

Die Kunst ist dazwischen: Konzepte, Programme und Manifeste zur kulturellen Institutionalisierung von Tanz

NICOLE HAITZINGER

Die Institutionalisierung von Tanz und die damit einhergehende Wertigkeit im System der Künste ist mit den vorherrschenden politischen, kulturellen und sozialen Kontexten der jeweiligen Zeit verbunden. Je höher die Aufmerksamkeit für Bewegung, Geste, Körperlichkeit und Tanz als kulturelle und ästhetische Phänomene ist, desto wahrscheinlicher wird die Etablierung von spezifischen Orten für den Tanz. Gerade der Ort, die Verortung verbindet sich mit der Frage der Institutionalisierung, also im Wortsinn einem *instituere*, einer Errichtung, Einrichtung, Erstellung, Aufstellung. Ebenso spielen in den Akademisierungsbestrebungen, die eng mit der Institutionalisierung von Tanz verbunden sind/die als ein wichtiger Aspekt der Institutionalisierung von Tanz gesehen werden kann, sowohl die Bildung wie auch die *Techné* in unterschiedlichen Gewichtungen eine Rolle: Zwei Aspekte, die schon in der Antike Kultur bestimmten.¹ In diesem Text ist

1 „Das Wort ‚Kultur‘ ist dem lateinischen ‚culta‘ entlehnt und kommt von *colere* = drehen, wenden, bebauen. [...] Wichtig ist: ‚Cultura‘ bedeutet die agrarische Tätigkeit und deren Voraussetzung: Das Ackerland. Im Griechischen gibt es kein eigenes Wort für ‚Kultur‘. Dem lateinischen Wortsinn entsprechen am ehesten ‚paideia‘, Bildung, oder *techné*, Kunst und Technik.“ Zitiert nach Dirk Baeker: Kultur, in: Karlheinz Barck et. al (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*.

von besonderem Interesse, welche Institutionalisierungsvorschläge im Verhältnis zur jeweiligen Perspektivierung von Körperlichkeit aus verschiedenen Dokumenten herauskristallisiert werden können.

Wie also werden tanzende, choreographierte und inszenierte Körper in Regelsystemen oder programmatischen Ideen als Instrumente verhandelt, zu kulturellen Erscheinungsformen gemacht? Welche Grundbedingungen für Institutionalisierung lassen sich dabei herauslesen?

Die folgenden Ausführungen folgen dem Format des zeitübergreifenden *Mappings*, um exemplarisch historische wie zeitgenössische Konzepte, Programme, Manifeste und – von den „*Lettres Patents de l'Académie de Danse*“ (1662) bis zu zeitgenössischen Profilierungen von Tanzinstitutionen – ihre jeweils kulturellen wie tanzspezifischen Verschriflungen von Körper, Bewegung und Choreographie vorzustellen. Bei den herangezogenen Textsorten handelt es sich um Vor-Schriften im doppelten Sinn: Sie werden vor oder im Zuge der konkreten Errichtung eines Ortes der Zusammenkunft verfasst und/oder sie legen programmatische Regeln und Regelungen (Tanztechnik, Ausbildung, Ästhetik) für eine zukünftige Institutionalisierung fest. Die Methode des *Mappings* verfolgt keine lineare Geschichtsschreibung, sondern erlaubt über re-konstruktive Momentaufnahmen eine vergleichende Bestimmung von Situationen.

EINLEITUNG: „MANIFESTE POUR“ (2009)

Der zeitgenössische Choreograph und Tänzer Boris Charmatz – seit 2009 künstlerischer Leiter des ehemaligen Centre Chorégraphique National de Rennes – veröffentlicht 2009 ein „*Manifeste pour*“, in dem er das Konzept „nationales Choreographiezentrums“ verabschiedet und ein Museum des Tanzes (*musée de la danse*) als gegenwärtige Form der kulturellen Institutionalisierung für Tanz fordert.² Die zeitgenössische performative Kunst greift heute, mehr als 40 Jahre nach dem so genannten legendären „*No manifest*“ (1965) von Yvonne Rainer, das sich in seinem Gestus des Nein-

Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart: Metzler, 2001, Bd. 3, S. 510-556, hier: S. 512f.

2 Boris Charmatz: *Manifeste pour*, unter <http://www.museedeladanse.org/sites/default/files/manifeste-A0-FR.pdf> (franz.; 07.07.2010).

Sagens radikal gegen jede Mystifizierung und Manifestierung von Tanz richtet,³ wieder auf ein vor allem von den historischen Avantgarden genütztes Format der künstlerischen Kommunikation zurück. Den historischen Avantgardemanifesten (1910-1930) können retrospektiv folgende Aspekte zugeordnet werden: Sie werden von einem Kollektiv oder einem Repräsentanten verfasst, ihre Botschaft ist leicht identifizierbar und präzise artikuliert. Sie erfüllen eine bestimmte Funktion im soziopolitischen Kontext, das heißt, sie versuchen, die bestehende Realität zu ändern sie sind engagierte Akte, die konkretisieren und/oder verdammten, sie suchen die Öffentlichkeit, wollen ein größtmögliches Publikum erreichen, und sie richten sich explizit gegen einen faktischen Seins-Zustand mittels einer oft rohen und gewalttätigen Sprache.⁴

Zeitgenössische Kunstmanifeste sind im Vergleich ähnlich in ihrer Intention – hier sind die drei Punkte Programmatik, Präsentation und Engagement zu nennen – allerdings unterscheiden sie sich in ihrem Gestus der Verschriftung und dem Aspekt der Internalisierung. Hans Ulrich Obrist analysiert in „Manifestos for the Future“: „[...] it could be said that the twenty-first century art manifesto appears to be more introverted than aggressive, more reticent than screaming, and more individual than collective.“⁵

Ein zeitgenössisches Manifest für den Tanz, wie das von Boris Charmatz, scheint heute – in einer Gesellschaft, in der sich Raum-Zeitvorstellungen radikal verändern, und die deutlich weniger konzise künstlerische Strömungen als die vorigen Jahrhunderte hervorbringt⁶ – weniger

3 Yvonne Rainer publizierte das Manifest als Postskript im Programmheft zu *Parts of Some Sextets* (1965): „NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendancy of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.“ Yvonne Rainer: *Work (1961-1973)*, New York 1974, S 178.

4 Friedrich Wilhelm Malsch: *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*. Bonn: VDG, 1997, S. 21.

5 Hans Ulrich Obrist: Manifestos for the Future unter <http://www.e-flux.com/journal/view/104> (07.07.2010).

6 Ebd.

nostalgisch rückwärtsgewandt zu sein, als es vielmehr potentielle Gesten eines ‚zukünftigen‘ Tanzes aufzuzeigen vermag. Diese zeitgenössischen Bekenntnisse, Offenbarungen, Gebote übertragen in Schrift, die in dieser Form schon verloren geglaubt schienen, rekurrieren implizit auf ein ‚messianisches Wissen‘, das immer dann auftaucht, wenn das ‚Ende‘ der Zeit, der Welt befürchtet wird.⁷

Historisch perspektiviert übertragen die historischen Avantgarden das aus der Religion kommende und lang ihr vorbehaltene Verfahren der Listung von Geboten auf die Kunst. Hier werden formal Analogien zu Boris Charmatz „Manifeste pour“ und Hans Ulrich Obrists „zehn Thesen“ zur Kunst des 21. Jahrhunderts erkennbar.

Obrist betont inhaltlich – im Vergleich mit der Utopie einer (Kunst)-Welt sowie die Rettung der Seele durch die Kunst der historischen Avantgarde – die „Polyfonie der Zentren“ und eine „neue Sehnsucht nach nicht medial vermittelten, direkten Erfahrungen“:

- „1. Jeder Ort kann Zentrum sein
- 2. Wir brauchen keine Karten
- 3. Wir leben auf einem Archipel
- 4. Stadt und Dorf sind glokal
- 5. Die Realitäten sind parallel
- 6. Es gibt kein Leitmedium mehr
- 7. Identität ist eine Wahl
- 8. Die Kunst ist dazwischen
- 9. Das 21. Jahrhundert ist ein Gespräch
- 10. Dies ist kein Manifest“⁸

In einer Gegenwart, die von Massenkultur, Digitalisierung und permanentem Wandel bestimmt ist, scheint der Wunsch nach Unmittelbarkeit – ihre höchste Verdichtung wird in der Kunst(-theorie) und Philosophie⁹ dem Tanz zugesprochen – stärker zu werden.

7 Vgl. Boris Groys: The Weak Universalism unter <http://www.e-flux.com/journal/view/130> (07.07.2010).

8 Hans Ulrich Obrist: Kunst im 21. Jahrhundert. In: *Das Kulturmagazin – Du*, 807, Juni 2010, S. 24-25.

9 Vgl. u.a. die Tanzperspektivierungen von Jean-Luc Nancy oder Jacques Rancière.

In diesem Sinn kann die quasi-manifestierende Annäherung an Tanz von Boris Charmatz gleichzeitig als archäologischer wie projektiver Akt verstanden werden, der einer Homogenisierung von Körper-Zeit wie Zeit-Körper Widerstand zu leisten versucht. Nicht zufällig formuliert er – eben um nicht abzuschließen („pour ne pas finir“), um zu keinem Ende zu kommen und eine Zukunft des Tanzes als möglich erscheinen zu lassen – „zehn Gebote“ („dix commandements“) für das Museum des Tanzes:

„un micro-musée
un musée d’artistes
un musée excentrique
un musée incorporé
un musée provoquant
un musée transgressif
un musée permeable
un musée aux temporalités complexes
un musée cooperative
un musée immédiat.“¹⁰

Im „Manifeste pour“ lässt sich ein gegenwärtiges Tanzverständnis heraus-kristallisieren, das sich implizit auf das Referenzsystem Moderne beziehen lässt: Hier hat der Körper kein Zentrum, braucht keine Versicherung seiner selbst in einer Körpermitte. Auch der Begriff Choreographie wird im Manifest zunächst ausgelöscht, um ihn zu erweitern. Die anthropologische Dimension des Tanzes vermag den von Boris Charmatz als begrenzt empfundenen Rahmen der Choreographie zu sprengen. In diesem Sinne ist Tanz jenseits von Struktur immer auch Imaginariuum. Im Akt der anthropologischen Subjektivierung wird Tanz radikal vom Körper aus gedacht; Gegensätze werden (ineinander) aufgelöst. So können die Rolle des Akteurs und des Betrachters in einem Körper zusammenfallen, wie auch Fiktionen in der Zwischenzone des Tuns und Betrachtens hervorgerufen werden. Das Oszillieren spiegelt sich auch in dem Konzept der entorteten Verortung des Tanzmuseums: „We are at a time in history where a museum can modify BOTH preconceived ideas about museums AND one’s ideas about

10 Charmatz: Manifest Pour.

dance.“¹¹ Das Tanzmuseum ist nach Charmatz’ Vision ein Raum im Werden, ein symbolischer Raum, zugleich imaginär wie real, ein praktischer, ästhetischer und auch spektakulärer Raum, ein Raum, der von verschiedenen Bewegungen und Gesten immer wieder hervorgebracht werden soll. Im Vergleich mit Avantgardemanifesten, die sich gegen ein bestehendes oder angenommenes tradiertes Kunstverständnis, gegen eine bestehende Ordnung richten und den faktischen Seinszustand ändern wollen, ist das „Manifeste pour“ von der Idee einer der potentiellen Allesdurchdringung des Tanzes (Jean-Luc Nancy) bestimmt.

LETTRES PATENTES DU ROY (1661): ORT, INSTRUKTION, REGISTRIERUNG, ZENSUR

Die Etablierung der Academie Royale de Danse (1661) ist ein wesentlicher Schritt zur Institutionalisierung des Tanzes im 17. Jahrhundert. In den „Lettres patentes du roy, pour l’établissement de l’Academie royale de danse en la ville de Paris“ aus dem Jahre 1662 wird die Einführung von Statuten und Zensurmaßnahmen mit der Unordnung, Konfusion und dem Missbrauch des Tanzes während der letzten Kriege argumentiert. In vergangenen Zeiten seien dem Tanz zwar unbestreitbare Qualitäten in der direkten Formung des (Gesellschafts-)Körpers und des Divertissements in Kriegs- und Friedenszeiten zugesprochen worden; allerdings – und das verändert die gesellschaftliche Positionierung des Tanzes radikal – müsse nun eine gegenwärtig um sich greifende Korruption und der Missbrauch des Tanzes verhindert werden. Daher legt der höchste und mächtigste Repräsentant und Verfasser, König Ludwig XIV., zwölf prinzipielle und allgemeingültige Statuten für die Tanzakademie fest. Der öffentliche und theatrale Tanz wird unter die Kontrolle von dreizehn ernannten professionellen und an die Akademie berufenen Tanzmeistern gestellt. Die Konsequenzen sind eine zunehmende Professionalisierung und Virtuosität des Tanzes um 1700.

Folgende Punkte der Statuten scheinen für die Diskussion der Institutionalisierung von Tanz von besonderer Bedeutung, da sie – als Modell oder Gegenentwurf – bis in die Gegenwart aufgegriffen werden. Erstens

11 Charmatz: Manifeste Pour.

wird schon im Paragraphen II der Aspekt der Etablierung eines Raumes zur Zusammenkunft als Institutionalisierungsgarant definiert. Dabei handelt es sich (noch) nicht um einen feststehenden Ort (Gebäude), dennoch: Die dreizehn Tanzmeister müssen sich einmal im Monat an einem zuvor gemeinsam vereinbarten Ort treffen, um über die Perfektion des Tanzes und seine Missbräuche zu sprechen. Die Kosten dafür werden von der Allgemeinheit übernommen. Zweitens wird der Aspekt der Instruktion besonders hervorgehoben. Diese erfolgt mündlich oder über ein körperliches Vorzeigen: „Jede Person ist aufgefordert, zu dem vereinbarten Ort zu kommen, wird dort empfangen und unterwiesen, und lernt vom ‚Mund‘ der Vorgänger [orale Tradierung] und über Instruktionen der alten Meister dieser Kunst.“¹² Drittens und viertens werden die Registrierung wie die Zensur zur Regel. Alle Tänzer in Paris und Umgebung sind verpflichtet, sich namentlich und mit Adresse einzutragen und ihre – alten und neuen Tänze wie Ballettschritte – vor den Tanzmeistern zu präsentieren. Erst nach diesem Akt erfolgt die offizielle Erlaubnis der öffentlichen Aufführung und des Unterrichts. Man entzieht durch die Monopolstellung der Académie de Danse dem Adel das Recht auf ‚unabhängige‘ Choreographie. Das vorhandene Bewegungsmaterial wird reglementiert und offiziell kodifiziert. Die gesellschaftliche Aufwertung des Tanzes nach Vorbild der monopolistischen Akademien für Malerei und Skulptur geht mit der Einschränkung seiner (Bewegungs-)Freiheit einher. Das strategische Ziel ist es, die Tanzkunst mit ihrer Kodifizierung strenger abzugrenzen und kontrollierbarer zu machen.

Die Institutionalisierung des Tanzes durch Akademie und Bühne wirkt sich auch auf das tänzerische Handeln aus. Während es zuvor Verkörperung und Darstellung meinte, betont es nun immer mehr seine formal fixierbaren und technisch vermittelbaren Elemente. Die tänzerischen Fertigkeiten nehmen zu, und so werden weitere Gelenke in die Bewegungsausführung mit einbezogen. Die Gliedmaßen-Aktionen der Tanzenden werden vielfältiger und größer; der unmittelbare Raum um den Körper erweitert sich. Rumpfwendungen kommen hinzu, die es ermöglichen, die Ausrichtung der Körperfront von der Fortbewegungsrichtung zu trennen; der Raum

12 Lettre Patentes (1662) zitiert nach Mark Franko: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, Appendix 3, S. 166-185.

ist real (durch die Fortbewegungsrichtung) und projektiv (durch die Richtung der Körperfront).¹³ Dokumentiert wird der Prozess der Reglementierung und Kodifizierung vor allem auch in den Tanznotationen, wie etwa in *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs* (1700) von Raoul Auger Feuillet, in dem er den Bestand der Tradition sichtet und in Bodenwegsnotationen systematisiert. Gleichzeitig setzt er durch die Analyse der Beinbewegungen das tanztechnische Potenzial der kodifizierten Bewegungen frei. Seine Schriften tragen nicht zuletzt zur Verbreitung der Akademisierung auch im folgenden Jahrhundert bei.

QUERELLE UM 1700/1760: TANZ IM KANON DER SCHÖNEN KÜNSTE

Ein weiterer wichtiger Aspekt im historischen Kontext der kulturellen Institutionalisierung von Tanz ist – weniger konkret als im übertragenen Sinn – der ästhetische Diskurs, der einem im Wortsinn instituere = hinstellen, aufstellen, einrichten, regeln entweder vorangeht, es hervorbringt und/oder es begleitet. Diese Tendenz spiegelt sich in zwei historischen Höhepunkten der *Querelle des Anciens et Modernes* um 1700 und im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, wie Christina Thurner in *Beredete Körper – Bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten* nachdrücklich herausgearbeitet hat.¹⁴ Ganz im Zeitgeist verfassen die nicht tanzspezifisch ausgebildeten humanistischen Gelehrten Michel *De Pure Idées des Spectacles anciens* (Paris, 1668) und Claude François Ménéstrié *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre* (Paris, 1682). Diese Tanztraktate sind Verschrifungen, die sich mit der Frage von bewegter Körperlichkeit im Kontext von Gesellschaft und Theater des ausgehenden 17. Jahrhunderts auseinandersetzen. Beide versuchen sie das mechanistische Tanzverständnis der Zeit über die tanztheatrale Theoretisierung von Fragen zur dramatischen Handlung und Ausdrucksbewegung zu erweitern.

13 Vgl. Claudia Jeschke: Tanz-Notate. Bilder. Texte. Wissen, in: Gabriele Brandstetter/Franck Hofmann/Kirsten Maar (Hg.): *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg i. Br.: Rombach 2010, S. 47–66, hier S. 49.

14 Christina Thurner: *Beredete Körper – Bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld: transcript 2009.

Die Einordnung des Tanzes in das System der Künste erfolgt über die Herstellung von Analogien mit anderen imitativen Künsten, vor allem der Kunst des Theaters (im Speziellen der Vergleich mit Tragödie und Komödie) wie auch der Rhetorik, der Poesie und der Malerei. Dramaturgische Fragen werden über die Zusammenführung von poetologischen und rhetorischen Modellen verhandelt. Eine Besonderheit des Tanzdiskurses ist die Betonung der Imagination des Ausführenden, seine Fähigkeit zur Vorstellung – denn sie soll in die Erscheinungsform der Bewegung einfließen. Bewegung wird so erstmals als Ausdruck dramatischen Geschehens, als Handlungsträger konzipiert; in der Gestaltung des Tänzers erfahren Inhalt und Erscheinungsform eine Verknüpfung.

Im 18. Jahrhundert kommt es in den kunsttheoretischen und ästhetischen Reflexionen zu weiteren Einordnungen des Tanzes in den Kanon der schönen Künste. So signalisiert beispielsweise Friedrich Gottlieb Klopstock in „Poetik der Wortbewegung“ und seiner Einführung der „Tanzkunst“ in den Rivalitätskonflikt um den Rang der schönen Künste und der schönen Wissenschaften (1758) den Statuswandel des Tanzes in der ästhetischen Theorie seiner Zeit.¹⁵ Die Einbildungskraft, die Imagination, wird in der Diskussion um den ästhetischen Wert der schönen Künste zu einem Schlüsselbegriff; in den Bildenden Künsten werden ihr „bleibende“, in den darstellenden Künsten „transitorische“ Funktionen zugeschrieben. In diesem System bildet der Tanz „eine Verbindung der schönen Künste in einem und demselben Produkte.“¹⁶ Die Fähigkeit zur Repräsentation von (hier vor allem inneren) Bewegungen als Bewertungskriterium für die schönen Künste findet sich sowohl bei Johann Joachim Winkelmann wie in der *Encyclopédie* und führt zu einer Erschütterung des Schönheitsideals äußerer Ruhe hin zu einem Kunstbegriff, dessen Sprache mit einem „taumelnden Tanz“ assoziiert werden kann (z.B. in Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce* von 1762). Die Wertigkeit des Tanzes im Gefüge der Künste und in der Wissenskultur des 18. Jahrhunderts steigt in dem Maße als dass das transitorische Moment in den anderen Künsten, vor allem in der Bildenden Kunst an Bedeutung gewinnt. Besonders deutlich wird das in der *Ut pictura*

15 Vgl. zu folgenden Ausführungen auch Roger W. Müller-Farguell: Tanz, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart: Metzler, 2001, Bd. 6, S. 1-15, hier S. 4f.

16 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 52.

poesis-Debatte (Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe), in der man sich auf die Horazformel („wie in der Malerei, so in der Dichtung“) bezieht und die Gleichsetzung oder Unterscheidbarkeit von Künsten diskutiert. Bei Johann Gottfried Herder wird die Tanzkunst schließlich stilisiert als eine harmonische Verbindung von „lebendiger Bildhauerei“, „sichtbarer Musik“ und „stummer Poesie.“¹⁷

In der Querelle von Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts werden diese poetischen Metaphern wie „Das Ballett ist ein Gemälde“¹⁸ für den Tanz auch verwendet, allerdings werden sie ausdifferenzierter und tanzspezifischer verhandelt. Jean-Georges Noverre verlangt die Verbindung von „mechanischem“, technisch orientiertem Tanz und den „innere Regungen hervorbringenden“ Ausdruckselementen.¹⁹ Das virtuose Beherrschung der Körperbewegungen, das ein instrumental gewordenes Verständnis von Tanztechnik zeigt, wirkt sich konstruktiv auf die Ausführung der vorgestellten (imaginierten) und dargestellten Ausdrucksbewegungen aus, die nun als Ablauf konzipiert werden. Indem Noverre einem neuen, von geometrischen und mechanischen Systemen unabhängigen Bewegungskonzept folgt, wird der Raum auch vom Körper aus gestaltbar. Darüber hinaus geht er davon aus, dass das Bewegungsvokabular von der Anatomie und den technischen wie ausdrucksäßigen Fähigkeiten des Tänzers abhängig ist. Und dass diese Konditionierung mit den spezifischen Genres übereinstimmen muss: mit dem „ernsthaften und heroischen“ Tanz, mit dem „vermischten oder halb ernsthaften“ Tanz und mit dem „grotesken“ Tanz. Dem ernsthaften und heroischen Tanz, der mit der Tragödie gleichgesetzt wird, wird dabei der höchste Wert zugesprochen. In der Genrehierarchie wird dieser ganz oben angesiedelt: „eine edle Figur, völlige Züge, ein stolzer Charakter, ein majestätischer Blick, gehören für den ernsthaften Tänzer“ und in ihm vermag sich Wirkungsmacht (Verführung der Seele des Publikums) voll zu entfalten.²⁰ Der Versuch der Positionierung des Tanzes im Kanon der schönen Künste bezieht sich hauptsächlich auf den heroischen Tanz.

17 Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder*, 4., 1769.

18 Jean Georges Noverre: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*. Hamburg: Cramer 1769, 1. Brief.

19 Ebd., S. 23/24 (2. Brief) u. S. 256 (12. Brief).

20 Ebd., S. 173 (9. Brief).

Trotz der neuen Interdependenz von Technik und Ausdruck – mit dem instrumentalen Körper als Vermittler – bilden die ästhetischen Verhandlungen zur Synästhesie der Tanzkunst mit ihren Referenzen zur Bildenden Kunst, zur Rhetorik und zur Poetik wie die Erläuterungen zu tanztechnischen Aspekten zwei Systeme.

TRAITÉ (1820-1830): TECHNÉ UND BILDUNG

Carlo Blasis *Traité Elémentaire de la Danse* (1820) und *The Code of Terpsichore* (1830) gelten als Standardwerke, die schon im 19. Jahrhundert weithin rezipiert wurden und auch heute noch immer wieder bearbeitet werden. Für die Frage der kulturellen Institutionalisierung von Tanz scheinen mir zwei Aspekte von Bedeutung: Blasis' pädagogisch-didaktisches Konzept, das sich in erster Linie an den Tänzer selbst richtet, lässt zwei große Themenkreise erkennen: Erstens den Wunsch der Erstellung einer Grammatik, eines Lexikons des Tanzes, also eine spezifische Ausrichtung auf Tanztechnik (techné) und zweitens den Aspekt der Bildung des Tänzers, die einen privilegierten Stellenwert bei Blasis bekommt. Der Tänzer wird gleichzeitig zum eigenverantwortlichen „Maschinisten“ seines Körpers und zum sublimen Künstler, der auch in den anderen Künsten (Maleirei, Poesie, Rhetorik, Musik) bewandert ist. Die Vervollkommnung der Technik wie persönliche Gestaltung ermöglicht die tänzerische Individualisierung; diese tänzerische Dynamik, ein wesentlicher strukturierender Aspekt, ist gleichermaßen abhängig vom Ideal des harmonischen Körperraufbaus wie auch von der spezifischen Physis, Anatomie und Muskelbeschaffenheit des betreffenden Tänzertypus. Die von Noverre noch dramaturgisch begründeten Ausdrucksbewegungen verbinden sich bei Blasis mit den choreographisch motivierten Tanzbewegungen. In seinen Strichfiguren zeigt sich ein Bewegungskonzept, das eine „segmentierend abstrakte“ Sicht auf den Körper favorisiert.²¹ Die Virtuosität des einzelnen Tänzers steht im Mittelpunkt. Beides spiegelt sich in den inszenatorischen Verfahren sowie der Ästhetik des Romantischen Balletts.²²

21 Vgl. Jeschke: Tanznotate, S. 49.

22 Vgl. dazu Gabriele Brandstetter: The Code of Terpsichore. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik. In: Gabriele Brandstetter/Gerhard

Blasis' vielschichtige Verweise auf die Antike (z.B. Lukian), die *Encyclopédie*, auf die Tanzpraxis von Jean Dauberval, Pierre Gardel, Auguste Vestris wie auch auf aktuelle literarische und künstlerische Strömungen spiegeln die eklektische Wissenskultur des Tanzes seiner Zeit wieder, die Tradiertes und Zeitgeistiges und verschiedene historische Referenzen miteinander kombiniert. Diese theoretischen Ineinanderschichtungen sind aber nicht beliebig, sondern erlaubten Carlo Blasis – zunächst im *Traité*, dann in *The Code of Terpsichore* und schließlich in *Studi sulle arti imitatorie* – sein Konzept der Grazie zu entwickeln sowie seine Vision der Analogien und Interdependenzen des Tanzes im Vergleich mit den anderen Künsten zu präsentieren.²³ In Rekurs auf Technik und Bildung des (Tanz-)Künstlers entwickelt Blasis tanzspezifische Konzepte wie er auch ein relationales und synthetisches Gefüge des Tanzes zu konstruieren vermag.²⁴

BESCHLUSS DER PLENARVERSAMMLUNG DES TÄNZER-KONGRESSES (1928): AUTONOMIE DER TANZKUNST UND INSTITUTIONALISIERUNG EINER MASSENBEWEGUNG

Der Begriff mitteleuropäischer Ausdruckstanz umfasst ganz unterschiedliche Tendenzen und Vorstellungen von Tanz, vom Expressionismus bis zum Agitprop. Unter den Künsten nimmt der Tanz trotz seiner höheren gesellschaftlichen Akzeptanz in den 1920er und 1930er Jahren einen Sonderstatus ein, da die Ausbildung – wie bis heute – nicht in die Curricula der Schulen und Universitäten integriert war. Trotz oder gerade wegen dieses institutionellen Problems suchten Rudolph von Laban und Mary Wigman, ebenso wie andere AusdruckstänzerInnen, den Status des Tanzes und seiner An-

Neumann (Hg.): *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 49-72.

23 Vgl. Flavia Pappacena: *Carlo Blasis' treatise on dance 1820-1830*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005, S. 243.

24 Vgl. Nicole Haitzinger: Choreographie als Denkfigur. 2007, 1847, 1769. Ein Versuch zur komplexeren Abklärung des Begriffs, in: <http://www.corpusweb.net/choreographie-als-denkfigur-2007-1847-1769-7.html> (21.01.2011).

hänger nicht nur künstlerisch, sondern auch sozial zu verbessern. Den (ihren) Tanz publik zu machen und zu institutionalisieren, hieß, Schulen zu gründen, Tanzgruppen ins Leben zu rufen, lecture demonstrations zu geben, Artikel zu publizieren.

Vom zweiten Tänzerkongress 1928 in Essen wird in der – von über 1000 Tänzern besuchten – Plenarversammlung ein Entschluss einstimmig angenommen, aus dem für die Frage der kulturellen Institutionalisierung von Tanz einige für diese Zeit relevante Aspekte herausgegriffen werden sollen:

„Der Tanz, der sich als selbständige Kunstgattung und als Bühnentanz zeigt, strebt nach einer Eroberung, bzw. Beeinflussung des ganzen heutigen Theaters (der Oper und des Schauspiels). Als großes Ziel bleibt bestehen die Schaffung eines eigenen Tanztheaters für die tänzerische Bühnenkunst und chorische Laienkunst, mit eigenen, den Arten des Tanzes angepaßten Schauräumen.“²⁵

Daraus lassen sich zwei wesentliche Aspekte des Ausdruckstanzes der 1920er Jahre erkennen: die Laien- oder Massenbewegung – die Yvonne Hardt in *Politische Körper* untersucht hat – und die Emanzipation von bzw. die Gleichberechtigung mit den anderen Künsten.²⁶ Beide Phänomene wirkten sowohl als Prämisse der ästhetischen Konzeption als auch als bestimmende Faktoren der soziokulturellen Situation des Tanzes. Das Ziel einer Schaffung von „den Arten des Tanzes angepaßten Schauräumen“ dient als Institutionalisierungsgarant. Zur kulturellen Aufwertung des Tanzes sollen drei Hauptforderungen beitragen:

„1. In der Tanzerziehung und Bühnenpraxis eine klare Unterscheidung und Trennung des Theatertanzes und des Konzerttanzes. 2. Anerkennung und Einführung einer gemeinsamen Tanzschrift. Als solche hat sich die dem Tänzerkongress vorge-

25 Resolution Essen 1928 zitiert nach: Hedwig Müller/Patricia Stöckemann: „...jeder Mensch ist ein Tänzer.“ *Ausdrucktanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Gießen: Anabas, 1993, S. 90.

26 Vgl. Yvonne Hardt: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster: Lit 2004.

führte Tanzschrift Labans erwiesen. 3. Schaffung einer Hochschule, die ganz besonders den hohen Anforderungen des Theatertanzes in jeder Weise gerecht wird.“²⁷

Hier spiegelt sich das Autonomiebestreben des Tanzes, das seine absolute Besonderheit hervorhebt und auf drei Ebenen manifestiert werden soll: Etablierung des Theatertanzes als eigene Kunstform, Anerkennung der Tanzschrift Labans wie auch die Einrichtung einer Hochschule.

Das Paradoxon von Streben nach Autonomie der Kunstform Tanz und Synästhesie bzw. Transdisziplinarität von Körper und Bewegung bestimmt die heterogene Strömung des mitteleuropäischen Ausdruckstanzes. Die Topoi Raum, Zeit und Kraft werden zu Leitmotiven im Kunst- und Laientanz: Harmonie war für Laban das Ergebnis aktiver Wechselbeziehungen zwischen Körperaktionen (Bewegungen) und organischen Formen (räumlichen und dynamischen Prototypen, wie zum Beispiel kristallinen Körpern). Mystische Innenschauen wie das Verhältnis von Individuum und Masse werden über räumlich-dynamische und rhythmisierte Konfigurationen visualisiert, wobei eine fixierte Raumvorstellung erkennbar bleibt. Die Tanzschrift von Laban verbindet eine analytische Bewegungssystematisierung mit einer atmosphärisch-ästhetischen Annäherung an den Tanz; die Notierung der Gewichtsübertragungen wie die Einteilung in leichte und schwere Zentren werden u.a. für das Bewegungskonzept bestimmend. Ohne das in diesem Kontext noch genauer ausführen zu können: Der tänzerisch gestalteten Körperbewegung wird hier eine eigene Kunstmöglichkeit zugesprochen, und dieser sollte man – so die Forderungen der AusdruckstänzerInnen beim Kongress 1928 – mit der gesamtgesellschaftlichen Förderung der Tanzkultur gerecht werden.

RESÜMEE UND AUSBLICK

So zeit- wie kontextgebunden sich die verschrifteten Manifestationen des Tanzes in offiziellen Dokumenten auch präsentieren und auf unterschiedliche Bewegungs- und Körperkonzepte verweisen, so erstaunlich einheitlich sind die Parameter, die für die kulturelle Institutionalisierung der Kunstform Tanz zeitenübergreifend eine Rolle zu spielen scheinen. Es lassen sich

27 Resolution Essen 1928.

vier Aspekte im Zusammenspiel erkennen, denen man zuschreibt, Tanz etablieren zu können: erstens die Einrichtung eines Ortes, an dem Tanz gezeigt wird oder stattfinden kann, zweitens die Frage der Ausführung, der Techné, drittens die (Aus-)Bildung des Tänzers und viertens die Frage der Ästhetik (des Tanzes, des Körpers, der Bewegung) sowie seine Positionierung im System der „anderen“ Künste. Um diese vier Themen kreisen die Texte zur kulturellen Institutionalisierung von Tanz; sie bilden das Fundament, auf dem ganz unterschiedliche ‚Architekturen‘ entstehen oder gedacht werden.

Boris Charmatz’ „Manifeste pour“ von 2009 durchdringt ein zeitgenössischer wie metaphorischer Gestus. Und gleichzeitig lassen sich – beinahe versteckt – vier Aspekte wiederentdecken: Das „lebendige“ Musée de la Danse soll jeden Samstag zur öffentlichen Stätte des Tanzes werden; ein Tanzstudio, ein Theater, eine Bar, eine Schule, ein Ausstellungsort und eine Bibliothek sind integrativer Teil des kollektiven Raums. Das Museum des Tanzes wird so erstens zu einer Stätte, in der zweitens Fragen zur Ausführung und Techné und drittens Fragen zur (Aus-)Bildung (Schule, Bibliothek) aufgegriffen werden. Die sich hier viertens formulierende zeitgenössische Ästhetik – und ich versteh‘ Ästhetik nach Jean Rancière „weder als allgemeine Kunsttheorie noch eine Theorie, die die Kunst durch ihre Wirkungen auf ihre Sinne definiert, sondern eine spezifische Ordnung des Identifizierens und Denkens von Kunst“²⁸ – greift wiederholt scheinbar Widersprüchliches auf, re-kombiniert und transfiguriert es. Zudem verweist auch das Konzept eines Tanzmuseums mit Ausstellungsraum auf eine favorisierte Analogie von performativer und bildender Kunst.

Ob temporäre beziehungsweise fixe Stätte der Zusammenkunft, Gedankengebäude oder gegenwärtige Vision eines verkörpernten, unmittelbaren und durchlässigen Tanz-Museums, ob letztlich realisierbar oder nicht: Die kulturelle Institutionalisierung von Tanz ist eine zukünftige Frage. Räume, die von Gesten und Bewegungen hervorgebracht werden, sind potenzielle Räume, Räume im Werden, die Differenz produzieren, statt sie zu nivellieren. In diesem Sinne kann Tanz – als Perspektive, als Ereignis – auch als Kritik an (seiner) Institutionalisierung verstanden werden und im Zwischen sein subversives Potenzial entfalten.

28 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books 2008, S. 23.

LITERATUR

- Baeker, Dirk: Kultur, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart: Metzler, 2001, Bd. 3, S. 510-556.
- Brandstetter, Gabriele: The Code of Terpsichore. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik, in: Brandstetter, Gabriele/Neumann, Gerhard (Hg.): *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 49-72.
- Charmatz, Boris: Manifeste pour unter <http://www.museedeladanse.org/sites/default/files/manifeste-A0-FR.pdf> (07.07.2010).
- Franko, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Groys, Boris: The Weak Universalism unter <http://www.e-flux.com/journal/view/130> (07.07.2010).
- Haitzinger, Nicole: Choreographie als Denkfigur. 2007, 1847, 1769. Ein Versuch zur komplexeren Abklärung des Begriffs, in: <http://www.corpusweb.net/choreographie-als-denkfigur-2007-1847-1769-7.html> (21.01.2011).
- Hardt, Yvonne: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster: Lit 2004.
- Jeschke, Claudia: Tanz-Notate. Bilder. Texte. Wissen, in: Brandstetter, Gabriele/Hofmann, Franck/Maar, Kirsten (Hg.): *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg i. Br.: Rombach 2010, S. 47-66.
- Malsch, Friedrich Wilhelm: *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Bonn: VDG, 1997.
- Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia: „...jeder Mensch ist ein Tänzer.“ *Ausdrucktanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Gießen: Anabas 1993.
- Müller-Farguell, Roger W.: Tanz, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart: Metzler, 2001, Bd. 6, S. 1-15.
- Noeverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, Hamburg: Cramer 1769.

- Obrist, Hans Ulrich: Manifestos for the Future unter <http://www.eflux.com/journal/view/104> (07.07. 2010).
- Ders.: Kunst im 21. Jahrhundert, in: *Das Kulturmagazin – Du*, 807, Juni 2010, S. 24f.
- Pappacena, Flavia: *Carlo Blasis' treatise on dance 1820-1830*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2005, S. 243.
- Rainer, Yvonne: *Work (1961-1973)*, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design 1974.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books 2008.
- Thurner, Christina: *Beredte Körper – Bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld: transcript 2009.

