, weil sie sprachliche, rhetorische oder literarische Qualitäten aufweisen, die sie für eine diskursive Analyse prädestinieren. Diese Schriften sollen denn auch fokussiert und exemplarisch behandelt werden.

**45 |** Johann Pasch etwa hält in seiner *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst*, 48, fest, »dass eine tanzende *Repräsentation* nicht nur ein unvernünftiges Herumhüpfen ist/sondern in Philosophia viel wolgegründete Regulirungen vonnöthen hat«.

**46 |** Vgl. dazu ebd.; insbesondere darin auch das Nachwort von Kurt Petermann.

**47 |** Vgl. zur Länderspezifika der Themen und Fokussierungen in den Tanztraktaten Schroedter, *Schriften zum Tanz als Quellen zum Tanz*, 212f.; außerdem Dies., *Wahre Tantz=Kunst*, 82ff.

der Zeit perfektioniert habe.<sup>48</sup> Ménéstrier spricht jedoch bereits in Bezug auf die Antike von der Universalität des Balletts.<sup>49</sup> Er behauptet außerdem, dass mittels äußerer Bewegungen des Körpers innere Gefühle so dargestellt werden könnten, wie dies anders gar nicht möglich sei.<sup>50</sup> Er führt diesbezüglich den Topos von der Einzigartigkeit der Tanzkunst auch in den modernen Tanzdiskurs ein.

Nicht auf die Tanzkunst, wohl aber auf die Körpersprache und die »speaking motions« geht der Physiker John Bulwer in seiner 1644 veröffentlichten Abhandlung *Chirologia: or the naturall language of the hand* ein. Er bezeichnet darin die Gestensprache als ein natürliches, universelles Zeichensystem, als »the only speech and generall language of Humane Nature«.<sup>51</sup> Solche Gesten gelten dann verschiedenen nachfolgenden Tanztheoretikern als Grundelemente des Tanzes. Dieser sei aus unmittelbaren Gesten komponiert, erklärt beispielsweise der Librettist, Tanzhistoriker und -theoretiker Louis de Cahusac: »Les différentes affections de l'ame sont donc l'origine des gestes & la Danse qui en est composée.«<sup>52</sup>

Louis de Cahusac bezeichnet die Geste als Instrument des Tanzes, der dann jedoch geformte Natur, also Kunst sei. In seiner Schrift *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse* von 1754 untersucht auch er die Geschichte dieser Kunstform seit der Antike. Dabei geht er u.a. auf das Verhältnis von wörtlicher und gestischer Sprache ein. Tanz sei, so stellt er fest, »une espece de langage trouvé & convenu parmi les hommes, pour peindre ces deux sentimens [d.s. joie et reconnaissance, C.T.]«.<sup>53</sup> Auch im 1746 erschienenen Buch *Les beaux arts réduits à un même principe* von Charles Batteux gilt die Geste als unmittelbarer, natürlicher Ausdruck des Menschen, wobei dem Tanz jedoch im Gegensatz zum alltäglichen Umgang mit Gesten eine andere Rolle zugeteilt wird. Er baue zwar auf den Gesten auf, sei aber Kunst und deshalb nicht Natur, auch wenn er die Natur nachahme. All diese und weitere Quellen des 18. Jahrhunderts nehmen – implizit oder explizit – Bezug auf Zeitdiskurse, die sich dichotomischer Ordnungsmuster bedienen wie Gefühl/Verstand, Authentizität/Verstellung, Sein/Schein, Natur/Kultur.<sup>54</sup>

Der englische Tänzer, Tanzpädagoge, -theoretiker und Pionier des Handlungsballetts John Weaver wirbt bereits 1712 in *An essay towards an history of dancing* für die Nachahmung der Natur ohne Worte: für Mime und Pantomime also, seit der Antike verloren gegangene Künste, die der neue Tanz wieder ver-

48 | Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, 35.

49 | Vgl. ebd., i: »De tous les Spectacles de divertissement que les Grecs ont inventez, ou perfectionnez, il n'en est guere de plus universel que les Ballets: parce qu'outre que tous les peuples & toutes les Nations de la terre ont eu des danses figurées, & propres à exprimer diverses choses, les Ballets entrent generalement dans toutes les representations.«

50 | Vgl. dazu auch Cohen, *Dance as a theatre art*, 38.

51 | Bulwer, *Chirologia*, o.S.

52 | Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, Bd. 1, 16.

53 | Ebd., Bd. 1, 59.

54 | Vgl. dazu auch Egidi u.a., *Riskante Gesten*, 11.

mehrt aufnehmen solle.<sup>55</sup> Weaver geht in diesem Zusammenhang auch auf die wortlose Kommunikation zwischen dem Tänzer und dem Zuschauer ein: »the Spectator might perfectly understand the Performer by these his Motions, tho' he say not a Word.«<sup>56</sup> Wegen dieses stummen Einverständnisses sei Tanz »a more Sublime Employment, and agreeable to Philosopers [sic!], and Friends to Speculation«.<sup>57</sup> Trotz des festgestellten spekulativen Interpretations-Freiraumes räumt Weaver in seiner 1717 publizierten Beschreibung des Tanzdramas *The loves of Mars and Venus* dennoch ein, dass für das gegenseitige Verständnis von Tänzer und Zuschauer genaue Instruktionen betreffend »Rules and Expressions of Gesticulation« nötig seien.<sup>58</sup> Er vertraut also keineswegs ganz auf die naturgegebene Ausdruckskraft von Gesten. So fügt er denn in der Szenenfolge eine detaillierte Beschreibung der Gesten und Bewegungen der darzustellenden Passionen wie Bewunderung, Erstaunen, Eifersucht usw. an.<sup>59</sup> Diese Instruktionen kamen allerdings zu jenem Zeitpunkt nicht mehr einfach als technische Anweisungen daher. Es ist vielmehr zu beobachten, dass sie einen neuen ästhetisch-theoretischen Überbau zum Bewegungsthema mit sich brachten und diesbezüglich diskursprägend wurden.

Die Innovationen, die Weaver für den Tanz forderte, beschrieb und auf der Bühne auch zu realisieren versuchte, setzten sich allerdings erst später durch. Auch wurde dabei sein Name kaum mehr erwähnt. Vielmehr wird bis heute im Zusammenhang mit der Ballettreform meist Jean Georges Noverre genannt.<sup>60</sup> Der Ballettmeister und -theoretiker Jean Georges Noverre war zwar nicht der alleinige Schöpfer des pantomimisch-dramatischen Balletts, im historischen Rückblick erscheint er allerdings als der erfolgreichste Theoretiker desselben.<sup>61</sup> Er verstand den Tanz als »Seelenzeichenkunst« und als reinsten Ausdruck der Natur. Im Vergleich der Künste obsiegt bei ihm immer der Tanz – so zunächst in der Gegenüberstellung mit der Malerei:

»Ein schönes Gemählde ist nur eine Kopie der Natur; ein schönes Ballet ist die Natur selbst, durch alle Reitze der Kunst verschönert. Wenn mich bloße Bilder bis zur Illusion hinreißen; wenn mich die Zauberkunst der Mahlerey entzückt; wenn der Anblick eines Gemählde mitleidige Empfindungen in mir erregen kann; wenn Farben und Pinsel, in den Händen eines geschickten Mahlers meine Sinne so zu täuschen wissen, daß ich die Natur selbst zu sehen glaube, sie reden höre, sie verstehe und ihr antworte: wie sehr wird meine Empfindlichkeit zunehmen, wie ungleich stärker

**55** | Weaver, *An essay towards an history of dancing*, 586.

**56** | Ebd., 652.

**57** | Ebd., 441.

**58** | Weaver, *The loves of Mars and Venus*, 743.

**59** | Ebd., 754ff.

**60** | Vgl. dazu die amerikanische Tanzhistorikerin Selma Jeanne Cohen, *Dance as a theatre art*, 51: »[P]erhaps he [d.i. Weaver, C.T.] lacked the aggressiveness of Noverre, who later proposed similar reforms, or perhaps the time was not yet ripe.«

**61** | Vgl. auch Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindungen«, 78.



werde ich durch den Anblick einer Vorstellung gerührt werden, die sich der Wahrheit noch mehr nähert, durch eine Handlung, die durch meines Gleichen nachgeahmt wird!«<sup>62</sup>

Nach Ansicht des Ballettmeisters steigt also die Qualität einer Kunst, je näher die Mittel der Nachahmung beim nachzunehmenden Gegenstand, der ›Natur‹, liegen und je weniger offensichtlich die Vermitteltheit, die Medialität der Kunst erscheint. Auch Noverres Vergleich der wörtlichen mit der gestischen Sprache fällt zugunsten Letzterer, jener des Tanzes, aus, weil sie unmittelbarer wirke: »Einen Gedanken durch Worte vorzustellen, dazu gehört gewisse Zeit, die Gebärden zeigen ihn auf einmal mit Nachdruck; es 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 nackt sehen lässt.«<sup>63</sup> Noverre führte diesen Diskurs über die unmittelbare Wirkungskraft des Tanzes unter seinen Zeitgenossen am eloquentesten. Seine frühen Schriften werden denn auch diesbezüglich bis heute am häufigsten rezipiert.<sup>64</sup> Ein Zeitgenosse und Berufskollege Noverres war Gasparo Angiolini. Obwohl er ähnliche Vorstellungen vom Ballett vertrat und dieses ebenfalls als eigenständige Kunstform zu etablieren versuchte, verstand er sich in gewissen Fragen als Gegner Noverres.<sup>65</sup> Er plädierte etwa für die Einfachheit und Reduktion der dargestellten Handlung, um geschriebene Programme, die den Plot erklären, zu vermeiden; die Gesten sollten für sich selbst sprechen. Er entgegnete so den Bedenken einiger Zeitgenossen, die der Ausdruckskraft des rein pantomimischen Tanzes gegenüber Bedenken äußerten und die Zuverlässigkeit der körpersprachlichen Verständigung anzweifelten.

Skeptisch war z.B. Johann Jakob Engel: »[W]as für Gegenstände können das seyn, sobald es nicht mehr jene gemeinen und alltäglichen Handlungen seyn sollen?«, fragt er mit Referenz auf Noverre und antwortet gleich selbst: »[D]er Pantomime muss die bekanntesten Werke der Dichtkunst zum Grunde legen, und

**62** | Noverre, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, 42f.

**63** | Ebd., 147f.

**64** | Im Spätwerk hat Noverre gewisse programmatische Äußerungen relativiert oder gar verworfen. Diese Schriften – so etwa Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, 1803/1804 in St. Petersburg publiziert – werden im Gegensatz zu den bekannten und in mehrere Sprachen übersetzten *Lettres sur la danse, et sur les ballets* von 1760 selten rezipiert. Darauf wird im Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit noch genauer eingegangen. Vgl. zu den Ausgaben und Übersetzungen auch Petermann, *Verzeichnis der literarischen Arbeiten von Jean Georges Noverre*, in Noverre, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, 49ff.

**65** | Vgl. dazu Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. Auf diese Entgegnung hin entspann sich eine wechselseitige Polemik zwischen Noverre und Angiolini. Die Kontroverse wurde in diversen Streit-schriften ausgetragen und erreichte ihren Höhepunkt in der Zeit zwischen 1773 und 1775. Vgl. dazu auch Dahms, *Jean Georges Noverre*, 479f.

wegen der Exposition sich größtenteils auf das Gedächtniss seiner Zuschauer verlassen.«<sup>66</sup> Die Theoretiker beschäftigten sich also auch mit der Frage, welche intendierte Wirkung des Tanzes, körpersprachlich sowie dramaturgisch, wie realisiert werden könne.

In den theoretischen Schriften und Tanztraktaten wird nämlich – so eine zentrale These der vorliegenden Untersuchung – nicht etwa nachträglich eine Bühnen-›Wirklichkeit‹ abgebildet, sondern diskursiv eine neue Ästhetik – samt intendierter Realisierung und Wirkung – geschaffen, die freilich von der Praxis und ihren Möglichkeiten beeinflusst ist, diese aber wiederum entscheidend mitprägt. Im Diskurs der doppelten Bewegung geht es – wie insbesondere anhand der Ballettreform der Mitte des 18. Jahrhunderts gezeigt werden soll – nicht einfach darum, Bewegung auf der Bühne zu beschreiben. Vielmehr wird eine wechselseitige Bewegung zwischen Darstellenden und Zuschauenden ebenfalls erschrieben, indem Art und Weise des Zeichengebrauchs, Handlungsvollzugs und dessen angestrebte Wahrnehmung gewissermaßen vorgeschrieben werden. Der prozesshafte Status dieser Vor-Schriften soll vor allem an dafür besonders fruchtbaren diskursiven Paradoxa und Widersprüchen gezeigt werden. Die performative Leistung der Sprache in den theoretischen Schriften bleibt indes im ausgehenden 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert noch weitgehend auf die Umdefinition und Etablierung einer eigenständigen Kunstsparte, dem ›Ballet en Action‹, beschränkt.

Im 19. Jahrhundert wirkte sich die technische und stilistische Ausdifferenzierung der Tanzkunst dann auch deutlicher auf den Diskurs über Tanz aus. Der italienische Tänzer, Choreograph und Pädagoge Carlo Blasis, der die Ballettechnik nachhaltig kodifiziert hat, unterscheidet bezüglich der Körpersprache der Pantomime bereits zwischen drei Kategorien von Gesten, zwischen »*natural gestures*«, »*artificial ones*« und den »*gestures of convention*«. <sup>67</sup> Die natürlichen Gesten lägen – so Blasis in seiner 1828 erstmals erschienenen Abhandlung *The code of Terpsichore* – in der Natur des Menschen und seien von Geburt an in ihm angelegt. <sup>68</sup> Die künstlichen Gesten würden durch Nachahmung kreiert. Auch die »*gestures of convention*« habe die Kunst geschaffen, Bräuche und Sitten hätten sie etabliert. Zu ihnen gehörten beispielsweise die Darstellung von bestimmten Festen wie eine Krönung oder eine Hochzeit. Sie könnten jedoch nur in einem Ensemble von Figuren repräsentiert werden und würden lediglich mit kulturellem Wissen und Imagination verstanden.

Dass die Gestensprache also keineswegs ausschließlich ›natürlich‹ und ›universell‹ und die Wirkung des Tanzes eine Frage der Technik sei, hat Blasis erkannt und beschrieben. Allein ein sehr geübter Mime, der sich geschickt eines Sujets annehme, um es in Gesten auszudrücken, erreiche im Gemüt des

66 | Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 2, 40.

67 | Blasis, *The code of Terpsichore*, 114 (Hervorhebung im Original). Vgl. dazu Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

68 | Vgl. dazu und zum Folgenden ebd., 114f.

Zuschauers einen außerordentlichen Effekt,<sup>69</sup> räumt er ein. Tanz basiere zwar auf einer stummen Sprache, die über die Seele, die Gefühle erfahrbar sei. Der Vorstellung von der Universalität des Balletts hält Blasis jedoch die Verschiedenheit der Geschmäcke entgegen, die je nach kulturellem Umfeld und Zeitalter variierten:

»All the civilized nations of Europe admire beautiful imitations of nature, and unanimously reject whatever is grossly at variance with her; nevertheless, the genius, the characters, and the manners of different nations, give each of them a particular idea of taste on certain matters. [...] [T]hey [d.s. Künstler verschiedener Länder, C.T.], nevertheless, have other merits which are not, and indeed cannot be, sufficiently felt and appreciated by readers of a different age or nation.«<sup>70</sup>

Der Autor macht damit ein Wechselverhältnis zwischen der Kunst und ihrer Rezeption beziehungsweise zwischen den Künstlern und ihren »readers« geltend; dieses ist offenbar abhängig von kulturellen und zeitlich sich wandelnden Konventionen. Anhand von Blasis' Argumentation lässt sich zeigen, dass der Diskurs über Tanz in dessen Geschichte reflektierter und differenzierter geführt wurde als heute vielfach wiedergegeben.

Zu einer regelrechten Verklärung der Rede über Tanz hat dann jedoch – ebenfalls im 19. Jahrhundert – die romantische Tanzkritik beigetragen. Dabei wurde im Gegenzug zur immer stärkeren Reglementierung der Ballettcodes eine betont subjektive Wirkungsweise der Tanzkunst hervorgehoben. Diese galt deren Verfechtern als umso intensiver und lebendiger.<sup>71</sup> Vor allem Jules Janins und Théophile Gautiers Texte über das Ballett können als Diskurs der Emphase bezeichnet werden, d.h. als der Versuch, optisch-atmosphärisch Wahrgenommenes sprachlich wiederum sichtbar zu machen.<sup>72</sup> Gautier beschreibt den Tanz als eine visuelle Symphonie, deren Zeichen individuell interpretiert werden sollten.<sup>73</sup> Besonders im Hinblick auf den von Gautier und seinen Zeitgenossen

**69** | Vgl. Blasis, *Notes upon dancing*, i.

**70** | Blasis, *The code of Terpsichore*, 539.

**71** | Vgl. etwa Czerwinski, *Geschichte der Tanzkunst*, 5.

**72** | Vgl. dazu Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit.

**73** | Gautier, *Écrits sur la danse*, 210: »Un ballet est une symphonie visible; les gestes, ainsi que les notes de musique, n'ont pas un sens bien précis, et chacun, sauf une signification générale, peut les interpréter à sa manière.« Vgl. außerdem ebd., 223: »[C]'est [d.i. der Tanz, C.T.] 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.« Die Zitate von Gautier werden im Folgenden – mit Ausnahme der Erzählung *Jettatura* – in französischer Originalsprache zitiert, obwohl einige der Stellen auch in deutscher Übersetzung greifbar wären. Dadurch sollen die für die Argumentation wichtigen sprachlich-poetischen Eigenheiten deutlich werden.

mitgeprägten Ballerinenkult wird die romantische Tendenz zu einer mythisierenden Betrachtungsweise deutlich. Diesbezüglich gehen der Bühnentanz jener Zeit und dessen Beschreibungen eine diskursprägende Synthese ein. Es interessiert im Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Untersuchung wiederum nicht der romantische Tanz selbst, sondern vielmehr die Praktiken der Texte über den Tanz und ihre Funktion im Prozess der Mythisierung des Balletts.

Der Theater- und Tanzforscher Roger Copeland etwa befindet denn auch insbesondere über den romantischen Kritiker Théophile Gautier, dieser vermittle lediglich die Bilder, die der Tanz in seiner Vorstellung hervorgerufen, aber wenig darüber, wie der Tanz tatsächlich ausgesehen habe.<sup>74</sup> Der Vorgang der Über- und Umsetzung, den Gautier in einem großen Teil seiner Kunst- und Ballettkritiken praktiziert, und der als ›transposition d'art‹ einer durchaus gängigen romantischen Kunstpraxis entspricht,<sup>75</sup> ist in der Tanzforschung vielfach vermerkt, gelobt, aber auch bemängelt worden. Copeland berücksichtigt in seiner Kritik allerdings gerade nicht, dass die romantische Poetik der Künste darauf angelegt war, eine Kunst in eine andere zu übersetzen. Er stellt nur fest, dass die Folge dieser Haltung, eher den bewegenden Effekt als die bewegte Kunst selbst zu beschreiben, sich nachhaltig auf den Diskurs über Tanz auswirkte. Damit ist jedoch wiederum die Wechselwirkung zwischen den Texten über Tanz und dessen Tradierung benannt, um die es in der vorliegenden Untersuchung – unter der besonderen Berücksichtigung der Bewegung – gehen soll. Wie die flüchtige Bewegung, insbesondere im Tanz, zu denken und wahrzunehmen ist, davon zeugen jeweils die Texte. Die romantischen Tanzkritiken und -essays innerhalb der neu sich etablierenden Textgattung des Feuilletons reizen dabei die bewegte Imagination am weitesten aus, die mit dem Tanz der damaligen Zeit, dem romantischen Handlungsballett, korrespondiert, aber auch – und das wurde bisher zu wenig untersucht – unser heutiges Bild dieser historischen Tanzform nachhaltig prägt.

Einen zeitgenössischen Spiegeldiskurs zu den feuilletonistischen Texten bilden außerdem die Aussagen von Tänzerinnen. Anhand dieser Voten in Briefen oder nachträglich in Memoiren wird deutlich, wie dominant der romantische Blick auf den Tanz war. Die Ballerinen schreiben einerseits eigenhändig an der Verklärung ihrer Profession und Kunst mit, allerdings lassen sich in ihren Schriften andererseits auch eine gewisse Skepsis oder gar der Versuch einer Kritik nachweisen.

Gewissermaßen als Ausblick beziehungsweise als angedeutete Ergänzung sei an dieser Stelle schließlich noch auf Texte verwiesen, die eigentlich über die in der vorliegenden Untersuchung fokussierte historische Zeitspanne hinausreichen, die jedoch gewisse Aspekte der Fragestellung unterstreichen. Im aus-

---

74 | Copeland, *Dance criticism and the descriptive bias*, 28.

75 | Vgl. zu diesem Prinzip der ›transposition d'art‹ insbesondere Cenerelli, *Dichtung und Kunst*.

gehenden 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde insbesondere der moderne Tanz zum neuen Inbegriff einer expressiven Kunstform, die mittels nonverbaler Sprache direkt die Gefühle anspreche. Im Zuge der sogenannten ›Sprachkrise‹ beriefen sich auch Literaten wie Hugo von Hofmannsthal, Robert Walser oder Stéphane Mallarmé auf den Tanz, weil sie darin ein gewisses utopisches Potential zu erkennen glaubten, das ihnen ihre eigene Kunst verwehrte.<sup>76</sup> Dennoch geht es auch in jenen Texten weniger um die Beschreibung von Tanz, dieser wird vielmehr – vergleichbar mit der Konstellation im Zuge der Rhetorikkritik des 18. Jahrhunderts – wieder zur Metapher für die Reflexion von Literatur und Kunst allgemein.

Allerdings finden sich auch im fachspezifischen Diskurs über den modernen Tanz vergleichbare mythisierende Argumentationen. So hebt der *New York Times*-Kritiker John Martin 1933 in seinem Buch *The Modern Dance* den Begriff der ›Metakinesis‹ hervor, der eine Übertragung von Bewegung meint. Bewegung selbst sei »a medium for the transference of an aesthetic and emotional concept from the consciousness of one individual to that of another.«<sup>77</sup> Metakinesis, erklärt Martin weiter, sei keine Erfindung der Neuzeit, »it has always been true«. Die Griechen hätten es verstanden, mit Metakinesis umzugehen, dann sei sie jedoch lange nicht mehr bewusst angewendet worden, »until the modern dance arose.«<sup>78</sup> Indem Martin erstens den Modern Dance mit dem Tanz der Antike vergleicht, indem er zweitens in diesem Zusammenhang die Wahrnehmung mit Intuition gleichsetzt und drittens wiederholt den Begriff der Wahrheit (›true‹, ›truth‹) verwendet, kreierte er um den Tanz einen Mythos, der auf allgemeingültigen Vorstellungen basiert, jedoch mit der Ratio nicht erfasst werden kann oder soll. In diesem Sinne definiert Martin denn auch den Zweck von Tanz folgendermaßen: »This is the prime purpose of the modern dance; it is not interested in spectacle, but in the communication of emotional experiences – intuitive perceptions, elusive truths – which cannot be communicated in reasoned terms or reduced to mere statement of fact.«<sup>79</sup> Mit diesem Votum entzieht Martin dem Tanz jegliche Diskursivierbarkeit, die über eine Beschreibung der emotionalen Erfahrungen hinausgeht. In dieser Tradition, die Tanzrezeption als einen intuitiven Vorgang zu begreifen, steht u.a. auch die New York School of Criticism, zu der bekannte Tanzkritikerinnen wie Arlene Croce, Deborah Jowitz und Marcia B. Siegel gehören. Sie verstehen die Tanzkunst als »self-expression« oder als reine »expression of emotions«,<sup>80</sup> auf die die Betrachtenden mit dem Wunsch nach emotionaler Teilhabe und nicht nach Analyse reagierten.<sup>81</sup> Marcia Siegel hält in diesem Sinne Folgendes über ihr Schreiben fest: »Dance is a physical art, and I think the over-intellectualized

76 | Vgl. Brandstetter, *Tanz-Lektüren*.

77 | Martin, *Metakinesis*, 23.

78 | Ebd., 23f.

79 | Martin, *Dance as a means of communication*, 22.

80 | Vgl. Copeland/Cohen, *What is dance?*, 3.

81 | Vgl. Copeland, *Dance criticism and the descriptive bias*, 29.

kind of writing where the writer detaches himself from all sensory ephemeral qualities and emotional connotations is just about worthless. The one inescapable fact about dance criticism is that you have to be in contact with the real live thing as it is performed.«<sup>82</sup> Das Resultat einer solchen Auffassung sind Texte, die phänomenologisch Beobachtungen, Erfahrungen in – oft betont subjektiv gehaltenen – Beschreibungen wiedergeben. Dieser anti-intellektuelle Diskurs einer unmittelbaren, emotionalen Wahrnehmung von Tanz hat seit der Mitte des 20. Jahrhunderts zu einer kontroversen Debatte geführt. Einerseits findet die Betrachtung der Tanzrezeption als eines subliminalen oder kinästhetischen Vorgangs gerade in neueren Diskussionen wieder vermehrt Anhänger/-innen. Lesley-Anne Sayers etwa führt in ihrem Aufsatz *The interpretation of movement: Changing ways to interpret the meaning of dance* das Verständnis von Tanz auf einen komplexen interpretatorischen Prozess zurück. Sie vergleicht dabei Tanz mit Musik. Diese könne ebenfalls nicht gedeutet oder übersetzt werden, weil der »Inhalt« eines Stücks im Medium selbst aufgehoben und deshalb nicht von diesem zu trennen sei. Tänzer wie Publikum seien interaktiv an der »Sinnggebung« beteiligt.<sup>83</sup>

Der amerikanische Tanzkritiker Jack Anderson greift 1974 in seinem Buch *Dance* auf das Konzept von ›movere‹ zurück, indem er in Bezug auf den Tanz eine Bewegungs-Kommunikation feststellt: »[D]ance communicates because it prompts responses within us. Dance is not simply a visual art, it is kinesthetic as well; it appeals to our inherent sense of motion.«<sup>84</sup> Auch der Künstler Cary Rick beschreibt im Hinblick auf seine Tanzwerke, dass sich während einer Vorführung eine kommunikative Relation zwischen der Bewegung des Performers und der Bewegung des Zuschauers einstelle, dass sich also eine Beziehung zwischen Tänzer und Zuschauer über den Körper ergebe.<sup>85</sup> Und die Journalistin und Tanzforscherin Gabriele Wittmann fragte jüngst in ihrem Aufsatz *Dancing is not writing* nach einer Sprache, die »das kinästhetische Momentum des Tanzes ausdrücken oder nachbilden kann«.<sup>86</sup> Sie geht davon aus, dass alle Menschen mit einem Bewegungssinn ausgestattet seien, der jenseits der Sprache liege und der angesichts von Tanzaufführungen Bewegungsempfindungen wachrufe.<sup>87</sup>

Dieser Diskurs im 20. Jahrhundert steht zwar unter anderen Vorzeichen, er verweist jedoch bezüglich der Sprachkritik zugunsten einer Aufwertung der sinnlichen und insbesondere der kinästhetischen Wahrnehmung auf die Diskussion im 18. Jahrhundert. Insofern können diese Voten zurückübersetzt werden auf die Debatte in der Tanztheorie jener Zeit – über die Kommunikation von Herz zu Herz, über die durch die Bewegung der Tänzer in Bewegung versetzte

82 | Siegel zit. in: ebd., 29f.

83 | Sayers, *The interpretation of movement*, 12.

84 | Anderson, *Dance*, 9; zit in: Smyth, *Kinesthetic communication in dance*, 19.

85 | Vgl. Rick, *The eye of the beholder*.

86 | Wittmann, *Dancing is not writing*, 585.

87 | Ebd., 589.

Seele der Zuschauenden –, die Noverre und seine Zeitgenossen, nicht nur in Bezug auf den Tanz, geführt haben. Auch im 20. Jahrhundert beschränkt sich der einschlägige Diskurs zur wechselseitigen Bewegung nicht auf die Tanztheorie. Eine wieder neu ins Interesse gerückte Phänomenologie befasst sich in Anlehnung an Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty ebenfalls mit ästhetischer Wahrnehmung und diagnostiziert eine auf Erfahrung beruhende, – je nach Autor – materielle, energetische oder atmosphärische interaktive Korrespondenz zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter.<sup>88</sup>

Andererseits kommt jedoch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch vermehrt Kritik an einer Auffassung von Tanz(rezeption) auf, die sich einer reflexiven Interpretation verweigere und deshalb als anti-intellektuell bezeichnet wird.<sup>89</sup> Copeland beispielsweise sieht in dieser Abneigung gegen Theorie einen Wunsch nach ritueller Partizipation.<sup>90</sup> Diese Theoriesistenz nimmt er bei einer Mehrzahl von Tänzern, Choreographinnen, Tanzkritikern und sogar -historikerinnen wahr.<sup>91</sup> Susanne K. Langer, die den verbreiteten Mythos von der unmittelbar bewegend wirkenden Tanzkunst bereits 1953 kritisiert, gibt als dessen Ursache das Trauma der westlichen Zivilisation, die Säkularisierung, an; dabei werde der Tanz auf seine rituellen Ursprünge zurückgeführt und irrational verklärt.<sup>92</sup> Die Folge davon sei ein »magisches« Einverständnis einer esoterisch eingeweihten Gruppe, das es jedoch – so Mary Smyth in ihrem kritischen Aufsatz über kinästhetische Kommunikation im Tanz – zu entmythologisieren gelte: »Investigation of the process involved in perception does not take the magic from the experience itself, but the magic should always be part of the experience, not part of the explanation.«<sup>93</sup> In der jüngeren Tanzwissenschaft wird diese Forderung von Smyth zumindest teilweise eingelöst und rückblickend auch historisch angewandt. Die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster beispielsweise kritisiert in ihrem Buch *Choreography & narrative* von 1996 die bisherige Perspektive der Tanzgeschichtsforschung, die meist jener eines begeisterten Betrachters im Publikum entspreche, während

---

**88** | Vgl. etwa Böhme, *Asthetik*; Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*; vgl. außerdem den Band *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. v. Küpper/Menke. Versuche, die Phänomenologie als Methode in der Tanzwissenschaft zu etablieren, unternimmt Sheets in *The phenomenology of dance* oder in *Phenomenology as a way of illuminating dance*.

**89** | Copeland, *Dance criticism and the descriptive bias*, 29ff.; vgl. auch die Kritik von Smyth, *Kinesthetic communication in dance*, die sich u.a. auf die Wahrnehmungsforschung beruft; außerdem die Kritik von Langer, *From feeling and form*, die auf den illusionären Charakter von Tanzbewegungen hinweist.

**90** | Copeland, *Dance criticism and the descriptive bias*, 29.

**91** | Copeland/Cohen, *What is dance?*, viii.

**92** | Vgl. Langer, *From feeling and form*, 42ff.

**93** | Smyth, *Kinesthetic communication in dance*, 22.

soziale und kulturelle Kontexte oft wenig berücksichtigt würden.<sup>94</sup> Sie sieht in den Tanzstücken jeweils »particular stagings of the body's participation in the larger performance of the body politic«.<sup>95</sup>

In Anlehnung an Foster, die sich wiederum auf Michel Foucault beruft, soll denn auch im Folgenden die ›universelle‹ Sprache des Tanzes und die Synthese von äußerer und innerer Bewegung nicht als Faktum oder als Ereignis verstanden, sondern als Produkt des Diskurses über Tanz reflektiert werden, das sich aus der jeweiligen historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Konstellation heraus ergeben hat und immer weiter tradiert wurde; dazu werde ich diskursanalytische Perspektiven um ästhetiktheoretische Fragestellungen erweitern. Eine ›universelle‹ Sprache über den Tanz gibt es so wenig wie eine universelle Bewegungs- oder Körpersprache, denn »[a] blank stare does not mean the same thing for all bodies in all contexts«.<sup>96</sup>

## Forschungsbericht/Methode

Die vorliegende Arbeit untersucht den Diskurs über die spezifische Wirkung von Tanz anhand von Texten über Tanz (und nicht im Hinblick auf den Tanz selbst). Dadurch verfolgt sie einen eigenen Fokus, der so in der Forschung bisher nicht vorhanden ist. Sie stützt sich dabei auf verschiedene Felder von Quellen und wissenschaftlichen Beiträgen, die direkt oder indirekt mit dem Diskurs über Tanz in Zusammenhang stehen. Es sind dies Traktate von Tanzmeistern, -apologeten und Ballettreformern, historische Tanzgeschichtsbücher, Vorreden zu Libretti, Berichte und Reflexionen zu Tanzaufführungen, aber auch allgemeine Abhandlungen aus dem weiteren Bereich der Ästhetik. Berücksichtigt werden zunächst die wissenschaftlichen, ästhetischen, sprach- und theatertheoretischen Texte des 18. Jahrhunderts, die das Verhältnis von Empfindung und ihrem physiognomischen und pathognomischen Ausdruck zu einem zentralen Thema erhoben. Im Hinblick auf die spezifische Fragestellung der vorliegenden Untersuchung wird Bezug genommen auf Primärtexte u.a. von Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Johann Georg Sulzer, Johann Gottfried Herder, Johann Jakob Engel, Johann Caspar Lavater, Georg Christoph Lichtenberg, Friedrich Schiller, Gotthold Ephraim Lessing, Jean-Baptiste Du Bos oder Charles Batteux.

In der anthropologisch interessierten ästhetischen Forschung der letzten Jahre sind einige Untersuchungen zur (Wieder-)Entdeckung des Körpers, zum Sensualismus, zur Wirkungsästhetik oder zur Gestensprache erschienen, die sich insbesondere mit diesem Paradigmenwechsel im 18. Jahrhundert auseinan-

---

94 | Foster, *Choreography & narrative*, xv.

95 | Ebd., xvi.

96 | Foster, *Choreographing history*, 5.



dersetzen. Es sind dies literaturwissenschaftliche,<sup>97</sup> theatertheoretische<sup>98</sup> und musikwissenschaftliche<sup>99</sup> Arbeiten, die sich dem Thema entweder ästhetisch, ideengeschichtlich, diskurs- oder medientheoretisch nähern.

Mein Hauptaugenmerk liegt jedoch nicht auf den bereits viel und ausführlich zitierten Philosophen, Literaten, Kunst- und Theatertheoretikern des 18. und 19. Jahrhunderts und der breiten Forschung dazu, sondern vielmehr auf ausgewählten Texten aus dem Bereich Tanz, Tanzkritik und Tanzforschung des ausgehenden 17. bis 20. Jahrhunderts, die ich im Abschnitt *Quellen* dargestellt habe. Diese oder zumindest die meisten davon werden in der heutigen allgemeinen kulturwissenschaftlichen Forschung (noch) wenig berücksichtigt.

Der Aufbau der vorliegenden Untersuchung ist – ausgehend von aktuellen Fragestellungen und Bezugnahmen – weitgehend historisch. Mit ›historisch‹ meine ich jedoch weder linear chronologisch noch umfassend. Vielmehr werden punktuell einschlägige Texte herausgegriffen und nach thematischen Schwerpunkten beziehungsweise Dispositiven behandelt. Die sich konstituierenden Diskurse über die Tanzkunst sind dabei einerseits im Zusammenhang mit Veränderungen in der zeitgenössischen Bühnenpraxis und -theorie, andererseits auch im allgemeinen Kontext von gesellschaftlichen Umbrüchen sowie anthropologischen, philosophischen und ästhetischen Paradigmenwechseln zu sehen. Das diskursive Feld, in dem sich der je neue Diskurs über Tanz als einer gleichzeitig bewegten und bewegenden Kunst bildete und verbreiten konnte, soll befragt werden im Hinblick darauf, welche Funktion jeweils die Schriften über den Tanz dabei übernahmen und wie, mit welchen textuellen Verfahren, mit welchen Zielen und Konsequenzen sie dies taten.

Einige Argumente der zu untersuchenden historischen Betrachtungen tauchen jüngst in allgemeinen ästhetischen Debatten, insbesondere im Zusammenhang mit phänomenologischen Theorien,<sup>100</sup> wieder auf und lehnen sich somit an den spezifischen Diskurs über Tanz beziehungsweise über Tanzrezeption an. Auch solche diskursiven Interferenzen möchte ich einbeziehen und analysieren. Die möglichen Konsequenzen dieser philosophischen, ästheti-

---

**97** | Vgl. u.a. Torra-Mattenklott, *Metaphorologie der Rührung*; Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*; Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*; Geitner, *Die Sprache der Verstellung*; Egidi u.a., *Riskante Gesten*. Vgl. außerdem die Studie von Roger Müller Farguell, *Tanz-Figuren*, die sich mit der metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten von Schiller, Kleist, Heine und Nietzsche auseinandersetzt; diese Untersuchung, ebd., 8 beziehungsweise 12, fokussiert – im Unterschied zur vorliegenden – »innerliterarische[] Darstellungsprozesse« und versteht »Bewegung des Textes« als »eine Funktion der Lektüre seiner Figuren«.

**98** | Vgl. u.a. Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*; Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*.

**99** | Vgl. u.a. Danuser, *Das musikalische Kunstwerk*, darin insbesondere Forchert, *Vom »Ausdruck der Empfindung« in der Musik*.

**100** | Vgl. dazu S. 27 des vorliegenden Kapitels.

schen Theorien auf die Diskussion über Tanz und umgekehrt sollen untersucht werden.

In der Tanzforschung schließlich ist die Bewegung genuin Thema, weil sich ihr Gegenstand über die Bewegung – wenn auch immer wieder anders – definiert. Die neuere historische Tanzforschung<sup>101</sup> sowie die kulturwissenschaftlich<sup>102</sup> beziehungsweise diskursanalytisch<sup>103</sup> ausgerichtete Tanzwissenschaft nehmen sich gerade in jüngerer Zeit den historischen Texten über Tanz wieder vermehrt an. So sind in den vergangenen Jahren einige grundlegende Publikationen erschienen, die sich vor allem mit der Darbietung der einschlägigen Quellen<sup>104</sup> und ihrer historischen, ästhetischen oder diskursiven Kontextualisierung befasst und dabei die Reflexion über Funktionen und Vermögen der Kunstform Tanz neu in Gang gebracht haben. Es liegen zur Zeit zwei Überblicksarbeiten vor, je zu einer historisch wichtigen Epoche: Stephanie Schroedters *Vom »Affect« zur »Action«* sowie Monika Woitas' Habilitationsschrift *Im Zeichen des Tanzes*.<sup>105</sup> Schroedters Studie ist übergreifend systematisch, sie beleuchtet eine Schlüsselära des Tanzes, die Zeit um 1700, in der einerseits erste Versuche stattfanden, die Geschichte der Kunstform wissenschaftlich aufzuarbeiten, und in der sich andererseits ein wegweisender Paradigmenwechsel vollzog von der höfischen, strengen Regelpoetik zur bürgerlichen, dramatisierten Wirkungsästhetik. Sie bereitet akribisch die grundlegenden französischen, deutschen und englischen

---

**101** | Vgl. dazu u.a. die fundierten Untersuchungen von Claudia Jeschke, *Noverre, Lessing, Engel*; außerdem Dies., *Vom Ballet de Cour zum Ballet d'Action*; das handbuchartige Werk von Sibylle Dahms (Hg.): *Tanz*; Dies., *Anmerkungen zu den »Tanzdramen« Angiolinis und Noverres und zu deren Gattungsspezifik*; vgl. außerdem Schroedter, *Vom »Affect« zur »Action«*; sowie Woitas, *Im Zeichen des Tanzes*.

**102** | Vgl. dazu die Arbeiten von Gabriele Brandstetter, insbesondere *Tanz-Lektüren*; außerdem Dies., *Figura*; Dies., *»Die Bilderschrift der Empfindungen«*; vgl. auch Huschka, *Der Tanz als Medium von Gefühlen*, sowie die Untersuchungen der amerikanischen Anthropologin und Tanzforscherin Judith Lynne Hanna, *The performer-audience connection*; Dies., *To dance is human*.

**103** | Vgl. etwa die Arbeiten von Susan Leigh Foster, insbesondere *Choreography & narrative*.

**104** | Es sind in diesem Zusammenhang auch im deutschsprachigen Raum wieder wichtige Neuausgaben/Nachdrucke von historischen Tanztraktaten erschienen, etwa Bonin, Louis: *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst*. Wie die heute nur noch schwer (käuflich) erhältlichen älteren Titel der Leipziger Reihe Documenta Choreologica, die Kurt Petermann herausgegeben hatte – darunter deutschsprachige Traktate und Schriften von Samuel Rudolph Behr, Albert Czerwinski, Johann Pasch, Gottfried Taubert sowie die Übersetzung von Noverres Briefen –, stammen viele französisch- und englischsprachige Reprints aus den 1970er und 1980er Jahren, etwa Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*; de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*; oder die Schriften von John Weaver in Ralph, *The life and works of John Weaver*.

**105** | Vgl. Fußnote 101 des vorliegenden Kapitels.

Quellen definitorisch, systematisch beziehungsweise typologisch auf, setzt sie miteinander in Verbindung und stellt sie in historische und größere ästhetische Zusammenhänge. Der reiche Fundus, auf den Schroedter zurückgreift, stammt größtenteils aus dem Tanzarchiv von Derra de Moroda in Salzburg. Schroedters Studie ist ein materialreiches Basiswerk, auf dem weitere Forschung nun mit klar fokussierten Fragestellungen aufbauen kann und muss.

Monika Woitas' Buch schließt chronologisch an den von Schroedter bearbeiteten Zeitraum an. Sie fragt »im Zeichen des Tanzes«, also mit einem Fokus auf die Tanzkunst, nach dem Paradigmenwechsel in den Künsten ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Damit füllt sie eine Lücke der einschlägigen theaterwissenschaftlichen Forschung, die die theoretischen und ikonographischen Quellen aus dem Bereich des Tanztheaters weitgehend unberücksichtigt lässt. Im Zentrum von Woitas' Untersuchung steht der Zeitraum von 1760 bis 1830. Sie zeigt, wie sich die Verschiebung von einer erzählenden Spielweise in der Tradition der Rhetorik zur verkörpernden Darstellung auswirkte und sich dabei nicht nur das Verhältnis des Darstellers zu seiner Rolle wandelte, sondern auch das Rezeptionsverhalten der Zuschauenden, und vor allem der Darstellungsstil, in dem sich der Bewegungscode als gleichberechtigtes Zeichensystem neben der Sprache etablierte. Auch diese Studie versammelt einen reichen Materialfundus, auf den weitere, noch spezifischer fragende Studien zurückgreifen können.

In Abgrenzung zu Schroedters und Woitas' Arbeiten behandelt meine Untersuchung, ausgehend von Frage- und Problemstellungen der Gegenwart, historisch weiter den Zeitraum von 1700 bis ca. 1880; ich befasse mich dabei aber enger und fokussierter mit dem Diskurs über Tanz beziehungsweise der doppelten Bewegung. Damit verfolge ich die Absicht, historisch übergreifende Zusammenhänge aufzuzeigen und diese kulturwissenschaftlich in einen allgemeineren ästhetischen Kontext zu stellen. Die Frage, inwiefern die Rede über den Tanz die Vorstellung von Bewegung im Allgemeinen und von der bewegt bewegenden Kunstform im Speziellen geprägt hat, steht dabei im Vordergrund. Dazu bedarf es einer eingehenden, literatur- und tanzwissenschaftlich fundierten Textanalyse, die so noch nicht vorliegt. Um diese Untersuchung leisten zu können, muss auch theoretisch Neuland betreten und die Diskursfrage neu gestellt werden. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung möchte ich dazu eine Methode erarbeiten, die Diskursanalyse, Ästhetiktheorie und Textlektüre kombiniert. Generell soll es darum gehen, Muster zu finden, mit denen die Texte bestimmte Begriffe prägen und theoretische Einheiten bilden, es soll nach den Funktions- und Existenzbedingungen dieser diskursiven Praktiken gefragt werden,<sup>106</sup> aber auch nach Paradoxa und Widersprüchen.

---

106 | Vgl. dazu auch Foucault, *Was ist ein Autor?*, 9, außerdem 31.