



Eine interdisziplinäre Untersuchung
zur politischen Semiotik, medialen Fixierung
und dem funktionalen Wandel
des Belle Danse.

Der codifizierte Körper im Absolutismus

Autor: Peter Hoffmann, Dipl. Des.

Inhalt

1. Einleitung: Die Inszenierung der Macht	2
2. Die Domestizierung des Flüchtigen: Architektur der Bewegung	6
3. Typologie und Metamorphose: Vom Zunft Handwerk zur freien Kunst	8
4. Die Rhetorik des Körpers: Affekt und Ausdruck	10
5. Kulturelle Hegemonie und Demokratisierung	12
6. Konklusion: Kinetische Evidenz in der historischen Aufführungspraxis	14
Quellenverzeichnis	15

* Dieser Schritt ist nicht in den verwendeten Code de la Cadence enthalten.

Vorwort zur Methodik: Kinetische Evidenz

Die Erforschung des historischen Tanzes bewegt sich traditionell im Spannungsfeld zwischen musikwissenschaftlicher Quellenanalyse und theaterhistorischer Betrachtung. Oftmals bleibt dabei jedoch eine Dimension unberücksichtigt, die für das Verständnis der Barockzeit essentiell ist: die physische Realität der Bewegung.

Als Kommunikationsdesigner und Tanzmeister verfolgt der Autor in der vorliegenden Arbeit einen interdisziplinären Ansatz, den man als „kinetische Evidenz“ bezeichnen kann. Historische Quellen – seien es die Notationen Feuillet oder die Traktate der Tanzmeister – sind keine starren Texte, sondern Handlungsanweisungen, die erst durch die körperliche Rekonstruktion verifiziert werden können. Wo die Philologie an ihre Grenzen stößt, beginnt die Artistic Research: Der tanzende Körper wird zum Forschungsinstrument, das Diskrepanzen zwischen theoretischem Ideal und anatomischer Machbarkeit aufdeckt.

Diese Abhandlung synthetisiert Erkenntnisse aus der Analyse der Beauchamp-Feuillet-Notation mit soziopolitischen Beobachtungen zur Regierungszeit Ludwigs XIV. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Diskrepanz zwischen der propagandistischen Überhöhung des „Sonnenkönigs“ und der realpolitischen Instrumentalisierung des Tanzes als Mittel der sozialen Distinktion und Exklusion.

1. Die Inszenierung der Macht: Vom Akteur zum Regisseur

Im soziokulturellen Gefüge des europäischen Absolutismus nahm der Tanz eine Funktion ein, die weit über den modernen Begriff der ästhetischen Freizeitgestaltung hinausging. Er fungierte als Instrument der Staatsräson, als physische Rhetorik und als visuelle Manifestation einer göttlich legitimierten Ordnung. Im Zentrum dieses choreografierten Universums stand Ludwig XIV. (reg. 1643–1715), dessen körperliche Präsenz auf der Bühne nicht nur Kunst, sondern Politik war.

1.1 Die Institutionalisierung der Bewegung

Ein dezidierter Akt der kulturpolitischen Machtfestigung war die Gründung der Académie Royale de Danse im März 1661. Dass diese Institution noch vor der Académie des Sciences (1666) oder der Académie Royale de Musique (1669) ins Leben gerufen wurde, unterstreicht den Stellenwert der Terpsichore am französischen Hof. Der Tanz wurde der Sphäre des bloßen Handwerks entzogen und zur akademischen Disziplin erhoben.

Diese Institutionalisierung diente jedoch nicht nur der Qualitätssteigerung, sondern vor allem der Kontrolle. Sie kann als gezielter Schlag gegen die traditionellen Zunftstrukturen, insbesondere die mächtige Confrérie de Saint-Julien-des-Ménétriers (die Zunft der Spielleute und Geiger), interpretiert werden. Indem der König eine Elite von Tanzmeistern direkt an sich band, entzog er der Zunft das Monopol und schuf eine direkte Abhängigkeit zum Monarchen. Der Tanz war nun kein freies Gewerbe mehr, sondern eine verlängerte Extremität des königlichen Willens.

1.2 Die Zäsur von 1670: Die These vom „Tanzkiller“

In der populären Rezeption gilt Ludwig XIV. bis heute als der „Tänzerkönig“ par excellence. Ikonografische Darstellungen, wie sein Auftritt im Ballet de la Nuit (1653) als aufgehende Sonne, haben dieses Bild zementiert. Eine kritische Analyse der Quellenlage offenbart jedoch eine signifikante Zäsur um das Jahr 1670, die eine gegenteilige Interpretation zulässt:

Ludwig XIV. agierte nicht als ewiger Förderer des partizipativen Hofballetts, sondern leitete dessen Niedergang ein.

Im Februar 1670, im Alter von 31 Jahren, tanzte der König letztmals offiziell in *Les Amants magnifiques*. Fortan zog er sich vollständig aus der performativen Öffentlichkeit zurück. Dieser Rückzug markiert den Übergang vom Ballet de Cour (in dem der Adel selbst tanzte) zur professionellen Opernbühne (auf der Berufstänzer agierten). Der Adel wurde vom Akteur zum Konsumenten degradiert.

Die Gründe für diesen abrupten Wandel sind multikausal und in der physischen Realität des Monarchen zu suchen, die im starken Kontrast zur idealisierten Propaganda stand:

- Pathologische Faktoren: Historische medizinische Berichte dokumentieren, dass Ludwig XIV. bereits in mittleren Jahren unter erheblichen gesundheitlichen Einschränkungen litt, darunter Gicht, Fettleibigkeit infolge massiver Völlerei und zahnmedizinische Komplikationen (die radikale Extraktion der Zähne im Oberkiefer durch seinen Leibarzt d'Aquin führte 1685 zu schwerwiegenden Problemen, war jedoch Teil einer längeren Leidensgeschichte).
- Die Fistel-Operation: Die gravierende Analfistel, die 1686 operiert wurde, ist nur der Höhepunkt einer körperlichen Verfallsgeschichte, die den König für den physisch extrem fordernden Barocktanz untauglich machte.

Es ist eine plausible These, dass der König, dessen Herrschaftsanspruch auf Perfektion basierte, sich nicht der Gefahr aussetzen wollte, öffentlich an körperlichen Defiziten zu scheitern. Sein Rückzug war somit kein Desinteresse, sondern eine Schutzmaßnahme seines Images. Indem er das Tanzen an Profis delegierte (Professionalisierung), verhinderte er den direkten Vergleich. Er tötete das partizipative Element des Tanzes, um den Mythos des Tanzes zu retten.

1.3 Semiotik der Exklusion

Nach 1670 und verstärkt durch den Einfluss der Madame de Maintenon wandelte sich der Hof von Versailles. Die einstigen wilden Divertissements wichen einer strengerem, fast klerikalen Atmosphäre. Der Tanz verlagerte sich: Während der König nicht mehr tanzte, wurde die Fähigkeit zum Tanz für den Hofstaat umso mehr zum Selektionsmechanismus.

Die Beherrschung des Belle Danse und des komplexen Hofzeremoniells wurde zur Eintrittskarte in den inneren Zirkel der Macht. Wer den Körper nicht im Sinne der Aisance (der aristokratischen Lässigkeit im Schwierigen) beherrschte, verlor an sozialem Kapital.

Zusammenfassend lässt sich postulieren: Ludwig XIV. war in seiner Jugend ein leidenschaftlicher Tänzer, in seiner Reifezeit jedoch der Totengräber des traditionellen Adelsballetts zugunsten einer zentralisierten, professionalisierten Staatskunst, die primär der Repräsentation diente und nicht mehr dem Mitwirken.

2. Die Domestizierung des Flüchtigen: Architektur der Bewegung

Ein fundamentaler Paradigmenwechsel in der Geschichte des westlichen Tanzes vollzog sich durch den Übergang von der oralen Tradition zur schriftlichen Fixierung. Während frühere Tanzstile primär durch Vormachen und Nachahmen (Mimesis) tradiert wurden, strebte das Zeitalter des Rationalismus nach einer analytischen Erfassbarkeit der Welt – und damit auch des Körpers.

2.1 Die Genese der Beauchamp-Feuillet-Notation

Zentral für diese Entwicklung ist die Figur des Pierre Beauchamp (1631–1705), des persönlichen Tanzmeisters Ludwigs XIV. Ihm wird die Entwicklung eines grafischen Systems zugeschrieben, das es ermöglichte, Tanzschritte ähnlich einer musikalischen Partitur zu notieren. Publizistisch verwertet und europäisch verbreitet wurde dieses System jedoch ab 1700 durch Raoul-Auger Feuillet unter dem Titel „Chorégraphie, ou l’art d’écrire la danse“.

Diese Notation stellt eine bemerkenswerte intellektuelle Leistung dar: Sie abstrahiert den dreidimensionalen Körper und den vierdimensionalen Ablauf (Zeit/Raum) auf eine zweidimensionale Fläche. Der Tract (die Spur des Tänzers im Raum) bildet die vertikale Achse, an der mittels abstrakter Signaturen Schritte, Beugungen (pliés), Hebungen (élevés) und Sprünge (sautés) notiert werden. Aus designhistorischer Sicht handelt es sich hierbei um eines der frühesten Beispiele komplexer Informationsgrafik. Die Notation erlaubte eine „Entkörperlichung“ des Tanzes: Choreografien konnten nun ohne die physische Anwesenheit des Autors versandt, studiert und rekonstruiert werden. Dies war die Voraussetzung für eine europaweite Standardisierung des französischen Stils (Belle Danse).

2.2 Geometrie als Herrschaftsprinzip

Die Analyse der über 350 erhaltenen Notationen offenbart eine strikte geometrische Logik, die in direkter Korrelation zur barocken Gartenarchitektur (André Le Nôtre) und Festungsbaukunst (Sébastien Le Prestre de Vauban) steht. Der Tänzer bewegt sich auf berechneten Bahnen; Symmetrie und axiale Ausrichtung sind dominierende Prinzipien. Der tanzende Körper wird hierbei als „bewegte Architektur“ begriffen. Die Notation belegt, dass der Barocktanz keine freie expressive Entfaltung war, sondern eine Unterwerfung des Körpers unter ein geometrisches Ideal. Die Fausse Position (falsche Position) war nicht nur ein ästhetischer Fehler, sondern ein Verstoß gegen die universelle Ordnung. Für die heutige Rekonstruktionspraxis liefert die Notation die empirische Basis, um die Figures (Raumwege) und das Schrittmaß präzise zu verifizieren, wo verbale Beschreibungen oft vage bleiben.

3. Typologie und Metamorphose: Vom Zunft Handwerk zur freien Kunst

Die Etablierung des Tanzes als akademische Disziplin war untrennbar mit einem erbitterten Machtkampf um Privilegien und Deutungshoheit verbunden. Die soziologische Betrachtung des Tanzmeister-Berufs im 17. Jahrhundert zeigt den Konflikt zwischen mittelalterlichem Korporatismus (Zunftwesen) und absolutistischem Zentralismus.

3.1 Der „Krieg der Geiger“: Ménétriers vs. Akademie

Bis weit in das 17. Jahrhundert hinein war die Ausübung von Musik und Tanz streng reglementiert durch die Confrérie de Saint-Julien-des-Ménétriers.

An ihrer Spitze stand der Roi des Violons (Geigerkönig), ein Amt, das Guillaume Dumanoir innehatte. Diese Zunft beanspruchte das Monopol auf jegliche gewerbliche Musikausübung und Tanzunterweisung. Wer unterrichten oder aufspielen wollte, musste Mitglied werden und Abgaben entrichten.

Mit dem Aufstieg Jean-Baptiste Lullys und der Gründung der Académie Royale de Danse (1661) wurde dieses Monopol frontal angegriffen.

Lullys Petits Bande und die neuen akademischen Tanzmeister entzogen sich der Gerichtsbarkeit der Zunft. Dieser Konflikt war nicht nur künstlerischer, sondern ökonomischer Natur: Die Ämter der Zunft wurden oft gegen Höchstsummen verkauft (Simonie), unabhängig von der Eignung der Kandidaten.

Dies führte zu einer qualitativen Erosion, der Ludwig XIV. durch die Förderung einer meritokratischen Elite (Lully, Beauchamp) entgegenwirkte.

Der juristische und politische Sieg der Akademie über die Zunft (endgültige Entmachtung des Geigerkönigs 1697) markiert den Moment, in dem der Tanz vom zünftischen Handwerk zur „Freien Kunst“ (Art Libéral) aufstieg.

3.2 Diversifizierung im 18. Jahrhundert: Der Universitäts-Tanzmeister

Nach dem Rückzug des Hofes als primärem Innovationsmotor (siehe Kap. 1.2) und der Auflösung der strikten Bindung an Versailles, diversifizierte sich das Berufsbild im 18. Jahrhundert. Neben dem Hoftanzmeister etablierte sich, besonders im deutschsprachigen Raum, der Typus des Universitäts-Tanzmeisters. An Hochschulen wie Leipzig, Jena oder Halle gehörte der Tanzunterricht zum festen Curriculum der Exercitien (neben Fechten und Reiten). Der Tanzmeister war nun nicht mehr nur Diener eines Fürsten, sondern Pädagoge für das aufstrebende Bildungsbürgertum und den niederen Adel. Diese Verschiebung vom höfischen Zeremoniell hin zur bürgerlichen Bildung („Leibesertüchtigung“ und „Manieren“) bereitete den Boden für die spätere Demokratisierung des Tanzes, wie sie sich im Siegeszug der Contredances manifestierte.

4. Die Rhetorik des Körpers: Affekt und Ausdruck

Der Barocktanz darf nicht auf seine geometrische Strenge reduziert werden; er war zugleich ein Medium hochgradiger Emotionalität.

Im Sinne der barocken Affektenlehre (Athanasius Kircher, René Descartes) galt die Kunst als Werkzeug, um menschliche Gemütszustände (Passiones) nicht nur darzustellen, sondern im Betrachter physisch hervorzurufen.

Der Tanz fungierte als „stumme Beredsamkeit“, eine körperliche Rhetorik ohne Worte.

4.1 Pathos und Leidenschaft: Das Beispiel der Passacaille

Ein paradigmatisches Beispiel für die affektive Kapazität des Belle Danse ist die Passacaille aus Jean-Baptiste Lullys Oper *Armide* (1686).

Musikalisch basierend auf einem repetitiven Bassmodell, entfaltet sich tänzerisch ein Drama von existenzieller Wucht. Die Analyse der Choreografie zeigt, dass die Tänzerin hier nicht bloß Schritte exekutierte, sondern zum Spielball kontrastierender Affekte wird. In den komplexen Raumwegen und den dynamischen Wechseln zwischen Retardierung und Beschleunigung manifestiert sich das Ringen zwischen Liebe und Hass (*Odio et Amo*). Die Bewegung visualisiert die Zerrissenheit der Protagonistin. Dies belegt, dass der Barocktanz bereits Formen des psychologischen Realismus vorwegnahm, lange bevor das moderne Handlungsballett (Noverre) dies theoretisch forderte.

4.2 Exotismus und Satire: Die Turquerie

Dass der Barocktanz auch humoristische und satirische Ebenen bediente, zeigt das Phänomen der Turquerie. Im sogenannten „Turkish Dance“ wird der kulturelle „Andere“ (das Osmanische Reich) nicht nur als Bedrohung, sondern als Faszinosum inszeniert. Die Choreografie nutzt hierbei bewusst Brüche in der Etikette: Der Protagonist Pascha Suliman versucht, westliche Exerzitschritten zu imitieren, scheitert jedoch grandios. Seine tänzerischen „Fehler“ sind jedoch choreografisch höchst anspruchsvolle Virtuositäten.

Die humoristische Brechung dient hier der Entlarvung sozialer Codes und Geschlechterrollen, wenn die weibliche Partnerin die Ungeschicklichkeit des Paschas souverän parodiert.

Der Tanz wird hier zum Spiegel kultureller Stereotypen und Ängste.

5. Kulturelle Hegemonie und Demokratisierung

Der Tanz im 17. und 18. Jahrhundert war nie neutral; er war stets Träger politischer Botschaften und kultureller Dominanzansprüche.

5.1 Propaganda auf dem Parkett: Die Folie d'Espagne

Ein instruktives Fallbeispiel für die politische Instrumentalisierung von Musik und Tanz ist die Folie d'Espagne. Ursprünglich ein iberisches Thema, erlangte diese Melodie unter Ludwig XIV. eine neue Konnotation, insbesondere im Kontext des Spanischen Erbfolgekrieges (1701–1714).

Als der Enkel Ludwigs XIV., Philipp V., den spanischen Thron bestieg, wurde die Folie am französischen Hof demonstrativ getanzt.

Dies war kein folkloristisches Zitat, sondern ein hegemonialer Akt:

Die „spanische“ Melodie wurde im französischen Stil (Lully/Feuillet) gesetzt und getanzt. Die Botschaft war eindeutig: Frankreich hat den spanischen Geist absorbiert und veredelt. Der Tanz diente hier als propagandistisches Vehikel, um den legitimen Anspruch der Bourbonen auf das spanische Erbe kulturell zu untermauern.

5.2 Vom Hof in den Salon: Der Siegeszug der Country Dances

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts verliert der hochkomplexe Belle Danse an gesellschaftlicher Dominanz. Ein neuer Typus gewinnt an Popularität: die Country Dances (Contredances).

Ursprünglich aus England stammend (John Playford, 1651), wurden diese Tänze am Hofe Ludwigs XIV. adaptiert und traten von dort ihren Siegeszug durch Europa an. Der Contredanse unterscheidet sich fundamental vom hierarchischen Paartanz des Barock (wie dem Menuett oder der Courante). Er ist ein Gruppentanz, in dem die Partner ständig wechseln und alle Teilnehmer gleichberechtigt in die Figur eingebunden sind. Dies spiegelt den Geist der Aufklärung und die zunehmende bürgerliche Egalität wider.

Gleichzeitig markiert diese Entwicklung eine Profanisierung: In Zeitschriften des späten 18. Jahrhunderts (z.B. Gentleman's Magazine) werden Tänze zunehmend als „Leibesübung“ oder Zeitvertreib publiziert, oft zusammen mit Gedichten, mathematischen Problemen oder Liedern, ähnlich den heutigen Feuilltons mit Pilatesübungen zusammen mit Witzen oder Kreuzworträtseln angeboten werden. Der Tanz verliert seine sakrale Aura der Machtrepräsentation und wird zum Bestandteil einer bürgerlichen Freizeitkultur.

6. Konklusion: Kinetische Evidenz in der historischen Aufführungspraxis

Die vorliegende Untersuchung zeigt, dass der Barocktanz ein multimodales System war, das Politik, Kunst, Geometrie und Sozialstruktur in sich vereinte.

Für die moderne historische Forschung ergibt sich daraus die Notwendigkeit, Quellen nicht nur textkritisch, sondern performativ zu erschließen.

Die Rekonstruktion historischer Tänze ist kein nostalgischer Eskapismus, sondern eine Form der experimentellen Archäologie. Erst durch das „Tun“ – das physische Erleben der Notation, das Spüren der Aisance und der geometrischen Zwänge – erschließt sich die Mentalität des barocken Menschen.

Der Körper des Tänzers wird zum Archiv, in dem das Wissen um Haltung, Hierarchie und Habitus gespeichert ist. Wer heute barocken Tanz rekonstruiert, belebt nicht nur alte Schritte, sondern decodiert eine vergangene Weltsicht.

Er macht die Inszenierung der Macht, die einst Europa dominierte, wieder physisch erfahrbar.

I. Primärquellen (Traktate, Lexika & Monografien)

- Adolph, Christian: Über das Leben und die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern und gesund zu erhalten. 1799.
- Bartolomeo De Felice, Fortunato: Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné. Yverdon 1773.
- Compan, Charles: Dictionnaire de Danse. Paris 1787.
- Corneille, Thomas: Le grand dictionnaire des arts et des sciences. Paris 1696.
- Diderot, Denis & d'Alembert, Jean-Baptiste: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Genf 1777.
- Feuillet, Raoul-Auger: Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse. Paris 1700.
- Furetière, Antoine: Dictionnaire universel. Den Haag / Rotterdam 1690.
- Jahn, Friedrich Ludwig: Die deutsche Turnkunst. Berlin 1815.
- Ozanam, Jacques: Dictionnaire mathématique ou idée générale des mathématiques. Paris / Amsterdam 1691.
- Panckoucke & Plomteux (Hrsg.): Encyclopédie méthodique. Arts académiques. Equitation, escrime, danse, et art de nager. Paris / Liège 1786.
- Rameau, Pierre: Le Maître à danser. Paris 1725.
- Richelet, Pierre: Dictionnaire françois. Genf 1680.
- Trichtern, Valentino: Kurioses Reit-, Jagd-, Fecht-, Tanz- oder Ritter-Exercitien-Lexikon. Leipzig 1742.
- Vieth, Gerhard Ulrich Anton: Versuch einer Enzyklopädie der Leibesübungen. Berlin 1795/1796.
- Weaver, John: Orchesography or the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures. London 1706.

II. Historische Periodika (Zeitschriften & Journale)

- Der Teutsche Merkur, 1773–1789.
- Journal des débats et des décrets, 1789–1805.
- Journal von und für Deutschland, 1784–1792.
- London und Paris, 1798–1815.
- Neue allgemeine deutsche Bibliothek, 1765–1796.
- The Gentleman's Magazine, 1744–1758.
- The Lady's Magazine or entertaining companion for the fair sex, 1770–1837.
- The London Magazine, or Gentleman's Monthly Intelligencer, 1747–1783.
- The Midwife, or, The old woman's magazine, 1751–1753.
- The New Lady's Magazine, 1786.
- The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure, 1749–1761.

III. Sekundärliteratur

- Hilton, Wendy: Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690–1725. Princeton Book Company, 1981.
- Lancelot, Francine: La Belle Dance: Catalogue raisonné. Van Dieren, Paris 1996.
- Schletterer, Hans Michel: Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige. Berlin 1884.

IV. Audiovisuelle Quellen & Kinetische Rekonstruktionen

- Hoffmann, Peter: Louis XIV der Tanzkiller (Teil I & II). Video-Dokumentation, 2020.
- Hoffmann, Peter: Folie d'Espagne – Analyse und Rekonstruktion. Video-Dokumentation, 2020.
- Hoffmann, Peter: Vom Aufstieg und Fall der Tanzmeister. Video-Essay, 2020.

Der codifizierte Körper im Absolutismus

Adolph, Christian
Über das Leben und die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern und gesund zu erhalten. 1799.

Bartolomeo De Felice, Fortunato
Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné. Yverdon 1773.

Compan, Charles
Dictionnaire de Danse. Paris 1787.

Corneille, Thomas
Le grand dictionnaire des arts et des sciences. Paris 1696.

Diderot, Denis & d'Alembert, Jean-Baptiste
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Genf 1777.

Feuillet, Raoul-Auger
Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse. Paris 1700.

Furetière, Antoine
Dictionnaire universel. Den Haag / Rotterdam 1690.

Jahn, Friedrich Ludwig
Die deutsche Turnkunst. Berlin 1815.

Ozanam, Jacques
Dictionnaire mathématique ou idée générale des mathématiques. Paris / Amsterdam 1691.

Panckoucke & Plomteux (Hrsg.)
Encyclopédie méthodique. Arts académiques. Equitation, escrime, danse, et art de nager.
Paris / Liège 1786.

Rameau, Pierre
Le Maître à danser. Paris 1725.

Richelet, Pierre
Dictionnaire françois. Genf 1680.

Trichtern, Valentino
Kuriöses Reit-, Jagd-, Fecht-, Tanz- oder Ritter-Exercitien-Lexikon. Leipzig 1742.

Vieth, Gerhard Ulrich Anton
Versuch einer Enzyklopädie der Leibesübungen. Berlin 1795/1796.

Weaver, John: Orchesography or the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures.
London 1706.

THE-BRAND

Herausgegeben von:

The Brand - Fachverlag
für alles rund um den Barocktanz
Lindenstrasse 7
90562 Kalchreuth

info@the-brand.de
www.the-brand.de

© 2026
Alle Rechte vorbehalten.

All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted,
in any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying, recording,
or otherwise, without the prior permission.

Best.-Nr. 2026-5004