

GÜNTER OESTERLE

Tanz als »untergeordnete Kunst« oder als »Zentrum« und Erneuerer aller Künste

Zu einer kontroversen Konstellation in der Romantik

Für Gabriele Brandstetter

1. Die zwiespältige Einordnung der Tanzkunst in der romantischen Kunstlehre durch August Wilhelm Schlegel

Sucht man in den als »Kompendium der romantischen Schule«¹ apostrophierten *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, die August Wilhelm Schlegel in Berlin 1801 gehalten hat, nach der Einschätzung und systematischen Einordnung der Tanzkunst in die Kunstlehre der Romantik, so findet man eine zwiespältige Konstellation vor. Auf der einen Seite gehört die Tanzkunst durch ihre exzeptionelle Verbindung von Wort, Ton und Gebärde zur »Ur-Kunst«, ist also somit zugleich durch ihr Bündnis mit Poesie und Musik »der Kern der sämtlichen Künste«;² auf der anderen Seite ist die Tanzkunst genau durch diesen »unheilbaren Akt«³ der »untrennbaren« Anbindung an Poesie und Musik zu der Rolle einer »untergeordneten Kunst« verdammt.⁴ Denn, so die Argumentation Schlegels, die Tanzkunst hat »die Wortsprache nötig«⁵, genauso wie sie »nie der Musik entraten kann«⁶. Kurz: aus der Sicht August Wilhelm Schlegels ist die Tanzkunst als Einzelkunst nicht autonomiefähig, sodass sie trotz ihrer Ursprungsaura

1 Edgar Lohner: »Vorwort«. In: August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*. Hg. von E.L. Bd. 2: *Die Kunstlehre*. Stuttgart 1963, S. 8.

2 Schlegel: *Die Kunstlehre* (s. Anm. 1), S. 222.

3 Ebd., S. 106.

4 Ebd., S. 222.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 109.

Tanz als »untergeordnete Kunst« oder als »Zentrum«

18 nicht zu den höchstfavorisierten Künsten um 1800 zählt. Die Tanzkunst ist zwar die »materiellste«⁷ und die »momentanste«⁸, gerade deshalb zeigen sich aber um 1800 ihre »Grenzen« besonders deutlich: Die Beschränkung auf das »durch bloße Gebärdensprache Verständliche«⁹. Eine derartige Reduktion des Ausdrucks auf die »Evidenz und Energie der körperlichen Erscheinung«¹⁰ macht sie, so die Zeitdiagnose, anfällig für Übertreibungen. Nach Schlegel sind derartige Auswüchse feststellbar, etwa bei dem Pariser Tänzer Noverre¹¹ oder, noch krasser, in der gegenwärtigen »Operntänzeri«: diese »vereinigt« nämlich »beide entgegengesetzten Abschweifungen, die Seiltänzeri und die verkehrte Dramatik« und führt daher konsequenterweise zur »Abgeschmacktheit, Bedeutungslosigkeit, unschuldigen Unanständigkeit«.¹² Derartige Zwar-Aber-Diagnosen ließen sich fortsetzen. So gesteht Schlegel zwar zu, dass es in der »mimischen Tanzkunst« der Gegenwart »auch erfinderische Virtuosen« gäbe, im Vergleich zur Schauspielkunst aber sei sie »ihrer Natur nach näher an das Sinnliche« angelehnt und könne sich daher »weniger in die geistigen Regionen« erheben.¹³

Die tendenzielle Abwertung der Tanzkunst durch August Wilhelm Schlegel lässt sich wohl schwerlich übersehen oder gar kaschieren. Und doch lässt sich vorstellen, dass ein junger romantischer Poet und enthusiastischer Tanzkunstkenner, gerade weil er überzeugt ist von der romantischen Kunstkonzeption des Unendlichen, andere Folgerungen aus Schlegels Äußerungen hätte ziehen können. Am Nächstliegenden war es, dass Schlegels ausschließlich historisch gedachte Expektionen über »mystische Tänze« (etwa die »orgiastischen«¹⁴ bacchantischen Tänze der Baalpriester und Schamanen) die Auf- und Umwertungsfantasien des Tanzes durch junge romantische Avantgardisten beflügelten. Denn die stichwortartig erhaltene Vorlesungsniederschrift Schlegels

7 Ebd., S. 223.

8 Ebd., S. 109.

9 Ebd., S. 222.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 224.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 110.

14 Ebd., S. 223.

enthält in ihrem dem Tanz gewidmeten Abschnitt unter der Rubrik »mystische Tänze« die Zentralbegriffe der Romantik: »Ahnung des Unendlichen, Schauer davor, Wüten gegen sich selbst, Stürzen in den Abgrund der Natur, Außer sich sein, der Geist hingerissen vom Taumel des Körpers, dieser wiederum von jenem«.¹⁵

Diese fingierte positivere Einschätzung der Tanzkunst im Blick auch auf deren Bedeutung in Gegenwart und Zukunft hat es in der Tat im romantischen poetologischen Diskussionsfeld gegeben. Es dürfte nicht unergiebig sein neben den beiden bekannten innerromantischen Kontroversen, dem Streit um Volks- und Naturpoesie und um die Problematik einer ästhetischen Religion, eine dritte innerromantische Auseinandersetzung um die jetzige und zukünftige Bedeutung der Tanzkunst zu benennen und zu rekonstruieren. Die Thematisierung der kontrovers diskutierten Bedeutung des Tanzes in der Romantik hätte möglicherweise auch Anstöße für die Erhellung der anderen beiden Streitfälle zur Folge. Die christliche Aversion gegen den Tanz kommt bei den Romantikern nämlich genauso zu Wort wie die Frage des Tanzes als naturpoetischer oder kunstpoetischer Ausdruck.

2. Achim von Arnims Diagnose und Prognose der gegenwärtigen und zukünftigen Bedeutung des Tanzes und Friedrich Schlegels Einwände

Die romantische Aufwertung, ja Apologie des Tanzes ist 1803 an prominentem Ort, nämlich in Paris, niedergeschrieben worden. Sie ist unglücklicherweise durch die Nachlässigkeit des Verlegers oder Druckers anonym erschienen.¹⁶ Immerhin steht sie in der von Friedrich Schlegel herausgegebenen Zeitschrift *Europa* am Ende eines fiktiven Gesprächs mit dem Titel *Erzählungen von Schauspielen*. Ihr Autor ist Achim von Arnim. In einem Brief aus Paris an seinen Freund und poetischen Mitstreiter Clemens Brentano berichtet Arnim von seiner literarischen Arbeit und seinen poetischen Vorhaben. Beim Bericht über seine in der *Europa* erschei-

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. *KFSA* 3, S. 45.

20 nende Gesprächserzählung spricht er nicht von der vom Titel her zu erwartenden Schauspielkunst, sondern vornehmlich »über die Tanzkunst«. Er verrät zugleich, dass die Tanzkunst als Leitmotiv, ja als inneres Organisationsprinzip seines romantischen universalpoetischen Romanprojektes *Ariels Offenbarungen* geplant sei:

Du musst dich nicht wundern über die Menge Titel meiner Werke [...] [sie] stehen sämtlich im ersten Theile des Ariels, der *ganz leise wie jedes Bewusstsein auf A.B.C. Schulbänken der Tanzkunst anfängt*. In Schlegels *Europa* wirst Du im dritten Stücke einen langen Dialog aus dem zweiten Theile [des Ariel – G. Oe.] finden [...], er ist darin noch *ganz Tänzer und über die Tanzkunst ist da manches gesagt*; ferner habe ich zum zweyten Theile ein Trauerspiel [...] geschrieben, es ist *das Gymnasium des Tänzers*.¹⁷

Wenden wir nach dieser Einordnung von Arnims programmatischer Ankündigung über den gegenwärtigen Stand und die zukünftige Aufgabe der Tanzkunst den Blick zurück zur Genese dieser bemerkenswerten, in Paris geschriebenen Gesprächserzählung. Achim von Arnim war nach dem Besuch des Joachimthalschen Gymnasiums in Berlin und den Universitäten Halle und Göttingen Anfang November 1801 mit seinem Bruder zu einer von seiner Großmutter und seinem Onkel konzipierten Kavaliertour durch Europa aufgebrochen,¹⁸ die allerdings von dem jungen Naturwissenschaftler und pläneschmiedenden Poeten, so gut es sich machen ließ, in eine Studien- und Bildungsreise umgewidmet wurde. Nach verschiedenen Stationen (Dresden, Regensburg, München, Wien, Frankfurt a. M., Zürich, Como, Mailand, Genf, Lyon) wird er ein viertel Jahr, vom 21. Februar bis Juni 1803, in Paris Station machen. Reich an Gesprächen und Erfahrungen – er hatte in Dresden Ludwig Tieck, in Wien die vorstädtischen

17 Achim von Arnim an Clemens Brentano, 5.5.1803. In: Achim von Arnim/Clemens Brentano: *Freundschaftsbriefe I (1801–1806)*. Hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 1998, S. 131 (Hervorhebung von mir – G. Oe.).

18 Ingrid Oesterle: »Achim von Arnim und Paris. Zum Typus seiner Reise, Briefe und Theaterberichterstattung«. In: Heinz Härtl/Hartwig Schultz (Hg.): *Die Erfahrung anderer Länder. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Achim und Bettina von Arnim*. Berlin/New York 1994, S. 39–62, hier S. 40–45.

Volkstheater, in Frankfurt Clemens Brentano, in Genf Madame de Staël besucht – fand der junge, allseitig interessierte Schriftsteller hier schnell Anschluss an wichtige deutsche Intellektuellenkreise. Darunter waren besonders drei Persönlichkeiten für seine Profilbildung einschlägig. Erstens waren die Anregungen nachhaltig, die er von dem welterfahrenen, sprachtheoretisch innovativen, politischen Philosophen und Strategen Graf von Schlabrendorf erhielt.¹⁹ Zweitens führte ihn der mit ihm schon aus der Studienzeit in Halle bekannte ältere Freund Johann Friedrich Reichardt²⁰ in die komplexe Welt der postrevolutionären Schauspiel-, Vaudeville-, Opern- und Ballettszene von Paris ein.²¹ Schließlich machte ihm der seit Herbst 1802 mit seiner Lebensgefährtin Dorothea Veit in Paris wohnende Friedrich Schlegel das Angebot, in seinem neuen Publikationsorgan *Europa* einen Artikel über die Schauspiel-, Opern- und Ballettszenarie in Paris zu schreiben. Die Zeitschrift *Europa* sollte, das war die erklärte Absicht Friedrich Schlegels, »populär« ausgerichtet sein²² und von Paris aus, dem (wie Schlegel ironisch formulierte) angemäßen Mittelpunkt der Welt, eine romantische Enzyklopädie entwerfen. Dass Achim von Arnim sich mit seiner auf sechs Figuren (Schreiber, Gesunder, Weltfreund, Kranke, Erzähler, Hauskobold) verteilten Gesprächserzählung bewusst vom üblichen rasonierenden Berichtsstil des Paris-Diskurses über das Theater abhob, dürfte durchaus im Sinne des andersartigen Populärkonzepts der Romantiker gewesen²³ und daher auch für den Herausgeber

19 Martin Gregor Dellin: *Schlabrendorf oder die Republik*. München 1984, S. 105 f.

20 Reichardt verweist in seinen *Vertrauten Briefen* auf den gemeinsamen Besuch eines Balletts des jungen Vestris und berichtet über die ambivalente Reaktion von dessen Vater (Johann Friedrich Reichardt: *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*. Dritter Theil. Hamburg 1804, S. 34).

21 Roswitha Burwick: »Arnims Erzählungen von Schauspielen«. In: Härtl/Schultz (Hg.): *Die Erfahrung anderer Länder* (s. Anm. 18), S. 63–80, hier S. 71.

22 Vgl. Ingrid und Günter Oesterle: »Friedrich Schlegels Reise nach Frankreich als romantisch-ethnographisches Projekt«. In: David Wellbery (Hg.): *Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft*. Würzburg 2012, S. 275–292, hier S. 287.

23 Günter Oesterle: »The Conception of Popularity in the Enlightenment and Romanticism«. In: *Romantik. Journal for the Study of Romanticisms* 2 (2013), S. 37–52.

22 Schlegel »zufrieden«²⁴-stellend gewesen sein. Gleichwohl weist die in der Zeitschrift *Europa* vorgenommene Maßnahme des Herausgebers, eine kommentierende »Vorerinnerung« vor Arnims Text zu stellen, darauf hin, dass entschiedene Meinungsunterschiede zwischen dem jüngeren und älteren Romantiker vorlagen. Da stand zum einen zur Disposition und zur Diskussion, ob der Großteil der dargebotenen performativen Aktionen in Paris, also der Vaudevilles, Ballette und Opernspektakel, überhaupt aus der den Deutschen gewohnten Kunstperspektive zu beurteilen sei. In diametralem Gegensatz zur Arnim'schen Position rechnet Friedrich Schlegel (in Verschärfung der dargestellten kritischen Ansichten seines Bruders) die in Paris zu beobachtende »immer weitere Ausbreitung des Tanzes nach allen seinen Gradationen« zu *den* »dramatischen Vergnügungen«, die zunehmend, wie die »Illuminationen, Reiterkünste, Paraden [...] Ausstellungen der Wissenschaft«²⁵ mit ihrem Eventcharakter aus dem Bereich der Kunst herausfallen. Allenfalls konnten aus politischer Perspektive derartige Erscheinungen »als ein äußerst merkwürdiges complicirtes und wichtiges Mittel« einer massenpsychologischen Lenkung gelten. Legitim sei, so Schlegel, das Ganze als Problem »einer sehr vollkommenen Polizei zu betrachten, eine in ihrer Art einzig zusammengesetzte Volksmenge zu beschäftigen und unsichtbar zu lenken«²⁶. Aus einer solchen politisch-ideologischen Sicht war Arnims Versuch, trotz aller Distanz gegenüber den Pariser Kulturerscheinungen in den französischen Gesellschaftstänzen und dem Ballettvirtuosentum von Paris Ansätze einer Regeneration der Künste zu erblicken, unannehmbar.

Um sich die Schärfe der Differenz der beiden Romantiker konzeptionell klarzumachen, dürfte es hilfreich sein, den gemeinsamen Ausgangspunkt zunächst zu benennen. Beide Romantiker waren sich nämlich darüber einig, dass die Regeneration der Kunst

24 Achim von Arnim an Clemens Brentano, 5.5.1803. In: ders./Brentano: *Freundschaftsbriefe I* (s. Anm. 17), S. 131.

25 [Achim von Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen*. In: *Europa. Eine Zeitschrift*. Hg. von Friedrich Schlegel. 2 Bd. Frankfurt a. M. 1803, S. 140–192, hier: »Vorerinnern des Herausgebers [Friedrich Schlegel]«, S. 146.

26 Ebd., S. 142.

und der Künste im Vorkunstwerkbereich einsetzen musste, in der Schaffung einer »neuen Mythologie«, die ihren Sitz im Leben haben sollte. Schlegel konzipierte diese »neue Mythologie« aber als »Pantheismus der Phantasie«²⁷, wohingegen Achim von Arnim (möglicherweise gestützt durch Schlabrendorffs Überlegungen) diesen Ansatz als zu kopflastig verwarf. Die von beiden Romantikern angestrebte Reanimierung der toten vergangenen Kunstwerke durfte nach Arnim nicht nur der Imagination überlassen bleiben. Sie musste in den Lebensrhythmus, in, wie Arnim sagt, eine »lebende Kunst«, in eine körperlich ausagierte tänzerische Lust integriert werden.²⁸ Der Tanz war daher nicht, wie in A. W. Schlegels *Kunstlehre*, Musik und Poesie beigeordnet. Der Tanz war nach Achim von Arnims Überzeugung eine unvordenkliche und elementare Einheit von Ton, Takt und Gebärde – »wo in der Bewegung Töne, Töne in der Bewegung erwachen«.²⁹ In *Hollin's Liebeleben* wird Arnim dies prononciert betonen: »Es sollte nie nach der Musik getanzt werden. Wer in der inneren Freudigkeit tanzt, wird nicht den Takt verlieren«.³⁰ Damit wird eine Perspektive möglich, welche die Autonomie der Tanzkunst einfordert, welche, wie Arnim in seinen *Erzählungen von Schauspielen* schreibt, den Tanz »allein wirken lässt«, um »seine eigentümliche Sphäre kennen zu lernen« um die »einzelne[n] Bewegungen und Stellungen nach ihrer innern Bedeutung rein [zu] beobachte[n]«.³¹ Wie weitgehend und tief greifend diese innerromantische Alternative ausgeprägt ist, mag ein Seitenblick auf Eichendorffs schroffe Ablehnung von Bettina von Arnims (geb. Brentano) Vorstellung ihr einwohnender »lebenskonstituierender Seelentanzform« verdeutlichen. Was für Eichendorff ein »dämonischer [...] Veitstanz

27 Friedrich Schlegel: *Rezensionen zu verschiedenen Schriften Fichtes (1808)*. In: *KFSA* 8, S. 72.

28 Stefan Scherer: *Witzige Spielgemälde: Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin 2003, S. 472.

29 Achim von Arnim: *Annonciata*-Text. Hg. von Helene Kastinger-Riley. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1980), S. 277.

30 Zit. nach Ulfert Ricklefs: *Kunstthematik und Diskurskritik. Das poetische Werk des jungen Arnim und die eschatologische Wirklichkeit der »Kronenwächter«*. Tübingen 1990, S. 68.

31 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 183.

24 des freiheitstrunkenen Subjekts³² war, ist nach dem Bekenntnis Bettinas ihr Lebenselixier: »meine Seele ist eine leidenschaftliche Tänzerin, sie springt herum nach einer innern Tanzmusik, die ich höre und die Anderen nicht [...] und wenn der Tanz aus wär, dann wär's aus mit mir.«³³

In der in der *Europa* erschienenen Gesprächserzählung lässt es Achim von Arnim nicht bei dieser den Lebensrhythmus bestimmenden inneren Tanzmusik des je Einzelnen bewenden. Mitten in Paris, umgeben von gekonnt gehandhabten kollektiven Gesellschaftstänzen sowie virtuosen professionellen Balletttänzen glaubt er Spuren und Ansätze einer Regeneration der Künste durch den Tanz ausfindig machen zu können. Programmatisch formuliert die Hauptfigur des »Dialogs«, der »Erzähler« (hinter dem wir den »reisenden Tänzer« Ariel vermuten dürfen), seine Prognose:

bald regt sich vor uns der Auferstehungstanz aller Naturen, denn der Tanz ist die höchste aller Erscheinungen ... keine Kunst scheint so geeignet der Mittelpunkt aller übrigen zu werden, das Meer, in welchem alle Ströme sich begrüßen und forttauschen in ewiger Ebbe und Fluth bis sie eine neue Welt gestaltet.³⁴

Unabdingbare Voraussetzung für diese Rekreation der Künste ist ein in einem Volk durchweg internalisierter, »lebendiger«, in die Mentalität eingeschriebener Kunsttrieb des Tanzes. Eben dies findet Arnim auf einzigartige Weise (wenn auch nur basiskulturell verwirklicht) in der französischen Kultur.³⁵ Die in Paris und Frankreich allgemein verbreitete Tanzlust ist nämlich nicht nur eine der Freude an sportlicher »Bewegung« oder »Gewohnheit« wie meistens in den Gesellschaftstänzen der Deutschen. Die

32 Zit. nach Ricklefs: *Kunstthematik und Diskurskritik* (s. Anm. 30), S. 229, Anm. 240.

33 Bettina von Arnim: *Clemens Brentanos Frühlingskranz. Aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte*. Vollständiger Text nach der Ausgabe von 1844. Mit einem Nachwort von Wulf Segebrecht. München 1967, S. 52.

34 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 180.

35 Rudolph Voß: *Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch=choreographische Studie*. Erfurt 1868 (Nachdr. 1977), S. 67 f.

Tanzkultur der Franzosen zeichnet sich aus durch die zivilisierte, gesellig-kooperative Freude an der auf ein »Ganze[s]«³⁶ zielenden Choreographie:

Nach diesem Gesetz ist in Frankreich die Tanzkunst eine lebende Kunst, jeder will kunstmäßig tanzen, vielleicht keiner zur bloßen Bewegung, oder weil es die Gewohnheit so mit sich bringt, wie wir bei uns gar häufig finden, jeder achtet deswegen im Gesellschaftstanz nicht bloß auf sich, sondern auf das Ganze, wählt gute Mittänzer aus, bestimmt strenge die Folge der Bewegungen, den Zuschauern macht er nicht bloß als Zeichen von Lustigkeit oder Kraft Freude, sondern als schönes Ganze schließt man Kreise von Bänken um ihn, dass jeder ihn ganz und genau sehen könnte.³⁷

Die geschärfte Aufmerksamkeit für derartige, hochzivilisierte Tanzformen in Paris mag bei Achim von Arnim damit zusammenhängen, dass er offiziell auf einer Kavaliertour sich befand, zu deren Aufgaben es u. a. gehörte, die verschiedenen nationalen Tänze zu beherrschen.³⁸

Die zivilisatorischen, ästhetischen, artistischen und kommunikativen Leistungen des französischen Gesellschaftstanzes sieht Arnim zum Teil auch im professionellen Ballett in Paris bestätigt und auf virtuose Weise fortgesetzt. Eigens hebt er G. F. Händels Ballettopern *Terpsichore* und *Ariodante* sowie Etienne Mehuls *Dansomanie*³⁹ hervor. Besondere Aufmerksamkeit widmet er den Tänzern und Tänzerinnen von Paris, namentlich Vestris, Gardel, Duport und Clotilde. Das Lob des die Handlung zugunsten der reinen Bewegung zurückdrängenden tänzerischen Virtuositums in der Metropole wird freilich eingeschränkt durch die Kritik an dem dort offensichtlichen Mangel an »Einsicht« und

36 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 181.

37 Ebd.

38 Vgl. Joachim Rees/Winfried Siebers/Hilmar Tilpner (Hg.): *Europareisen politisch-sozialer Eliten im 18. Jahrhundert. Theoretische Neuorientierung, Kommunikative Praxis, Kultur- und Wissenstransfer*. Berlin 2002.

39 Vgl. den Stellenkommentar in Achim von Arnim: *Schriften*. Hg. von Roswitha Burwick, Jürgen Knaack u. Hermann F. Weiss. Frankfurt a. M. 1992, S. 1133.

Tanz als »untergeordnete Kunst« oder als »Zentrum«

26 »Überblick« in die jeweils nationalen Eigenheiten der schottischen, deutschen und österreichischen Nationaltänze.⁴⁰ Zur Schaffung einer romantischen universellen Tanzpoesie bedürfe es, so Achim von Arnim, nicht nur einer äußerlichen Adaption der griechischen, türkischen und chinesischen Tänze, sondern der Einsicht in ihre kreativitätsspendende, »helle bacchantische Gluth«⁴¹. Die »schreckliche Gefühlskälte«⁴² der Franzosen führe bloß zur technischen Meisterschaft. Solange führende französische Intellektuelle wie etwa Dominique Vivant de Denon sich über die ägyptischen Sängerinnen und Tänzerinnen, die sogenannten »Almeen« nur spottend äußern würden, wird den »französischen Tänzerinnen« die Chance und das Potenzial dieser Tänze »dem Verborgendsten und Vorübereilenden ein Dasein [zu] geben«⁴³ verschlossen bleiben.

Man spürt bei der Lektüre von Arnims *Erzählungen von Schauspielen*, wie Zug um Zug im Verlauf des Gesprächs die Kontur des Pariser Theaterdiskurses mit seinen publizistischen Informationen zugunsten des Ahnenden, Visionären, Prophetischen und Poetischen verschoben wird. Es heißt daher Arnims *Erzählungen von Schauspielen* in ihrer Einzigartigkeit innerhalb des Diskurses über das französische Theater, die Oper und den Tanz weit unterbieten, wenn man sie auf die »dem Deutschen unvermeidliche Kunstansicht«⁴⁴ herunterbringt, wie es Friedrich Schlegel unterstellt. Sie sind ein bis ins Mythologische reichender, poetisch eingreifender Anverwandlungsversuch der beschränkten, unvollkommenen geschichtlichen Realität durch eine futurisierende, progressiv vollendende Kritik. Sie geben damit auf ihre Weise dem publizistisch berichtenden, räsonierenden, theoretisierenden, vergleichenden, kritischen Pariser Theaterdiskurs der Deutschen eine Wendung in die Kunst. Die *Erzählungen* enden daher konsequent

40 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 182.

41 Ebd., S. 185.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd.

mit Gedichten, d. h. der Aufhebung der poetischen Prosaform des Gesprächs durch die Poesie per se, die Lyrik.⁴⁵ 27

3. Achim von Arnims Gedichte über berühmte Tänzer/innen von Paris

Achim von Arnims *Erzählungen von Schauspielen* enden mit dem Abdruck von sechs Gedichten, die berühmten Tänzerinnen und Tänzern gewidmet sind. Sie wollen freilich nicht nur als Gedichte über Tänzer und ihre Tanzformen gelten, sondern erheben den Anspruch, zugleich auch tanzende Gedichte zu sein. Ein äußeres Zeichen für diesen Anspruch ist der Hinweis auf die Schreibszenen, die Aussage einer Figur der *Erzählungen*, des »Schreibers«, diese Gedichte seien ihm während des Tanzes in die Feder diktiert worden.⁴⁶ Gabriele Brandstetter hat die »besondere Anziehungskraft« der Tanzkunst für die Dichter damit begründet, dass die »in der Dauer der Schrift sich verewigenden Wort-Künstler« einen »heimlichen Neid [...] auf den vergänglichen Zauber der vergänglichen Körper-Kunst« hegen.⁴⁷ Zugleich ist diese Konkurrenz von Wort-Kunst und Körper-Kunst für die Poeten ein Stachel und eine Herausforderung, die Grenzen des eigenen Mediums Schrift möglichst weit auszudehnen. Dabei ist, das bemerkt Arnim hellichtig, im Zuge der Autonomisierung der Tanzkunst die dadurch entstehende »eigentümliche Sphäre des Tanzes«⁴⁸ der Poesie selbst hilfreich, da der Tanz die Geheimnisse der Metrik zu erschließen hilft. Diese Einsicht hat wenige Jahre zuvor Klopstock auf bahnbrechende Weise formuliert.⁴⁹

Noch faszinierender und aktueller als der Bezug auf die für Tanz und Poesie gleichermaßen bedeutende Rhythmik sind die Folgen, so Arnim, der Chladnischen Entdeckung der »wunderbaren

45 Vgl. Oesterle: »Achim von Arnim und Paris« (s. Anm. 18), S. 59.

46 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 190.

47 *Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte*. Hg. von Gabriele Brandstetter. Stuttgart 1993, S. 422.

48 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 183.

49 Winfried Menninghaus: »Dichtung als Tanz – zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung«. In: *Comparatio* 3 (1991), S. 129–150.

28 Klangfiguren«⁵⁰. Sie eröffnen neue Perspektiven durch die Korrespondenz von Tanzkunst und Naturphilosophie. Eine davon ist die Entdeckung der kreativen Möglichkeiten der Dissonanz. Der Akustiktheoretiker und Erfinder von Musikinstrumenten, Ernst Florens Friedrich Chladni, brachte 1787 mit Spänen besäte Glas- oder Hartpechscheiben mit einem Geigenbogen zur Vibration. Die dabei entstehenden Formationen, die so genannten Klangfiguren, wurden für die Romantiker zum kosmischen Zeichen eines die gesamte Natur, das Unbewusste, selbst die Kulturleistungen der Menschen durchwaltenden Rhythmus. Solche Spekulationen anlässlich eines relativ einfachen Experiments provozierten denn auch satirische Eskapaden. Eine der Figuren in Arnims *Erzählungen von Schauspielen* lässt sich diese Gelegenheit nicht nehmen, die Tänzer »wie die springenden Sandkörner oder fliegenden Papierchen«⁵¹ sich zu veranschaulichen. Den satirischen Seitenhieb auf den »unangenehmen Strich mit dem Bogen«, der sich »in der Tanzmusik, besonders in Wien, wiederhole, wenn sich der Takt ändert«, nutzt der »Erzähler«, um das noch weitgehend ungehobene Kreativitätspotenzial »diese[r] geheimnisvollen Erscheinung in der Musik, dieser Übergänge durch Dissonanzen«⁵² auch dem Tanz zu erschließen. Erneut geraten wir hier von der pragmatischen Beschreibung der vorhandenen und präsenten Virtuosenkunst in die »Hoffnung« auf zukünftige Tanzkreationen »durch einen Tänzer, der es zur willkürlichen Individualität gebracht, wie ein einzelner Homer in sich alle Dichtungen der Vorzeit sammelt.«⁵³ Auf diese Weise ist ein Netz aus der Virtuosenkunst der Pariser Gegenwart und eines zukünftig zu erhoffenden universellen romantischen Tanzpanoramas gespannt. Die den Text abschließenden Gedichte lassen sich in ihrer Reihung und je speziellen Ausrichtung als Vorschule einer solchen universellen romantischen Tanzpoesie verstehen. Das erste Gedicht ist ein in der Schwebe gehaltenes Gedicht zwischen Apologie und Ironie, der »Clotilde

50 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 183.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 184.

53 Ebd.

ihrer ungewöhnlichen Leibesgröße wegen⁵⁴ gewidmet. Der erste Vierzeiler beginnt mit der ironischen Darstellung der Kolossalität von Clotilde, die mit der Doppelbedeutung von *scheinen* (als ›*videt*‹ und ›*lucet*‹) vielsagend spielt:

Wohin sie tritt, da sinken alle nieder,
 Und kleiner scheint um ihr die Welt,
 Die Götter scheinen in ihr wieder
 Die sie gewaltig dargestellt.

Der Schein, die Kunst und der Tanz der Bühne übersetzen die Musik in visuelle Formationen, was in dem im Gedicht zentral gesetzten Sprachspiel artistisch gekonnt zum Ausdruck gebracht wird:

Die Lieder schaun durch Augenlieder.
 Die Kunst übertrifft die Möglichkeiten der Natur:
 Die Sonne hat ihr Blick erhellt.

Diese götternahe Leistung, die Natur durch Kunst zu toppen, birgt freilich die Gefahr, dass die Tänzerin den irdischen Wohnsitz verlässt und das Publikum leer ausgeht:

Wenn sie zum Himmel eigne Strahlen tragen.
 Wer wird uns dann des Lebens Hoheit sagen?

In Kontrast zu diesem Kolossalität und Götternähe thematisierenden Tanzgedicht orientiert sich das folgende, der »Gardel« und ihren »zierlichen Leibeswendungen« gewidmete Gedicht an volksliedhaften Tönen, rokokoartigem Schalk und einem als Pointe gesetzten Sprachspiel zwischen einer physiologischen Wahrnehmung, dem *Augen Blick* und einer durch ihn ausgelösten Einschmelzung des temporal verstandenen *Augenblicks*. Aus dieser Mixtur entsteht die folgende hübsche poetische Ansprache eines Voyeurs an die Tänzerin:

54 Ebd., S. 191.

Du Schlangenleib,
 Du kleines Weib,
 Heb auf dein Füßlein wunderhold,
 Es buhlt die Luft um Minnesold
 Dein Fingerlein
 Droht nur zum Schein,
 Doch anders spricht der Augen Blick,⁵⁵
 Er schmilzt, er trinkt den Augenblick!⁵⁶

Dieses harmlos erscheinende, kurze Gedicht bringt das Paradox des von Weaver, Cahusac, Hilverding, Angiolini und Noverre durchgesetzten ›ballet d'action‹⁵⁷ oder ›Danza parlante‹ zum Ausdruck. Diese als Tanzrevolution des 18. Jahrhunderts beschriebene Reform, die nicht mehr nur die Fußtechnik, sondern den gesamten Körper mimisch einsetzte und statt symmetrischen Kombinationen malerische Gruppierungen bevorzugte⁵⁸, behauptete auf der einen Seite, dass der Tanz den unmittelbarsten und unverstelltesten Ausdruck der Natur darstelle; auf der anderen Seite wird dieser natürliche Körperausdruck mit Hilfe einer extrem künstlichen Virtuosität vorgeführt. Arnims Gedicht auf die akrobatischen »zierlichen Leibeswendungen« der Maria Elisabeth Anne Gardel spielt ironisch mit diesem intrikaten Verhältnis von natürlichen und künstlichen Zeichen.

Nach den »zierlichen Leibeswendungen« der Gardel wendet sich das nächste Gedicht im Tönewechsel vom verspielten Rokokoton

55 Die von Friedrich Schlegel in Briefen beklagte Nachlässigkeit des die Zeitschrift *Europa* druckenden Buchhändlers Friedrich Wilmans führt bei dem vom Druckteufel besonders empfindlich getroffenen Tanzgedicht »auf die Gardel« zu unverständlichen Passagen. Die Pointe des Gedichts, das Spiel mit der Differenz des physiologischen Vorgangs eines *Augen Blicks* (zwei Worte) und der temporalen Bestimmung eines *Augenblicks* (ein Wort), geht verloren. Schon zuvor wurde das Verb ›droht‹ fälschlicherweise in das Verb ›dreht‹ sinnentstellend verändert.

56 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 191.

57 Friderica Derra de Moroda: *The Ballet-Masters before, at the time of, and after Noverre*. In: Chigiana 29/30 (1975), S. 473–485.

58 Sibylle Dahms: »Gluck und das ›Ballet en action‹ in Wien«. In: Gerhard Croll/Monika Woitas (Hg.): *Gluck in Wien. Kongreßbericht*. Kassel 1989, S. 100–105; hier S. 103.

zur extremen, Hybridität und Groteske streifenden Tanzvirtuosität.⁵⁹ Es handelt sich um eine der berühmtesten Tanzfiguren um 1800, die vom Tänzer Vestris ausgeführte ›a plomb‹-Figur, eine plötzliche »Feststellung«, nachdem er sich vorher in extremen Wirbeln »gedreht« hatte. Mit diesem abrupten Wechsel von höchstem Tanzwirbel zu plötzlicher Erstarrung erprobt und übertrumpft der Tanz, was bislang in der klassizistischen Kunsttheorie an den antiken Statuen als ›der fruchtbare Augenblick‹ durchdekliniert wurde. Der ›fruchtbare Augenblick‹ wurde zum Faszinosum der Poetik des 18. Jahrhunderts, weil hier die Möglichkeit durchdacht wurde, eine Handlungsabfolge in dem Moment stillzustellen, in dem gewährleistet ist, dass die Vorgeschichte noch immanent präsent ist und nachklingt und zugleich ein Schwellenübergang von einem, sagen wir, irdischen in einen göttlichen Zustand visionsartig aufscheint. Neben diesem einmaligen Zusammentreffen von Vor- und Nachgeschichte in einem verdichteten Moment präsenter Gegenwart wird darüber hinaus die ästhetische Lizenz erprobt, wie extremer Ausdruck (etwa der Schmerzensschrei Laokoons) auf statuarische Dauer gestellt werden kann ohne abstoßend oder lächerlich zu wirken. Letzteres kann man den Laokooneffekt nennen und ersteres die Heraklesvision. Winckelmann hat nämlich an einem von ihm als Herakles identifizierten antiken Torso dessen heroische Taten an seinen einzelnen Gliedmaßen nachbuchstabiert, um dann abschließend in der Gesamterscheinung des Torsos den Übergang vom Halbgott zum Gott dargestellt zu sehen.⁶⁰ Genau diese Situation ruft Arnim in einem Brief an Clemens Brentano aus Paris ins Bewusstsein, wenn er Vestris »berühmten a plomb« folgendermaßen erläutert: »worin er alle Menschlichkeit besiegt, und wie ein Gott seinen irdischen Körper durch eine überwältige Kraft aus der höchsten Bewegung im Augenblick zur wunderbars-ten Ruhe bringt«⁶¹. Arnim versucht, in zwei Vierzeilern diesen

59 Maria Hannah Winter: *The Pre-Romantic Ballet*. London 1974, S. 151.

60 Günter Oesterle: »Elegie der schönen Jugend. Der klassizistische Traum von Italien«. In: Bernd Roeck/Christine Tauber (Hg.): *Italien in Aneignung und Widerspruch*. Tübingen 1996, S. 15–22.

61 Achim von Arnim an Clemens Brentano, 5.5.1803. In: ders./Brentano: *Freundschaftsbriefe I* (s. Anm. 17), S. 96.

32 ›fruchtbaren Augenblick‹ des tänzerischen ›a plomb‹ dichterisch einzufangen. Im ersten Vierzeiler wird das allgemeine Verhältnis von extremer Schnelligkeit und plötzlicher Erstarrung in zwei Analogien plausibel gemacht: erstens der Schnelligkeit des Quecksilbers und der bannenden Kraft des Magneten und zweitens der eruptiven Genese des Witzes und seiner plötzlichen Resultathaftigkeit und Wahrheit in der Pointe. Das hört sich dann so an:

Magneten starren fest nach Norden
Quecksilber läuft von Ort zu Ort,
Schnell läuft des Witzes helles Wort,
Die Wahrheit ist zur Dauer worden.

Diese allgemein gehaltene Vorgabe wird nun im zweiten Vierzeiler auf den Tänzer Vestris angewandt. Im Medium von meteorologischen und akustischen Assoziationen (Blitz-Luft-Ton) schält sich ein Drehpunkt heraus, der das vorgängige Glück vorübergehend einholt und dessen extreme Ekstase doch zurücknimmt durch Nachsinnen, Erinnern und elegischen »Nachhall«:

So schnell des Blitzes Witz und Dauer
Durchstreichst du Luft des Glückes Ball;
Doch eilst du wie schöner Schall,
Du stehst doch fest in Nachhalls Trauer.⁶²

Alle drei Gedichte haben den Augen-Blick variantenreich umspielt. Das erste Gedicht hat mit dem Zweizeiler »Die Sonne hat ihr Blick erhellt. / Wenn sie zum Himmel eigne Strahlen tragen« die antike Sehtheorie ironisch Gestalt werden lassen; das nächste Gedicht hat den verräterischen physiologischen Augen Blick den Moment des Augenblicks aufsaugen lassen, die Figur des ›a plomb‹ schließlich hat in »Nachhalls Trauer« ihre klassizistische Referenz erhalten. Nun aber wird im vierten Gedicht aus dem gemeinsamen Tanz von Vestris und Gardel ein Epigramm geschaffen, das zwei mit der Geburt des götterähnlichen Menschen geborene Verhaltensformen, die »Klage« als Folge kreativen Übergriffs und den »Tadel« an den

62 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 191.

harten Göttern (beide personifiziert in der mythischen Gestalt des Prometheus), durch die tänzerische Gemeinschaft von »Kraft und Gewalt« außer Kraft setzt:

33

Kraft und Gewalt sind fest in euch verbunden,
Der Tadel wird am Felsen festgebunden,
Prometheus klaget nicht, er ist bezwungen,
Er klagte gern, doch alles ist gelungen.⁶³

In den Gedichten auf verschiedene Tänzer und Tänzerinnen in Paris wird die energetische Korrespondenz von Tanzkunst und Naturphilosophie fast durchgehend greifbar. In dem letzten Gedicht auf den Tänzer Duport in seiner Rolle als »Zephyros« wird die Möglichkeit, Tanzbewegungen durch naturwissenschaftliche Attraktions- und Repulsivkräfte zu beschreiben, eindrücklich vorgeführt. Der Sechszweiler nutzt die in der Rolle angelegte Luftbewegung, um aus dem Gesetz der Wärme-Kälte­differenz ein Gedicht zu formen:

Zephyros lebet
Wärme so schwebet
Traue ihm nicht!
Ohne Gewicht
Wer kann ihn halten
Wird er erkalten?⁶⁴

Wenn der Leser des Gedichts dann noch den biographischen Anspielungshintergrund dieses schwindelerregenden tänzerischen Höhenflugs kennt – Louis Duport hatte mit seiner Rolle als »Zephyros« im Ballett *Psyché* derartigen Erfolg, dass es zu Spannungen mit dem Erfinder der Pirouette Vestris kam –, so ist dies kein Nachteil. Denn dieser Konkurrenzsituation zwischen Vestris und Duport wird von Arnim ironisch Rechnung getragen, indem er der klassizistischen »a plomb«-Figur Vestris die romantisch schwebend-verschwebende Figur entgegensetzt.

63 Ebd.

64 Ebd., S. 192.

4. Achim von Arnim und Noverre: Ein Paragone zwischen Tanz und Poesie

Kommt im Umkreis von Romantik-Kennern das Gespräch auf den Tanz, dann fällt mit großer Wahrscheinlichkeit als einziges Stichwort *Über das Marionettentheater* von Heinrich von Kleist. Dieser eindrucksvolle und provokante Essay hat die Aufmerksamkeit der Forschung derart absorbiert, dass andere Erwägungen zum Tanz in der Romantik darüber in den Hintergrund traten. Kleists Favorisierung der Marionette gegenüber dem menschlichen Tanzkörper könnte man als innerromantische Antwort auf die eingangs geschilderte Kritik der Brüder Schlegel an der akrobatisch-sportlichen Ballettkunst ihrer Zeit lesen. Es existieren aber noch weitere romantische Antworten auf das zeitgenössische Tanzvirtuositentum. Heinrich von Kleist wählte einen radikalen Blickwechsel vom menschlichen Körper weg zum scheinbar mechanischen Körper der Marionette. Achim von Arnim startet hingegen den Versuch einer poetischen Umbildung und lyrischen Neubestimmung des zeitgenössischen Tanzvirtuositentums. Er greift die von Noverre und Angiolini in Gang gesetzte Tanzrevolution auf, um deren virtuose Leistung einerseits zu würdigen, andererseits ironisch zu relativieren. Arnims Rückgriff auf die literarische Gattung des Tanzgedichts scheint allerdings auf den ersten Blick konventionell.

Dieser von der Renaissance bis zum Rokoko beliebten Gattung – als Autoren seien exemplarisch John Davies (1596), Soame Jenyns (1730) und Claude Joseph Dorat (1767) genannt – kam die Aufgabe zu, die Hommage der/s Tänzers/in mit dem Lob des Tanzes im Allgemeinen zu verbinden.⁶⁵ Ein Echo dieser Gattungsfunktion lässt sich noch in Arnims Gedichtzyklus finden. Die sechs Gedichte sind jeweils auf bestimmte Tänzer/innen bezogen und erfüllen damit einen Rest an Enkomiaстик. Der auf die jeweilige Attitüde begrenzte Blick dieser Gedichte, insbesondere aber ihre

65 Matthias Sträßner: *Tanz-Meister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre. Lessing. Wieland. Goethe. Schiller*. Berlin 1994, S. 213 f.

ironische, auf Pointen hin geschriebene Darstellung bringt sie in deutlichen Abstand zur vorgegebenen Tradition des Gattungsmusters. Ein Seitenblick auf die elaborierte »huldigende Weihe« des »idealischen Tanz[es]« in einem Gedicht August Wilhelm Schlegels mit dem Titel *An Ida von Brun 1806*⁶⁶ kann die Ausnahmestellung der Arnim'schen Tanzgedichte bestätigen.

Und doch ist der begrenzte Blick auf Arnims Ekphrasis von Tänzen des »ballet d'action« in Paris nicht hinreichend, um die romantische Botschaft der *Erzählungen von Schauspielen* in Gänze erfassen zu können. Erst die Aufmerksamkeit auf die komplexe Choreographie von Arnims Essay, insbesondere seine zweifache Schlussfügung, macht deutlich, dass es bei der von ihm anvisierten Regeneration der Künste um eine genau austarierte Funktionsbeschreibung von Tanz und Poesie geht. Vieles weist darauf hin, dass Achim von Arnim am Ende seines Essays *Erzählungen von Schauspielen* die von Noverre eingeleitete »Tanzrevolution« zum Anlass nimmt, dessen Aufwertung des Tanzes im Verein mit einer neuen Funktionsbeschreibung zwischen Malerei und Poesie für eine zeitdiagnostische Neubewertung zu nutzen. Der Choreograph Noverre, auf den sich Arnims Essay implizit mehrfach bezieht, hatte in seinen *Briefe[n] über die Tanzkunst* programmatisch gefordert, nicht nur das »Geniale des Poeten mit dem Genialen des Malers zu verbinden«,⁶⁷ sondern beide Geschwisterkünste noch zu übertreffen. Der erste Schritt, die Tanzkunst auf Augenhöhe mit Malerei und Poesie zu bringen, war, so Noverres Ansicht, der Verzicht auf eine einseitige Fixierung auf Schritttechnik und bedeutungslose Akrobatik zugunsten einer die Gesamtheit des Körpers umfassenden Ausdruckskunst. Achim von Arnim nimmt auf diesen Programmpunkt der Noverreschen »Tanzrevolution« ausdrücklich Bezug.⁶⁸ Der Tanz sollte auf diese Weise semantische Tiefe bekommen, eine »Seele« (wie sich Noverre ausdrückt). Dies

66 August Wilhelm Schlegel: »An Ida von Brun 1806«. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Eduard Böcking. Bd. 1. Leipzig 1846 (Nachdr. 1971), S. 254. Vgl. Sybille Deunner: *Unterlagen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Köln 1982, S. 40.

67 Jean Georges Noverre: *Briefe über die Tanzkunst*. Neu ediert und kommentiert von Ralf Stabel. Leipzig 2010, S. 41.

68 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 185.

36 konnte gelingen, wenn das bisher bedeutungslose Tanzdivertissement verwandelt wurde in eine dramatisch-dynamische Aussage. Noverres Forderung lautet, dass das tänzerische Narrativ »auf die Hilfe des Worts verzichten«⁶⁹ muss. Um Autonomie und Evidenz zu erreichen, muss der Tanz in gleichzeitiger Affinität und Distanznahme ein eigenes ästhetisches Konzept der Selbstbehauptung zwischen Poesie und Malerei erarbeiten. Das Medium Malerei war nicht erst seit Lessings Abhandlung *Laokoon* dadurch charakterisiert, dass es einen Handlungsstrang nur in einem verdichteten, »prägnanten« Augenblick präsentieren konnte, während das Medium der Poesie in der Lage war, Handlung in der Zeitabfolge sukzessiv zu entfalten. Das Medium des Tanzes zeichnet sich nach Noverre dadurch aus, dass es den prägnanten Augenblick der Malerei zur Grundlage seiner Arrangements, Tableaus und Figurationen macht, denn: »der richtige Augenblick ist das Wesen einer« Tanzszene.⁷⁰ Die malerische Seite des Tanzes erhält aber erst dann ihre »Seele«, wenn sie das poetische Prinzip der Sukzession in spezifischer Weise verändert, nämlich in eine blitzartige Abfolge prägnanter Augenblicke verwandelt.⁷¹ Eine solche tänzerische Leistung steigert die Effekte der Malerei und übertrifft die Möglichkeit der Poesie. Denn, dass ist die ästhetische Grundannahme Noverres, im Medienvergleich von Poesie und Tanz wird evident, dass »die Ausdrucksfähigkeit« von Mimik und Tanz »hundert Mal stärker, lebhafter, deutlicher als das Ergebnis einer flammenden Rede«⁷² ist: »Es ist ein Blitz der aus dem Herzen fährt, in den Augen aufflammt, alle Gesichtszüge erhellt, die Wucht der Leidenschaften verkündet und uns gleichsam die Seele unverstellt sehen lässt.«⁷³ Fazit: die durch die Pantomime ausgedrückte Sprache des Herzens ist »ohne Worte« schneller, unmittelbarer und unverstellter als das verbale poetische Medium!

Das Ende des Essays von Achim von Arnim demonstriert, dass der tanzbegeisterte Poet zunächst alle ästhetischen Vorgaben

69 Noverre: *Briefe über die Tanzkunst* (s. Anm. 67), S. 65.

70 Ebd., S. 52.

71 Ebd., S. 121.

72 Ebd., S. 94.

73 Ebd.

Noverres bejahend übernimmt. Dazu zählen nicht nur die in den Tanzpoemen aufgegriffene Bedeutung des Augenblicks, sowie die Metaphorik des Blitzes, sondern auch Noverres These: »Jedes Ballett wäre ein Gedicht das den Akt auf eine passende Weise abschließen würde.«⁷⁴ In etwas abgewandelter Form wird in Arnims Essay die im letzten Drittel des Textes markierte überraschende Abwendung von den titelgebenden *Erzählungen von Schauspielen* hin zum Tanz durch den Verweis auf das Ritual des antiken Gastmahls legitimiert: »Auf eilen wir zu Gesang und Tanz, denn darin muss jedes Mahl schließen.«⁷⁵ Zu fragen ist, wie sich unter solchen Umständen einer Nähe der Ansichten des Choreographen Noverre und des Dichters Arnim überhaupt ein Paragone zwischen Tanz und Poesie anzetteln ließ? Auch hier gibt Noverre durch sein argumentatives Vorgehen die Möglichkeit einer Antwort vor. Noverre sah nämlich die Kreativität des Choreographen dort besonders herausgefordert, wo die Ausdrucksmöglichkeit des poetischen Librettisten endet.⁷⁶ Diese Chance, in den Worten Noverres: diese »Lücke«, die jedes spezifische Medium notwendig auszeichnet und begrenzt, nutzt umgekehrt der auf die Regeneration und Evolution aller Künste ausgerichtete tanzbegeisterte Poet Achim von Arnim, um die einzigartige Fähigkeit der Poesie zu reklamieren. Nur die Poesie ist nämlich in der Lage, dem Tanz seine spezifische, dem »Zeitgeist«⁷⁷ verpflichtete Rolle zuzuschreiben. War es nach Noverre die Aufgabe des Tanzes, den Ausdruck der »Seele« ohne Worte zur Sprache zu bringen, so bedarf es des Poeten, den geschichtlichen Index dieser scheinbar unverstellten und unmittelbaren tänzerischen Aussagen auszuloten. Allein der zeitdiagnosebegabte Poet ist in der Lage, mitten in Paris um 1800 den Zeitindex anzugeben, nämlich »der Welt« den Zustand »der Nervenfälle, unter denen Europa leidet«, zu benennen.⁷⁸ Der Poet ist es denn auch, der das Tanzvirtuosentum um 1800, das er in seinem sechsteiligen Gedichtzyklus

74 Ebd., S. 70.

75 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 150.

76 Noverre: *Briefe über die Tanzkunst* (s. Anm. 67), S. 68.

77 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 163.

78 Ebd.

38 vorstellt, als Teil dieser »unmittelbaren Nervenzuckungen« der eigenen Zeit deutbar machen kann.⁷⁹

Er beginnt im ersten Gedicht mit einer Pathosformel des »ballet d'action« Noverrescher Provenienz, um die übermenschlich erscheinende tänzerische Extravaganz der monumental auftretenden »Clotilde« in den beiden letzten Versen in Frage zu stellen: »Wenn sie zum Himmel eigene Strahlen tragen. / Wer wird uns dann des Lebens Hoheit sagen?«⁸⁰ Arnims Gedichtzyklus endet mit einer vergleichbaren Skepsis gegenüber der extremen Steigerung der Tanzanstrengung ins Fast-Übermenschliche in der Gestalt des »Zephyros« durch den Tänzer Duport. Und doch bleibt zu bemerken, dass der Arnim'sche sechsteilige Gedichtzyklus zwar die Hybris dieser Tanzakrobatik zu benennen weiß, seine lyrische Darbietung selbst aber hat in ihrer formalen Gestaltung keinen Anteil an den diagnostizierten »Nervenzuckungen«. Zieht man als Maßstab die auch von Noverre zitierte,⁸¹ auf die antike Rhetorik zurückgehende Dreiteilung der Tanzform in den Stilhöhen des Tragisch-Heroischen, des Galanten und des Grotesken heran, dann lässt sich feststellen, dass Arnims Zyklus von Tanzpoemen dem rhetorischen Wechsel vom heroisch-pathetischen (Clotilde) zum galant-spielerischen (Gardel) und dann hybrid-grotesken Tanz (Vestris) exakt folgt. Allein die mit der tänzerischen »a plomb«-Stellung erreichte extreme, dem Grotesken nahe Steigerung des prägnanten Moments im Stillstand nach extremer Pirouettendrehung bleibt auch im Gedicht in der klassizistischen Veredlung verharrend. Der elegische »Nachhall« bürgt dafür. Die grotesk-drollige Tanzform, die am ehesten der Zeitdiagnose der »Nervenzuckungen« entspräche, scheint ausgerechnet der auf Universalpoesie eingestimmte Romantiker Achim von Arnim hier zu meiden. Nicht doch. Er weiß Rat durch die Fügung eines doppelten Schlusses seines Essays. Mit Gérard Genette könnte man sagen, dass erst die Einfügung eines paratextförmigen doppelten Rahmens den Text

79 Ebd.

80 Ebd., S. 191.

81 Noverre: *Briefe über die Tanzkunst* (s. Anm. 67), S. 107.

schlüssig und romantisch rundet.⁸² Arnim respektiert auf diese Weise die Vorgabe des Balletts Noverrescher Provenienz, das sich ausdrücklich vom Niedrig-Komischen der *commedia dell'arte* abgrenzt,⁸³ auch in seiner poetischen Ekphrasis. Dafür verweist er aber die Sequenz der sechs Tanzpoeme in einen als »Anhang« notierten Anmerkungsapparat des Schreibebers.⁸⁴ Die lyrisch poetische Summe des Erzählungsgesprächs reserviert er hingegen vorab für die ganz andersartige lyrische Stimme eines »Hauskobold[s]«⁸⁵. Anders als die Balletttänzer erhält dieser »Hauskobold« in der Regieanweisung eine wenig virtuose »umherschend[e]«⁸⁶ Gebärde, sowie die Möglichkeit, in neun Strophen den ansonsten ausgebliebenen grotesk-drolligen Part zu akkompagnieren. Die Herkunft des Grotesktanzes führt die Tanzgeschichte schließlich nicht umsonst auf die »phantastische Vorstellung der Christen von den fremdländischen Heiden« zurück.⁸⁷

Der »Grotesktanz«, den der Hauskobold inhaltlich beschwört, wird ganz im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Grotesktanzes den diagnostizierten »Nervenzuckungen« der Weltgeschichte entsprechend von »Spinnen«, »Fliegen« und »Mücken« aufgeführt. Das »Krampfwuth=Fieber=Gluth=Verlangen« der »Kranken« wird von den Mücken aufgegriffen (»Mücken schon zum Fenster drangen, / Tanzend an den Scheiben sangen«), sodass des »Alpdrucks innres Bangen« in das »Sonn Verlangen« umschlägt.⁸⁸ Die Geburt »Neue[r] Zeiten«⁸⁹ zeichnet sich ab. Der in Paris als Therapie gebotene »Hölle Bronnen«⁹⁰ scheint in der vorletzten Strophe die Schmerzen einer Neugeburt einzuleiten. Genaueres weiß man allerdings noch nicht. Die Ausgangsfrage des Hauskoboldpoems – »Wie viel Spinnen haben ausgesponnen, / Wie

82 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M. 1992, S. 10.

83 Sträßner: *Tanz-Meister und Dichter* (s. Anm. 65), S. 54.

84 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 190.

85 Ebd., S. 189.

86 Ebd.

87 Walter Salmen: *Tanz im 19. Jahrhundert*. Leipzig 1989, S. 24.

88 [Arnim:] *Erzählungen von Schauspielen* (s. Anm. 25), S. 189.

89 Ebd.

90 Ebd., S. 190.

40 viel Fliegen sind gefangen, / Wie viel Mücken nächtlich sangen, /
Wie viel Träume sind entronnen?«⁹¹ – erhält im Gedicht keine
endgültige Antwort, sondern löst am Ende erneut eine skeptische
Fragenkette aus: »War es allzufein gesponnen? / Reiß das Licht es
auf mit Zangen, / Die ins Dunkle strahlend drangen? / Kommt
nun alles an die Sonnen?«⁹²

Nur eins scheint gewiss zu sein: Nachdem in der Pariser Theaterszene »die Sommernachtsträume ausgefegt sind«, »tanzen« die übrig gebliebenen »hohen Gedanken, Oberon und Titania [...] einen lustigen Tanz in glühenden Schuhen«⁹³.

91 Ebd., S. 189.

92 Ebd., S. 190.

93 Ebd., S. 161.