

in (Zwischen-) Räumen bildet, ausbildet, einnistet und einschreibt, in die man zwar mit den Fängen der Sprache immer tiefer eindringt – eine Art mikro-

Einleitung

Nach einem guten Jahrhundert stürmischer Entwicklungen im sogenannten »freien künstlerischen Bühnentanz« ist eine schier unübersehbare Fülle tänzerischer Werke und choreographischer Arbeitsweisen zu verzeichnen. Diese Fülle des Möglichen scheint kaum noch unter das gemeinsame Dach nur eines Begriffes, einer Auffassung, einer Ästhetik zu passen. Es mutet an, als eile der Tanz, indem er sich als künstlerisches Genre etabliert, seiner eigenen Auflösung im Beliebigen und Vielen entgegen.

Die Werte und Normen, die ihn bei seinem Entstehen um die Zeit des Ersten Weltkriegs prägten – Unmittelbarkeit des Ausdrucks, seelische Tiefe, individuelle Gestaltung und gemeinschaftliches Erleben, körperliche Immanenz und dergleichen mehr – sind heute einem Nebeneinander des scheinbar Inkompatiblen gewichen. Debatten, Richtungskämpfe, Berührungsgängste und Mißverständnisse prägen in weiten Bereichen die Auseinandersetzung mit der Vielfalt tänzerischer Formen. Längst schon haben sich die definitiven Hilfsmittel und Beschreibungsinstrumente als untauglich erwiesen. Ballett versus modern, klassisch versus zeitgenössisch, Performance versus Tanz etc. bieten kaum noch Orientierung. Und vor allem geben sie keine Auskunft zu der drängenden Frage: Was verbindet alle diese Formen? Was macht sie verstehbar? Sind sie überhaupt zu »verstehen« oder müssen sie durch andere Kanäle als nur rationale oder sinnliche verarbeitet werden? Und welche wären das? Schließlich die Frage: Warum wird getanzt, warum wird so und nicht anders getanzt, und warum werden bestimmte Bewegungsmuster als Tanz akzeptiert, andere aber nicht?

Worum also geht es im Tanz, wenn man die rein ästhetischen Fragestellungen beiseite läßt

invasive Wissensbildung –, aber in denen doch immer der Verdacht der Undurchschaubarkeit bleibt. Diese Undurchschaubarkeit, du betonst es, wird bald

und sich Themen aufzurufen getraut, die auf das Wesen des Tanzes, die Bedingungen seiner Existenz, die Substantialität seiner Erscheinungsformen und deren Rückwirkung auf gesellschaftliche Prägungen zielen?



Die Geschichte des modernen Tanzes in Europa ist durch die Zäsur des Totalitarismus geprägt. Der »Unschuld« der Gründerjahre folgten insbesondere in Deutschland Verstrickungen und politische Vereinnahmung im Nationalsozialismus und die (bisweilen späte) Erkenntnis der künstlerischen Kompromittierung und Kompromittierbarkeit des eigenen Tuns. Diese mag auch für andere Sparten der Kultur gelten; im Tanz ist jedoch eine besonders dauerhafte Neigung zu beobachten, die gesellschaftlich-politische Seite zugunsten der rein ästhetischen Definition zu vernachlässigen. Ein aufgeklärter Blick auf die historischen Bedingungen wird dann oft gleichgesetzt mit einem Verrat an den künstlerischen Idealen der pionierhaften Tanzmoderne.

Wie aber, wenn die künstlerischen Ideale selbst und von Anfang an schon auf eine Weise gesellschaftlich determiniert wären, die eine solche Trennung von vornherein unzulässig machen müßte? Womöglich stellt gerade der Versuch einer De-Kontextualisierung viel eher einen Verrat am Wesenskern der (Tanz-) Kunst dar als der umgekehrte Vorgang.

Zwar bleibt die komplizierte Frage nach dem »Wesen« des Tanzes stets auch ästhetisch determiniert; aber die phänomenologische Komplexität von Bewegung als Basis einer künstlerischen Formung zielt zwangsläufig immer schon auf die Verfaßtheit der Gesellschaft und ihrer erkenntnistiftenden und -suchenden Mittel, auf den Rang, auf die Art und Weise von Rationalität, in der die Diskurse geführt werden, auf das philosophische Rüstzeug und die methodischen Grundlagen der Wahrnehmung und der Vermittlung eines Gegenstandes, der sich offenbar immer nur in Vermittlungsakten feststellen läßt (das jedenfalls war der Titel eines tanzwissenschaftlichen Symposiums im Januar 2008: »Akte des Wissens. Die Kunst der Vermittlung«, Konzeption: Sabine Huschka. Berlin/sophiensaale).

Kurz, Tanz thematisiert immer die Grenzen des Möglichen; das eröffnet ihm im modernen

bald gefeiert, bald gefürchtet, aber immer wahrgenommen, wengleich bisweilen nur als Latenz, nicht als Produktives. // Mir gefällt die »serendipity«

Gesellschaftsbild eine künstlerisch und ästhetisch privilegierte Position. Aber es setzt ihn auch einem besonderen Risiko aus.

Es ist das Risiko der kritischen Gewalt. Denn wo die Erkenntnismittel versagen, so scheint es, braucht man Gewalt, um das Ungezähmte wieder zuzurichten und »rückzubauen« – so lange, bis der Strom der Erkenntnis und ihrer Diskurse wieder ungehindert auf den Verkehrsachsen von Wahrnehmung und Rede fließen kann.

Aber die Geschichte zeigt, wie fatal dieser Rückbau des Tanzes und seiner Definitionen sein kann. Und sie zeigt, daß auch andere Reaktionen als konzeptionelle oder kritische Gewalt möglich sind. Diesem Konflikt aus gestalterischer Vielfalt und autoritativer Vereinnahmung, aus künstlerischer Weite und begrifflicher Enge, aus ästhetischer Insolenz und definitorischem Wahn, dem Risiko des Tanzes also ist die vorliegende Studie gewidmet. Die zwei Jahrzehnte zwischen 1930 und 1950 haben, in steter Auseinandersetzung mit den totalitären Denkformen im europäischen Umfeld und beseelt von einem liberalen, einem demokratischen Ethos, in Frankreich ein Nachdenken über Tanz und seine Bedingungen, über den Zusammenhang von Vielfalt und Einheit, Technik und Kunst, Methode und Erkenntnis entwickelt, das hier in groben Zügen nachgezeichnet werden soll.

Im Mittelpunkt stehen dabei zwei Fragestellungen, auf die ich immer wieder zurückkomme und die die Gliederung und Anordnung des vorgestellten Materials bestimmen. Erstens: Wie verhalten sich Vielheit des Tanzens und vereinheitlichende Begriffsbildung zueinander? Und zweitens: An welchen Stellen unterscheiden sich die Antworten und Haltungen in bezug auf die phänomenologische Schwierigkeit, mit der jeder Tanz den Beobachter konfrontiert?

Wo, wie und warum wird Tanz also auf der einen Seite zum »Begriff der Freiheit«, auf der anderen Seite zu einem Werkzeug der Ausgrenzung und Unterdrückung? Welches sind die Funktionszusammenhänge zwischen der Definition des Tanzes und seiner konkreten Praxis? Wann ist oder wird ein Tanz zum Werk, und was kann dieses bedeuten, vermitteln, bewirken? Wie weit dürfen Tanz, Bewegung und Körper sich voneinander entfernen, ohne ihre rezeptorische, wirkungsästhetische und signifikatorische Eigenmächtigkeit zu verlieren?

Es geht also letztlich darum, die ethische Dimension des Tanzes herauszustellen: Tanz als

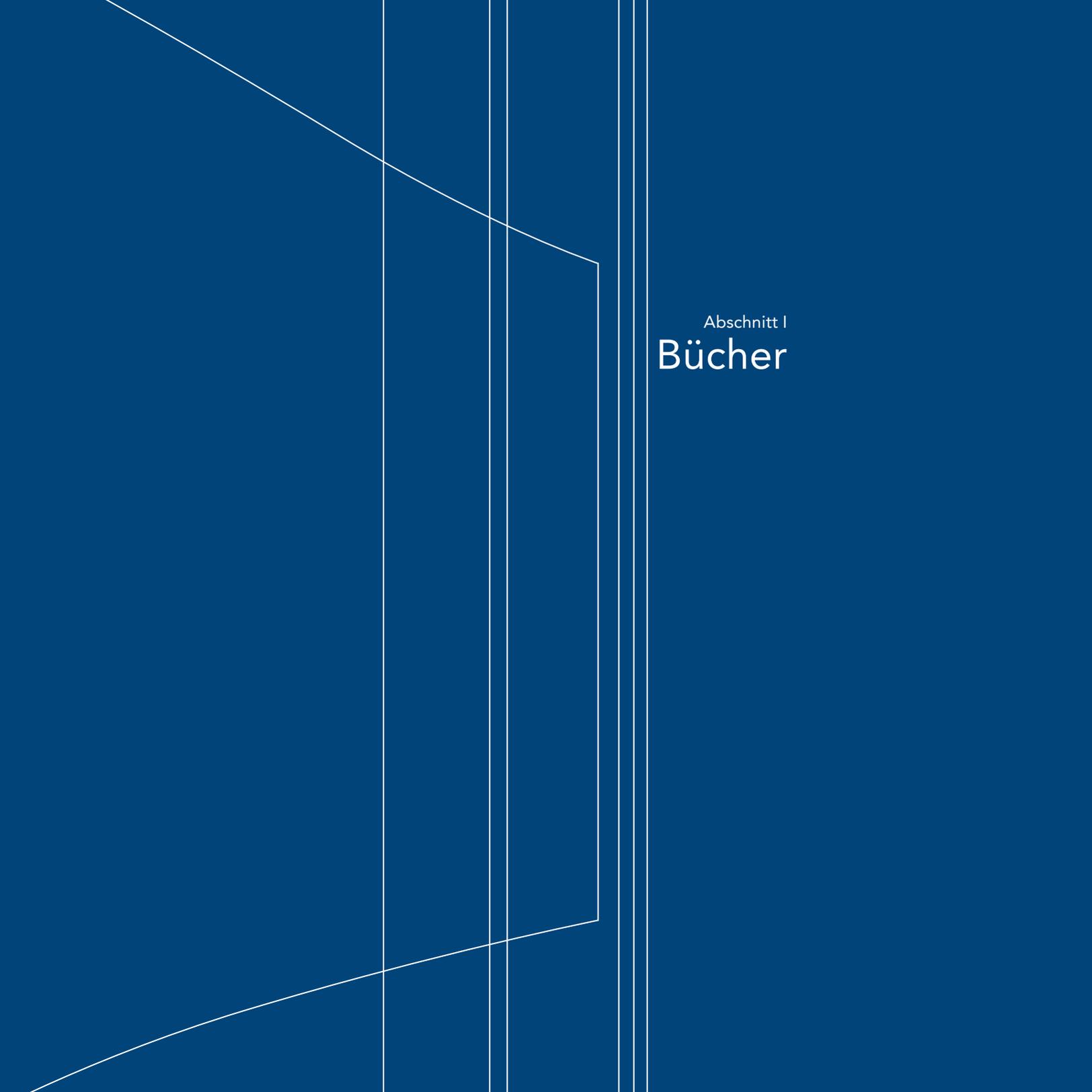
(was für ein Wort!!), also die Abfallverwertung von Wissen und Diskurs, und damit einhergehend ein weiterer Unsicherheitsraum; vielleicht sollte man Wissen

künstlerische Praxis erschöpft sich eben nicht im Ästhetischen. Tanz reflektiert eine ganz konkrete (menschliche, geistige, akademische...) Haltung und klinkt sich damit immer auch in den jeweiligen Lebenszusammenhang ein. Diese Verbindung findet aber außerhalb des Werkes selbst statt, an einem Ort jenseits der bloßen (künstlerischen) Behauptung: Es ist die Ebene der Wirkungsrealität, wie sie sich in Kritik, wissenschaftlicher Betrachtung, kommerzieller Ausnutzung, pädagogischer Indienststellung und ähnlichen Bereichen manifestiert.

Die vorliegende Studie gliedert sich daher in fünf Abschnitte, die unterschiedliche Perspektiven einnehmen: Abschnitt I »Bücher« widmet sich in einem Dreisprung signifikanten Veröffentlichungen aus den Jahren 1930, 1940 und 1950 mit exemplarischen Ansätzen zur Erweiterung des Begriffs von Tanz und untersucht die Analyseformen des Tanzes im Rahmen kunstwissenschaftlicher Debatten der Zeit. Abschnitt II »Diskurse« stellt wichtige kritische Positionen vor, die bestimmte Stilformen des Tanzes und ihre historische Bedingtheit untersuchen, indem sie sie auf die Gegenwart beziehen. Abschnitt III »Gesellschaft« trägt Materialien zusammen, die sich angesichts der Bedrohung freiheitlicher Lebens- und Kulturformen durch totalitäre Staaten mit einer aktuellen Begründung und begrifflichen Durchdringung schöpferischer Freiheit und ihres gesamtgesellschaftlichen Ranges befassen. In Abschnitt IV »Anthropologie, Bewegung, Wissen« versuche ich einen interpretierenden Überblick solcher Forschungsansätze zu geben, die dem Wesen des Körperlichen, der Bewegung und der in beiden enthaltenen Wissensformen auf anthropologischer, ethnographischer und philosophischer Ebene nachgehen. Der abschließende Abschnitt V »Begriffe der Freiheit« faßt anhand ausgewählter Lektürebeispiele den neuen Blick auf Bewegung, Tanz, Körper und Erkenntnis im Lichte eines emphatischen und auf verschiedene Begriffe der Freiheit abzielenden Humanismus zusammen.

Wie stets bei synoptisch angelegten Untersuchungen gibt es zweifellos auch hier Lücken, unscharfe Übergänge und Fehlstellen. Sie sind im vorliegenden Fall teils bewußt, teils unbeabsichtigt, teils notgedrungen entstanden. Sie aufzufüllen, zu überbrücken und nachzutragen ist vielleicht einem späteren Projekt aufgetragen.

*Wissen ohnehin als Unsicheres denken, weswegen die körperliche Konstituierung sich so leicht anbietet (feilbietet, du weißt schon ... das darf durchaus
im*

The image features a solid blue background with several white lines. A prominent line starts from the top left and slopes downwards to the right. Below it, a series of vertical lines are spaced evenly. A horizontal line intersects these vertical lines, and another line starts from the bottom left, curving upwards to meet the horizontal line. The text 'Abschnitt I' and 'Bücher' is positioned to the right of these lines.

Abschnitt I
Bücher

im anzüglichen Sinne gelesen werden). Denn im Körperlichen, zumal im Tänzerischen, wird die Leichtigkeit gesetzt. Was wir sehen, macht uns an, daher

Abschnitt I Bücher

a // bis 1930

Die Beschäftigung mit Tanz erfolgt im Frankreich der Zwischenkriegszeit entlang zweier großer Linien, welche in nahezu allen Schriften die Referenzpunkte der ästhetischen, methodischen und teils auch ideologischen Auseinandersetzung bilden: die Choreographien und tänzerischen Darbietungen der Isadora Duncan bis 1927 einerseits, die Arbeiten der Ballets Russes um Serge de Diaghilev bis 1929 andererseits. Später kommt im Zuge des Triumphs der neoklassischen Schule das Wirken Serge Lifars an der Pariser Oper hinzu. Das revolutionäre Potential beider Kunstausrprägungen, humanistisch grundiert im Falle Isadora Duncans, synästhetisch und transdisziplinär ausgerichtet im Fall der Ballets Russes, umreißt die Extrempunkte einer ästhetischen, diskursiven und begrifflichen Suche nach den Qualitäten des Tanzes, wie sie sich in der frühen Moderne besonders außerhalb des deutschen Kulturraums und dessen Prägung durch den Ausdruckstanz entwickelt haben.

Das markiert zum einen bestimmte referentielle Unterschiede, definiert aber andererseits auch einen klaren Auftrag bzw. eine kaum je in Frage gestellte Grundannahme zum Wesen des Tanzes: nämlich einerseits den unterhaltamen oder, neutraler gesagt, den spektakulären Wert des Bühnentanzes als großer Inszenierung, andererseits die humanistische Emphase eines befreiten und unbedrängt von kanonischen Vorgaben agierenden Körpers und seiner seelischen, emotionalen und menschlichen Entäußerung. Gerade der Bezug Isadora Duncans und ihres selbst initiierten Rekurses auf einen angenommenen Tanz der Antike hat aber noch eine weitere Folge, die ich hier die Archäologisierung nennen möchte: Man sucht die Ursprünge

können wir's wissen. Und bestimmte Forschungspraktiken sind eben im Tanz nicht erlaubt. Zerlegen kann man nur bis zu einem gewissen Tiefegrad die Parameter

eines Tanzes, die Grundlegung seiner sozialen Funktionen, seines kommunitären und ästhetisch-bildnerischen Potentials in einem rekonstruierenden Rückgriff auf vergangene Zustände sowohl im abendländischen wie später auch im außereuropäischen Kulturraum.

Diese Phase des französischen Tanzdenkens soll exemplarisch mit Bezug auf Louis Séchans 1930 erschienenen Werk *La danse grecque antique* (Der Tanz im antiken Griechenland) nachgezeichnet werden.

_____// Louis Séchan, mit vollem Namen Etienne Jean Joseph Louis (6. April 1882 – 20. Oktober 1968), studierte Literatur (Abschluß 1907, Promotion 1926). Seit 1909 war er Gymnasiallehrer in Montpellier, 1915 bis 1919 war er bei der Armee. 1920 erhält er die akademische Lehrbefugnis (*maître de conférence*) und wird kurz darauf auf die Professur für altgriechische Sprache und Literatur an der Universität von Montpellier berufen. 1932 wechselt er nach Paris und ist ab 1933 Professor für altgriechische Sprache und Literatur. 1936 erhält er den Lehrstuhl für altgriechische Dichtung. Daneben nimmt er Lehraufträge an der *École normale supérieure* wahr. 1930 erscheint seine Monographie über *La danse grecque antique*, 1935 *Légendes poétiques de la Grèce*, 1950 *Le mythe de Prométhée*. Louis Séchan war Offizier der Ehrenlegion. //_____

Louis Séchan, *La danse grecque antique*, 1930

Séchan geht von der Begeisterung seiner Zeit für die Tanzkunst aus, welche gerade in den 1920er Jahren mit Isadora Duncan, den Ballets russes und den Ballets suédois unbestritten ist. Er beschwört jüngste Entwicklungen und spricht von »diese[r] Kunst, welche unsere Zeit wahrhaft zu begeistern scheint.« (9) In Entgegnung auf diese »moderne Begeisterung« bzw. die Begeisterung für das Moderne des Tanzes unternimmt Séchan gerade »das Studium der griechischen Tanzkunst, wobei besondere Aufmerksamkeit den Punkten gewidmet werden soll, wo sie sich recht deutlich vom modernen Tanz unterscheidet, wo sich aber auch ein bis heute wirksamer Einfluß auf bestimmte Lehrsätze und künstlerische Realisierungen nachweisen läßt.« (9)

Parameter, nicht aber das Objekt. Erstens ist das ethisch bedenklich – man müsste ja den lebenden Körper zerstückeln –, zweitens ist es auch methodisch

Nach dem antiken Verständnis sei die Muse des Tanzes nicht nur als Gottheit verehrt worden, sondern sogar als Mutter der Musik und der Poesie, ja der bildenden Künste. Denn der Tanz sei in seinem Wirken »an die Bewegung gebunden, an die Entfaltung des körperlichen Daseins und an dessen zweite fundamentale Bedingung: die Geste, sowohl spontan wie nachahmend. Hier liegt die älteste Ausdrucksform der Menschheit, die zweifellos noch vor die Sprache zurückreicht.« (10) Dieser Rekurs auf einen bis heute beliebten Ursprungsmythos des Tanzes soll das gesamte Unternehmen einer Betrachtung der Gegenwart durch den Filter des Vergangenen fundieren. Doch bleibt die Interpretation des Überlieferten durchweg geprägt durch das Wissen ums Gegenwärtige. In diesem Sinne beruft sich Séchan auch auf die ethnologische und anthropologische Praxis seiner Zeit. Der Tanz war am Ursprung – und sei es »bei den Primitiven« noch immer – »ein Mittel der Kommunikation nicht nur zwischen den Menschen, sondern vor allem auch mit den geheimnisvollen Kräften, denen die Menschen sich verbunden und unterworfen fühlten.« (12)

Nun wird zunächst die volksbildende Eigenschaft des Tanzes bei den Griechen herausgestellt: Er habe »eine herausragende Rolle in der Erziehung der Jugend, bei öffentlichen Zeremonien und Festlichkeiten wie auch im kultischen Bereich gespielt.« (12 f.) Tanz habe in der Antike der Kultur des starken und tätigen Körpers gedient, und zwar »unter dem Mantel der Leichtigkeit und der Grazie. Stärke und Anmut wurden im griechischen Tanz gleichwertig entwickelt; sie dienten der Vervollkommnung des Körpers, ließen ihn in hellem Licht erscheinen und verwirklichten dabei zugleich eine beseelte Malerei, eine lebensvolle Statuarik.« (18 f.) Diese künstlerische und ethische Praxis habe dabei, im Gegensatz zu anderen künstlerischen Disziplinen, jedermann offengestanden. Daher sei es auch jedermann möglich gewesen, am Schönheitskult teilzunehmen. Der Tanz sei eine Art »angewandter Kunst« gewesen, besonders in solchen Gegenden, wo sonst keine Zeugnisse künstlerischer Durchdringung des Alltagslebens zu verzeichnen seien. Der Tanz war zudem, anders als die statischen und dauernden Werke der Kunst, »die glitzernde Kette ins Werden« (19). Beide, die Bildwerke und die tanzenden Menschen, versinnbildlichten eine und dieselbe Schönheit: »Ja, diese lebensvolle und gesangliche Malerei und Plastik, als welche der Tanz sich präsen-

*und recht eigentlich kognitiv bedenklich (undenkbar), denn das, was man meint, existiert ja überhaupt nicht als Objekt oder Substanz. Bewegung ist ja
nur*

tierte, mußte den Alten einen tiefen Eindruck machen« (20). Séchan kann damit der Ideologie des Tanzes, wie sie in der Moderne entstanden ist (und umkämpft blieb), nämlich der Positionierung zwischen Duncan und Lifar, zwischen Wigman und Laban, zwischen Expressionismus und Formalismus, zwischen »Schönheit« und »Wahrheit«, nonchalanten Ausdruck verleihen: »Diese so komplexe Kunst der *choreia*, die mit ihren drei Elementen Dichtung, Musik und Plastik an jedes denkende und empfindende Wesen sich richtete, konnte so dem ganzen Menschen, seinem Körper und seiner Seele, die freudige Fülle einer ausgewogenen Existenz vermitteln, die gleichermaßen den Regeln der Ausgeglichenheit, des Maßes und der Harmonie folgt, wie sie für Kunst und Leben gültig sind.« (21)

Dabei wird ein Bild des Individuums, der Gesellschaft und der Kommunikation entworfen, welches den Tatsachen eigentlich nicht entspricht, nicht entsprechen konnte, das aber gleichwohl in einem nostalgischen Blick zurück beschworen wird als Mögliches, als Utopie vielleicht, jedenfalls als Figur, die innerhalb der Debatten um die Moderne auftaucht, um einerseits deren Schreckgespenster zu beschwören, andererseits deren Exzesse zurückzudrängen. Gerade in den dreißiger Jahren werden diese Debatten bis an extreme Pole geführt, sie werden pervertiert und mehrfach hin- und hergewendet, bis sie dem Totalitären ebenso dienen wie dem Individuellen, dem Innovativen ebenso wie dem Reaktionären. Der Rückgriff auf die Natürlichkeit, also auf all die »harmonischen Inhalte«, welche Séchan beschwört, leitete ja auch Isadora Duncan und ihre Anhänger, während das »Kreatürliche« als biologistische Behauptung und Legitimation des Rassismus im Nationalsozialismus erscheint. Der Wunsch und der Wille, die Erscheinungen des Körperlichen festzulegen, zu definieren, in eine Ordnung zu bringen, an der man sich zu orientieren habe, ist in scheinbar ideologiefreien, schwärmerischen historischen Abhandlungen ebenso deutlich zu spüren wie in den vehement völkischen.

Aufschlußreich bleibt, wie das Phänomen eingeschätzt, wie es kontextualisiert wird, was man sich davon erhofft. Insofern kann Séchans Ansatz einer hagiographischen Rückschau der vorliegenden Untersuchung als Auftakt dienen, denn er resümiert jenen humanistischen Diskurs der (Zwangs-)Harmonie, der in der Moderne seine Pervertierung erfahren sollte.

nur die Erscheinungsweise von Materie, in der sie sich einem Wahrnehmungsapparat darbietet, der selbst nichts behalten kann. Bewegung ist dasjenige des

Es ist bezeichnend, daß Séchan die »andere«, die orgiastische Seite des Tanzes recht unwirsch beiseiteschiebt: »Jene orgiastischen Tänze aber, jenes beinahe tierische Ungestüm der Mysterien sind nicht nur in großen Teilen ein Fremdeinfluß, sondern stellen im Ganzen eine Abart des Tanzes dar, die den Gesamtcharakter dieser Kunst, wie sie durch einen Philosophen von der Autorität Platos verstanden und definiert worden ist, nicht zu entstellen vermag.« (22) Das Wollüstige ist eben nur eine Fremdeinwirkung und ein Teilgebiet, welches das Eigentliche und das Gesamte in seiner apollinischen Ausgewogenheit nicht tangiert. »Der antike Tanz ist seinem Wesen nach apollinisch, das heißt er ist ganz Maß, Ausgewogenheit, Licht, klares Bewußtsein vom Glück und der Schönheit des Lebens, gleichsam freudvolles Emporschwingen vermittelt der zauberischen Windungen des Rhythmus, der Dichtung, der Musik und eben nicht bloße Trunkenheit des Leibes oder gar Ausbruch und Taumel der Leidenschaften außerhalb des Menschlichen.« (22)

Wollte man eine Art Eugenik des Definitiven aufstellen, so hätte man mit solchen Einlassungen ein wunderbares Exempel, denn Séchans Definitionen dessen, was am griechischen Tanz der Antike wesentlich, lobenswert und daher auch vorbildhaft sei, läßt sich von klaren Kategorien leiten. Es gilt nur das Gemessene: »Für die Griechen ist der eigentliche Tanz nicht der, dem die Ekstase – das Heraustreten aus sich selbst – als anzustrebendes Ziel gilt, sondern jener, der als ganzheitliche, harmonische Entäußerung des Seins in all seinen Grenzen, das dem mit seinem irdischen Los versöhnten Wesen eigene Gefühl heiterer Ruhe auf natürliche Weise und ohne Übertreibung dartut.« (22) Die Linie für alle nachfolgenden Betrachtungen ist damit vorgegeben: Tanz darf nur sein, was diesen Idealen der Schönheit, der Harmonie und der Ausgewogenheit entspricht. Alles andere ist »eigentlich« kein Tanz, jedenfalls keiner, der sich in die Linie des antiken stellen dürfte.

Tatsächlich bedient sich Séchan zunächst einmal der Ergebnisse der modernen Photographie (der Chronophotographie), um zu demonstrieren, inwieweit antike Darstellungen »wahre« Momente der Tanzbewegungen wiedergeben und nicht nur stilisierte und idealisierte Konstruktionen. Die zeitgenössische Photographie vermag also, die Echtheit und Authentizität der überlieferten Darstellungen zu beglaubigen. Damit re-interpretiert Séchan einerseits die

*Materiellen, was eben nicht ist. Diderot schreibt in seinen *Éléments de physiologie*: »Pourquoi ne pas regarder la sensibilité, la vie, le mouvement comme autant*

Unveränderlichkeit bestimmter Tanzfiguren, andererseits adelt er die Antike, indem er sie in die Gegenwart spiegelt. Die Zeitspanne, die historische Kluft wird überbrückt, ausgesetzt, abgeschafft, so daß die Einlassungen über den harmonischen Wert des alten Tanzes noch an Prägnanz gewinnen; denn wenn schon die Schritte, Bewegungen und Figuren im Grund nicht verändert wurden, wieso sollte dann nicht auch der ästhetische, volksbildnerische und ethische Wert gleichgeblieben sein?

Jedenfalls führt Séchan anschließend alle Quellen auf, die seit der römischen Antike bis um 1900 Beschreibungen, Namen, Kataloge und andere Darstellungen historischer Tanzpraxis enthalten. Insbesondere beruft er sich auf seinen Historikerkollegen beziehungsweise Vorläufer Maurice Emmanuel (1862–1938), dessen Leistung im *Essai sur l'orchestrique grecque* von 1895 es gewesen sei, »die Wissenschaft vom Vergangenen mit dem Wissen über die Technik des modernen Tanzes verbunden zu haben« (27). Emmanuel schreibe: »Die Tanzpraxis der Griechen entzieht sich zu großen Teilen den Veränderungen durch die Zeit.« (32, Fußnote 36). Das ist insofern erstaunlich, als damit gerade eine der Künste, die am meisten an die Gegenwart ihrer Realisierung gekoppelt ist, zugleich als eine der am wenigsten wandelbaren beschrieben wird. Letztlich geht es also genau um jenes Paradox, welches den modernen Tanz auszeichnet: eine Festlegung oder besser eine Analyse derjenigen Anteile, die dem Tanz so unmittelbar und wesentlich eignen, daß sie den Gesetzen der historischen Veränderung entgegenstehen, daß sie ihnen eben nicht unterworfen sind. Damit wird aber zugleich ein dem avantgardistischen Streben nach Erneuerung und Abkehr vom Bestehenden diametral entgegengesetzter Anspruch formuliert; es ist dieser inhärente Widerspruch, der in den dreißiger und vierziger Jahren vehement zur Debatte steht.

Wenn der Tanz als das zentrale Medium individuellen Ausdrucks angerufen wird, um damit zugleich die ehernen anthropologisch–historiographischen Gesetze der Gattungsgebundenheit zu belegen, so wird das Neue als das Alte behauptet, welches in zeitgeschichtlicher Gegenwartigkeit gleichwohl als Aufbruch figurieren kann, als individualistische Aneignung des überlieferten Gesamtphänomens. So kann das Einzelne des künstlerischen Aktes wiederum gerade in der Überwindung subjektiver Gebundenheit gefeiert werden.

autant de propriétés de la matière?» Ja warum eigentlich nicht? Aber dann wäre die Erscheinungsweise von Bewegung immer noch ein Paradox, ein

In jedem Fall war aber eine technische und formale Definition des Tanzes gefunden, die ihn gerade des Phänomenologischen enthebt, beziehungsweise die Erscheinungsweise selbst transzendiert und im Körperlichen ein Dauerhaftes findet. Séchan merkt dazu an: »Der menschliche Körper als Gegenstand des Tanzes hat sich nicht verändert; sind nicht folglich seine Bewegungen beim Tänzer der Antike auf dieselbe Weise und nach denselben Gesetzen zustande gekommen, wie sie auch heute noch für den modernen Tänzer gelten? Zweifellos war das technische Niveau damals weniger hoch ... und waren die Bewegungen nicht auf die strengen Vorgaben des Balletts reduziert worden.« (32, Fußnote 36) Wenn es also unveränderliche Bewegungsgesetze gibt, dann wäre das Ballett allenfalls eine Übertreibung, eine Zuspitzung, eine unbotmäßige Festlegung auf Werte jenseits des antiken Harmonischen, aber dem Grundsatz nach nicht in Frage zu stellen.

Gleichwohl wendet sich Séchan an anderer Stelle sehr dezidiert gegen die Mittel, die Ästhetik und die inhaltliche Konturierung der klassischen Tanzkunst, wie sie im Ballettbetrieb seiner Zeit (noch) üblich sind. Die Darstellungskraft, ja die Darstellungsmöglichkeiten seien hier vollkommen unterentwickelt, wenn nicht verfehlt, denn es gebe nur »die billigsten Gefühle«, und »alles Kraftvolle ist auf beklagenswerte Weise einer sentimental, blutleeren und gespreizten Grazie geopfert worden.« (255)

Diese Aufteilung des Terrains in formale Selbstgefälligkeit einerseits, erhabene Selbstbekundung andererseits, führt Séchan auf die Betrachtung des Tanzes selbst zurück. In einem eigenen Kapitel entwickelt er eine Theorie zum spezifischen Zusammenhang zwischen Bewegung und Bedeutung, bei ihm unter Rückgriff auf antike Quellen »phorai« und »schémata« genannt. Beide dienen dem Ausdruck, aber sie verbinden sich auf spezifische Weise: »Zwischen Gymnastik und Tanz vollzieht sich sehr bald schon eine Trennung, und zwar in dem Augenblick, da zum körperlichen Anliegen ein geistiges oder seelisches hinzutritt und sobald also der bloßen Bewegung der Ausdruck sich anfügt.« (65) Dieser Vorgang kommt ins Spiel, wenn es darum geht, »eine Wirkung hervorzurufen« (65). Eine solche vom bloß Gymnastischen befreite Bedeutungsbeziehung erlaube es, die eigentliche Kunst des Tanzes zu umgrenzen: »Die Hervorbringung von *schémata*, welche die Vollendung der Tanzkunst völlig jenseits des