

Interaktion und Rhythmus

Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts

derra dance research

Claudia Jeschke, Gabi Vettermann, Nicole Haitzinger

INTERAKTION UND RHYTHMUS

*Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater
des 19. Jahrhunderts*

le|podium

epodium Verlag
© epodium, München
Website: www.epodium.de
E-Mail: info@epodium.de
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Umschlaggestaltung: Anja Manfredi, Wien
Umschlagabbildungen: Reproduktionen aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn,
Universität zu Köln
Gestaltung und Satz: Gabi Vettermann, München
Druck und Bindung: Memminger MedienCentrum, Memmingen
epodium ist eine eingetragene Marke
ISBN 978-3-940388-13-1
Printed in Germany 2010

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

Redaktion: Gabi Vettermann

Interaktion und Rhythmus erscheint in der Reihe *derra dance research*,
herausgegeben von Irene Brandenburg, Nicole Haitzinger, Claudia Jeschke

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Zur Finanzierung der Publikation trug auch die Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg bei.

Inhalt

Claudia Jeschke, Gabi Vettermann, Nicole Haitzinger

Re-Visionen tanz- und kulturwissenschaftlicher Historiographie 13

A Vorschriften –

Tanztheorien und das (rhetorische / performative) Fremde

Claudia Jeschke

A. I. Körper, Tanz und kulturelle Dispositive	25
Tanz als Förderung und Gefährdung der Gesundheit	29
Anstand, Medizin, Physik, körperliche Konditionierung, Mentalität als Gradmesser der Bewegung	33
Ästhetische Affirmation – Funktionale Symptomatik	38
Das was ins Auge fällt – Zur Kontrolle des Blicks	42
Ballordnungen – Rezepte gegen das imaginäre Fremde	45
Regulationen: Die fremde Kultur zwischen Implikation und Explikation	49

Claudia Jeschke

A. II. Körperkonzepte: Bilder – Apparate	51
Haltung; Stellungen; Balance/Equilibrium/Aplomb	51
Gehen oder Schritte machen?	57
Kartogramm des Körpers – Operativik der Bewegung	59
Szientifizierungstendenzen	61
Illustrationen – Draufsichten, Ansichten, Funktions- und Konstruktionszeichnungen	67
Apparate – Mechanische und manuelle Manipulationen	71
Motorik und Gestaltung: Der Schatten des fremden Körpers	80

Claudia Jeschke

A. III. Repertoire fremder Tänze	81
Das lexikalisierte Fremde	81
Kolonialisierung als Perspektive (81); Fazit: Die anthropologisierte Attraktivität des Fremden (85); Die Reise um die Welt (85); Fazit: Die nationalisierte Attraktivität des Fremden (96); Die Ferne und der Kanon des Tanzes (99); Fazit: Die theatraisierte Attraktivität des Fremden (102)	
Zur Verkörperung (trans-)nationaler Identitäten	102
Strategien der Aneignung fremder Tänze (102); Disziplinierung des Fremden im Gesellschaftstanz (103); Professionalisierung fremder Tänze im Tanztheater (106); Zum performativen Potenzial des Fremden (108); Zwischen Attributierung und Aneignung: Figurative und selbst- transformatorische Aspekte des fremden Tanzes (119)	

Nicole Haitzinger

A. IV. Empirie und Körper: Anthropologie und / als das innere Fremde	121
Körper, Tanz und kulturelle Dispositive in der Medizintheorie (1780–1850)	121
Körper und Bewegung am Ende der Aufklärung: Anthropologisches Gefüge oder Lokomotionsapparat? (122); Tanz in populärwissen- schaftlichen Handbüchern: Gefährdung oder Heilmittel? (128); Ein Kompendium aus alten und neuen Fragmenten: Der Tanzartikel des <i>DSM</i> (132)	
Verhaltens- und Erscheinungsformen von ‚fremden Körpern‘	140
Veräußerlichungen (144); Verinnerlichungen (170); Dynamisierungen (181)	
Zwischen Regulierung und Potenzial	196

Nicole Haitzinger

A. V. Fallbeispiele	199
Pas de l’Abeille und Cachucha – Auftritte von Frauen als andere Fremde	199
Auftritt 1: Cachucha (200); Auftritt 2: Pas de l’Abeille (204); Szenen-Wechsel (208)	
Quasimodo oder das sublime Monster	210
Quasimodo als mimische Figur (211); Quasimodo als groteske Figur (213); Pantomime und groteskes Genre in der Tanztheorie von Blasis (218); Justamants Quasimodo (222)	

Nicole Haitzinger

A. VI. Empirie und Körper: Aktuelle Diskursivierungen	231
Körper als Fremd-Texte	236
Körper als Fremd-Bild(n)er	243
Exkurs: Körper, Tod und Alterität (250)	
Körper als Inszenierungen des Fremden	254
Das Konzept der Durchlässigkeit (260); Das performative Potenzial der ‚fremden‘ Körper und Tänze (261)	

B Vor-Schriften? – Tanztheatrale Entwürfe von Fremden

Gabi Vettermann

B. I. Der strukturelle Blick im Tanzlibretto	265
Editionsgeschichtliche Aspekte: Libretto als Programmheft	271
Tanzgeschichtsschreibung	277
Inszenatorische Aspekte – Das Libretto als Prätext (278)	
Strukturelle Aspekte – Das Libretto als Subtext (292)	

Gabi Vettermann

B. II. Das Tanzlibretto als Performance	307
Definition: Das Libretto als tanztheatraler Entwurf	308
Das Fremde im Tanzlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	311
Zur verbal-schriftlichen Darstellung von Fremdheit (311); Zu konzeptuellen Dimensionen von Fremdheit (316)	

Gabi Vettermann, Claudia Jeschke

B. III. Fallbeispiele	329
Der Auftakt der Bamboula	329
<i>Vettermann</i> : Performative Couleurs in <i>Paul et Virginie ... / Les Deux Créoles ...</i> (333); Die Lust an der Katastrophe und ihrer Überwindung (335); <i>Jeschke</i> : Exkurs: La Bamboula von Henri Justamant, 1876 (338)	
Eine/Die Cachucha im-/explodiert	341
<i>Vettermann</i> : Die Cachucha: Moral und Tableau (344); Die Cachucha implodiert (346); ...die Cachucha explodiert (351)	
Le Pas de l'Abeille: Experimente mit Fremdheit von Théophile Gautier, Jean Coralli, Carlotta Grisi u. v. a.	353
<i>Vettermann</i> : Gautier und der Orient – Einblicke (354); Le Pas de l'Abeille – Versuchsordnung 1: Die Sichtung des Fremden (363); Le Pas de l'Abeille – Versuchsordnung 2: Das virtuose Fremde ... (365); ... oder das Fremde als couleur locale? (367)	

Eine Episode: Esmeralda, La Esmeralda, La Zingara ... tanzt, oder: Tänze einer Ausstellung des Fremden	369
<i>Vettermann</i> : Das Fremde als Episode (371); ... in den pas der Esmeralda(s) (377); Bilder des Fremden (382); ... als tänzerische Couleurs (385)	

C Nach-Schriften – Schrift, Bild und performative Potenziale

Gabi Vettermann

C. I. Kritik – Öffentlichkeit. Vermarktung	389
Tanz, Kritik und Theater	392
Aufführungspraktiken (392); Kritische Praktiken (396)	

Gabi Vettermann

C. II. Fallbeispiele	415
Kritiken zu <i>Paul et Virginie / Les Deux Créoles</i>	421
Das unmarkante Fremde (424); Das innovative Fremde (426); Exkurs 1: Das Fremde im Vergleich als Ausnahme (427); Exkurs 2: Deutschsprachige Kritiken (428)	
Kritiken zu <i>Le Diable boiteux</i>	429
Rezeption vor und nach der Premiere – <i>Le Diable Boiteux</i> . Eine Erfolgs- Geschichte (431); Das Fremde als Steigerung des Dekors und der Sinne – Rezeption der première oder deuxième représentation (433); Das Fremde im Vergleich (445); Exkurs 1: Der Diskurs der Geschlechter (448); Exkurs 2: Deutschsprachige Kritiken (450)	
Kritiken zu <i>La Péri</i>	453
Passagen des Fremden (456); ... oder das Fremde als Horizont (459); Das Phantom des <i>Pas de l'Abeille</i> (463); Exkurs: Zur Rezeption von <i>La Péri</i> jenseits von Frankreich (466)	
Kritiken zu <i>La Esmeralda</i> , oder: Das Fremde als Gast und die Bildung einer Legende?	468
Visuelle Tradierungen des Fremden 1 (469); Visuelle Tradierungen des Fremden 2 und 3 (473)	

Claudia Jeschke, Gabi Vettermann

C. III. Tanzschriften und Notierungsweisen	479
<i>Vettermann</i> : N.N. / Théophile Gautier – Transformationen von motorischem und literarischem Wissen	479

Jeschke: Henri Justamant – Choreo-Graphologie des Fremden ... 485
 Choreo-graphische Verfahren im 19. Jahrhundert I: Tanznotate (487);
 Theorie – Praxis; Tanzästhetik – Choreographie I: August Bournonville
 (492); Choreo-graphische Verfahren im 19. Jahrhundert II: Inszenierungs-
 notate (495); Theorie – Praxis; Tanzästhetik – Choreographie II: Henri
 Justamant (497); Justamant, sein livret de mise en scène und der Umgang
 mit Fremdheit als Interaktion und Rhythmus (500); Ausblick: Die
 Kodifizierung der Cachucha (505)

Claudia Jeschke, Gabi Vettermann, Nicole Haitzinger
 Fremde Tänze oder: Die Selbstreflexion des Tanztheaters 511

Anhang

Gabi Vettermann

1. Tabellarischer Überblick der Fassungen von *Paul et Virginie* / *Les Deux Créoles*, *Le Diable Boiteux*, *La Péri*, *La Esmeralda* 517
2. Verzeichnis der Libretti 533
3. Verzeichnis der Kritiken 537

Vorbemerkung

Unser Dank richtet sich an alle, die zu einem erfolgreichen Abschluss des Buches beigetragen haben, der ohne die großzügige finanzielle Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft nicht hätte zustande kommen können. Gabi Vettermann hat die redaktionelle Betreuung übernommen, Anja Manfredi das Cover entworfen, Irene Brandenburg und Karin Fenböck haben das Manuskript aufmerksam gelesen und kommentiert; ihnen gilt unser besonderer Dank – ebenso wie dem epodium Verlag für die sorgfältige Begleitung und kritische Betreuung. Die fachlichen Anregungen der Mitglieder der interdisziplinären Forschergruppe „Kulturelle Inszenierung von Fremdheit im 19. Jahrhundert“ unter der Leitung von Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhart Hellmuth waren äußerst hilfreich.

Für die hervorragende und effiziente Unterstützung bei den Archivrecherchen sowie für die Hilfe beim Beschaffen seltener Quellen danken wir der Bibliothèque-Musée de l'Opéra, dem Département des Arts du spectacle, der Bibliothèque de l'Arsenal, dem Département de la Musique, dem Département des Estampes et de la photographie, Site François-Mitterrand der Bibliothèque nationale de France, dem Institut de France, der Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, den Archives Nationales (alle Paris), der Dance Collection der New York Public Library, der British Library, dem Theatre Museum, dem Victoria and Albert Museum (alle London), der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, der Musikabteilung, der Abteilung Karten und Bilder sowie der Abteilung für Handschriften und Alte Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek, der Münchner Stadtbibliothek, dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv (alle München), der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn, Universität zu Köln, der Bibliothek der Deutschen Sporthochschule Köln, dem Österreichischen Theatrumuseum, der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, der Josephinischen Bibliothek der Medizinischen Universität Wien (alle Wien) und den Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg.

Für die Genehmigung, Manuskriptseiten aus Henri Justamants *Quasimodo ou La Bohémienne* auf dem Umschlag und auch im Buch abzudrucken, bedanken wir uns bei Dr. Hedwig Müller, Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloß Wahn, Universität zu Köln.

Vorspann

Claudia Jeschke, Gabi Vettermann, Nicole Haitzinger

Re-Visionen tanz- und kulturwissenschaftlicher Historiographie

Die Studie *Interaktion und Rhythmus* ist aus einem Teilprojekt der von der DFG geförderten Forschergruppe „Kulturelle Inszenierungen von Fremdheit im 19. Jahrhundert“ entstanden.

Das interdisziplinäre Forschungsprojekt zielt darauf ab, unterschiedliche Formen kultureller Inszenierungen von Fremdheit im ‚langen‘ 19. Jahrhundert zu untersuchen. Der Schwerpunkt liegt auf der Erforschung von Wahrnehmungs- und Darstellungsmustern, die sich in den Inszenierungen von Fremdheit manifestieren; in Museen, auf Weltausstellungen, in Theater, Tanz und Kunst. Fremdheit wird in dreifacher Weise verstanden: als das außereuropäisch Fremde, das an seinem Ursprungsort aufgesucht, beobachtet, untersucht und klassifiziert wird; als das Fremde im eigenen Lande, das durch den Import des außereuropäisch Fremden als exotische Kuriosität präsentiert wird oder sich als fremd empfundener Bevölkerungsanteil manifestiert (brisantester Ausdruck der Reaktion auf das letztere Faktum ist der Antisemitismus); als das Fremde in der europäischen Nachbarschaft sowie die Außenperspektive auf die mitteleuropäischen Länder als das Fremde. Im Anschluss an die anthropologisch begründete Neudiskursivierung kultureller Fremdheit im ausgehenden 18. Jahrhundert soll die Reflexion dieser europaweiten Wahrnehmungsverschiebung in ihren verschiedenen Ausdrucksformen untersucht werden.¹

Als ihren zentralen Auftrag innerhalb der interdisziplinären Ausrichtung der Forschergruppe verstand die vorliegende Studie die umfängliche Identifizierung und quasi archäologische Sichtung von Quellen hinsichtlich bewegungsorientierter Fragen zur Bestimmung des Fremden. Die historiographische Quellenforschung bildete hier die Grundlage der Theorie-

¹ Website der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 10.5.2008.

bildung von Tanz.² Der bewegungsorientierte Blick verfolgte körperliche und tänzerische Inszenierungen von Fremdheit im 19. Jahrhundert. In der Zusammenschau von Tanztheorien, Libretti, Rezensionen, Regiebüchern und ikonographischen Materialien ließ sich das Fremde (fremde Tänze, fremde Tänzer) als performatives Potenzial und spektakuläre Dimension der Tanzkultur zwischen alltäglicher und theatraler Bewegung bestimmen.

Gesammelt und näher betrachtet wurden etwa 100 Tanztheorien aus Deutschland, Frankreich, England und Spanien und etwa 100 Tanzlibretti aus Frankreich, Deutschland, England, Italien und Portugal. Das ikonographische Quellenmaterial setzte sich vor allem aus den im historischen Kontext gängigen Abbildungen zu Nationaltänzen und außereuropäischen Tänzen zusammen.³ Zudem wurde ein Korpus von Medizintheorien unter körper- und tanztheoretischer Perspektive erstellt sowie eine umfangreiche Sammlung der Rezeption von Aufführungen der für die Studie relevanten Fallbeispiele angelegt.⁴

Die Auswahl der Fallbeispiele in *Interaktion und Rhythmus* erfolgte nach Sichtung des Repertoires der am häufigsten in der Sekundärliteratur genannten Werke beziehungsweise Tanzszenen mit Fremdheits-Thematik.

- 2 Generell stellt die Grundlagenforschung – besonders für das 19. Jahrhundert – nur ein marginales Untersuchungsfeld der Tanzforschung dar. Zwar hat allgemein seit den 1990er Jahren die kritische Sichtung von Quellen zugenommen, wodurch die bis dato vorwiegend praktizierte werk- und personenzentrierte Geschichtsschreibung in den Hintergrund trat. Der Trend zur Theorie zeichnete sich jedoch weniger durch die intensive und ausgedehnte Suche und Aufarbeitung von Quellen aus als dadurch, dass er bereits Bekanntes (meist auf poststrukturalistischer Basis) reinterpretierte.
- 3 Der Schwerpunkt lag auf Recherchen in Bibliotheken und Archiven im deutschsprachigen Raum sowie in der British Library, im Theatre Museum, und im Victoria and Albert Museum (London), in der Dance Collection der New York Public Library, in den Bibliotheken der Bibliothèque National (Paris) und in der Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Tanz ist in keiner dieser Institutionen literaler Wissensverwaltung tanzspezifisch katalogisiert. Vgl. hierzu Vettermann, Gabi: Tanzen und Bibliotheken. In: Backoefer, Andreas; Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv: ForschungsReisen. Reenactment*. Heft 1. 2009, 72–81.
- 4 Die Belegammlung der Kritiken bildet im Fall der Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris, eine Ausnahme. Dass dieses Korpus angesichts der ungeheuren Verbreitung von Tanzkritiken in der Presse durchaus einen repräsentativen Ausschnitt bietet, zeigt sich im Vergleich mit der jüngsten französischen Forschung. Vgl. Vaillant, Alain; Thérenty, Marie-Ève: *1836. L'An 1 de l'ère médiatique*. Paris: Nouveau Monde, 2001 und bes. Berthier, Patrick: *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de juillet*. Paris: Septentrion, 1997, 4 vols.

Sie erlaubten zum einen, die Varietät der im Tanztheater wirksamen Stereotypen von Fremdem darzustellen, und sie bildeten zum anderen ein repräsentatives Beispiel-Raster für den Zeitrahmen der Studie. Wesentlich bei der Zusammenstellung dieser Szenen war demnach zunächst der konservative Umgang mit historiographischer Kontinuität, der es nicht nur ermöglichte, den Stand der Forschung darzustellen, sondern ihn – in einem zweiten und dem für die Studie profilierenden Schritt – auch kritisch zu beleuchten. Die Wahl fiel auf zentrale Tanzszenen aus *Paul et Virginie / Les Deux Créoles*, *Le Diable boiteux*, *La Péri* und *La Esmeralda*; in ihnen werden nicht vertraute Mentalitäten und Rassen (Wilde, Schwarze wie in *Paul et Virginie*) tänzerisch aktiv, es gibt tanzende Fremde aus anderen Ländern und Fremde aus anderen Bewusstseinszuständen (Spanier wie in *Le Diable Boiteux* oder Bayaderen, Odaliskinnen und Péris und einen ‚Opiumfresser‘ wie in *La Péri*) oder sozial Ausgegrenzte, die sich bewegungsmäßig äußern (Zigeuner, Truands oder das Monster Quasimodo wie in *La Esmeralda*).

Ein für das Projekt richtungsweisender Fund waren die choreographischen Manuskripte des französischen Choreographen Henri Justamant.⁵ Es handelt sich dabei um ‚Regiebücher‘ zum Teil vollständiger Ballett-Produktionen, partiell mit dazugehörigen gedruckten und auch mit handschriftlichen Anmerkungen versehenen Libretti und musikalischen Partituren, zum Teil von Einzeltänzen oder Regiebuch-Auszügen. Justamant ist ein bis dato nahezu unbeschriebenes Blatt der Tanzgeschichtsforschung.⁶ Seine illustrativen wie deskriptiven, spezifisch choreographischen Auf-

5 Die Theatersammlung Köln beherbergt 51 Justamant-Manuskripte aus der Jahrhundertmitte (vgl. Ludwig, Paul: *Henri Justamant (1815–1890). Kommentiertes Bestandsverzeichnis seiner Ballett-Notationen in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn*. Köln: Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloß Wahn, 2005); 22 später datierte, bis ungefähr 1880 reichende Regie-/Choreographie-Bücher lagern in der Dance Collection, New York. Und 39 Manuskripte aus den 1840er bis 1880er Jahren, komplette Regie-/Choreographie-Bücher, Sammlungen von Auszügen aus Regie-/Choreographie-Büchern, Libretti, sowie Sammlungen von Tänzen, besonders auch von süd- und osteuropäischen Tänzen, befinden sich in der Bibliothèque-Musée de l’Opéra, Paris. Veröffentlicht wurde zudem ein Regiebuch, s. Peter, Frank-Manuel (Hg.): *Giselle ou Les Willis. Ballet Fantastique en deux actes*. Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren. Deutsches Tanzarchiv Köln. Hildesheim: Olms, 2008.

6 Zur Biographie von Henri Justamant s. Vettermann, Gabi: In Search of Dance Creators’ Biographies: The Life and Work of Henri Justamant. In: Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi; Haitzinger, Nicole: *Les Choses espagnoles*. München: epodium, 2009, 124–136.

zeichnungen zum Gebrauch von Körper, Bewegung und Raum ergänzen als eigenständige Bild- und Schriftquellen die Ikonographien, Libretti und Theorien und liefern aufgrund ihrer Detailgenauigkeit und Vollständigkeit höchst materialreiche, aussage- und bildkräftige Einblicke in die Tanztheater-Praxis der Zeit zwischen Handlungsballett, Revue und Gesellschaftstanz.

Mit der unerwarteten Fülle an Materialien wuchsen auch die (tanz-)theaterwie kulturwissenschaftlich relevanten Möglichkeiten ihrer Verknüpfung und Interpretation. Unter der Perspektive der fremden bewegten Körperlichkeit führte die Verknüpfung der Einzeluntersuchungen zu einer teils tanzspezifischen, teils disziplinär erweiterten Gliederung des komplexen Materials, die nicht nur die umfassende Aufbereitung der Quellen erlaubte, sondern es auch ermöglichte, Verschriftung, (choreographische) Aufzeichnung und Abbildung als kulturelle Inszenierung (und umgekehrt) zu problematisieren und zu diskursivieren. Deutlich wurde, dass es sich bei den verschiedenen Materialien zum Tanz beziehungsweise Systemen des Tanzens um eigenständige Korpora handelt, die sich nicht gegenseitig erklären. Vielmehr nähern sie sich dem Fremden jeweils unterschiedlich an, rezeptiv wie produktiv, pragmatisch wie theoretisch. Die mehrschichtigen Modi sind in eigen-/fremdartigen Synthetisierungen sowohl in den dramaturgischen als auch in den choreographischen Modellierungen von Fremdheit gültig. Das Ergebnis, dass sich Spuren von Aufführungen in Inszenierungs-Konzepten finden und durch Analysen von Motorik, Choreographie wie Mimesis, Literatur (Libretto und Rezeption) rekonstruieren lassen,⁷ stellt eine signifikante Erweiterung, Akzentverschiebung und Re-Evaluation der bisherigen Geschichtsschreibung im Tanz, und besonders der Historiographie des Tanztheaters dar.

7 Zum Verhältnis von Dokumentation und Re-Konstruktion s. Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi: Tanzforschung. Geschichte – Methoden. In: Fink, Monika; Gstrein, Rainer (Hg.): *Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich*. Wien: Österr. Ges. für Musikwiss., 2002, 9–36, hier 9f.: „Tanzforschung definiert sich über Tanz ebenso wie über Materialien von Tanz. Die Körperbewegung selbst wird also zum Material; gleichermaßen gilt ihre Umsetzung in andere Medien als Material der Auseinandersetzung mit Tanz [...]. Die Forschung kennt demnach immer zwei Aspekte, den Aspekt der Bewegung/des Tanzes, und den Aspekt des Materials, in den sie/er umgesetzt wird. Finden Körperbewegungen nicht mehr statt, so sind sie ablesbar an den Materialien, in die sie transferiert und in denen sie dokumentiert wurden. Dokumentation heißt also auch Re-Konstruktion von Tanz. [...] Dokumentation und Rekonstruktion stellen [...] sowohl Produkte von Wissen dar, wie sie auch Wissen produzieren; [...].“

Wie die Dokumentationen der Einzeluntersuchungen zeigten auch die Re-Konstruktionen der ausgewählten Tanztheater-Szenen mit Fremdheits-Thematik mobile Strukturen, die in der Studie als „Vorschriften“, „Vor-Schriften?“ und „Nach-Schriften“ bezeichnete Themen- und Aktionsfelder erscheinen. Diese Strukturen weisen je spezifische Korrelationen auf, die jedoch trotz ihrer Spezifik durch gemeinsame Operable (be-)greifbar und vergleichbar werden. Als solche boten sich Interaktion und Rhythmus⁸ an; sie machten Fusionen verschiedener Fremdheits-Konzepte und -Praktiken beschreibbar. Diese Fusionen stellen sich aus der räumlich-kinetischen Dynamik der Körperkonzepte her, die die Tanztheorien und -aufzeichnungen vermitteln, und der zeitlich-narrativen Dynamik, die für die meisten Libretti typisch ist. Mit der Setzung von Interaktion und Rhythmus ließen sich demnach korporale, motorische, emotive Aktionen des Fremden fassen und Denkfiguren des Fremden isolieren. Als ein wesentliches Ergebnis der in dieser Studie verfolgten Untersuchungsstrategie erwies sich die Fragwürdigkeit fixer Zuschreibungen von Fremdheit, wie es sich in der Tanzgeschichte durch die bislang mit dem Fremden in Zusammenhang gebrachten Stereotypen wie ‚couleur locale‘, ‚fabrique exotique‘, Folklore, Nationaltanz, Charaktertanz tradierte. Deutlich wurde hingegen, wie bereits erwähnt, die Systemabstänzigkeit des Fremden im Tanztheater des 19. Jahrhunderts; die Befassung mit Alterität erwies sich so als erkenntniseffektive Strategie für die (in der Sekundärliteratur bislang vernachlässigte) Identifizierung und Verhandlung tanztheatraler Praktiken.

I Modellierung von Fremdheit zwischen Bewegungszeit und Tanzreform

Unter dem Gesichtspunkt „Vorschriften“ (Kap. A) vermitteln die Tanztheorien verschriftete Vorstellungen beziehungsweise Konzepte, wie der Körper das Fremde ausführen soll. In je spezifischer Gewichtung verhan-

8 Besonders der ‚Rhythmus‘ erwies sich in der jüngsten Forschung häufiger als probate Schnittstelle disziplinärer Interessen. Ungeachtet seiner aktuell metaphorischen Ausweitung und Aufladung impliziert der Begriff weiterhin die für diese Studie zentrale ‚strenge‘ tanzdisziplinäre Profilierung. Zum transdisziplinären Mehrwert vgl. etwa Primavesi, Patrick; Mahrenholz, Susanne (Hg.): *Geteilte Zeit*. Schliengen: Ed. Argus, 2005; oder: Naumann, Barbara (Hg.): *Rhythmus*. Würzburg: Könighausen und Neumann, 2005.

deln die für den Untersuchungszeitraum 1800–1860⁹ gesichteten Traktate den Tanz im sozialen Umfeld ebenso wie auf der Bühne. Sie befassen sich mit der Körperlichkeit unter anthropologischem, ethnologischem, sozialem, tanztechnischem, anatomischem, medizinischem oder künstlerischem Blick.

Das in den Tanztheorien offensichtliche Weiter- und Umschreiben eines legendären Fremden verweist auf die dispositive Dimension anderer Körper und fremder Tänze im 19. Jahrhundert. Das Fremde changiert zwischen Implikation und Explikation. Implizit ist es als chiffrierter und unausgesprochener Gegenentwurf zu nahezu allen Regulationen der gesellschaftlich und kulturell akzeptierten Körper und ihrer Tänze vorhanden; expliziert wird es nur in wenigen Fällen. Es übernimmt die facettenreiche Rolle der Bedrohung des Eigenen, als eine die Gesundheit, den Anstand, Ästhetik oder Kommunikation gefährdende Instanz. Das bedrohliche Gegen-Bild schließt auch das „Einst und Anderswo“¹⁰, also das historisch und geographisch nicht Verortbare mit ein. Die Bedrohlichkeit des Fremden scheint sich lediglich in den Festen und Bällen der Zeit zu verlieren; sie werden als transnationale Instanz verhandelt.

Speziell die fremden Tänze rekurren auf einen paradoxen Körperdiskurs, der, wie Philipp Sarasin beispielhaft am Verhältnis von Hygiene und Körper gezeigt hat, oszilliert zwischen Disziplinar- und Regulationstechniken und dem „soui de soi“ (Michel Foucault).¹¹ Die fremden Tänze konditionieren und konstellieren darüber hinaus einen Bewegungsdiskurs, der sich durch ein ähnliches Paradox charakterisieren lässt: Im tanztheoretischen Schreiben wird das Bewegungsrepertoire der Zeit erweitert, das Konzept von Wohlverhalten entgrenzt. Gleichermaßen ist aber die Verwendung fremder Bewegungen unspezifisch, also geographisch und historisch nicht verortbar; dadurch lassen sich diese Bewegungen in die Regulationstechniken des bestehenden Tanzes einfügen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verhandeln vor allem die Tanztheorien aus Ländern mit überseeischen Kolonien das Phänomen der Nationaltänze als Aspekt eben der Kolonialisierung. Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden, der etablierten Norm des eigenen Landes mit Phänomenen, die von dieser

9 Diese Eingrenzung erfolgte in Angleichung an den auch für die Fallstudien gewählten Zeitrahmen.

10 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, 123: „[Das Fremde] entstammt einem unwiderruflichen Einst und Anderwo.“

11 Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, 23.

Norm abweichen, vermag die Konsolidierung oder Revision der eigenen Identität nach sich zu ziehen. In jedem Fall schließt die Begegnung mit den Nationaltänzen eine Des- und Neu-Orientierung ein, die sich in verschiedenen Ordnungsmustern und Zuschreibungsversuchen abzeichnet. Die Eingliederung des Anderen geschieht für den Gesellschaftstanz durch (äußerliche) Anpassung und auch durch Zitieren von anderen, fremden Bewegungsweisen und -mustern, für den theatralen Tanz lässt sich die Tendenz zur Aneignung beobachten. Das Fremde ist im ersten Fall, dem Gesellschaftstanz, modisches Attribut; im zweiten Fall, dem Tanztheater, funktioniert es als Re- und Neu-Strukturierung der Bewegungsästhetik.

Während die Tanztheorien als eingeführte Dokumentation des Tanzens das Fremde thematisieren – wenn auch häufig versteckt, indirekt –, öffnet sich im Libretto als „objet culturel mal défini“¹² unter tanzhistorischer Perspektive zunächst ein beliebiger Spielraum für das Fremde.

II Modellierung von Fremdheit zwischen Display und Programm

„Vor-Schriften?“ (Kap. B) thematisiert Libretti als dramaturgische wie choreographische Dokumente tanztheatraler Inszenierungen von Fremdheit. Es galt Tanzlibretti sowohl unter dem Aspekt der Korpusbildung wie unter gattungsgeschichtlichen und -theoretischen Verhandlungen auf Fremdheit zu befragen. Libretti sind Teil eines komplexen Produzenten-Rezipienten-Apparats, dessen primäre Intention es ist, gute Tanztheaterstücke mit guten Tänzern und Tänzerinnen zu produzieren und gute Tanztheaterstücke zu rezipieren. Da die Libretti unverzichtbare Dokumente der Tanzgeschichtsschreibung sind, überliefern die Büchlein Wissen von Fremdheit, und sie bilden Wissen von Fremdheit aus; sie sind Teil einer fremden Wissenskultur. Sie verhandeln Fremdheit sowohl unter dramaturgischer wie unter choreographischer Perspektive. In Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur wurde in einem ersten Schritt das Tanzlibretto definiert, um mit Hilfe dieser Definition Beschreibungskriterien für das Fremde zu entwickeln. Als zielführend erwies sich die Erörterung sowohl unter editionshistorischen wie unter tanzgeschichtlichen Perspektiven. Wegweisend für die methodologische Bestimmung des Librettos als Performance war die Perspektive auf die Aufführung als Ereignis und das Verlassen der Dichotomie von Tanz-Bewegung und Narration, darüber hinaus

12 Laplace-Claverie, Hélène: *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914)*. Paris: H. Champion, 2001, 353.

die Notwendigkeit, die Libretti historisch und kulturell zu gliedern. Die Hinweise der Tanzgeschichtsschreibung führten zu einer flexiblen Definition des Librettos als jeglicher Textsorte, die tanztheatrale Ereignisse kategorisch sowohl als Hinweis auf Interaktionen wie als offene oder geschlossene Strukturen beschreibt, und der für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts noch mindestens eine der folgenden Genre-Eigenschaften zuzuordnen ist: ein Tanz als Plot, die Parzellierung von Zeit und Raum, emotive Konstruktbildungen, ein Protagonist oder eine Protagonistin. Diese librettologischen Parameter werden durch Fremdheit gestaltet, modifiziert: Fremdheit operiert hier zwischen Technik und Konzept, weist visionäre Flexibilität auf; sie wirkt als Display und Programm – sowohl unter dramaturgischen wie performativen Gesichtspunkten.

III Modellierung von Fremdheit zwischen Souvenir und Highlight

Als „Nach-Schriften“ (Kap. C) verhandeln die Dokumente der Kritik und Vermarktung, vor allem aber die ‚livrets de mise en scène‘, das Rezeptionsverhalten hinsichtlich des Fremden. Das gemeinsame Merkmal dieser unterschiedlichen Texte ist ihre mangelnde Trennschärfe hinsichtlich ihrer Zuordnung zu Produktion oder Rezeption tanztheatraler Werke.

Tanzkritiken sind – ähnlich wie Theater- und Opernkritiken – ein tradiertes Forum für die Publikation von (modifizierten) Libretto(-teilen), die mit der Entwicklung der (Tages-)Presse seit den späten 1820ern moderne Züge annimmt, besonders was Format, Qualität, Inhalt und Ausrichtung betrifft. Eine weitere Veränderung, die mit der ‚presse à bon marché‘ einhergeht, ist das Aufblühen von Marketingstrategien. Geworben wird jedoch weniger mit Fremdheit als mit den bekannten Namen von Tänzerinnen und Tänzern, der Stellung der Theater und damit mit dem Renommee des Choreographen, und selten auch mit dem des Librettisten. Schließlich beeinflusste der Markt auch die mehrspaltigen Feuilleton-Kritiken. Sie wurden meist von illustren Kritikern / Schriftstellern verfasst, die auch verantwortlich zeichneten; eine weitgehende Funktionalisierung, wie bei den Kurzkritiken oder Ankündigungen, gelang jedoch nicht.

Die zeitgenössische Tanzkritik zeichnet sich durch zumindest zwei Konstanten aus: durch die Reflexion über Verbindungen zwischen Tradition und Neuem (damit verknüpft die Suche nach Weiterentwicklungsmöglichkeiten) und durch die Transformation von Sichtbarem in Lesbares. Die Transformation zeigt sich besonders im Kernstück der Kritiken, der sogenannten Analyse. Verfahrensweisen oder Figuren, wie sie aus der Theater-

oder Literaturkritik bekannt sind, nehmen im Bereich des Tanzes andere Eigenschaften an, nuancieren diese vielleicht auch nur oder entwickeln tanz-eigene Schreibweisen. Die Rezeption sieht das Fremde als Highlight, Innovation oder Legende.

Die Inszenierungsnotate der Zeit lassen sich als Bindeglieder zwischen Theorie und Praxis lesen. Während ein bislang unbeachtet gebliebenes anonymes Manuskript der Pariser Opéra eher mit motorischer Erfahrung, also einer spezifisch tänzerisch-choreographischen Herangehensweise operiert, organisiert der Schriftsteller, Kritiker und Librettist Théophile Gautier seine Aufzeichnungen mit kinästhetischem Wissen. Die Körper-Bewegungen des jeweiligen Fremden in den beiden Notierungen geben wichtige Hinweise auf die Transformation von motorischem und literarischem Know-how für die Bühne: Bekannte Tanzformen dienen dem (anonymen) Verfasser des Manuskripts als Gedächtnisstütze. Théophile Gautier hingegen imaginiert Tanzen bis ins Detail und operiert mit literarischen, dramatischen, ikonographischen Versatzstücken, die sich vom Tanz ebenso wie von der Reiseliteratur oder von Ausstellungen inspirieren lassen. Beide Vorgehensweisen sind typisch für den Arbeitsprozess mit Tanztheaterstücken, wengleich dessen Dokumentation eine Rarität darstellt.

Weitere wichtige, die Tanztheorien und Libretti ergänzende und modifizierende Dokumente stellen die Notate des französischen Choreographen Henri Justamant dar. Die Aufzeichnungen seiner Inszenierungen (in französischen und belgischen Theatern der Provinz sowie in den Hauptstädten Paris und London) geben als Bindeglied zwischen Theorie und Praxis Hinweise auf das interaktive und rhythmische Verknüpfungspotenzial von Tanztheorien und Tanzlibretti, also zwischen Texten, die Anleitungen für den Unterricht enthalten und Texten, die als Leitfäden der Tanztheaterpraxis operieren.

Ausführlicher und vielschichtiger als andere Notierungsversuche des 19. Jahrhunderts erstellt Justamant Regiebücher, die sich neben der Vermittlung von Schritten, Haltungen, Figurationen auch der Aufzeichnung komplexer theatraler Vorgänge widmen. Diese Komplexität ergibt sich durch die tanztheatrale Variabilität, die im 19. Jahrhundert eng mit der Inszenierung von Fremdheit verknüpft ist: Justamants Technik des Notierens verdankt sich, so die These, dem Umgang mit Fremdheit – und ihrer Eigenschaft, sich verflochten und beziehungsreich zu präsentieren. In der Notation werden tänzerische, choreographische Abläufe de-substanzialisiert und mit Angaben zu dramaturgisch begründeten, szeni-

schen Vorgängen gekoppelt, wobei sich das Fremde nicht immer so offensichtlich, symptomatisch darbietet wie als Titel von Tänzen (etwa La Bohémienne oder La Tyrolienne aus *Quasimodo ou La Bohémienne*, einem Fallbeispiel) oder so spektakulär zeigt wie in der Handhabung von fremd konnotierten Requisiten (etwa im Pas de Palmiers).¹³ Häufiger ergibt sich die Fremdheit aus dem Zusammenspiel verschiedener Ebenen, die auch unterschiedlich notiert werden. Fremde Tänze ermöglichen auf allen choreographischen Ebenen strukturelle und ästhetische Veränderungen, sie funktionieren demnach als Motor typischer inszenatorischer Verfahren des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Das jeweilig verwendete Verfahren oder – mit einem anderen Wort – die motorisch-kinetische Professionalität bewegt sich im semantischen Feld der Signalhaftigkeit des Fremden ebenso, wie sie, manchmal, akzeptiert oder, meistens, sich ‚weigert‘, das geographisch oder zeitlich Verortbare des Anderen, Fremden zu bedienen. Durch den Kollaps der Systeme und Standards werden die choreographischen und weiter die inszenatorischen Praktiken unbestimmt, offen, elastisch.

IV Das Fremde als Diskursformation

Ausgeführt wurde die Verknüpfung von Tanztheorie, Tanzlibretto und Rezeption anhand ausgewählter Fallbeispiele (sie sind den Kap. A–C unter jeweils spezifischer Fragestellung zugeordnet). In dieser Verknüpfung zeigt sich eine neue, die re-konstruktive Dimension der Tanzwissenschaft, die Diskursformationen austariert, ohne hermetisch oder hermeneutisch vorzugehen. Die Fallbeispiele orientieren sich, und das ist methodisch entscheidend, an Tänzen, die sich in der Tanzgeschichte aufgrund der ihnen zugeschriebenen Fremdheit tradierten, und auch durch die Geltung der ausführenden Tänzer und Tänzerinnen, der Choreographen oder auch eines bekannten Librettisten (Théophile Gautier). Das erarbeitete Potenzial von Interaktion und Rhythmus, wie es sich in den verschiedenen Materialien darstellt, führt zur Diskursivierung von Fremdheit. Fremdheit, so lässt sich festmachen, operiert keinesfalls nur als Markenzeichen, Modeerscheinung oder reminiszenter Bestandteil zeitgenössischer wie heutiger Spekulationen über Zeichen der Erinnerung, wenngleich sie alle diese Adressen auch erfüllt. Beachtenswert erscheint vielmehr, dass und wie diese Auflagen modifiziert werden. Fremdheit konstruiert sich nämlich vor allem auf verschiedenen Ebenen und unter verschiedenen Perspektiven als Selbst-

13 Abbildungen des pas finden sich auf dem Umschlag der vorliegenden Publikation.

reflexion des Tanztheaters (Abspann). Es zeigt sich, dass die verwendeten Tänze inszenatorische Aspekte wie Interaktion / Emotion und Rhythmus / Zeit thematisieren und schließlich subjektivieren. Interaktion und Rhythmus operieren auf semiotisierbaren wie ereignisorientierten Ebenen.

Als Zeichen vermitteln sie sich durch Kostüm, Musikinstrumente oder Requisiten, und sie erscheinen in der Choreographie als ebenso zuordenbare Bewegungszitate in ‚fremden‘ Schrittfolgen und Haltungen.

Auf der ereignisorientierten Ebene funktionieren sie als dramaturgische Strukturen in der Gestaltung des tanztheatralen Ablaufes, als Auftakt, Implosion, Ort der Transformation, Versuchsanordnung oder als Episode. Exploriert wird hier die Zeit als rhythmisches Element, als Instrument der Simultanität oder Sukzessivität. Unter choreographischem Aspekt vermitteln sich Interaktion und Rhythmus durch das (wie gesagt) teilhaft ‚fremde‘ Bewegungsvokabular, das sich jedoch je spezifisch der Herausforderung räumlicher Dynamisierung wie der Gestaltung durch individuelle Tänzerkörper stellt. So operiert die Choreographie nicht mehr nur architektonisch, flächig in der Symmetrie des Raumes – ohne dass diese völlig verloren geht –; vielmehr wird die Dreidimensionalität von Raum interaktiv und dynamisch erkundet, skulpturale Elemente, Bausteine werden geschaffen.

Interaktion und Rhythmus modellieren Fremdheiten – kinetische wie literarische, choreographische wie dramaturgische. Sie machen Korrelationen verschiedener Fremdheitskonzepte und -praktiken beschreibbar. Der Fokus auf sie verdeutlicht die Mobilität von Strukturen und Verfahrensweisen im Umgang mit dem tanztheatralen Fremden als Thema, Material und Medium. Die Setzung von Interaktion und Rhythmus erweist sich in den jeweiligen Systemen, Korpora und Praktiken, wie sie Theorien, Libretti, Notate, Kritiken und Ikonographien darstellen, als innovative Methode tanzwissenschaftlicher Re-Konstruktion des Fremden. Im Einzelnen:

Die Tanztheorien modellieren Fremdheit im Spektrum von Bewegungszitat und Tanzreform. Das Fremde fungiert im Gesellschaftstanz über Eingliederung des Anderen (äußerliche Anpassung und Zitieren von fremden Bewegungsweisen und -mustern) als modisches Attribut. Im Tanztheater funktioniert es über das Verfahren der Aneignung als Re- und Neu-Strukturierung der Bewegungsästhetik.

Die Modellierung von Fremdheit zwischen Display und Programm, wie sie sich in den Libretti finden lässt, macht auf drei Aspekte der Darstellung von Fremdheit aufmerksam: Erstens wird die Orientierung der Tanzlibretti an der Show deutlich, die wiederum auf die Hybridität von

Fremdheit verweist, zweitens geht die dramaturgische Darstellung von Fremdheit mit der Virtuosität von Bewegung einher und drittens situiert sich das Libretto in der Darstellung wie in der Bewegung zwischen Erneuerung und Tradition.

Kritiken wie Inszenierungsnotate dokumentieren das Fremde zwischen Souvenir und Highlight. In den Tanzkritiken erscheint Fremdheit als popular-revolutionäre ästhetische Dimension; und in den Inszenierungsnotaten betont sie die Elastizität der choreographischen und weiter der inszenatorischen Praktiken durch den Kollaps habituellem Systeme und Standards.

In den Tänzen der Fallbeispiele führt das Potenzial von Interaktion und Rhythmus nicht nur zu je spezifischen Modifizierungen des Fremden auf semiotisierbaren wie ereignisorientierten Ebenen, sondern auch zu neuen Formationen, die sich als Selbstreflexion des Tanztheaters interpretieren lassen.

Das Fremde affiziert die gesamte Wissenskultur des Tanzens im 19. Jahrhundert und innerhalb dieser die für den Tanz relevanten Verfahren und Aufschreibesysteme (Theorien, Libretti, Notate, Kritiken, Ikonographien) mit ihren Tradierungen und Regeln auf jeweils spezifische Art und Weise. Das geht einher mit minimalen bis radikalen Veränderungen von Bühnenpraktiken des Tanztheaters, von Erzählstrukturen, von der Vorstellung vom Tanzen wie von dessen Ausdrucksmitteln und auch von Dokumentations-, Archivierungs- wie Theoretisierungsweisen. Interaktion und Rhythmus modellieren bewegte Körperlichkeit und somit auch das kinetische Fremde. Dieses ‚Fremde‘ wiederum wird von tanzrelevanten Systemen und Texten adaptiert und modifiziert, es verändert ihre Strukturen, fordert sie heraus.

Gliederung und Texte der vorliegenden Studien spiegeln die mobilen Strukturen des Inhalts. Sie versuchen, thematische Systematisierungen ebenso herzustellen, wie sie Räume öffnen für Un-Ordnungen, Zufälle, Friktionen. Diese Balance ist einmal, wie erwähnt, den oszillierenden Referenzsystemen des Fremden geschuldet, zum anderen ergibt sie sich aus dem Faktum, dass die Studie von drei Autorinnen verfasst wurde, deren Perspektiven auf Fremdheit nicht identisch sind, sich jedoch kompetent, methodisch sinnvoll und thematisch adäquat ergänzen.

A Vorschriften – Tanztheorien und das (rhetorische / performative) Fremde

Claudia Jeschke

A. I. Körper, Tanz und kulturelle Dispositive¹

Als Tanztheorien werden im Folgenden die Traktate bezeichnet, die sich (im Sinne des Inszenierungsgedankens) mit der Frage der bewegten Körperlichkeit im Kontext von Gesellschaft und Theater auseinandersetzen. Als symptomatisch für die theoretische Befassung mit Tanz lassen sich in diesem Zusammenhang zwei (parallel oder alternativ vorliegende) Argumentationslinien ansehen: einmal die Existenz genereller Ausführungen über den „Zweck der Tanzkunst“², zum anderen Informationen über Körperlichkeit und Tanz-Technik, dazu gehören die Regelung der sozialen und tänzerischen Interaktionen wie die Auseinandersetzung mit dem Raum durch (Fort-)Bewegung und die Verbalisierung oder Abbildung von Choreographien. Die beiden Argumentationslinien folgen ungleichen Verfahren: In allen Begründungen beziehungsweise Beschreibungen wird eine

-
- 1 Beachtet werden hier, der Problemstellung entsprechend, vor allem körperbezogene und sozial relevante Begründungen für das Tanzen, vernachlässigt hingegen die aus der tanztheoretischen Rhetorik des 17. und 18. Jahrhunderts tradierten historischen oder philosophischen Erklärungen, wie sie in vielen Traktaten vor allem der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (noch) zu finden sind, z.B. in Deutschland: Wendt, D. J.: *Über den Tanz als Vergnügen und Schädlichkeit*. Breslau: August Schall, 1803 (2. Aufl.: 1804); Casorti, Louis: *Der instructive Tanzmeister für Herren und Damen*. Ilmenau: Bernh. Fr. Voigt, 1826; Helmke, E. D.: *Neue Tanz- und Bildungsschule*. Leipzig: Christian Ernst Kollmann, 1829; Hentschke, Theodor: *Allgemeine Tanzkunst. Theorie und Geschichte*. Stralsund: W. Hausschildt, 1836; Czerwinski, Albert: *Geschichte der Tanzkunst*. Leipzig: J. J. Weber, 1862; in den anglo-amerikanischen Ländern: Cassidy, James: *Treatise on the Theory and Practice of Dancing*. Dublin: William Folds, 1810; Townley Crane, J.: *Essay on Dancing*. New York: Nelson and Phillips, 1849; in Frankreich und Italien: Baron, Auguste: *Lettres et entretiens sur la danse, ancienne, moderne, religieuse, civile, et théâtrale ...* Paris: Dondey-Dupré, 1824; Blasis, Carlo: *The Code of Terpsichore: A Pract. and Hist. Treatise on Ballet, Dancing and Pantomime ...* Transl. under the author's immediate inspection by R. Barton. (1828). Brooklyn: Dance Horizons, 1976; Blasis, Carlo: *Notes upon dancing, historical and practical*. London: M. Delaporte, 1847.
 - 2 Helmke, *Neue Tanz- und Bildungsschule*, 4.

jeweils zu bestimmende Narrativik verfolgt, die sich einerseits von Traktaten mit ausschließlich pädagogischen Intentionen³ und andererseits von Visualisierungen des Tanzgeschehens, wie sie etwa in Abbildungen deutlich werden, unterscheidet.

Betrachtet man die Zielgruppen und Erscheinungsdaten der Traktate, so lassen sich drei unterschiedliche Typen von Tanztheorien⁴ feststellen:

- die Anstands- und Etikettenbücher, die das Tanzen integrieren, sich jedoch auf die Vermittlung sozialen Wohlverhaltens konzentrieren; ihre Veröffentlichung ist während des gesamten 19. Jahrhunderts üblich und prägnant;⁵
- die Werke für die Instruktion von Gesellschaftstänzen, die auch Anstandsregeln beinhalten (können); sie lassen sich ebenso für den gesamten Verlauf des 19. Jahrhunderts nachweisen;⁶
- und die Publikationen, die sich auf das Tanzen als solches spezialisieren, was etwa ab 1820 zunehmend zu beobachten ist. Sie unterscheiden – mit wechselnder quantitativer und qualitativer Gewichtung – zwischen sozialem und theatralem Tanz, ja widmen sich ab etwa der Jahrhundertmitte ausschließlich und mit expliziter Begründung dem einen oder anderen Genre.

Neben den geläufigen und in der Fachliteratur immer wieder zitierten Tanztheorien wie den Schriften von Carlo Blasis (etwa im englisch-

3 Die Grenze zwischen den Textsorten Tanztheorie und Tanzlehrbuch ist fließend. Zentral erscheint für die Auswahl und Bestimmung als Theorie die Systematisierung und Kontextualisierung des Tanzes, die über die Auflistung von Tanzschritten hinausgeht und nicht primär als Werbeschrift oder Qualitätsnachweis für den jeweiligen Tanzmeister verfasst wurde.

4 Inwieweit die Entwicklung der Tanztheorien im 19. Jahrhundert mit der Entwicklung des Berufs ‚Tanzmeister‘ zu parallelisieren ist, bedarf weiterer Auseinandersetzung; vgl. zu letzterem Salmen, Walter: *Der Tanzmeister. Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms, 1997.

5 Vgl. die Zusammenstellung und Auswertung vor allem englischsprachiger Quellen von Aldrich, Elizabeth: *From the Ballroom to Hell. Grace and Folly in Nineteenth-Century Dance*. Evanston: Northwestern Univ. Pr., 1991.

6 Daneben erscheinen im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend Tanzsammlungen und -Beschreibungen, deren Inhalte jedoch von den jeweiligen Verfassern nicht kommentiert werden. Weil hier die pädagogische, soziale, ästhetische oder performative Kontextualisierung fehlt, werden diese Kompendien im Rahmen der vorliegenden Studie nicht als Tanztheorien evaluiert.

französisch- und italienischsprachigen Raum)⁷ oder den in Reprints der *Documenta Choreologica* vorliegenden (ausschließlich deutschsprachigen) Werken wurden auch weniger bekannte Publikationen aus den bereits genannten Sprachbereichen und aus Spanien als symptomatisch herangezogen – aus folgendem Grund: Auch wenn die hier vorgestellte Sammlung alles andere als vollständig ist, erweitert sie doch das sich in der Sekundärliteratur ständig wiederholende Repertoire des Tanz-Theorie-Erbes um einige bislang unbeachtet gebliebene nationalspezifische beziehungsweise allgemein gültige Aspekte der kulturellen Inszenierung, die das Verständnis fremder Körperlichkeit (nicht nur) im Tanztheater des 19. Jahrhunderts fördern.

Die Strategien, die die Theoretiker zur Instruktions-Vermittlung einsetzen, sind einfach bis komplex; sie verwenden immer Verbalbeschreibungen mit oder ohne Abbildungen von Figuren beziehungsweise Bodenwegen oder -plänen, integrieren manchmal musikalische Beispiele und reichen bis zur Ausarbeitung systematischer Tanznotationen.⁸ In ihrer Unterschiedlichkeit verweisen diese Strategien auf das Spektrum der zwischen 1800 und 1860 üblichen Bewegungskonzepte und -praktiken – unter anderem auch im hier interessierenden Umgang mit dem Fremden.

7 Allerdings wird in der Aufarbeitung des Materialkorpus auffällig, dass sich die Tradierung von Tanz-Wissen nicht nur in der aktuellen Tanz-Historiographie, sondern auch in der Theoriebildung des 19. Jahrhunderts immer wieder auf die Schriften von Carlo Blasis stützt – sehr häufig, ohne diese als Ursprungstexte zu vermerken. Ebenso lassen sich weitere, Blasis-unabhängige, Tradierungslinien für Textteile wie für Abbildungen identifizieren. Sie werden an den entsprechenden Stellen des folgenden Kapitels kenntlich gemacht. – Zu Blasis' Ästhetik vgl. Pappacena, Flavia: *Carlo Blasis' Treatise on Dance (1820–1830)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.

8 Wie bemerkt, weisen Tanztheorien neben der verbalen Beschreibung auch ikonographische Darstellungen, also Instruktionsgraphik, und Notationssysteme auf. Deshalb ist in allen drei Fällen die je verwendete Vermittlungsweise zu differenzieren; so ist etwa zu beachten, ob es sich im ersten Fall (den verbalen Beschreibungen) um den Gebrauch von Termini des klassischen Tanzes handelt oder ob die Beschreibung sich einer anderen Begrifflichkeit bedient. Im (zweiten) Fall der Abbildungen geht es darum, ob diese eher auf Dokumentation und Auflistung von Schritten und Körperbewegungen oder mehr auf den impressionistischen Eindruck von Haltungen und Aktionen abzielen. Und die mehr oder weniger elaborierten Notationssysteme (der dritte Fall) intendieren die Analyse komplexerer Bewegungskoordinationen und -abläufe. Vgl. hierzu passim und Kap. A. II. Illustrationen ..., ebenso Kap. C.

In den Tanztheorien wird das Fremde im Tanz spürbar und sichtbar in der Ausführung durch den eigenen Körper – oder besser: Es werden Vorstellungen / Konzepte vermittelt, wie der eigene Körper das Fremde ausführen soll. Das Legendäre des Fremden zeigt sich im Weiterschreiben vermeintlicher Vorschriften zu Funktion und Aussehen fremder Schrittmaterialien und Stile.

Primäres Charakteristikum des Fremden als / im Tanz ist die Abweichung vom Raster des bürgerlichen Wohlverhaltens – generell, das heißt: in sozio-kulturellem Kontext, und spezifisch, das heißt: als körperliche (tänzerische) Aktionen. So gesehen bewegt sich die Auswertung der Tanztheorien an den Schnittstellen unterschiedlicher Tanz-Praktiken. In je spezifischer Gewichtung verhandeln die für den Untersuchungszeitraum 1800–1860 gesichteten 70 Traktate den Tanz im sozialen Umfeld ebenso wie auf der Bühne. Sie befassen sich mit der Körperlichkeit unter anthropologischem, ethnologischem, sozialem, moralischem, tanztechnischem oder künstlerischem Blick und thematisieren das Fremde als (häufig stereotypisierte) Bewegung, wobei sie sowohl mit dem Einschluss des Anderen wie mit dessen Ausschluss argumentieren und operieren. Der Einschluss findet auf der Ebene des Spektakulären, der Visualisierung fremder Rhythmen und Interaktionen statt, während der Ausschluss sich auf der Ebene gesellschaftlicher Verhaltensregeln vollzieht. Fremdes im / als Tanz stellt den Raum bereit, in dem sich beides lokalisieren lässt – den Raum also, in dem Eigenes wie Fremdes als Vehikel für eine Vielzahl möglicher Diskurse aufgerufen und unter je zu bestimmenden ‚fremden‘ wie ‚eigenen‘ Perspektiven verhandelt wird.⁹

9 Vernachlässigt werden in der folgenden Studie zur Systematik und Funktionalität des Fremden die Unterschiede, die der nationalen Provenienz der einzelnen Traktate geschuldet sind. Dies wäre eine eigene Untersuchung, die sich neben den Inhalten auch den Kontexten der Entstehung, Verbreitung und Rezeption einzelner Theorien widmen müsste. Diese Arbeit kann hier nicht geleistet werden und würde auch die vorwiegend strukturalistische Perspektivierung des vorliegenden Ansatzes sprengen. Dennoch seien hier einige nationale Unterschiede in der Umschreibung beziehungsweise Um-Schreibung von Fremdheit festgestellt; sie betreffen die Gewichtungen von theatralem bzw. sozialem Tanz. Das Thema Tanztheater überwiegt in den französischen, italienischen und spanischen Theorien. Mit der Instruktion von sozialem Tanz befassen sich die deutschen Theorien bis etwa 1840, danach ist die höchst interessante Zusammenführung von theatralem und sozialem Tanz zu beobachten. Und in den amerikanischen Theorien geht es primär um soziale und moralische Sittlichkeit. Diese vorläufige grobe Einteilung verweist auf national je vorrangige Fremdheits-Legenden. Sie verhandeln im ersten Fall (der Kolonialländer) fremde Nationaltänze, die sie unter anthropologischem bzw. ethno-

Die multiplen Schnittstellen der unterschiedlichen Ansätze und Argumentationen verweisen auf die dispositive Dimension anderer Körper und fremder Tänze im 19. Jahrhundert. Fremde Tänze rekurrieren einmal auf einen paradoxen Körperdiskurs, der, wie Philipp Sarasin beispielhaft am Verhältnis von Hygiene und Körper gezeigt hat,¹⁰ oszilliert zwischen Disziplinar- und Regulationstechniken (vgl. Kap. A. I.) und der ‚Sorge um sich‘ (vgl. Kap. A. II.). Darüber hinaus konditionieren und konstellieren sie einen Bewegungsdiskurs, der sich durch ein ähnliches Paradox charakterisieren lässt (vgl. Kap. A. III.): Im tanztheoretischen Schreiben über fremde Bewegungen und Tänze wird das Bewegungsrepertoire der Zeit erweitert, das Konzept von Wohlverhalten entgrenzt. Gleichermaßen ist die Verwendung fremder Bewegungen unspezifisch, also geographisch und historisch nicht verortbar; dadurch lassen sich diese Bewegungen – und dies ist das Paradoxon – in die Regulationstechniken des bestehenden Tanzes einfügen. Für den Gesellschaftstanz des Untersuchungszeitraums geschieht dies durch (äußerliche) Anpassung und auch durch Zitieren von anderen, fremden Bewegungsweisen und -mustern, für den theatralen Tanz lässt sich hingegen die Tendenz zur Aneignung beobachten. Das Fremde ist im ersten Fall, dem Gesellschaftstanz, modisches Attribut; im zweiten Fall, dem Tanztheater, funktioniert es als Re- und Neu-Strukturierung der Bewegungsästhetik.

Tanz als Förderung und Gefährdung der Gesundheit

Der Tanz wird in den Theorien des beginnenden 19. Jahrhunderts vorwiegend in seiner positiven Wirkung auf den Menschen beschrieben; als gesellschaftliches Vergnügen dient er der Förderung sowohl der seelischen als auch der gesundheitlichen Befindlichkeit.

logischem Aspekt sowohl inkludierend wie exkludierend diskutieren. Im zweiten Fall der mitteleuropäischen Traktate ist zunächst die Auseinandersetzung mit dem Fremden als Bedrohung des Eigenen primär; dieser Bedrohung ist, so der Tenor der frühen Schriften, mit Kontrolle zu begegnen. Die nicht immer ausgewiesene Rezeption der tanztheatral orientierten Schriften von Carlo Blasis erweitert das mitteleuropäische Bild von Fremdheit; dies geschieht allerdings weniger in ethnologischer Hinsicht als in einer Mischung von anthropologischen und künstlerischen Ansätzen. Die anglo-amerikanischen Texte befassen sich kaum mit dem Fremden im Tanz, vorwiegend jedoch mit dem Tanz als dem grundsätzlich Fremden.

10 Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. Vgl. auch Kap. A. IV. und A. VI.

1801 vermerkt Johann Wetzler in seinem Traktat *Über den Einfluß des Tanzes auf die Gesundheit nebst Verhaltensregeln*:

*Der Tanz ist eine Art von Bewegung. Bewegung hat aber, wie die Erfahrung lehrt, auf die Gesundheit einen nützlichen Einfluß.*¹¹

Und weiter:

*Mancherley Einflüsse erhöhen die nützliche Wirkung des Tanzes. Dahin gehören die Musik, die Fröhlichkeit der Gesellschaft, welche Trübsinn und Kummer aus dem Busen verbannt und bloß der Freude da lebt, der Genuß des Weines, des Punsches und anderer geistiger Getränke, die Liebe, welche in hohem Maße ihre Freuden bey dem Tanze ausspendet.*¹²

-
- 11 Wetzler, Johann Evang.: *Über den Einfluß des Tanzes auf die Gesundheit nebst Verhaltensregeln*. Landshut: Anton Weber'sche Buchhandlung, 1801, 2. Ähnlich: Tschütter, Gotthelf: *Terpsichore. Ein Taschenbuch der neueren Tanzkunst*. Dresden: Arnold'sche Buchhandlung, 1828, 1. Ungewöhnlich sind ‚physiologische‘ Spezifizierungen wie die folgende Aussage: „Lorsqu'on tient la tête haute, et que l'on efface les épaules, de la manière que la poitrine soit toujours ouverte, on respire avec une grande facilité; les canaux n'étant obstrués par aucune courbe, et le buste étant continuellement bien tenu, les poumons se remplissent d'air aisément, et font leurs fonctions sans obstacle.“ (Alerme, P.-E.: *De la Danse, considérée sous le rapport de l'éducation physique*. Paris: Marchands de Nouveautés, 1830, 85f.). Ebenso selten werden medizinische Verweise isoliert: „Zur Erhaltung des Lebens und der Gesundheit ist es nicht genug, daß man bloß Nahrungsmittel zu sich nehme, und wären es auch die heilsamsten und stärkendsten; diese Nahrungsmittel müssen auch gehörig verdaut, in Blut, und in die zur Erhaltung des Lebens notwendigen Säfte verwandelt, der Blutumlauf, die Ausdünstung, die Absonderung muß befördert, überhaupt die Lebenskraft in allen Organen ermuntert werden. Was kann aber hiezu tauglicher befunden werden, als zweckmäßig eingerichtete, von allen Ärzten schon im Alterthum empfohlene Bewegungen und Uebungen des Körpers! Ferner wird durch Leibesübungen auch die Stärke und Fertigkeit der Fasern, der Muskeln und Sehnen sehr vergrößert.“ Und weiter: „Die Maschine [...] erhält Dauer, Stärke, Schnellkraft, Gewandtheit, und entwickelt sich zu einem möglichst schönen Ganzen.“ (Kümmerle, L. F.: *Praktische Anleitung zu Leibesübungen für Mädchen, nebst einem Anhang über die Haltung des Körpers, so wie über die Anfangsgründe der Tanzkunst*. Stuttgart: beim Verfasser, 1832, 14 u. 18).
- 12 Wetzler, *Über den Einfluß*, 11. Ähnlich: Rosenhain, August von: *Bemerkungen über das Tanzen*. Schleswig: Königliches Taubstummen-Institut, 1821, 12f.; Casorti, *Der instructive Tanzmeister*, 12; Nadler, Fr.[anz] Xav.[er]: *Kallischematick, oder Anleitung zu einem edlen Anstande und zur schönen, gefälligen Haltung des*