

**Achim Aurnhammer / Günter Schnitzler (Hgg.), *Der Tanz in den Künsten 1770–1914*. (Scenae 10) Rombach, Freiburg/Br. – Berlin 2009. 360 S., € 46,-.**

Die Korrelation affektiver und semantischer Komponenten von Kunst und Kunstwahrnehmung im Tanz wird oftmals als besonders evident beschrieben. Das hat nicht nur mit dem europäischen (Bühnen-)Tanz selbst und mit Selbstkonzepten von Praktikern zu tun, sondern auch

damit, wie in ‚den Künsten‘ und den Wissenschaften von ihnen über den Körper und über Bewegung reflektiert wird. Der Vorschlag, Tanz nicht isoliert, sondern in seiner Beziehung zu den anderen Künsten in den Blick zu nehmen, liegt daher nahe. Und die Tanzwissenschaft etabliert sich seit ihren Anfängen als eine Inter-Disziplin im besten Sinne: sowohl, was die disziplinäre Herkunft ihrer Vertreter betrifft, wie auch bezüglich der theoretischen und methodischen Ausrichtung des Fachs.

In diesem Zusammenhang verspricht der vorliegende Band einen ehrgeizigen Beitrag: Er will das Verhältnis von Tanz und ‚den Künsten‘ theoretisch, methodisch und historisch beleuchten, „die interdisziplinäre Bezüglichkeit des Tanzes und des Tanzens [...] allgemein wie historisch“ (S. 7) erhellen. Entsprechend dieser in der Einleitung reklamierten Zielsetzung zentriert sich ein großer Teil der Beiträge um zwei anerkanntermaßen entscheidende Wendepunkte der europäischen Tanzgeschichte. Die Zeit um 1800 ist durch die Ballettreform von Georges Noverre einerseits, andererseits durch die Integration des Tanzunterrichts auch in bürgerliche Erziehungskonzepte geprägt: Tanz wird in dieser Phase neu konzipiert als ‚natürlicher‘ Ausdruck des menschlichen Körpers und gewinnt zudem eine „gesamtgesellschaftliche und ästhetische Relevanz“ (S. 8). In der Klassischen Moderne um 1900 dann wird das Verhältnis zwischen den Künsten theoretisch wie praktisch neu verhandelt. Das betrifft auch und besonders die Position des Tanzes, dem eine besondere Authentizität und Unmittelbarkeit zugeschrieben wird. Die knappe Einleitung der Herausgeber ordnet die Beiträge, deren Themen von Tiroler Volkstänzen bis hin zu Nietzsches philosophischer Funktionalisierung ‚des‘ Tanzes reichen, anhand dieser tanz- und theoriegeschichtlichen Wendepunkte. Auf gut dreieinhalb Seiten wird die Struktur des Bandes skizziert: Der einleitende Artikel des Phänomenologen Bernhard Waldenfels soll „die folgenden Beiträge theoretisch fundieren und damit in einem philosophisch-ästhetisch abgesicherten Feld verankern“ (S. 7). Angesichts einer solch zentralen Funktion verwundert es, dass sich lediglich zwei Beiträge auf Waldenfels beziehen und sein Name erst in der vorletzten Fußnote des Bandes fällt. Bei der Lektüre der einzelnen Aufsätze bestätigt sich der Verdacht, den schon die Einleitung weckt: Die altbekannte historische Gliederung überzeugt nicht. Ein Großteil der Beiträge widmet sich zwar Phänomenen des Verhältnisses von Tanz und anderen Künsten, stellt aber deren Bezug zu den in der Einleitung so stark gemachten tanzhistorischen Wendepunkten nicht ins Zentrum.

Der Beitrag von Bernhard Waldenfels (S. 13–22) markiert schon zu Beginn seinen systematischen Anspruch: „Quer zu allen kulturhistorischen Varianten stellt sich die Frage nach dem Ort des Tanzes in der leiblichen Erfahrung“ (S. 13). Waldenfels behauptet eine Qualität des

Tänzerischen, die über historisch kontingente Tanz- und Aufführungskonventionen hinausgeht und den Raum öffnet für ein Wechselspiel der Sinne und der Künste. Mit dem Begriff der „kinetischen Epoche“ (S. 18) versucht er zu bestimmen, aus welchem Grund und auf welche Weise sich Tanz aus der Menge der Alltagsbewegungen heraushebt. Der mit Verve geschriebene Artikel liefert en passant eine auf das Phänomen des Sichbewegens bezogene *tour de force* durch die abendländische Kulturgeschichte von Aristoteles bis Merce Cunningham, bietet aber demjenigen wenig Neues, der mit der Tradition der Leib-Philosophie und ihrer Fortschreibung durch Waldenfels vertraut ist. Als Prolegomenon zu einem Band mit dem Anspruch des vorliegenden könnte er als heuristische Folie, durchaus auch als Reibungsfläche dienen. Doch die Herausgeber muten ihm entschieden zu viel zu, insbesondere angesichts dessen, dass ein Großteil der Artikel kaum transhistorisch und schon gar nicht phänomenologisch argumentiert.

Auch der Beitrag von Peter Stephan (S. 23–74) widmet sich dem Tanz aus einer übergreifenden Perspektive, geht dabei allerdings historisch vor. Gegenstand ist die Entwicklung eines Motivs, das „in Theologie und Bildkunst über viele Jahrhunderte weit verbreitet war: [der] Tanz der Engel“ (S. 23). Dabei versteht sich der Beitrag als Fallstudie zur Frage nach den Spezifika und der Relation von Text- und Bildmedien. Zur Verdeutlichung bezieht Stephan auch zeitgenössische Beispiele ein; diese sind, was den Erkenntniswert angeht, durchweg zweifelhaft, oft überflüssig, dabei zuweilen geschmacklos.

Der elegant geschriebene und ertragreiche Artikel von Gabriele Busch-Salmen (S. 105–128) diskutiert das Motiv des Tanzes als integralen Teil von Wielands Ästhetik. Hier sei das Tänzerische als anthropologisch fundiertes Element von Kommunikation charakterisiert, wobei der Tanz eine Einheit mit der „Schwesterkunst Musik“ (S. 107) bilde. Noverres Programme werden mit ihrer Annahme einer Beredsamkeit des Leibes für Wieland als Poetik lesbar. In engem thematischen Zusammenhang damit steht Heinrich W. Schwabs Beitrag zu Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens *Oberon-Oper Holger Danske* von 1789 (S. 137–170); ein Verweis auf Busch-Salmen hätte sich daher angeboten. Mit dem Begriff ‚Tanzoper‘ verspricht Schwab, „gleichsam einen Schlüssel zum vertieften Werkverständnis an die Hand“ zu geben (S. 139); das Konzept bleibt allerdings unterbestimmt. Adolf Nowak (S. 245–260) konzentriert sich ebenfalls auf Formen der Konzeptualisierung von Tanz, geht dabei jedoch von der Philosophie aus: Er betrachtet vor dem Hintergrund lebensphilosophischer Modelle „eine bestimmte Zuspitzung der Tanzsymbolik bei Friedrich Nietzsche“ und welchen Niederschlag sie in „musikalischen Kunstwerken“ (S. 245) findet. Titel und Thematik versprechen eine philosophiehistorische Spurenlese im intermedialen Feld zwischen Literatur, Musik und Tanz, die durchaus mehr Raum hätte einnehmen sollen.

Mehrere Beiträge nähern sich aus je unterschiedlichen Richtungen Formen des Tanzes, die weder dem Gesellschafts- noch dem professionalisierten Bühnentanz zuzuordnen sind: Achim Aurnhammer (S. 171–187) analysiert den Eiertanz der Mignon in Goethes *Wilhelm Meister* „als choreographisches Phänomen“ und deutet „seine narrative Vermittlung“ (S. 173) im Vergleich der Fassungen von *Theatralischer Sendung* und *Lehrjahren*. Der Artikel konzentriert sich auf den Aufweis der „innovative[n] Bixtextualität“ (S. 173) der Eiertanz-Episode. Auch der Jubilar Walter Salmen, ausgewiesener Experte für die Sozialgeschichte der Musik, widmet sich einem goethezeitlichen Thema: dem Tanz und den Tänzen in Goethes *Faust*. Der Beitrag (S. 189–204) gibt allerdings wenig Auskunft über deren Funktion, hingegen spielt die an der Biographie Goethes orientierte Argumentation oft ins Triviale. Wie Aurnhammer widmet sich auch Rudolf Denks Beitrag zu Gerhart Hauptmanns *Und Pippa tanzt! Ein Glashüttenmärchen* und Arnold Schönbergs *Pippa*-Opernfragment (S. 272–287) der literarischen Darstellung einer volkstümlichen Tanzszene: Er untersucht, worin Spezifika liegen, die dem *Glashüttenmärchen* eine mythisch-transzendente Dimension verleihen und in denen Hauptmann „den Naturalismus auf seine Weise überwindet“ (S. 274). Auch das *Pippa*-Fragment verweise auf eine „musiksprachliche Poetik des Übergangs in Schönbergs Schaffen“ (S. 286). Der Artikel ist einer von zweien, die Waldenfels' grundsätzliche Überlegungen zumindest terminologisch aufgreifen; doch angesichts des zeichentheoretischen Ansatzes bleibt unklar, welchen deskriptiven Mehrwert der phänomenologische Begriff der kinetischen Epoché bieten soll. Thomas Nussbaumer (S. 205–230) wählt als Brauchtumshistoriker einen anderen Zugang zum volkstümlichen Tanz: Sein Artikel erschließt in der Auseinandersetzung mit Tiroler Bauerntänzen, Winkel- und Fasnachtstänzen Bild- und Textquellen zu einem bislang wenig beachteten Forschungsfeld. Er untersucht die Tänze hinsichtlich Formen ihrer Funktionalisierung, von der kollektiven Identitätsbildung bis hin zur Tirolermode und zum Exotismus-Diskurs.

Auf wieder andere Weise betrachten zwei weitere Beiträge die Bedeutung tänzerischer Praxis und ihres individuellen Erlebens für künstlerische Produktivität: Günter Schnitzler (S. 307–344) rekonstruiert akribisch die Entstehung der *Josephslegende*, eines Balletts von Richard Strauß mit einem Libretto von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler. Im Zentrum stehen die Differenzen unter den an der Realisation Beteiligten, die die intermediale Kunstform ‚Ballett‘ entsprechend ihrem künstlerischen Lebensmittelpunkt aus je unterschiedlicher Perspektive betrachten. Christoph Wolffs leider sehr knapper Beitrag (S. 129–136) widmet sich dem Tanz als dramaturgischem Element bei Mozart, wo der Tanzsatz zunehmend als Verweis auf außermusikalische Inhalte fungiert; er zeigt, wie funktionale Tanzmusik, Tanzszenen in den Wiener Opern und ein abstraktes Charakterstück mit dem Schema Tanz umgehen.

Herbert Schneider (S. 75–104) widmet sich dem Phänomen der gesungenen Tanzmusik am Beispiel von Jean Baptiste Lully. Die systematische Unterscheidung zwischen Parodie und Vertonung wird historisch hergeleitet; auf den semantischen Überschuss, der sich aus dem intermedialen Zusammenspiel von Musik und Text ergeben könnte, geht Schneider jedoch nicht ein. Unorthodox gebaute Strophen erklärt er schlicht damit, dass offenbar „die Verse nicht auf die Musik“ passten (S. 87). Der Beitrag endet mit einer trivialen Einlassung zum „Lebensgefühl[] des Barock“ (S. 90).

Arnfried Edler untersucht Aspekte des Tänzerischen bei Johannes Brahms speziell vor dem Hintergrund des Walzers (S. 231–244), den seine bürgerliche Konnotation zum „Inbegriff von Tanz während des ganzen 19. Jahrhunderts“ (S. 231) werden ließ. Das Werk des „sozialen Steilaufsteiger[s]“ (S. 235) Brahms sei in weiten Teilen treffend als Meta-Musik, als Musik über Tanzmusik charakterisiert. Entsprechend könne man das Verhältnis der beiden wichtigsten Exponenten der Wiener Musikszene in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschreiben: Während der Name Johann Strauß Inbegriff der Wiener Walzerkultur ist, verkörpert Brahms eine Form des musikalischen Denkens und des Reflektierens von Tanzkultur(en). Susanne Rode-Breyman (S. 261–

271) stellt den Walzer ebenfalls als Teil der „kulturellen Identität der österreichisch-ungarischen Monarchie“ (S. 263), speziell Wiens, vor. Sie beschreibt Kompositionen von Mahler, Berg und Zemlinsky in Anlehnung an Genette als „Phänomen musikalischer Hypertextualität“ (S. 265). Trotz seiner Kürze wird der Aufsatz als einer von wenigen dem Anspruch des Bandes gerecht, Tanz als intermediales und zeithistorisch relevantes Problem zu beschreiben; er liefert darüber hinaus fruchtbare methodologische Ansätze. Auch Gabriele Brandstetter räumt dem Anschluss an andere kulturwissenschaftliche Disziplinen eine hohe Priorität ein. Sie widmet sich der Anverwandlung des Walzers als alternativen, modernistischen Konzepts durch die *Fin-de-siècle*-Ästhetik von Tanz, Literatur und bildender Kunst (S. 289–306): In der Auseinandersetzung der Künste mit dem Walzer sei das ambivalente Verhältnis zur Gesellschaft der untergehenden Donaumonarchie mitformuliert. Obgleich Brandstetter auf ihre bisherigen Arbeiten zu intermedialen Allianzen zwischen Tanz und Literatur der beginnenden Moderne zurückgreift, ist ihr Beitrag lesenswert.

Mit der strikt chronologischen Ordnung vergibt sich der Band einiges. Eine systematische Gliederung, etwa nach verschiedenen Formen von Intermedialität, oder nach dem methodischen Zugang, hätte sich angeboten (Ansätze dazu klingen in der Einleitung an). Während einige Beiträge historisch-rekonstruierend vorgehen (Nussbaumer, Salmen), liefern andere detaillierte Text- oder Musikanalysen (Denk, Schneider) oder konzentrieren sich auf die Kontextualisierung der beobachteten Phänomene in allgemeineren kulturhistorischen Strömungen (Brandstetter, Rode-Breymann). Auch die Orientierung an der (diskutablen) Unterscheidung zwischen Bühnen-, Gesellschafts- und Gemeinschaftstanz hätte den Ausgangspunkt für eine Gliederung bieten können, umso mehr, da schon in der Einleitung die Wenden um 1770 und um 1900 als solche markiert sind, die auch auf die gesellschaftliche Wahrnehmung und Funktionalisierung des Tanzes Einfluss haben.

Die Beiträge sind nicht allein hinsichtlich ihrer Qualität und ihrer Länge denkbar heterogen, auch die redaktionelle Bearbeitung lässt zu wünschen übrig. Die Zitierweise ist nicht immer einheitlich, Quellenangaben in den Fußnoten sind zuweilen uneindeutig. Und in einem sich als interdisziplinär verstehenden Band nicht nur lateinische, sondern auch griechische und sogar hebräische Texte ohne Übersetzung, ja ohne Transkription wiederzugeben, ist für den Leser eine Zumutung und wird dann absurd, wenn italienische Zitate nur in deutscher Übersetzung wiedergegeben sind. Der Band teilt bekannte Probleme mit anderen Festschriften. Das Konzept ist wenig konturiert, die Beiträge beziehen sich weder aufeinander noch auf einen gemeinsamen systematischen Fokus. Sie werden neben dem thematischen Rahmen allein durch den – im Einzelnen zudem deutlich aufgeweichten – historischen Index zusammengehalten. Was der Leser in Händen hält, ist ein Reigen guter, sehr guter und weniger engagierter Artikel, denen eine konzeptuelle Bündelung fehlt.

Universität München  
Institut für Theaterwissenschaft

*Julia Stenzel*

Georgenstraße 11  
D-80799 München  
julia.stenzel@lmu.de