

TANZ UND ARCHIV:
FORSCHUNGSREISEN
HISTORIOGRAFIE
HEFT 3

EPODIUM VERLAG

EDITIO

Im dritten Heft von *Tanz&Archiv: ForschungsReisen* plädieren wir – vielleicht unzeitgemäß – für das kontemplative Promenieren, das Wahrnehmen von den äußeren Räumen des Archivs und den inneren Räumen der Texte. Über die gegenseitige Spiegelung wird die komplexe Struktur multimedialer Überformungen deutlich, in der sich die Stätte und der Akt des Hervorbringens von Wissen gegenseitig bedingen. Wir verweisen mit dieser ‚Installation‘ auf die reale Existenz von Archiven, auf die (behaupteten, jedoch weitgehend unerforschten) Gesetzmäßigkeiten ihrer Ordnungen – auf die Bedeutung von Archiv-Recherchen (nicht nur) für die Tanzwissenschaft, ohne die

DRIAL

das ‚Archiv‘ der Diskursanalyse eine populäre Metapher zu bleiben droht. Der im Jahr 2009 erschienene, von Knut Ebeling und Stephan Günzel herausgegebene Sammelband *Archivologie* systematisiert zwar die „zeitgenössische Debatte“ um den gegenwärtigen „Schlüsselbegriff der Wissensgeschichte“; auf welche Weise sich das „Archiv als Konzeption oder Methode“ (dem Archivischen), dem „Archiv als Institution und Ensemble von Praktiken“ (den Archiven) mit praktischer – wissenschaftlicher wie künstlerischer – Archivforschung in Zusammenhang bringen ließe, bleibt allerdings auch hier offen.

Heft 3 unter dem Titel *Historiografie* versteht sich als Kommentar zu Problemen tanzorientierter Archivforschung, indem es Tanzgeschichte(n) nach ihrem Potenzial zur Versinnlichung befragt. Wahrnehmung, Geschichtsschreibung und das Archiv werden als gestalterische Akte verstanden. Die Beiträge re-konstruieren, ‚kuratieren‘, inszenieren Tanz-Historie – unter unterschiedlichen Themen und auf je unterschiedliche Weise. Stellen die Artikel die Vielfalt der Informationen eher unimodal und im Gestus der analytischen Durchdringung dar, so ist auf der Bildebene die Architektur der Räume als In-Szene gesetztes Wissen visualisiert.

Die Leser sind – ähnlich wie bei einem Archivbesuch – eingeladen, durch die *Derra de Moroda Dance Archives* zu promenieren, immer wieder innezuhalten, Texte und Bilder auf sich wirken zu lassen, um sich dann mit intellektueller Disziplin auf sie einzulassen. Erst durch die Bewegung werden sich die analytische Ordnung wie das performative Potenzial eines Tanzarchivs, hier in seiner Übertragung in ein Magazin, entfalten. Unsere Zusammenschau präsentiert Geschriebenes, Visualisiertes als Objekte in (Text)Räumen, schafft neue Blickachsen, macht die ‚Leser‘ zu Besuchern und damit zu beteiligten Produzenten ihrer Rezeption.

INHALT

- 12 KARIN FENBOCK
DERRA DE MORODA –
DEM ARCHIV VERSCHRIEBEN?
- 24 IRENE BRANDENBURG
„DANSEUSES DES AMATEURS VOLUPTUEUX“
ZUR WAHRNEHMUNG VON WIENER TÄNZERINNEN IM KONTEXT DES ‚BALLET EN ACTION‘
- 42 MONICA BANDELLA
GLI „EFFETTI“ E LE „STRADE“ DELLA DANZA:
L'EREDITÀ DI DERRA DE MORODA E GLI SCRITTI TEORICI DI GASPARO ANGIOLINI
- 60 FLAVIA PAPPACENA
ARTHUR SAINT-LÉON'S STÉNOCHORÉGRAPHIE:
A LINK BETWEEN 18TH CENTURY ACADEMIC TRADITION AND
THE STYLISTIC INNOVATIONS OF THE LATE 19TH CENTURY
- 84 CHRISTIANE KARL
LA ESMERALDA.
(BEWEGUNGS)ANALYSE EINER TANZ-LITHOGRAFIE
- 100 FRANCESCA FALCONE
A NEW DISCOVERY IN THE FIELD
OF CHOREOGRAPHIC NOTATION:
THE UNDATED ALBUMS ADAGIO DELLE SCIARPE (SCARVES ADAGIO) AND
ADAGIO DEI FIORI (FLOWERS ADAGIO) BY AN UNKNOWN ARTIST
- 120 GERALD SIEGMUND
GISELLE, ODER:
DAS SEHEN AUF DEM WEG IN DIE MODERNE
- 132 VORSCHAU AUF HEFT 4
IMPRESSUM

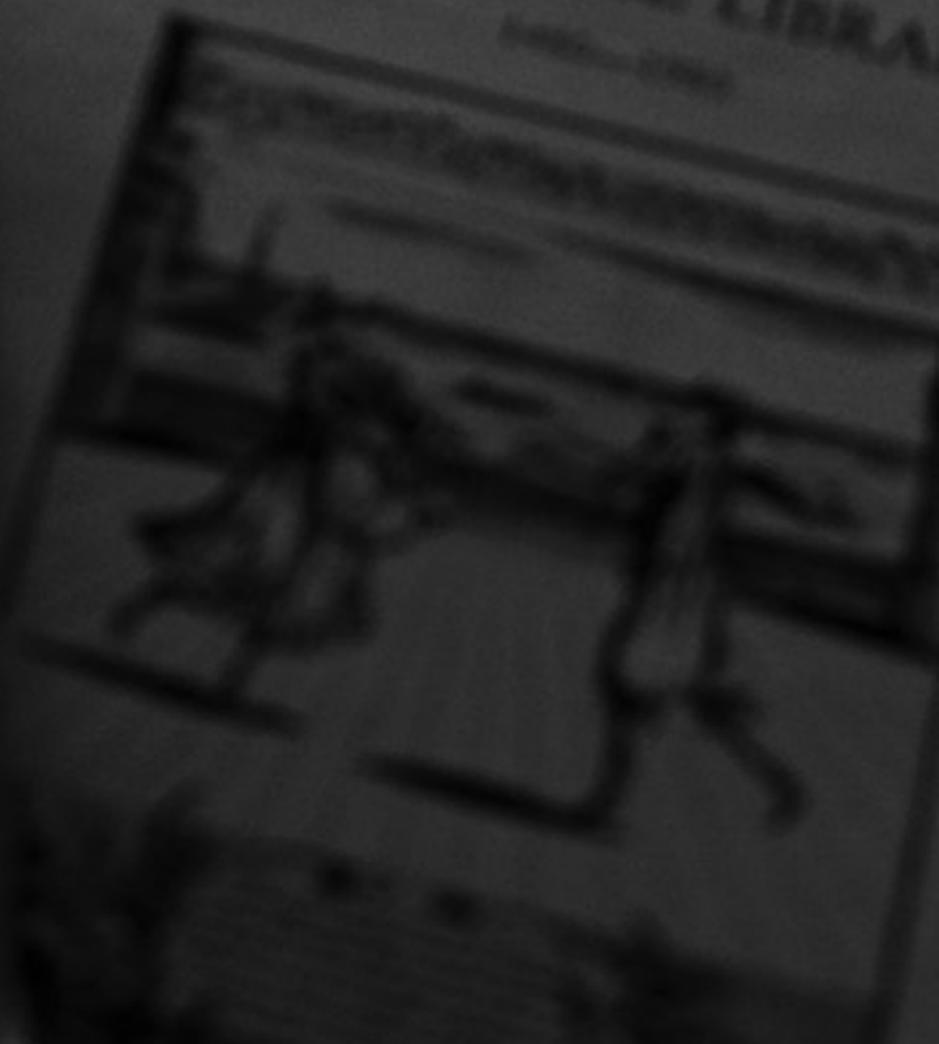




Philipp Sarasin
Reizbare
Maschinen

Eine Geschichte
des Körpers 1765-1914
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

LIBRA DE MOROE
THE DANCE LIBRA



KARIN FENBÖCK

DERRA DE

MORODA

DEM ARCHIV

VERSCHRIEBEN?

Die Geschichtsschreibung der westlichen Gesellschaft basiert im Wesentlichen auf Schrift, das heißt auf Verschriftlichung: Denkwürdige und aus diesem Grund verschriftlichte Geschehnisse konnten in Akten und Dokumenten, Büchern, Atlanten et cetera als systematisch geordnetes Wissen archiviert und damit im kulturellen Gedächtnis verankert werden. Das Wissen über Tanz erwies sich aufgrund der vielbesprochenen Flüchtigkeit von Bewegung als schwierig zu speichern, lediglich die Spuren eines Tanzereignisses konnten und können in Archiven festgehalten und für die Nachwelt verfügbar gemacht werden. Diese richtet an die vorhandenen Dokumente und Monumente Fragestellungen, aus denen immer neu geschriebene TanzGeschichten entstehen. Ein Ort des Wissens wurde aus der Archivierung von Tanz über Jahrhunderte hinweg ausgenommen und nur am Rand, über den Weg des ikonografischen Festhaltens oder des BeSchreibens, als Monument wahrgenommen: der menschliche

Körper, der nach seinem Ableben nicht mehr greifbar, abwesend war. Erst Ende des 20. Jahrhunderts wurde der Körper als Archiv für Tanzwissen entdeckt, seitdem erfuhren auch die traditionellen Archiv-Korpora des Tanzes gesteigertes Interesse und neue Betrachtungsweisen.

Ich plante, mich im Rahmen des Projekts *ForschungsReisen* mit Derra de Moroda als Historiografin zu beschäftigen. Dazu wollte ich exemplarisch ihre Publikationen zum Ballett des 18. Jahrhunderts untersuchen, um ihre Arbeit im Hinblick darauf zu analysieren, wie sie die in den Derra de Moroda Dance Archives gesammelten Materialien und Dokumente verwendete, um Tanzgeschichte zu schreiben und zugleich den kaum greifbaren Forschungsgegenstand Tanz erfassbar zu machen. Dadurch, so nahm ich an, würde ich sie in eine mögliche Traditionslinie einordnen und den Stellenwert bestimmen können, den ihre Arbeiten für die Tanzhistoriografie heute haben.

Dabei wollte ich zunächst analysieren, mit welchen Prämissen und Methoden die Gründerin des gleichnamigen Archivs arbeitete, in welchen Rahmen also ihre Historiografie eingebettet war, welche Fragen sie an die jeweiligen Materialien stellte und wie sie die in den Untersuchungen gewonnenen Ergebnisse reflektierte, interpretierte, gewichtete. Weiters ging es mir darum festzustellen, inwiefern für sie die Tanzpraxis im Zentrum der Untersuchungen stand. Da sie keine Monografie zum Thema Ballett beziehungsweise zur Ballettreform des 18. Jahrhunderts publizierte, musste ich für diese Untersuchung auf ihre Publikationen in Fachjournals zurückgreifen.

Gleich zu Beginn der Analyse wurde deutlich, dass Friderica Derra de Moroda in allen Artikeln zum Thema sofort in medias res ging, ohne ihre theoretischen und methodologischen Arbeitsgrundlagen zu erläutern; auch im Verlauf der Texte fanden sich keinerlei Hinweise auf ihre Prämissen und Fragestellungen. Gemeinsam ist den Aufsätzen der Verweis auf das enorme Defizit der Forschungslage zur Ballettreform

der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beziehungsweise zu ihren Protagonisten. Die ‚Erfindung‘ des ‚ballet en action‘ und damit das Entwickeln und Vorantreiben der ballettreformatorischen Ideen wurden in der Tanzhistoriografie primär Jean Georges Noverre zugeschrieben. Noverres – in seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760, in weiterer Folge als *Lettres* bezeichnet) eindringlich formulierter – Universalanspruch auf die Urheberschaft des ballet en action als sensationelle Novität wurde bereitwillig von vielen TanzhistorikerInnen übernommen. Dabei wurden, wie Derra de Moroda betonte, nicht nur andere wichtige theoretische Auseinandersetzungen mit einer als notwendig empfundenen Reform des zeitgenössischen Balletts außen vor gelassen, sondern vor allem meist die praktische Umsetzung der Reformideen. Derra de Moroda kritisierte den Usus vieler BalletthistorikerInnen, aus Bequemlichkeit oder Scheu vor Verantwortung eher die Ergebnisse älterer Forschungsarbeiten zu übernehmen, als selbst zu forschen und die Richtigkeit der Angaben zu überprüfen.¹

Was Derra de Moroda selbst unter dem Begriff ‚ballet d’action‘² verstand, führte sie in keinem ihrer Essays aus. Sie ordnete die ballettreformatorischen Bestrebungen dem zeitgenössischen Diskurs um eine ‚natürliche‘ schauspielerische beziehungsweise tänzerische Darstellung zu. Demnach ist das ballet d’action durch die Bemühung des Ballettmeisters gekennzeichnet, sich in seinem den Regeln der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit entsprechenden Werk der Nachahmung der Natur zu bedienen, sodass die TänzerInnen Zustände und Emotionen möglichst ‚natürlich‘ mittels ihres Körpers ausdrücken.³ Ohne explizit einen Ursprung oder einen Urheber des ballet d’action festlegen zu wollen, setzt sie den Beginn der Entwicklung seiner theoretischen Konzeption Ende der 1680er-Jahre an und zeichnet in allen untersuchten Artikeln, die zwischen 1967 und 1976, also in einem Zeitraum von neun Jahren, entstanden sind, dieselbe lineare Entwicklung des ballet en action nach:

1 Vgl. Derra de Moroda, Friderica: *The Ballet-Masters before, at the time of, and after Noverre*. In: *Chigiana* 29–30. Florenz 1975, S. 473–485, hier S. 473.

2 Derra de Moroda selbst verwendete ausschließlich den Terminus „ballet d’action“, der aus der ersten englischen Übersetzung der *Lettres* übernommen worden war; ich verwende ihn hier, wenn es darum geht, ihren wissenschaftlichen Standpunkt zu untersuchen und darzustellen.

3 Vgl. Derra de Moroda, *The Ballet-Masters*, S. 474.

4 Vgl. Derra de Moroda, *The Ballet-Masters*, S. 474; Derra de Moroda, Friderica: *Das ballet d’action und seine Entwicklungsgeschichte*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 31 (1976), S. 143–152, hier S. 143 sowie Derra de Moroda, Friderica: *Franz Anton Christoph Hilverding und das ballet d’action. Zum 200. Todestag des großen österreichischen Ballettmeisters*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 23 (1968), S. 189–196, hier S. 189.

Ausgangspunkt für Noverres reformatorische Ideen stellt, so Derra de Moroda, Michel de Pures *Idées des spectacles anciens et nouveaux* (Paris 1668) als einer von mehreren theoretischen Ansätzen dar, in dem sich vor allem in Bezug auf die Dramaturgie der Ballette Ideen nachweisen lassen, denen Noverres Konzept stark ähnelt.⁴

Jean Georges Noverre wurde zudem möglicherweise von Jean Baptiste Dubos' *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris 1719) beeinflusst.⁵ Dubos unterschied erstmals zwischen „gestes naturels“ und „gestes artificiels“,⁶ also zwischen natürlichen und künstlichen, auf Konvention basierenden gestisch-mimischen Zeichen, durch die der Tänzer/die Tänzerin seine/ihre Gefühle ausdrücken sollte. Ein weiterer wichtiger Wegbereiter für ballettreformatorische Ideen, so Derra de Moroda, war Louis de Cahusac mit seinem Traktat *La danse ancienne et moderne* (Den Haag 1754),⁷ dessen Theorien Noverre später in seinen *Lettres* reformulierte und als ebenso unentbehrliche Basis

für die Bildung von Tänzern auswies wie „das Studium der Chronologie einem Geschichtsschreiber“⁸.

Die wirkliche Entwicklung vollzog sich aber nach Derra de Morodas Ansicht in der Tanzpraxis. Sie skizzierte eine Europa übergreifende Reformbewegung, deren VertreterInnen sich gegenseitig beeinflussten. Als einen der frühesten Versuche bezeichnete sie die von Dubos geschilderte tänzerisch-pantomimische Darstellung der fünften Szene des vierten Aktes von *Les Horaces* (das sie Voltaire anstatt Corneille zuschreibt) im Rahmen der vierzehnten der *Grandes Nuits* am Hof von Sceaux⁹ – ohne allerdings direkt auf Dubos als Quelle zu verweisen. Dieses ‚divertissement choréographique‘ wurde von Claude Balon (etwa 1671–1744) und Françoise Prévost (1681–1744) dargestellt. Derra de Moroda wies darauf hin, dass diese Szene als Geburtsstunde des ballet d'action gelte.¹⁰ Ihrer Ansicht nach traf das aber nur bis zu einem gewissen Grad zu, da es sich dabei möglicherweise auch nur um eine Manifestation des „Einflusses

der italienischen Commedia dell'arte“¹¹ auf das zeitgenössische Ballett handele. Worin der Zusammenhang zwischen der Entwicklung des ballet d'action und der italienischen ‚commedia all'improvviso‘ bestand, wurde von der Autorin jedoch bis auf einen Verweis auf Luigi Riccobonis *Histoire du Théâtre Italien* (Paris 1728) nicht näher ausgeführt.

Als erste Aufführung eines vollständigen ballet d'action nannte Derra de Moroda John Weavers *The loves of Mars and Venus* (London 1717).¹² Ein weiteres wichtiges Glied in der Kette der Entwicklung war Marie Sallés berühmte *Pygmalion*-Aufführung 1734 in London und später in Paris. Sallé hatte ihre Karriere als Wunderkind an Riccobonis Théâtre Italien begonnen und war Schülerin von Françoise Prévost und Claude Balon gewesen. Derra de Moroda ging davon aus, dass ihre Werke sogar das Ballett der Pariser Opéra beeinflussten,¹³ Sallés und Riccobonis Versuche stellten aber zunächst eher die Ausnahme in Frankreich dar.¹⁴ Etwa zur Zeit der *Pygmalion*-Aufführung in Paris,

5 Vgl. Derra de Moroda, Hilverding und das ballet d'action, S. 189; Derra de Moroda, *The Ballet-Masters*, S. 474 sowie Derra de Moroda, *Das ballet d'action und seine Entwicklungsgeschichte*, S. 143.

6 Vgl. Dubos, Jean Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris 1770, Reprint Genf 1982. Bd. 3, S. 239f.

7 Vgl. Derra de Moroda, *The Ballet-Masters*, S. 474f.; Derra de Moroda, *Das ballet d'action*

und seine Entwicklungsgeschichte, S. 144 sowie Derra de Moroda, Hilverding und das ballet d'action, S. 189.

8 Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*. Hamburg, Bremen 1969. Reprint hg. von Kurt Petermann. Leipzig 1977, S. 349 beziehungsweise Noverre, Jean Georges: *Lettres sur la danse. Présentation de Maurice Béjart*. Paris 1978, S. 342: „Le traité de M. De Cahusac sur la danse est aussi nécessaire aux danseurs que l'étude de la chronologie est indispensable à ceux qui veulent écrire l'histoire.“

9 Vgl. Dubos, *Réflexions critiques*, Bd. 3, S. 312f.

10 Vgl. Derra de Moroda, *The Ballet-Masters*, S. 475; Derra de Moroda, *Das ballet d'action und seine Entwicklungsgeschichte*, S. 144 sowie Derra de Moroda, Hilverding und das ballet d'action, S. 189.

11 Derra de Moroda, *Das ballet d'action und seine Entwicklungsgeschichte*, S. 144.