



STEFAN HÖLSCHER

# LEBENSFORM:

DIE  
BILD-SÄTZE  
JEAN  
GEORGES  
NOVERRES





Choreografie im Sinne eines Formzusammenhangs meint nicht nur Raumschrift oder die Schrift *im* Raum, sondern bezeichnet auch den klar umzäunten Ort (,chora'), an dem sich diese Schrift entfalten kann im Gegensatz zu anderen Schauplätzen, von denen dann angenommen wird, sie hätten nichts mit ihr zu tun. Tanz als Tätigkeit von Körpern folgt demzufolge der Choreografie, wenn diese nicht nur richtig schreiben, sondern auch am rechten Platz schreiben. Choreografie ist in diesem Modell die Beschriftung und Verschriftlichung von Orten und Körpern. Wenn wir demnach mit Louis Althusser den Begriff des Subjekts wortwörtlich nehmen, verweist er immer auf etwas, das von etwas anderem bedingt und zugleich unter es subsumiert wird, indem es in diesem Sinne choreografiert und zuallererst gerahmt wird; sei es von einem ideologischen Überbau, einer symbolischen Ordnung oder dem Diskurs, in den man sich oft am liebsten nur verstohlen einschleichen würde.

Dem unterworfenen Subjekt gegenüber stehen Subjektivierungsprozesse, in denen sowohl die Summe als auch ihre Teile ins Taumeln geraten, weil die Grenze zwischen beiden nicht mehr klar gezogen

werden kann und sie sich auf einem ihnen gemeinsamen Kräftefeld, welches dann nicht länger als chora zu begreifen ist, aneinander messen. Laut Jacques Rancière beginnen sich solche Prozesse um 1800 innerhalb der Künste abzuzeichnen durch das, was er „ästhetisches Regime“ nennt und in dem die chora als der „imaginäre Kollektivkörper mit Bruchlinien, Linien der ‚Entkörperung‘“<sup>1</sup> durchzogen wird. Im Kontext des Verhältnisses zwischen Choreografie als Form und Tanz als Tätigkeit kommt es seinerzeit zu Umbrüchen, in denen die tanzenden Subjekte in Abstand treten zu den Positionen, die ihnen von dem, was sie bis dahin subjektiviert hatte, zugewiesen worden waren, weil sie die eingezäunte chora der Choreografie verlassen und das zu tanzen beginnen, was es eigentlich nicht zu tanzen geben sollte und das, was eigentlich nichts zum Tanzen gibt.

Die Choreografie als ein bestimmtes Bewegungsvokabular, dem sich tanzende Körper zu bedienen haben, damit ihre Tätigkeit als *angemessener* Tanz anerkannt ist, fängt dann an zu wanken und aus den Fugen zu geraten. Der Auffassung eines bestimmten Lebens, wie es bis dahin die höfische Ordnung des französischen

Hofes repräsentieren sollte, tritt um 1800 eine nicht nach einheitlichen Maßstäben regulierbare Lebendigkeit *aller* Körper gegenüber. In seinen 1760 publizierten Briefen prophezeit Jean Georges Noverre, in seiner Ablehnung der fünf Grundpositionen ebenso wie in seinem Wunsch nach einer unendlichen Variation aller Tanzfiguren und deren Defiguration qua Empfindung, das Ende einer klaren Trennung zwischen dem, was zur Choreografie gezählt werden darf und dem, was nicht zu ihr gehört, und den Beginn eines Verständnisses von Choreografie, die schreibt, was keine Schrift ist an Orten, wo es eigentlich nichts zu Schreiben geben dürfte:

„[...] alle Auslegungen werden unnütz werden; alles wird sprechen; jede Bewegung wird eine Redensart seyn; jede Stellung wird eine Situation schildern; jede Gebehrde wird einen Gedanken enthüllen; jeder Blick wird eine neue Empfindung ankündigen; alles wird entzücken und täuschen, weil alles wahr ist, weil die Nachahmung aus der Natur selbst geschöpft ist.“<sup>2</sup>

Innerhalb bildkritischer Diskurse jedoch kommen die Reformen, denen Noverre

**1** Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b\_books 2006, S. 62f.

**2** Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*. Nachdruck der Ausgabe Hamburg und Bremen: Cramer 1769. München: Heimeran 1977 (Documenta choreologica XV), S. 95.



die dominierende Auffassung von Choreografie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unterzieht, heutzutage oft nicht gut an. In ihnen wird von seinem Tanzschaffen ein Bild gezeichnet, das eher mit einer Rahmung und Einsperrung der Lebendigkeit von Körpern als mit deren Emanzipation von tradierten Haltungen, Raumwegen und Schritten, wie sie damals noch innerhalb der strengen Regeln der Beauchamp-Feuillet-Notation gefordert werden, zu tun hat. So wirft Günther Heeg den von Noverre privilegierten ‚tableaux vivants‘ in einem Aufsatz mit dem Titel „TanzErfahrung zwischen Sprache und Bild“ vor, gerade nicht jedes beliebige Leben gleichermaßen tanzbar werden zu lassen, sondern im Gegenteil den Tanz mit dem Tod zu konfrontieren und sogar indirekt zur später aufkommenden Macht der Bilder und Klischees des heutigen Mainstream-Kinos beizutragen.

„Weil dabei die enteignete ursprüngliche Bewegung nicht an die Beteiligten zurückgegeben wird, weil der verdinglichte Status des Bild-Werks unangetastet bleibt, gerät die schauspielerische oder tänzerische Bewegung, die das Bild verleben-digen soll, selbst in den Bann des Todes.“

Die *tableaux vivants* sind *tableaux des morts*, die Leben vorspiegeln. Der fromme Wunsch, das erstarrte, abgetötete Leben möge dennoch lebendig sein, ist der tiefste Antrieb für die fortdauernden Anstrengungen, die bildenden und die transitorischen Künste miteinander zu verschmelzen und die Dauer des Gemäldes mit dem bewegten Körper zu synchronisieren. Im kontinuierlichen Strom der bewegten Bilder im Hollywoodkino des ‚unsichtbaren Schnitts‘ erfüllt sich die Illusion der ‚lebendigen Toten‘. Wer dessen Zombies nicht verfallen, wer der Illusion nicht erliegen will, muss beginnen, den Vorhang zu öffnen, der das Bild von der Bewegung trennt.“<sup>3</sup>

Ich möchte solche und andere Bilder von Noverres Tanzschaffen relativieren und um eine andere Perspektive ergänzen. Es geht mir darum zu fragen, gegen welches tänzerische Subjekt genau er sich wendet und auf welche Subjektivierungsprozesse er, am deutlichsten in seinen *Briefen über die Tanzkunst und über die Ballette* aus dem Jahre 1760, abzielt. Zentral liegt mir daran, seine Vorstellung von Tanz mit der Idee einer lebendigen Natur und eines nicht länger anhand fester Parameter regulierbaren Lebenskonzepts zu konfron-

tieren. Die ebenfalls um 1800 aufkommende Vorstellung einer lebendigen Natur und eines Lebens, das nicht mehr nur taxonomisch dargestellt werden und katalogisierbar sein soll, sondern in den Lebenswissenschaften *als* lebendiges untersucht wird, wird später ebenso Marx zum Nachdenken über den Begriff der lebendigen Arbeit veranlassen wie – noch später – Foucaults Überlegungen zum Begriff der Biopolitik motivieren und hängt ebenso eng mit Noverres künstlerischem Schaffen und dem Umbruch zusammen, innerhalb dessen sich um 1800 das Bild einer bereits fertigen Natur in das Bild einer prozessualen, werdenden und nie abschließbaren Natur verwandelt. Anhand von Jacques Rancières Idee des ihm zufolge ebenfalls um 1800 einsetzenden ‚ästhetischen Regimes‘ will ich zeigen, inwieweit die Reformen Noverres in diesen Umbruch, von dem auch die Praktiken der Kunst seinerzeit nicht unberührt bleiben, eingeschrieben sind, indem sie ein *Spannungsfeld* eröffnen zwischen vielfältigen Bildern des Lebens und nicht abschließbaren, lebendigen Körpern, deren Tätigkeiten jede Leinwand, auf die sie gemalt sind, entgrenzen.

**3** Heeg, Günther: Abgebrochene Gesten, ausgesetzte Bewegung, gescheiterte Mimikry. *TanzErfahrung zwischen Sprache und Bild*. In: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz*. Bielefeld: transcript 2009, S. 25–33, S. 28.



In Noverres Briefen geht es um die Frage, wie sich noch weiter choreografieren lassen kann ohne eine fest umgrenzte chora und ohne ein über ein fixes Vokabular geregeltes ‚graphiein‘, genau dann also, wenn im Sinne Rancières keine Adäquatheit zwischen Herstellungsweisen (‚poesis‘) und Wahrnehmungsformen (‚aisthesis‘) mehr gegeben ist und deshalb zunächst alles und jeder gleichermaßen Teil des Tanzes und choreografischer Verfahrensweisen werden kann. Dabei betont Noverre zwar immer wieder, dass es ihm um „natürlichen“ Ausdruck im Tanz geht; im Gegensatz zu dem jedoch, was Carlo Blasis im 19. Jahrhundert bezüglich des romantischen Balletts postulieren wird, weiß er gerade nicht, *was* genau *wie* genau ausgedrückt werden soll, weil „Natürlichkeit“ für ihn nicht als fixe Größe oder imaginärer Raum feststeht, sondern sich paradoxerweise dem choreografischen Zugriff entzieht, während sie ihn gleichzeitig in Gang setzt. Ebenso wie das als lebendiges aufgefasste Leben entgeht sie notwendigerweise jeder feststehenden Rahmung auf der Bühne. So sollen auch seine tableaux vivants gerade deshalb lebendig sein, weil das, was in ihnen zu sehen ist, nie deckungsgleich sein kann mit dem, was sich über sie sagen und die Körper immer

mehr ausdrücken als das, was sich an ihnen ablesen lässt. Über eine Szene seines eigenen Balletts *Die Eifersucht oder die Lustbarkeiten des Serail* schreibt er im vierzehnten Brief:

„[...] diese plötzliche Veränderung, diese Entgegenstellung von Empfindungen, diese Liebe, welche alle [...] bezeigen, und welche sie alle verschieden ausdrücken, sind lauter Abstiche, die ich Ihnen nicht begreiflich machen kann. In eben dem Unvermögen befinde ich mich in Ansehung der eingeschobenen Szenen, die ich in dieß Ballett gebracht habe.

Die Pantomime ist ein Pfeil, die großen Leidenschaften drücken ihn ab; [...].“<sup>4</sup>

Was in den tableaux vivants ab-, ein- und ausgedrückt wird, ist zuallererst, so meine Argumentation, ein *Mehrwert des Lebendigen*, das in ihnen weder einfach mit dem Bild noch mit dem, was es sagt, verschmelzen kann, sich aber, als dessen konstitutives Außen, über einen Abstand hinweg mit ihm berührt, weil es den Rand und die Grenze jedes tableaux überschreitet. Das Leben Noverres kann deshalb nicht weiter vom symbolischen Tod des vollends codierten Körperausdrucks entfernt sein. Dieser hat vielleicht zuvor

die Tanzbücher der strengen Beauchamp-Feuillet-Notation – der zufolge die lebendige Bewegung tanzender Körper in der Tat der ins Papier eingedruckten Schrift entsprechen und jede Figur klar konturiert sein muss – durchzogen. Im Gegensatz dazu kennt Noverre keine im Vorhinein gegebene Ausdruckspalette des tanzenden Körpers und keinen allgemein gültigen Code, dem der menschliche Körper *entsprechen* würde, steht aber vor dem Problem, dass die bisher praktizierten Haltungen, Positionen und Raumwege, die seinerzeit nach wie vor von der Pariser Académie Royale de Danse verbreitet werden und Choreografie als wortwörtliche Raumschrift definieren, ihm nichts mehr mitteilen, die ‚stumme‘ Materie aller beliebigen Körper jedoch allerorten gleichermaßen zu sprechen beginnt, ohne dass er deren Sprache entschlüsseln könnte oder verstehen würde, *was* sie sagen und *wie* sie es sagen. In seinem sechsten Brief fordert er schon zu Beginn: „Ein Ballettmeister muss folglich alles sehen, alles untersuchen; weil alles, was in der Welt vorhanden ist, ihm zum Vorbilde dienen kann“<sup>5</sup> und zieht daraus im Verlauf des neunten Briefes eine wichtige Konsequenz hinsichtlich seines Verständnisses von Nachahmung:

**4** Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, S. 318f.

**5** Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, S. 61.



„Ist die Natur sich gleichförmig in ihren Produkten? Wo ist das Volk unter der Sonne, dem sie eine genaue Aehnlichkeit ertheilt hätte? Ist nicht alles mannichfaltig? Haben nicht alle Dinge in der Welt ihre verschiedene[n] Gestalten, Farben und Schattirungen? Bringt wohl ein Baum zwey vollkommen gleiche Blätter, Blumen oder Früchte hervor? Gewiß nicht; die Abstufungen in den Naturprodukten sind ohne Ende; ihre Mannichfaltigkeit ist ohne Grenzen und unbegreiflich.“<sup>6</sup>

Nachahmung kann sich Noverre zufolge nicht auf bereits feststehende und klar voneinander abgegrenzte Modelle beziehen, wenn er in seinem letzten Brief weiter ausführt: „[...] es läßt sich leichter nachahmen als selbst schaffen. Wie viele Talente gehen durch knechtische Nachahmung verloren? Wie viele Fähigkeiten werden dadurch erstickt?“<sup>7</sup> Die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Laura Carones hat darauf hingewiesen, dass sich Noverres Verständnis von Nachahmung deutlich von der aristotelischen ‚mimesis‘ unterscheidet, weil das, was bei Noverre nachgeahmt werden soll, durch die Nachahmung zuallererst hervorgebracht wird und auf einer Vorstellung des Lebens beruht, der zufolge es sich überall

in gleicher Weise aussagt, anstatt – wie die mimesis in der Poetik des Aristoteles – hierarchisch gegliedert und auf eine gegebene Korrespondenz zwischen Herstellungsweisen (poesis) und Wahrnehmungsformen (aisthesis) verwiesen zu sein.<sup>8</sup> Das Bildhafte seiner *tableaux vivants* ist immer mit dem verbunden, was nicht in ihnen aufgeht; das Lebendige in seiner überbordenden Fülle motiviert zwar Bilder des Lebens, stellt sie aber nicht still, sondern kontrastierend einander gegenüber, ohne sie dabei abzuschließen. Sabine Huschka deutet in ihrem Aufsatz „Szenisches Wissen im *ballet en action*“ in eine ähnliche Richtung, wenn sie beobachtet, dass Noverre „den choreographierten Körper einer eigenwilligen intermedialen Spannung zwischen Sprache (Geste) und Bild (Bühnenraum)“<sup>9</sup> unterzieht, einer Spannung also, die zu keiner der beiden Seiten einfach auflösbar wäre und gerade *als* Spannung „das Lebendige medialisiert“<sup>10</sup>. Deshalb verweist die „Natürlichkeit“, welche er von den tanzenden Körpern fordert, nicht unbedingt auf ein „Phantasma der natürlichen Gestalt“ (Heeg), weil es ja gerade keine allgemeine Gestalt und keinen gemeinsamen Maßstab des Ausdrucks gibt für Noverre. Im Gegenteil: „Kurz: Alle

würden durch die Verschiedenheit ihrer Stellungen die verschiedenen Bewegungen ihrer Seele zu erkennen geben, und diese Verschiedenheit würde umso mehr bezaubern, je näher sie der Natur käme“<sup>11</sup>, schließt er seinen ersten Brief ab und kündigt damit an, worum es ihm in den folgenden vor allem gehen wird, nämlich um ein nicht länger einer einheitlichen Form subsumiertes Lebendiges und um die nicht greifbare Vielfalt und Materialität der Körper, die überall zu sprechen beginnen. Für ihn gibt es sehr wohl einen unüberbrückbaren Abstand zwischen Sprache und Bild, zwischen Sagbarem und Sichtbarem und eine unlösbare Spannung zwischen beiden, die sein choreografisches Schaffen zentral vorantreiben und es in die Nähe ästhetischer Überlegungen rücken, die zeitgleich, beispielsweise durch Kants *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* und in Schillers Ausführungen zum Spieltrieb, artikuliert werden. Körper, die eine unbestimmte Natur nachahmen, können das Lebendige des (in keinem einzigen Bild aufgehobenen) Lebens nicht auf ein für allemal gerahmten Leinwänden malen oder einsperren und keine Leichen produzieren, sondern verweisen auf eine bestimm**bare** Natur ebenso wie auf die verlorene Grenze zwi-

**6** Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, S. 164.

**7** Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, S. 354.

**8** Vgl. Carones, Laura: Noverre and Angiolini. Polemical Letters. In: *Dance Research* 5/1 (1987), S. 42–54.

**9** Huschka, Sabine: Szenisches Wissen im *ballet en action*. Der choreographierte Körper als Ensemble. In: Huschka (Hg.), *Wissenskultur Tanz*, S. 35–53, S. 37.

**10** Huschka, *Szenisches Wissen*, S. 47.

**11** Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, S. 12.