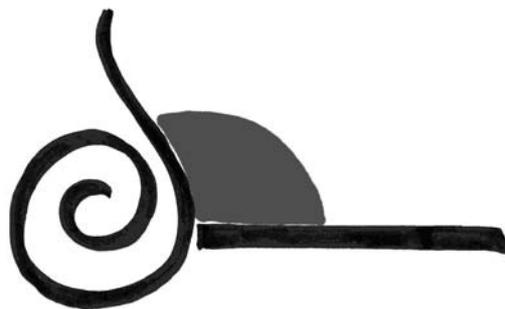


# MORGENRÖTE DES BAROCK

## Tanz im 17. Jahrhundert



### 1. Rothenfelder Tanzsymposion

9.-13. Juni 2004

Tagungsband

Herausgegeben

von

Uwe Schlottermüller und Maria Richter



Tagungsband zum  
1. Rothenfelser Tanzsymposion  
9.-13. Juni 2004

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Freiburg 2004

© »fa-gisis« Musik- und Tanzedition  
Uwe W. Schlottermüller  
Postfach 5266  
79019 Freiburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-931344-04-5

## INHALT

Vorwort	7
KLAUS ABROMEIT	
»Aber Johann Georg hat gesagt ...«.	
Eine kommentierte Tanzstunde nach Johann Georg Pasch	9
GILES BENNETT	
Tanz am Braunschweiger Hof um 1700.	
Hugues Bonnefonds bisher unbekanntes Tanztraktat	15
PETER BOHLIN	
An Introduction to the Court Ballet Texts at the Time of	
Queen Christina of Sweden. With a Reading of <i>Ballet vom Lauff der Welt</i> (1642)	45
ÉVA FARAGÓ	
Historischer Tanz im Ungarn des 17. Jahrhundert.	
Ein Spiegel der Politik	51
MAGDALENE GÄRTNER	
Höfische Repräsentation und Festkultur.	
Die »Reiß« Kurfürst Friedrichs V. von der Pfalz	53
RAINER GSTREIN	
»... welches warlich bey einer wolbestelten Policy ist warzunehmen und	
auffs allerscharffeste zu verbieten ...«. Anstößige Tänze im 17. Jahrhundert	71
CAROL G. MARSH	
The Lovelace Manuscript. A Preliminary Study	81
VESNA MLAKAR	
Die Anfänge der Tanzkunst am kurfürstlichen Hof in München	91
MARIE-THÉRÈSE MOUREY	
Mercurius' »Schau-Platz der Dantzenden« (1671).	
Oder: Von der Zivilisierung der Sitten durch die französische »belle danse«	105

JADWIGA NOWACZEK	
Die Courante zwischen »pesle-mesle« und distinguiertes Noblesse. Studien zum Übergang vom Renaissance- zum Barocktanz anhand der Courante von de Lauze	117
EVELYN JL. PUEFKEN	
»Barock-Kastagnetten«. »Informationes« – »Instructiones« – »Demonstrationes«	155
GUDRUN ROTTENSTEINER	
Vom »Ballarino« zum »Maitre à danser«. Grazer Tanzmeister des 17. Jahrhunderts	181
STEPHANIE SCHROEDTER	
»... dass ein geschickter Teutscher eben so galant, als ein gebohrner Frantzose tanzen könne ...«. Tendenzen deutscher Tanzkunst um 1700 im Spannungsfeld von Adaption und Kreation	189
HANNELORE UNFRIED	
Die Sarabande. Wortlos, aber nicht sinnlos	217
NICOLINE WINKLER	
»La Gillotte«. Eine »Gavotte à figures«	245
Zusammenfassungen/Summaries	263
Referenten	269
Bibliografie	273

# Tanz am Braunschweiger Hof um 1700

## Hugues Bonnefonds bisher unbekanntes Tanztraktat

GILES BENNETT

### Einleitung

Hugues Bonnefonds kurzes, bisher weitgehend unbekanntes Tanztraktat *Abregée des Principes de la Dance tirée des meilleurs Maitres de l'Art / Verzeichniß Der vornehmsten Grund-Sätze vom Tantzen, Genommen auß denen besten Meistern dieser Kunst* (Braunschweig und Wolfenbüttel 1705)<sup>1</sup> stellt eine neue frühe Quelle des heute so genannten »Barocktanzes«<sup>2</sup> dar. Das einzige derzeit bekannte Exemplar befindet sich in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel.<sup>3</sup> Der Hof in Braunschweig bzw. Wolfenbüttel, der auch in anderen Epochen tanzhistorisch besonders quellenreich ist,<sup>4</sup> ist durch dieses Zeugnis hochbarocker Tanzkultur auch für die Zeit von ca. 1690 bis 1710 mit einer bedeutsamen Quelle versehen.

Dieser Beitrag will Hugues Bonnefonds Biografie sowie die Tanzsituation am Wolfenbütteler Hof von ca. 1690 bis 1710 kurz skizzieren, vor allem aber Bonnefonds *Abregée* im Detail vorstellen und erste Analysen des Inhalts präsentieren.<sup>5</sup>

Im Folgenden meint der Verfasser an Einzelbeispielen zeigen zu können, dass Bonnefond sich in seinem *Abregée* meistens auf die Struktur in Feuillet's *Chorégraphie*<sup>6</sup> stützt, aber in fast allen Punkten weiterführende Informationen hinzufügt. Da alle Aspekte der Tanztechnik, wenn auch nur anhand von Stichpunkten und mit einigen Flüchtigkeitsfehlern<sup>7</sup>, auf 17 Blatt erläutert werden, ist dieser Text vielleicht der erste überkommene Versuch einer systematischen Gesamtdarstellung der Tanztechnik des »Barocktanzes« überhaupt.<sup>8</sup> Besonders wertvoll ist dieses Zeugnis aus der Hand eines französischen Tanzmeisters. Wichtig ist aber auch die parallele deutschsprachige Fassung, die Aufschluss über die Vermittlung dieses Tanzstiles an ein weitgehend deutsches, vor allem adeliges Publikum gibt.

### Hugues Bonnefond<sup>9</sup> – Kenntnisstand der Biografie

Die Herkunft von Hugues Bonnefond liegt im Dunkeln – mehrere Anhaltspunkte deuten aber auf eine französische Herkunft hin.<sup>10</sup> Recherchen in biografischen Nachschlagewerken haben keine klar mit Hugues Bonnefond in Verbindung zu bringende Personen zutage gebracht.<sup>11</sup> Ein Eintrag erscheint dem Verfasser dennoch erwähnenswert: In einer Dokumentensammlung zu französischen Hofmusikern von 1661 bis 1733<sup>12</sup> finden sich Hinweise auf gewisse Jacques und (Jean) François Marillet dit de Bonnefonds. Ein begründbarer Zusammenhang ist aber nicht herzustellen.

Etwa zehn Jahre bevor Bonnefond in Wolfenbüttel und Braunschweig fassbar wird, finden sich am Hofe zu Hannover in zwei Ballettlibretti Hinweise auf einen »Mr. Bonnefond«: In *La Chasse De Diane* (Hannover 1681)<sup>13</sup> tritt ein »Mons. De Bonnefond Capitaine d'Artillerie & d'une Comp: de Grenadiers« als (tanzender) Holzfäller auf. In *Le Charme De L Amour* (Hannover 1681) tanzt ein »Monsieur de Bonnefons, Capitaine Reformé« die Rolle eines »Scaramouche curieux«.<sup>14</sup> Weitere Hinweise für eine Tätigkeit am Hofe zu Hannover sind dem Verfasser aber bisher nicht bekannt.<sup>15</sup> Einige der dort erwähnten Tanzmeisternamen tauchen aber auch in Wolfenbüttel auf, so Paschal Bence<sup>16</sup> und Jaime<sup>17</sup>. Einige andere Namen lassen aufgrund ihrer Nähe zu bekannten Tanzmeistern an anderen Orten aufhorchen, so Du Breil<sup>18</sup>, Pecour<sup>19</sup> und Desnoyer<sup>20</sup>.

Die ersten Spuren Bonnefonds am Wolfenbütteler Hof beginnen um 1690. Eine Bestallungsurkunde<sup>21</sup> ist in den Akten des Niedersächsischen Staatsarchivs in Wolfenbüttel nicht erhalten. Das erste Zeugnis seiner Anwesenheit am dortigen Hof ist das Libretto der Oper *Julia*<sup>22</sup> im August 1690 (Sommermesse)<sup>23</sup> in Braunschweig.<sup>24</sup> Dort zeichnet er zusammen mit »Mr. de la Marche«<sup>25</sup> verantwortlich für »die Däntze und Entréen«. Der Wolfenbütteler Hof leistete sich in diesen Jahrzehnten zwei, zeitweise sogar drei ordentliche Tanzmeister, und zwar:

1. De la Marche<sup>26</sup>. Um welchen Tanzmeister dieses Namens es sich zu diesem Zeitpunkt handelt, ist auf den ersten Blick unklar: In den Akten aus dem StA Wolfenbüttel sind zwei Tanzmeister dieses Namens erwähnt: Zuerst Ulrich Roboam de la Marche<sup>27</sup> und später Friedrich de la Marche.<sup>28</sup> In der Literatur wird manchmal auch François de la Marche als Tanzmeister in Wolfenbüttel erwähnt.<sup>29</sup> Trotzdem dürfte es sich bei Friedrich Wilhelm um den Mitherausgeber des *Abregée* handeln.<sup>30</sup> Ulrich Roboam de la Marche, »von Aurich in Ostfriesland bürtig«<sup>31</sup>, wurde am 11. September 1658 mit einem jährlichen Honorar von 150 Thalern bestallt. Dieses Honorar wurde am 10. Mai 1660 auf 300 Thaler erhöht; Chrysander glaubt:<sup>32</sup> wegen der gelungenen Aufführung des *Balletts der Natur*. Rechnungen lassen sich für Ulrich Roboam bis 7. Juni 1670 nachweisen – in einer Besoldungsabrechnung dieses Datums wird er als »gewesener Tanzmeister« bezeichnet. Danach findet sich ein Hinweis auf seine Tätigkeit an einem anderen Hof: Am Altenburger Hof wird er als Sekretär und Autor des Balletts *Liebe Herculis und Dejanirae* (Altenburg 1671) bezeichnet.<sup>33</sup> Zusammen mit ihm tritt hier noch ein Georg Wilhelm de la Marche auf.<sup>34</sup> In welcher Beziehung Louys de la Marche, der ebenfalls in Halle tätig war, zu ihnen steht, ist unklar.<sup>35</sup> Ab dem 12. Januar 1689 finden sich wieder Belege für eine Anwesenheit von Ulrich Roboam de la Marche am Hof zu Wolfenbüttel; er ist nun als Pagenhofmeister beschäftigt, ab 17. März 1690 als Hofsekretär (beides 150 Thaler jährlich).<sup>36</sup> Danach verlieren sich seine Spuren.<sup>37</sup> Die Akten zu Friedrich Wilhelm de la Marche betreffen Rechnungen aus den Jahren 1697/98.<sup>38</sup> Andere Angaben, die keinen Vornamen anführen, lassen auf die kontinuierliche Beschäftigung eines »de la Marche« schließen.<sup>39</sup>

Ein anderer Familienstrang von Tänzern mit dem gleichen Namen gruppiert

sich um den Tanzmeister François de la Marche. Sein Tätigkeitsfeld schließt in den 1650ern Straßburg<sup>40</sup> und Darmstadt<sup>41</sup> mit ein. Daneben gibt es um 1670 Spuren in Bayreuth<sup>42</sup> und Dresden<sup>43</sup>. Hier treten also François le Pere, François, Jakob, Ludwig, (Johann) Dietrich sowie Georg (Wilhelm) und Rudolph Christian de la Marche in Erscheinung. In welcher Beziehung die verschiedenen Träger dieses Namens stehen, ist unklar. Ein Vorname scheint die beiden Gruppen zu verbinden: Louis de la Marche, der sowohl in Halle mit den »Wolfenbüttelern« als auch mit den »Straßburgern« in Dresden tätig war.<sup>44</sup> Erwähnt sei der Eichstätter Hofkapellmeister Franciscus de la Marche, der in keiner erkennbaren Verbindung zu den o.g. Personen steht.<sup>45</sup>

2. Jean Nanquier. Neben Bonnefond und den de la Marche war Jean Nanquier<sup>46</sup> am Hofe tätig. »Angenommen« wurde er am 8. April 1684 mit einem Jahresgehalt von 200 Thalern, das letzte Rechnungsdatum datiert vom 15. Juni 1692. Durch Libretti sind seine (sowohl tänzerischen als auch sängerischen) Auftritte in mehreren musiktheatralischen Aufführungen belegt, darunter auch Aufführungen von »tragedies en musique« von Jean-Baptiste Lully, so *Psyche* und *Proserpine*<sup>47</sup> neben anderen Opern und Balletten.<sup>48</sup> Alle drei Tanzmeister, Bonnefond, de la Marche und Nanquier zeichneten für die Tänze in *Narvisus* (Braunschweig 1692) verantwortlich.<sup>49</sup>

Während der Zeit, die Bonnefond am Wolfenbütteler Hof tätig war (also ca. 1690-1710), wurden etwa 130 musiktheatralische Werke, Ballette, Feste usw. in Braunschweig und Wolfenbüttel zur Aufführung gebracht<sup>50</sup> – viele dieser Ereignisse sicherlich mit Tanz. In den Libretti, die Angaben zu Tänzen machen, sind verschiedentlich ein oder mehrere Tanzmeister genannt.<sup>51</sup>

Einen Einblick in das Procedere der Integration von Tanz in die höfischen Libretti zu Wolfenbüttel gibt folgender Vers des Hofdichters Friedrich Christian Bressand:

Die Dänze sollen auch nicht bleiben ausgeschlossen /  
zu jedem Actu macht man ein' Entrée nur /  
doch stets veränderlich und artig von Figur /  
von denen jede Halb voll Ernst ist / halb voll possen/  
die langsame Courant bleibt gänzlich hier davon /  
man danzt den Passeped gleich auf den Rigaudon.<sup>52</sup>

Tatsächlich haben die meisten Libretti Bressands »Entrées« am Ende der Akte, in den meisten Fällen drei, in einigen der fünftaktigen Stücke auch fünf. Nicht in allen Fällen ist ein Bezug zur Handlung gegeben. Wie im 17. Jahrhundert durchaus üblich, treffen dabei tragische und komische Elemente – zumindest für unsere Augen – unvermittelt aufeinander. Die Courante wird gänzlich in den Bereich des Gesellschaftstanzes verwiesen, mit Passeped und Rigaudon werden modische Tänze genannt, wie sie auch in den zeitgleichen Opern der Nachfolger Lullys bevorzugt werden.

Bonfond war nicht nur Tanzmeister des Hofes oder an der Produktion von Balletten und Opern beteiligt, er war auch Tanzmeister an der »Academie Ducale« in Wolfenbüttel, einer Ritterakademie, an der junge Herren edler Herkunft neben theoretischen Studien auch in den »Exercitien«, wie eben dem Tanzen, unterrichtet wurden. Die Akademie in Wolfenbüttel, die in einem Flügel des Schlosses untergebracht war, bestand von 1687 bis 1714.<sup>53</sup>

Bonfond bat am 3. Oktober 1698 Herzog Anton Ulrich um die formelle Erlaubnis, eine »academie de filles« einrichten zu dürfen.<sup>54</sup> Bonfond bezeichnet sich hier als »Maitre de Danse de la cour, et de l'Academie Ducalle de Wolffenbüttel«. Die »Filles de Qualité, et de bonne maison« sollten folgendes Unterrichtsprogramm durchlaufen: »La langue françoise. À l'ecrire. La Musique. À chanter à la françoise. À bien danser. À coifer. À se bien métre. Et à coudre proprement«. Zusammen mit seiner Frau und seiner kurz zuvor aus Paris herbeigeholten Schwester sowie einem Sprachlehrer wollte er die ca. acht- bis neunjährigen Mädchen unterrichten. Auch eine Gebührenordnung ist aufgeführt: Alle sollten eine Eintrittsgebühr von 2 Thalern zahlen, die internen Schülerinnen zusätzlich 35 Thaler, die externen 10 Thaler, jeweils »de trois en trois mois qu'on païra en d'avance«.

Der exakte Todeszeitpunkt Bonfonds ist unklar. In »Der Ocker-Schäffer angestelltes Fest«, 1. Oktober 1708,<sup>55</sup> zeichnet er noch für die Choreografien verantwortlich, er tritt hier zusammen mit Familienangehörigen (»die kleine Rosine Bonfonds«, »vier Bonfonds«, »Bonfond, Tantzmeister«), »Academisten« und »Monsr. de la Marche« auf.<sup>56</sup> Andererseits wissen wir durch einen Bittbrief von Bonfonds Frau, dass Bonfond, der hier als »selig« bezeichnet wird, am 7. Dezember 1711 schon nicht mehr lebte.<sup>57</sup> Daneben erwähnt sie ihre sieben Kinder. Bonfond muss also zwischen 1708 und 1711 gestorben sein. Bei Schmidt findet sich ein Antrittsdatum von Jaime: der 14. August 1710.<sup>58</sup> Es liegt zumindest nahe, in Jaime einen Ersatz für den verstorbenen Bonfond zu vermuten.

Anton Ludovich Bonfond hat sich scheinbar bald auch nach Hannover<sup>59</sup> orientiert, wohl aufgrund der Streitigkeiten um den »Tanzplatz« Wolfenbüttel. In *Porsenna* (Braunschweig 1718) scheint er aber wieder aufgetreten zu sein.<sup>60</sup> Später taucht er von 1728 bis 1734 als Tanzmeister an der Ritterakademie in Lüneburg auf.<sup>61</sup> Eine Sophia Amalia Bonfond war noch etliche Jahre als Tänzerin am Hof beschäftigt.<sup>62</sup>

### Bonfonds *Abregée*

Vorbemerkung: Die Zitate, die sich auf Bewegungsabläufe beziehen, sind dem französischen Text entnommen. Wenn die in der Quelle enthaltene deutsche Übersetzung inhaltlich wesentlich abweicht, wird darauf gesondert eingegangen. Andere Zitate wurden immer dann teilweise auf Deutsch wiedergegeben, wenn es galt, den Textfluss nicht zu sehr zu unterbrechen.

[Widmung] (S. [2])

Bonnefond, der sich hier als »Maitre de Dance de la Cour & de l'Academie Ducale de Wolfenbuttel« bezeichnet, widmet mit typischen Formulierungen seiner Zeit sein *Abregée* den »so wol heurigen als auch künfftige[n] [...] Herren Academisten«. Von der »Mädchen«-Akademie, die Bonnefond eingerichtet hatte, ist in diesem Zusammenhang nicht die Rede.

Au Lecteur (S. [3]f.)

In seinem Vorwort schreibt Bonnefond etwas zur Entstehungsgeschichte des *Abregée*. Laut seiner Aussage »hatte [er] selbigen meinem ältesten Sohn lassen schreiben, daß er die Ideen und Vorbildungen der Lectionen, so ich ihm gegeben, behielte«. Die Lektionen seien »nur die Lectiones, die von den fürnehmsten Meistern der Tantz-Kunst, auf der Königl. Academie zu Paris<sup>63</sup> vorgegeben und gewiesen sind«. Er beschreibt die Blüte der Tanzkunst und bezieht sich auf die Erfindung der Tanzschrift, der »characteres« (Schriftzeichen), durch »Beauchan« (sic!)<sup>64</sup>, und deren Veröffentlichung durch Feuillet 1699.<sup>65</sup> Dieses Werk hätte bis dato (1705) »3 unterschiedene Editiones«<sup>66</sup>. Danach erwähnt Bonnefond noch Feuillet's jährliche *Recueils* mit »Bal-Täntze[n]« und das *Recueil* 1704 mit Theaterchoreografien.<sup>67</sup>

Darauf fährt Bonnefond fort:

Diß sind diejenigen Regeln, die in diesen Außzug gebracht, weil ich doch bißher keinen gesehen, der selbe beschrieben, und heraus zu geben sich bemühet hätte, dass dadurch dem Gedächtniß der Scholarn einige Beyhülffe und Erleichterung wiederführe. Daß ich nun diese Regeln meinem Sohn empfind- und vernehmlicher machen möchte, so habe ich selbige von ihm, in Teutsche, als seine Mutter-Sprache, lassen übersetzen. Ich halte dafür, daß man in meinem discours nicht grosse erudition und Künstleyen von mir fodern, hingegen die Fehler, so mit einschlichen gütigst übersehen wird. Ein Tantz-Meister ist selten ein grosser Doctor, wo nicht in Sprüngen und Cabriollen. Die teutsche Übersetzung ist von einem Knaben von 12. bis 13. Jahren geschehen, und ist mein erstes mal, daß ich was in den Druck zu geben die Feder zur Hand genommen.

Von anderen (deutschen) Publikationen (etwa Behrs Schriften von 1703<sup>68</sup>) dürfte Bonnefond also nichts gewusst bzw. sie mit Absicht nicht als Beschreibungen im Sinne seiner »Regeln« eingeordnet haben.

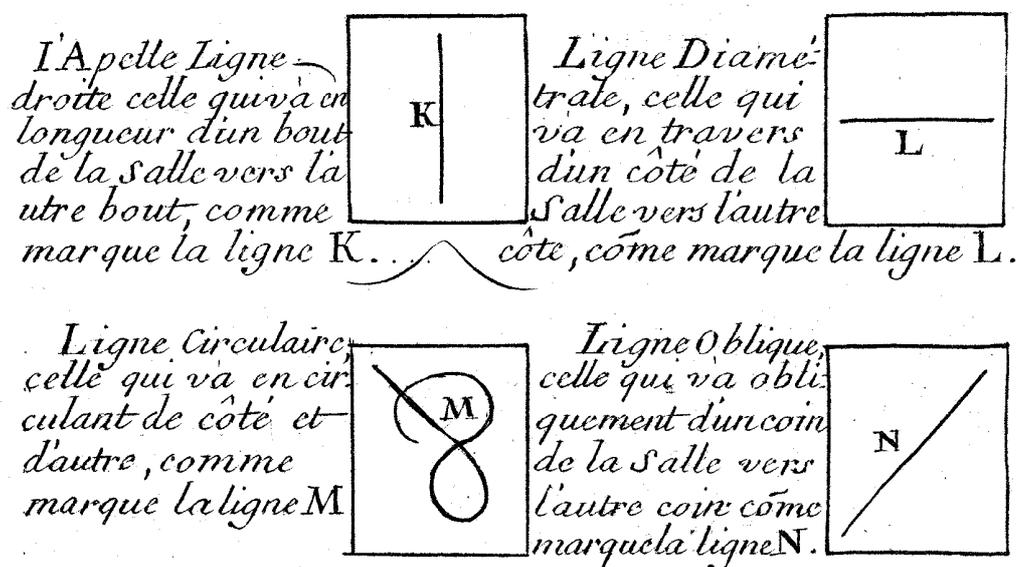
Zuletzt hofft Bonnefond, dass Nutzen aus seinem »Versuch-Stück« erwachsen möge und bietet »curieuse[n] Personen« seine persönliche Unterrichtung in den »Tantz-Characteren« an. Mit der Zusicherung, sich weiter »neue Sachen von Paris kommen [zu] lassen«, schließt die Einleitung.

Iere Leçon. Des Positions (S. 5)

In seinem ersten Kapitel führt Bonnefond die Positionen ein. Die zehn Positionen, fünf »gute« und fünf »falsche«, folgen Feuillet's *Chorégraphie*. Für die falschen wird an

Bonnefond persönlich bzw. auf Feuillet's Buch verwiesen, da sie »gar selten / und fast gar unnötig« seien.

Zur Darstellung der »guten Positionen« verwendet Bonnefond Illustrationen. Diese sind nun eben nicht die ihm vorliegenden (gestochenen und daher nur aufwändig reproduzierbaren) Positionszeichen Feuillet's, sondern (standardmäßig in Setzkästen der Drucker vorhandene) Stellvertreter: Die Großbuchstaben A und B stehen für den linken und rechten Fuß (bei der 1., 2. und 5. Position) bzw. für den vorderen und hinteren Fuß (3. und 4. Position). Eine Doppelstrichlinie dient jeweils zur Illustration der »ligne diametrale« (1. und 2. Position) respektive »ligne droite« (3. und 4. Position) und »ligne oblique« (5. Position), auf der die Füße zueinander in Beziehung gesetzt werden.<sup>69</sup>



Die Positionen werden in freier Umformulierung der Worte Feuillet's erläutert, wobei auch die Diagramme in die Beschreibung einbezogen werden. Als Beispiel sei hier die 4. Position kurz vorgeführt: Sie wird sehr ähnlich wie bei Feuillet erklärt:

#### – 4. Position

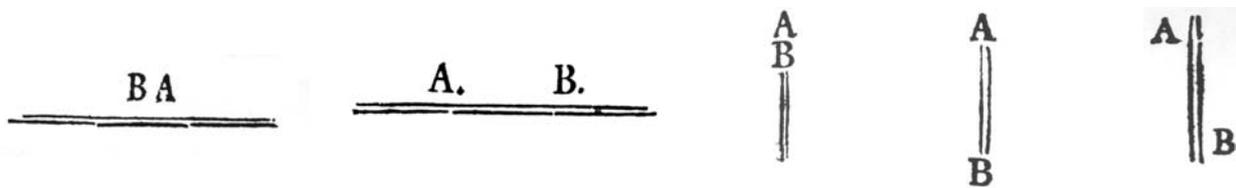
La 4me quand les 2. pieds sont l'un devant l'autre, éloignés de la distance ou la longueur d'un pied entre les 2. talons qui sont sur une même ligne, savoir sur une ligne droite, comme il se voit cy-dessous, ou A. marque le pied de devant & B. celui de derriere.

Vgl. FEUILLET: *Chorégraphie* (S. 7/4\*):

La quatrieme, quand les deux piés sont l'un devant l'autre, éloignez de la distance de la longueur du pié entre les deux talons qui sont sur une même ligne.

In der deutschen Übersetzung fehlt die (von Feuillet übernommene) Information, dass sich die Fersen auf einer Linie befinden sollten – ein Unterschied der »barocken« 4. Position zur »klassischen«, die die 4. Position teilweise von der 5., nicht von der 3. »ableitet«.<sup>70</sup>

Die Diagramme sind im Allgemeinen unter Hinzunahme der Verbalbeschreibung relativ leicht zu verstehen, lediglich die 3. und 5. Position sind vom Diagramm her recht missverständlich (mit dem Text aber trotzdem durchaus richtig zu deuten).



La 3me est, quand le talon d'un pied est emboité, contre la cheville, de l'autre, dans une ligne droite, comme on peut voir ici bas, où A. marque le pied de devant, & B. celui de derriere.

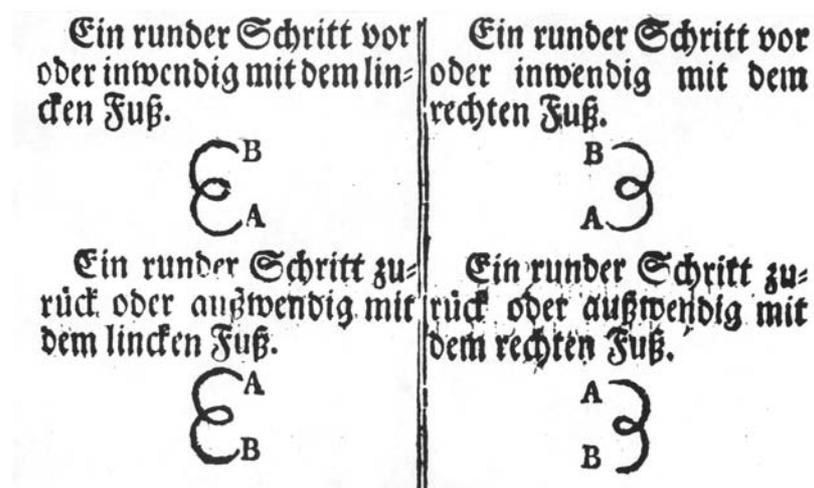
La 5me est lorsque les deux pieds sont croisés l'un sur l'autre, à fin que le talon d'un pied soit justement vis-a-vis de la pointe, d'l'autre savoir sur une ligne.

Nachdem Bonnefond eine neue Definition für »demy positions« eingeführt hat (»quand un pied est en l'air & l'autre à terre«, also etwas anders als FEUILLET: *Chorégraphie* [S. 6/4\*], der den Begriff in erster Linie zu notationstechnischen Zwecken verwendet), endet dieses Kapitel.

### IIme Leçon: Du Pas (pas simples) (S. 7-9)

Die Kapitelüberschrift lautet im Fließtext »Du Pas / Von denen Schritten«, im Index am Ende des Werkes auf S. [17] »du pas simples / vom einfachen Schritt« (sic! Singular). Nach dem Hinweis, »die Schritte [seien] fast nicht zu zehlen«, werden die »pas« in »simples« und »composés« eingeteilt. Danach folgt eine Auflistung »[Les Pas] Simples sons«, hierauf die Erklärung der jeweiligen Schritte.<sup>71</sup>

Die Auflistung enthält, streckenweise in der Reihenfolge Feuillet's, zuerst dessen »Grundmuster« von Schritten wie »pas droit«, »pas ouvert«, »pas rond« mit vier Illustrationen in allen Varianten dieser Bewegung, den letzten Diagrammen des *Abregée*, und dem »pas battu«.



Im Vergleich zu Feuillet fehlt nur der »pas tortillé« (was Taubert mit »Schlangen-Schritt« übersetzt). Darauf folgen die bei Feuillet mit »signes« markierten Bewegungen wie »tombé«, »étendu« (bei Feuillet »élévé«) und »glissé«. Einige bereits aus mehreren Grundelementen zusammengesetzte Schritte wie der »Pas de Courante« (bei Feuillet »tems de Courante«, s.u. Kap. VIII), der »Pas de Gaillarde«<sup>72</sup>, das »demi-coupé ou Balancement« und die »Pirouette« bilden den Abschluss.

Hier sei auf einen bisher in der Forschung unbekanntem Bewegungsablauf eingegangen:

#### – Demi-pas

1. Demy-pas est lorsque la jambe ne fait, que la moitié du chemin ordinaire.

1. Ein halber Schritt ist, wenn der Fuß nur seinen halben Weg gehet, und also unter wegens bleibt.

Der Demi-pas kommt bei Feuillet nicht vor. Den Begriff kennt der Verfasser sonst nur aus Rameaus *Abregée* 1725:<sup>73</sup> Dort gibt es einen »Demi Pas ou Pas imparfait, qui vaut le tems d'une double croche«. Rameau versucht, die Frage der Dauer von Schritten durch Notenlängen darzustellen. Folglich handelt es sich um ein etwas anderes Konzept als bei Bonnefond.

Weitere Rückschlüsse auf das Bewegungsmuster, das Bonnefond meint, geben zwei seiner Schrittbeschreibungen, die auf den »demi-pas« Bezug nehmen:

I, 12. Demy coupé où Balancement est lorsqu'on plie, en marchant & qu'on leve à la fin du pas. Demy-coupé peut être suivi d'un demy-pas en l'air, a la 1. 2. 3. & 4. position, selon que le pas suivant le requiert.

VI, 4. Pour faire le Contretems du Menuet, il faut sauter sur le pied gauche, & faire un pas simple du droit plié à la fin, suivi du demi-pas sauté en l'air à la 3eme position & du pié qui est en l'air on fait un jetté pour finir le dit pas.

Hier allerdings weicht die deutsche Übersetzung in mehreren wichtigen Punkten, die nicht den »demi-pas« betreffen, ab (im Einzelnen s.u. Kap. VIII):

VI, 4. Ein Menuet contretems zu machen, muß man auf den lincken Fuß springen, und mit dem rechten Fuß einen schlechten Schritt machen, zu Ende desselben tief beugen, auf den rechten Fuß springen, und den lincken Fuß in die 2te Stellung einen halben Schritt hinter setzen, und vor mit eben demselben Fuß machen eine Jetté.

In beiden Fällen handelt es sich um eine Variante des »Pas en l'air«, den Bonnefond an 11. Stelle nennt.

### III. Leçon. Du Pas Composé (S. 10f.)

Nach der Definition, zusammengesetzte Schritte seien »un certain nombre de pas enchainés ensemble sur une cadence, ou mesure«, und dem Hinweis auf die im »Cadençe«-Kapitel (VIII) erwähnten Ausnahmen werden fünf »Pas Composés« erst tabellarisch genannt und dann erläutert, nämlich: »Coupé simple«, »Coupé à deux mouvement«, »Reverence«, »Pas de Bourée«, »Pas de Menuet«. <sup>74</sup>

Auf zwei zusammenhängende Beispiele sei an dieser Stelle näher eingegangen:

#### – Coupé simple

1. Coupé simple est composé de 2. pas, dont le premier est demi coupé, & le 2e est pas glissé.

1. Eine Coupé simple ist von zwey Schritten zusammen gesetzt, unter welchen der erste eine halbe Coupé ist, der andere ein Glissé Schritt.

#### – Coupé a deux mouvement

2. Coupé à deux mouvement, est composé du deux demi coupés, & il faut demeurer un peut sur la fin du dernier.

2. Eine Coupé mit zweyen Bewegungen, ist von zweyen halben Coupéen zusammen gesetzt, und muß man am Ende des letzten ein wenig stille stehen.

Die Beschreibung des »Coupé à deux mouvement« enthält bei aller Kürze Hinweise auf die rhythmische Ausführung des Schrittes sowie auf die in der Forschung laufende »demi-jeté«-Diskussion, d.h. wie sich die Bewegung »jetté sans sauter« bzw. »demy coupé en l'Air« von Feuillet (S. 77\*)<sup>75</sup> zu dem in Rameaus Publikationen erwähnten »demi-jetté« verhält bzw. ab wann sich diese Bewegung herausgebildet hat.<sup>76</sup> Obwohl Bonfond nach eigener Aussage das »Supplement« zu Feuillet's zweiter Auflage der *Chorégraphie* kennt, in dem auch das »coupé à deux mouvement« mit dem als »jetté sans sauter« bzw. »demy coupé en l'Air« benannten Zeichen auf dem zweiten Schritt versehen wird, bezeichnet er beide Schritte als »demi-coupé«. Als besonderes Kennzeichen erwähnt er zusätzlich eine Pause in der Bewegung nach dem zweiten »demi-coupé«. <sup>77</sup>

### IV. Leçon. Du sauts, simples & composés de Pas (S. 11)

In diesem Kapitel werden die Sprünge analog zu den »pas« in einfache und zusammengesetzte Sprünge eingeteilt. Daneben werden das Springen »sur la même place« und »en marchant« unterschieden.

### V. Leçon. Sauts simples (S. 12)

Genannt und beschrieben werden die drei Bewegungen »Jetté ou demie cabriolle«, »Cabriolle« und »Chassé«.

## VI. Leçon. Des Sauts & des Pas composés (S. 12-14)

Nach dem Hinweis, hier könnte eine Vielzahl anderer Bewegungen folgen, wie etwa »contretems, de tour de jambe, des Piroüettes, de Batemens de Saliers, & de Cabriolle &c.«, die ein »volume entier« füllen würden, werden folgende Schritte behandelt: »Contretems« (s.u. Kap. VIII), »Sissonne«, »pas de Rigaudon« (ebd.) und »Contretems de Menuet« (ebd.).

Diesen Ausführungen folgt innerhalb des Kapitels nahtlos der Abschnitt

## Avis aus Ecoliers / Erinnerung an die Liebhaber von Tänzten (S. 13f.)

Dieser Abschnitt geht auf das Bewegungsideal »bien marquer ses mouvement«, »bien plier, & avoir le corps bien droit«, »bien etendu sans pourtant être raid«, »bien sauter, & eviter les contorsions« ein. Dies ist eine Skizze des in vielen Quellen beschriebenen bewegungsästhetischen Ziels höfischen wie bürgerlichen Tanzunterrichtes für Tanzschüler jener Zeit. Insofern ist es bei den (relativ schwierigen) zusammengesetzten Sprüngen am Ende der Kapitel über die Beinbewegungen sicher nicht falsch aufgehoben, auch wenn das Thema nach systematischen Gesichtspunkten auch an anderer Stelle erscheinen könnte.<sup>78</sup>

Zuletzt ist es Bonnefond ein Anliegen, darauf hinzuweisen, dass sich ein Schüler die Kritik seines Tanzmeisters sofort zu Herzen nehmen soll, da sich einmal eingeschliffene Fehler nur noch schwer ausmerzen ließen.

## VII. Leçon. Du Mouvement ou Porte des Bras / Von Regung oder Tragung der Arme (S. 14f.)

Systematische Angaben zur Armbewegung sind in jener Zeit eher selten.<sup>79</sup> Daher sei dieser Abschnitt hier in voller Länge angeführt:

### VII. Leçon.

#### Du Mouvement ou Port des Bras.

Quoiquè le port des bras depende plus du Goût du Danceur, que des regles, je ne laisseray pas dans donner, ceux qui sont les plus en usage. Je les distingueray en 4. dont, le 1. est

1. Lorsq'on leve les 2. bras étendus.
2. Lorsque les bras font un cercle du haut, en bas revenant à leur. 1ere place.
3. Lorsque les bras font un demi-cercle de bas en haut revenant à leur 1ere situation.
4. Lorsqu'un bras va en avant & l'autre demeure étendu à coté.

On porte les bras de 2. differentes maniere savoir haut & bas.

Haut se pratique dans les Dances de Theatre, comme Sarabandes, Chaconnes, Giques, Entrées, Graves, Canaries, Louvres &c.

Bas se pratique dans les Dances de Bal ou de Sale, Comme, Courantes, Bourées, Passepieds, Menuets, Rigaudons &c.

Au Jetté, Bourée, Sissonne &c. Les Bras se porte comme il est ecrit à 4me régle. Courante Menuet &c. comme à la 2. régle.

Au Pas étendu & au saut, comme à la premiere régle.

Au Demi coupé balancement ou coupé à la troisieme régle.

Der deutsche Text weicht bei Punkt 3 bedeutend ab. Dort heißt es:

3. Wann beyde Arme einen Circul von unten bis oben machen, wieder auf ihren vorigen Ort kommende.

Unter dem Hinweis, das »Porte des Bras« sei mehr vom »Goût du Danceur« als von Regeln abhängig, präsentiert Bonnefond die am häufigsten verwendeten Regeln.<sup>80</sup> Nach diesen vier Regeln teilt Bonnefond das Porte des Bras in zwei Arten ein: Das hohe für die »theatralischen Tänz« und das niedrige für die »Dances de Bal ou de Sale«. Danach weist er einige Schritte bzw. Tänze den Regeln zu. Hierdurch erschließt sich die Bedeutung dieser vier Regeln etwas besser – unter der Prämisse, dass andere Quellen zum »Porte des Bras« die gleiche kinästhetische Grundlage beschreiben.<sup>81</sup>

Die erste Regel bezeichnet eine »neutrale Position«, d.h. die zur Seite ausgestreckten, von den Schultern leicht abfallenden Arme.<sup>82</sup>

Die zweite Regel wird durch die Beispiele Courante und Menuett mit deren niedrigen »Porte des Bras« identifiziert, einer kreisenden Bewegung der Unterarme »über den Taschen« der Kleidung.<sup>83</sup>

Die dritte Regel ist am schwersten zu deuten. »Demi-coupé/balancement« bzw. »coupé« können in den bestehenden Bezugssystemen in unterschiedliche Richtungen gehen und daher verschiedene Armhaltungen erfordern. Außerdem gilt für die Armführung des »coupé« bei Rameau<sup>84</sup> die Ausnahme, dass der zweite Schritt die Opposition bestimmt (das »demi-coupé« entspricht den regulären Oppositionsregeln). Im Gegensatz zu Rameau macht Bonnefond in diesen kurzen Ausführungen keinen Unterschied, ob die Bewegungsrichtung vorwärts, rückwärts oder zur Seite verläuft (in diesem Fall kann es auch keine Opposition geben; bei Rameau folgt stattdessen je nach Schritt ein »rond de main«, eine Bewegung, die bei Bonnefond ebenfalls nicht erwähnt wird). Zudem kommt (wohl) ein Übersetzungsfehler im deutschen Text: aus »demi-cercle« wird ein »Circul«. Die Bewegung erinnert aber an einen Sonderfall bei Rameau, das »Porte des Bras« des »coupé à deux mouvement« und des »Pas de Gaillarde«:<sup>85</sup> Ein »rond à demi«, »de bas en haut«, also quasi eine auf halbem Weg stehen bleibende Opposition, die auf dem gleichen Weg zurück wieder aufgelöst wird.

Nimmt man eine solche rückläufige Bewegung auch bei Bonnefond an (von einem ganzen Kreis ist ja im französischen Text nicht die Rede), so ähnelt seine Bewegung der Rameaus.<sup>86</sup>

Den Beispielen nach dürfte sich die vierte Regel auf die Opposition, also eine Bewegung am Ellbogen, beziehen (vom Gegenarm zum vorderen Bein ist aber – im Gegensatz zu Rameau – nicht die Rede). Eine Begleitbewegung durch das Handgelenk der anderen Hand wird hier – wie in den meisten Quellen zur Armhaltung bis Rameaus *Maître* – nicht erwähnt.<sup>87</sup> Wie sich die erste Regel (neutrale Position, Beispiele »Pas étendu & au saut«) von der 4. Regel (»Opposition«, Beispiele »Jetté [sic!],<sup>88</sup> Bourée, Sissonne &c.«) abgrenzen lässt, ist nicht klar. Beiden Regeln gehören sowohl »Pas«- als auch »Saut«-Bewegungen an. Die erste Regel hat nur Beispiele aus dem Bereich »Pas«

bzw. »saut simple«, die vierte Regel aus beiden (»Jetté« ist ein »saut simple«, »Bourée« und »Sissonne« gehören zu »Pas«- bzw. »Sauts composés«).

La VIII. & derniere Leçon. De la Cadence ou Mesure. /

Die VIII. und letzte Lection: Vom Tact oder Cadence (S. 15f.)

Nach einer Paraphrasierung von Feuillet (S. 87/81\*), d.i. die Schilderung der drei »Taktarten«: »4 tems«, »3 tems« und »2 tems«, werden Anmerkungen zur rhythmischen Umsetzung von vier Tanzbewegungen gemacht. Diese vier Bewegungen wurden alle bereits in vorhergehenden Kapiteln erwähnt und können, weil viele Informationen vorhanden sind, gut umfassend analysiert werden:

– Pas de Courante

II, 9. Pas de courante en avant est, lorsqu'on plie, élève, & étend, à coté en l'air, & en suite glissé ce qui finit le pas a la 4me position.

VII, 2. Lorsque les bras font un cercle du haut, en bas revenant à leur. 1ere place. [...] Courante Menuet &c. comme à la 2. règle.

VIII, 1. La Cadence du pas de courante se forme à coté en l'Air, & le pas finit apres la cadence, on en fait, 2 pas dans une Mesure, dont le 1ere occupe les 2. premiere tems de la Mesure & le dernier n'occupe que le 2e tems.

VIII, 1. Der Tact des Courante-Schrittes ist zur Seite in der Lufft, und der Schritt endiget sich nach dem Tacte, man machet 2. Schritte in einem Tact, unter welchen der 1ste die 2. ersten tempo, und der letzte nimmt nur das 3te tempo in acht.

Der »Pas de Courante« / »Courante-Schritt«<sup>89</sup> stimmt in dieser kurzen Beschreibung mit den meisten anderen Quellen überein.<sup>90</sup> Bei Feuillet heißt dieser Schritt »tems de Courante«. Wo genau sich der freie Fuß befinden soll – ob in der 1. oder aber in der 2. Position, wie einige Forscher Rameaus Anweisungen verstehen<sup>91</sup> – wird auch hier nicht explizit erklärt. Wie fast jede Schritteinheit des Barocktanzen kann der »tems de Courante« in jedem Tanz vorkommen, nicht nur in der namensgebenden Courante. Daher dürfte sich die beschriebene Armbewegung auf die Courante als Tanz im Allgemeinen beziehen (und auch auf den »Pas de Courante« Bonnefonds in diesem Tanz). Offen bleibt, wie das »Porte de Bras« dieses Schrittes in einem anderen Kontext zu gestalten wäre. Die Rhythmisierungsangaben sprechen ein wesentliches Kennzeichen des »temps de Courante« an, das auch in anderen Quellen erscheint, nämlich das »élévé« auf der »1« des Taktes mit dem freien Bein seitlich in der Luft.<sup>92</sup> Etwas undeutlich scheint das Verhältnis von »Pas de Courante« und Courante: Welche anderen Schritte kommen in der Courante, wie Bonnefond sie kennt, noch vor? Seine Angaben zur »Cadence« sprechen von zwei Schritten in einem Takt – dieser Teil des Satzes ist eine Paraphrase von Feuillet,<sup>93</sup> der sich auf die Courante bezieht und nicht auf den »tems de

Courante« an sich.<sup>94</sup> Würden wir keine anderen Beschreibungen der Courante kennen, könnte man meinen, die Courante bestünde nur aus dem von Bonnefond beschriebenen »Pas de Courante«,<sup>95</sup> wovon einer zwei Zählzeiten beansprucht, der andere aber nur eine. Durch andere Beschreibungen<sup>96</sup> wissen wir aber, dass die Bewegung auf der dritten Zählzeit – je nach Quelle – ein »demi-coupé« bzw. ein »demi-jeté« oder ein »pas étendu« ist. Vom langen »Pas de Courante« wie bei Taubert oder Rameau, bestehend aus »coupé« und dem Schritt auf der dritten Zählzeit, ist bei Bonnefond aber nicht die Rede.<sup>97</sup>

– Contretems (und Rigaudon)

VI, 1. Contretems en avant est composé d'un saut, & d'un pas, dont le saut se fait sur un pied à la même place, le pas suivant demeure à coté en l'air, à la 1. 2. 3. ou 4eme position, en suite il se pose en marchant dans la position, qu'on trouve à propos.

VI, 3. Le pas de Rigaudon est composé d'un Contretems d'un pas & d'un saut sur la même place, dont le Contretems se fait partant de la 1ere position á coté en l'air, & revenant à la dite premiere position, le pas suivant fait la même chose, sans sauter, & le saut se fait des 2. pieds sur la meme place.

VIII, 2. La cadence du contretems se fait comme au 1ere tems de courante c'est à dire à coté en l'Air.

2. Der Tact des Contretems wird gemacht gleich wie beym 1sten tempo der Courante, nemlich zur Seiten in der Lufft, und der Schritt endiget sich nach der Cadence.

Die Beschreibung des »Contretems« und seiner Variante am Platz, dem »Pas de Rigaudon«, enthält einige Informationen aus einem neuen Blickwinkel zu dessen Ausführung: Der freie Fuß wird beim Sprung am Platz zur Seite in der Luft gehalten, was sowohl in der 1., 2., 3. oder 4. Position geschehen kann. Während bei der 3. ein »zur Seite« zwar nicht ganz korrekt, aber bei einem gewissen Unschärfegrad vorstellbar ist, so ist die 4. Position sicher keine Seitwärtsposition. Eine mögliche Auflösung dieser Inkonsequenz liefern die Anmerkungen in Kap. VIII:<sup>98</sup> Demnach sei die »Cadence« die gleiche wie im »1ere temps de courante« – also »zur Seiten in der Lufft«.<sup>99</sup> Interessant ist hier wieder die Doppeldeutigkeit von »tems« (in »Contretems«) als »Zeitpunkt« und »Schrittnamen«. Zur Armbewegung im »Contretems« macht Bonnefond keine klaren Aussagen.<sup>100</sup>

– Pas de Bourée

III, 4. Pas de Bourée ou Fleuret, est composé de 3. pas dont le premier est demi coupé & les 2. suivant étendus.

VII, 4. Lorsqu'un bras va en avant & l'autre demeure étendu à coté.

[...] Au Jetté, Bourée, Sissonne &c. Les Bras se porte comme il est ecrit à 4me règle.

VIII, 3. Le pas de Bourée se fait sur une demi-mesure en 4. tems, sur une en 2. ou en 3.

Die Angaben zum »Pas de Bourée« beziehen sich auf die jüngere Fassung dieses Schrittes mit einem »demi-coupé« und zwei »pas marché« (hier »pas étendus« genannt), und nicht auf die ältere Fassung mit einem »demi-coupé«, einem »pas marché« und einem weiteren »demi-coupé«.<sup>101</sup> Ebenso wie Feuillet macht Bonnefond keinen Unterschied zwischen den Bedeutungen von »pas de Bourée« und »Fleuret«. Die Armführung entspricht der anderer Quellen (wenn man das von Bonnefond nicht explizit genannte Prinzip der Opposition voraussetzt). Die Angaben zur »Cadence« aus Kap. VIII zeigen den »pas de Bourée« als einen in allen Takt- und Tanzarten verwendbaren Schritt.

– Pas de Menuet (und Contretems de Menuet)

III, 5. Pas de Menuet est composé de 4. pas, mais ils se font de differente maniere, je me contenteray, d'en donner une comme la plus facile, & la plus en usage, dons le 1ere pas est demi coupé suivi d'un pas de Bourée ou Fleuret. Ceux qui en veulent savoir d'avantage, auront recours à moy, ou au Livre de Monsieur Feuillet.

5. Ein Menuet-Schritt ist von vier Schritt zusammen gesetzt, sie werden auf viererley Arth gemacht, ich will nur die leichteste und gebräuchlichste Arth hierher setzen, derselben erster Schritt ist eine halbe coupé mit einem Bouré-Schritt, welche mehr wissen wollen, die können zu mir kommen, oder in des Herrn Feuillet's Buche sie finden.

VI, 4. Pour faire le Contretems du Menuet, il faut sauter sur le pied gauche, & faire un pas simple du droit plié à la fin, suivi du demi-pas sauté en l'air à la 3eme position & du pié qui est en l'air on fait un jetté pour finir le dit pas.

4. Ein Menuet contretems zu machen, muß man auf den lincken Fuß springen, und mit dem rechten Fuß einen schlechten Schritt machen, zu Ende desselben tief beugen, auf den rechten Fuß springen, und den lincken Fuß in die 2te Stellung einen halben Schritt hinter setzen, und vor mit eben demselben Fuß machen eine Jetté.

VII, 2. Lorsque les bras font un cercle du haut, en bas revenant à leur. 1ere place. [...]

On porte les bras de 2. differentes maniere savoir haut & bas.

Haut se pratique dans les Dances de Theatre, comme Sarabandes, Chaconnes, Giques, Entrées, Graves, Canaries, Louvres &c.

Bas se pratique dans les Dances de Bal ou de Sale, Comme, Courantes, Bourées, Passepieds, Menuets, Rigaudons &c.

[...] Courante Menuet &c. comme à la 2. règle.

4. Au pas de Menuet ou fait tout le contraire de la courante, il se fait sur 2. mesures, comme les separent les François, le 1ere pas se fait pour la 1ere mesure, & les 3. autres suivans sur la 2e, & à cause de cela, il faut demeurer autant sur le 1e pas que sur les 3. autres.

Bonnefond gibt vom Menuett-Grundschrift eine rhythmisch besonders einfach zu beschreibende Variante an (die deutsche Fassung spezifiziert, es gebe vier verschiedene Arten). Den an diesen anderen Varianten interessierten Lesern bietet Bonnefond

persönliche Auskunft an, bzw. er verweist sie auf Feuillet (S. 80\*, hier tatsächlich vier Varianten).<sup>102</sup> Die von Bonnefond für seine kurze Darstellung gewählte Variante besteht aus einem »demi-coupé« und einem »fleuret«, also Feuillet's »menuet en fleuret«.<sup>103</sup>

Modifiziert werden diese Angaben durch Anweisungen zur Ausführung im Takt: Zuerst erscheint eine erweiterte Fassung der Anmerkung Feuillet's (S. 87/81\*) zur französischen Praxis, das Menuett mit zwei zusammengehörigen 3/4-Takten statt einem 6/8-Takt zu notieren. Danach wird die Zeitverteilung im beschriebenen Menuettschritt erklärt: Ein Takt für das »demi-coupé«, einer für das »Fleuret«. Damit entspricht dieser Menuettschritt einem der von Saftienbeschriebenen Menuettschritte aus verschiedenen Quellen, die dort in einem Schema zusammengeführt sind.<sup>104</sup> Diese Zeiteinteilung wird durch die Verwendung zweier verschiedener Ausdrucksweisen des gleichen Inhalts bekräftigt.<sup>105</sup>

Der »Contretems de Menuet« wurde bereits oben beim »demy-pas« erwähnt. Die deutsche Übersetzung ist hier abermals in einigen Punkten unpräziser als die französische Vorlage: Die erste Bewegung ist nicht klar als »Contretems« erkennbar; es ist von einem Sprung auf den linken Fuß<sup>106</sup> die Rede, einem »schlechten« (d.i. in den Quellen der Zeit ein normaler, »ordinairer«) Schritt und einem »tief[en] beugen«. Der zweite Sprung ist ähnlich wie der erste unklarer als im französischen Text. Abgeschlossen wird der Schritt schließlich mit »eine[r] Jetté« (sic!).<sup>107</sup>

Am Ende des VIII. Kapitels wünscht Bonnefond seinen Lesern »[F]ortkommen« im Tanzen und jedem, »welcher sich dieser Regeln bedienen wird«, »gute Maitres anzutreffen«.

### Table de Lecons (S. [17])

Auf der letzten Seite des Buches finden sich noch einmal, erst französisch, dann deutsch, alle Kapitelüberschriften mit Seitenzahlen. Diese weisen gegenüber den Überschriften im Text gewisse Abweichungen auf, auf die in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden kann.

## Schluss

Bonnefonds *Abregée* zeigt Kennzeichen spezifisch höfischer Tanzvermittlung. Während in den auch an ein bürgerliches Publikum gerichteten Traktaten von Pasch, Bonin, Taubert oder sogar Behr immer die Tanzapologie einen wichtigen, teilweise sogar zentralen Platz einnimmt, fehlt diese bei Bonnefond völlig.<sup>108</sup> Scheinbar war die Tanzkunst um 1700 so stark in das höfische Paradigma integriert, dass sie nicht durch theologische Vorbehalte unter Generalverdacht geraten konnte.

Ein wichtiger Aspekt bei Bonnefond ist auch die Verwendung der deutschen Sprache und die Gegenüberstellung des französischen Textes. Bonnefonds Akademisten

sollten auch ihr Französisch aufbessern. Durch das von Bonnefond gewählte Layout war es ihnen möglich, bei Unsicherheiten einfach auf der rechten Seite die deutsche Übersetzung nachzulesen.<sup>109</sup> Somit konnte das *Abregée* auch ein Lernmittel der französischen Sprache bei der Vermittlung der »französischen Tanzkunst« sein. Die wörtlichen Übersetzungen der Tanztermini haben ebenfalls einen besonderen Wert: Durch ihre Bildhaftigkeit wird die Interpretation erleichtert. Die deutsche Wortbedeutung, die der kundige, zeitgenössische Übersetzer neben der französischen Wortbedeutung ausgewählt hat, wirft ein neues Licht auf die Bewegung, die unser Bild ergänzt. Interessant ist auch, dass Anton Ludovich Bonnefond und Taubert in ihren Übersetzungen meistens gleiche oder ähnliche Begriffe wählen. Es gab also relativ viele Übereinstimmungen zwischen einem nordwestdeutschen, höfischen Tanzmeistersohn und einem eher im städtisch-bürgerlichen Milieu tätigen Tanzmeister.<sup>110</sup>

Der *Abregée* verschafft uns auch einen Eindruck von Bonnefonds pädagogischer Praxis. Allein durch seine Tätigkeit an der »Academie Ducale« wurden Adlige aus ganz Nordwestdeutschland, England und anderswo im Tanzen unterwiesen. Sein in überraschend hohem Grade mit den französischen Quellen um 1700 konsistentes Traktat gibt aber für die aufgeführten Bewegungen immer auch Informationen, die über diese Quellen hinausgehen und für die Rekonstruktion relevant sind. Durch seine systematische Gliederung wird Bonnefonds nur 17 Blatt starkes Heft vielleicht zum ersten Gesamtüberblick über die französische Tanztechnik um 1700.

## Übersetzungstabelle

### Feuillet, Bonnefond (frz.-dt.) und Taubert im Vergleich

Kapitelüberschriften werden im Nominativ wiedergegeben. [Falls diese Form nicht in der Quelle genannt wird, ist sie in der Tabelle mit eckigen Klammern markiert]. Aufgenommen sind alle Kapitel mit Schrittbeschreibungen. Die Schrittnamen variieren oft geringfügig (vor allem zwischen den tabellarischen Aufstellungen und den jeweiligen Schritterklärungen). In diesem Fall werden die zu Vergleichszwecken geeignetsten wiedergegeben. Ergänzungen zu einzelnen Schritten werden [in eckigen Klammern] beigefügt. Runde Klammern stammen aus dem Quellentext (diese Beifügungen aus den tabellarischen Aufstellungen werden von Bonnefond nicht in der jeweiligen Schritterklärung wiederholt). Die Hervorhebung französischer bzw. lateinischer Fremdwörter im deutschen Text wird durch die Kursivierung der deutschen Worte bzw. Wortbestandteile dargestellt. Die Reihenfolge folgt der Bonnefonds. Seitenangaben gelten, bis sie durch eine neuen Seitenzahl aufgehoben werden. Taubert schreibt das französische Original von Feuillet vor seiner deutschen Übersetzung aus. Dieses wird aus Redundanz hier weggelassen.

Feuillet	Bonnefond Französisch	Bonnefond Deutsch	Tauberts Feuillet Übersetzung
	<b>II. Pas Simples</b> (S. 7-9, [17])	<b>II. [Einfache Schritte]</b> (S. 7-9)	
–	1. Demy-pas	1. <i>Ein halber Schritt</i>	–
[1.] Pas droit, S. 10/ 6*	2. Pas droit	2. <i>Ein [gleicher oder] grader Schritt.</i>	<i>Der gerade Schritt</i> , S. 805
[2.] Pas ouvert	3. Pas ouvert	3. <i>Ein offener Schritt.</i>	Der geöffnete oder offene Schritt
[3.] Pas rond	4. Pas rond	4. <i>Ein runder Schritt.</i>	Der runde Schritt
[4.] Pas tortillé	–	–	<i>Der gewundene oder Schlangen-Schritt</i>
[5.] Pas battu	5. Pas battu	5. <i>Ein geschlagener Schritt.</i>	Der geschlagene Schritt
Pas tombé, S. 2, 11/ 1[*], 8*, 78* (supplement)	6. Pas tombé	6. <i>Ein Tombé- (fallender) Schritt.</i>	<i>Ein gefallener Schritt, oder Fall im Schritte</i> , S. 800, S. 807; S. 874 nur »pas tombé« ohne Erklärung
»Elevé, est quand on les [genoux] étend.«, S. 2, 11/ 1[*], 7*	7. Pas étendu	7. <i>Ein steiffer [aufgestreckter] Schritt.</i>	<i>Eine Erhebung</i> , S. 800; <i>Ein erhabener Schritt, oder Erhebung im Schritt</i> , S. 807
Glissé, S. 2, 11/ 1[*], 8*	8. Pas glissé	8. <i>Ein Glissé- (gestrichener) Schritt.</i>	<i>Ein gestrichener Pas</i> , S. 800; ein gestrichener Schritt, S. 808
Tems de Courante, S. 47f./ 37*f.	9. Pas de courante	9. <i>Ein Courante Schritt.</i>	<i>Der Tems de Courante</i> , <i>Couranten-Schritt, oder Pas gravé, vorwärts</i> , S. 843
Pas de Gaillarde, S. 48/ 38*	10. Pas de gaillarde	10. <i>Ein Gaillarde- Schritt.</i>	<i>Der Gaillarden-Schritt</i>
Le pié en l'air, S. 12/ 8*	11. Pas en l'air	11. <i>Ein Schritt in der Lufft.</i>	<i>Den Fuß in die Lufft heben</i> , S. 808
Demy Coupé, S. 49-53/ 39*-43*	12. Demy-coupé où	12. <i>Ein halbe Coupé oder Balancement.</i>	<i>Eine halbe Coupé</i> , S. 844

S. 49-53/ 39*-43*	Balancement	<i>oder</i> Balancement.	S. 844
Pirouëtte, S. 82f./ 72*f.	13. Pirouëtte	13. <i>Eine</i> Pirouëtte	»Tabelle zu denen Pirouëttes und Tournés«, S. 868
	<b>III. Pas Composes</b> (S. 10f.)	<b>III. Zusammen gesetzte Schritte</b> (S. 10f.)	
Coupé [en avant z.B.], S. 54-62/ 44*-52*	1. Coupé simple	1. Coupé simple	<i>Die gantze</i> Coupé <i>vorwärts</i> , S. 847
Coupé a deux mouvements, S. 77* (Supplement)	2. Coupé à deux mouvement	2. Coupé <i>mit zwey[en] Bewegungen</i>	<i>Eine gantze</i> Coupé <i>mit einem zweifachen / doppelten</i> Mouvement, S. 873
–	3. Reverence	3. Reverençe [Reverenz]	nicht in der Übersetzung Feuilletts
Pas de Bourée ou Fleuret, 63-70/ 53*-60*	4. Pas de Bourée [ou Fleuret]	4. Pas de Bourée [ <i>Die (sic!) Bourée.Schritt oder</i> Fleuret]	<i>Ein</i> Bourée Pas, S. 854
Pas de Menuet; Bonnefonds Variante: le menuet (sic!) en fleuret, S. 80* (supplement)	5. Pas de Menuet	5. Pas de Menuet [ <i>Ein</i> Menuet-Schritt]	<i>Ein</i> Menuet-Schritt; Bonnefonds Variante: Le Menuet en fleuret, <i>ein</i> Menuet-Pas <i>mit dem</i> Fleuret, S. 876f.
	<b>V. Sauts simples</b> (S. 12)	<b>V. Einfache Sprünge</b> (S. 12)	
Jetté, S. 71-73/ 61*-63*; etwas anderes ist die demie Cabriole S. 84f./ 74*f.	1. Jetté ou demie cabriolle	1. Jetté <i>oder halbe</i> Cabriolle	<i>Ein Sprung im</i> Schritt, S. 862; <i>eine halbe</i> Cabriole <i>vorwärts oder battirter</i> Jetté, S. 870
Cabrioles, S. 84f./ 74*f.	2. Cabriolle	2. Cabriolle	<i>Gantze</i> Cabriole
Chaëée, S. 80/ 70*	3. Chassé	3. Chassé	<i>Flucht</i> -Pas, S. 867

	VI. [Sauts & Pas composés] (S. 12)	VI. <i>Sprünge und zusammen gesetzte Schritte</i> (S. 12)	
Contre-tem[p]s [en avant], S. 74-79/64*-69*	1. Le Contretems [en avant]	1. <i>Die</i> [sic!] Contretems [vornwärts]	<i>Ein</i> Contretems, S. 864
Pas de Sissone, S. 81/71*	2. (La) Sissonne	2. Sissonnes [Pas de Sissonne]	<i>Eine</i> Sissonne, S. 867
Le Pas de Rigaudon [ohne assemblé wie bei Bonnefond beschrieben], S. 76/66*, s.a. S. 105/95* mit assemblé, ohne daß dieses im Text zusätzlich erwähnt wird	3. Le pas de Rigaudon	3. Pas du Rigaudon [ <i>Ein</i> Rigaudon Schritt]	Pas de Rigaudon, S. 867
Le contre Temps du menuet, S. 80* (supplement)	4. Le Contretems de Menuet	4. Contretems de Menuet [Menuet Contretems]	<i>Der</i> Contretems <i>bey der</i> Menuet, S. 877

Einige häufiger vorkommende Schritteinheiten, die bei Bonnfond nicht bzw. nicht ausführlich erscheinen, aufgrund der modernen Synthese von SAFTIEN (*Ars saltandi*, S. 311-334):

Tortillé	s.o. in der Tabelle
Poser la pointe / poser le talon	FEUILLET: <i>Chorégraphie</i> , S. 12/8*
Pas de Bourée vite	bei FEUILLET nicht in den Tabellen enthalten, aber als »fleuret« klassifiziert und »pas doublé« genannt, S. 89/83*
Contretemps ballonné	FEUILLET, S. 75/65*
Assemblé	bei FEUILLET, an unterschiedlichen Stellen, etwa S. 71/61*, aber nicht als eigene Schrittgattung
Saillies	Bonnefond erwähnt sie als kompliziertere Schritteinheiten auf S. 12; Feuillet behandelt die Bewegung als »Echappé«, aber nicht in den Tabellen, sondern in der Erklärung des »tombé«-Zeichens (FEUILLET, S. 23/16*)
Entrechats	FEUILLET, S. 86/76*

## Anmerkungen

- 1 Nach jetzigem Erkenntnisstand findet Bonnefonds Werk lediglich in zwei Publikationen Erwähnung:
  1. MATTHESON, JOHANN: *Das Forschende Orchestre*. Hamburg 1721, S. 60f., Fn. q. Hier wird neben den Schriften von Feuillet, Bonin, Johann Pasch, Taubert u.a. auch Bonnefonds *Abregée* erwähnt: »Hugues Bonnefond hat zu Braunschweig und Wolfenbüttel ein *Abregée des Principes de la Dance* 1705. 4. herausgegeben.« Diesen Hinweis übernimmt Gustav Friedrich Schmidt in seine Habilitationsschrift, Bd. 2, S. 211, Fn. 229. Der Verfasser entdeckte das Werk Bonnefonds bei einer systematischen Stichwortsuche in den deutschen Online-Verbundkatalogen.
  2. FEUILLET, RAOUL AUGER: *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes desmonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy même toutes ortes de dances*. Paris 1700, erw. 1701, 1713. Reprint der Ausgabe 1700. Hildesheim 1979. Die Ausgabe 1713 ist enthalten in der Online-Sammlung von »Dance Instruction Manuals« der Library of Congress, <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>. Zitiert wird nach diesen beiden Ausgaben, zuerst nach der von 1700, dann mit der Seitenzahl von 1713, Letztere mit \* (Sternchen); dies gewährleistet größtmögliche Zugänglichkeit und erlaubt, aus dem »Supplement« ab der Auflage von 1701 zu zitieren, die in dem Reprint nicht enthalten ist).  
 BONIN, LOUIS: *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tanz-Kunst*. Frankfurt und Leipzig 1712. Reprint. Berlin 1996 (Documenta choreologica); PASCH, JOHANN: *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst nebst einigen Anmerkungen über Herrn J.C.L.P.P. zu G. Bedencken gegen das Tantzzen*. Frankfurt 1707. Reprint. Leipzig 1978 (Documenta choreologica); TAUBERT, GOTTFRIED: *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tanz-Kunst*. Leipzig 1717. Reprint. Leipzig; München 1976 (Documenta choreologica 22); SCHMIDT, GUSTAV FRIEDRICH: *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns*. Regensburg 1934.
- 2 Dieser Begriff soll hier Verwendung finden, obwohl er terminologisch sicherlich keine glückliche Wahl ist, wie überhaupt das Wort »Barock« erst durch das spätere 18. Jahrhundert geprägt wurde. Zeitgenössische Alternativen wie das in deutschen Quellen vorkommende »frantzösisches Tanz-Exercitium« wirken im modernen Sprachgebrauch aber eher sperrig. Ein die Semantik um 1700 berücksichtigender moderner Vorschlag wäre etwa das durch Günther vorgeschlagene »galanter Tanz«. Das französische »danse classique«, das sich auf die »klassische Epoche« in Frankreich unter Ludwig XIV. bezieht, ist zu verwechslungsanfällig. Eine andere Alternative wäre der in neuerer Literatur aufgenommene Begriff »la belle dance«, der sich aber vor allem auf den Bereich des Gesellschaftstanzes bezieht. Im Lichte der neuen Thesen von Fairfax, der eine stärkere Trennung von Gesellschaftstanz und Bühnentanz für diese Epoche vertritt, dürfte ein »pars pro toto« (Gesellschaftstanz versus gesamte Tanzkultur) in der wohl auf diese Thesen Bezug nehmenden Diskussion eher terminologische Verwirrung stiften. GÜNTHER, HELMUT: *Tanzunterricht in Deutschland. Eine kultursoziologische Studie*. Berlin 1970 (Informationen über Tanz 2); FAIRFAX, EDMUND: *The styles of Eighteenth-Century Ballet*. Lanham 2003.
- 3 Signatur M: U1 Kapsel 1 (2); Umfang [16] Bl.; 4°. Das Agglomerat M: U1 Kapsel 1 enthält neben Bonnefonds *Abregée* auch andere »tanzrelevante« Quellen, darunter theologische Tanzbetrachtungen, wie z.B. GRÜNENBERG, JOHANN PETER: *De Saltatione christiano lecita, oder: Ob einem Christen zu tanzzen erlaubet sey?* Rostock, Leipzig 1730. Eine frühere Auflage dieses Werkes wird oftmals in Gottfried Tauberts *Rechtschaffenerem Tanzmeister* zitiert. Daneben finden sich Publikationen zum Theater aus dem frühen 19. Jahrhundert, z.B. MUELLER, JOHANN FRIEDRICH: *Ist es rathsam, daß junge Leute an Aufführung theatralischer Spiele Theil nehmen?* Erfurt 1812.
- 4 Man denke an die Sammlung von Tänzen in PRAETORIUS: *Terpsichore*, ebenso wie die wohl mit dem dortigen Tanzmeister Emeraud in Zusammenhang stehende, mit Praetorius' Tanzsammlung etwa zeitgleiche Tanzanweisung *Instruction pour dancer*. Bonnefonds Nachfolger Jayme (dazu s.u.) schrieb 1717 eine Sammlung von Kontratänzen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war in Braunschweig auch der Tanzmeister Carl Joseph von Feldtenstein tätig. Zu Feldtensteins Biografie vgl. Kurt Petermanns Nachwort der Faksimileausgabe. Ein Exemplar der dort erwähnten,

Feldtenstein karikierenden Radierung des Herzogs Friedrich August von Braunschweig befindet sich übrigens in den Beständen des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig.

PRAETORIUS, MICHAEL: *Terpsichore*. Wolfenbüttel 1612. Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius. Bd. XV. Hg. von Günter Oberst. Wolfenbüttel, Berlin 1929; *Instruction pour dancer. An anonymous manuscript*. Hg. von Angene Feves u.a. Freiburg i.Br. 2000; JAYME, ERNEST AUGUST: *Recueil de Contre Dances Mises en Chorégraphie Dune manière Si aisée que toute personnes pouvant facilement les apprendre Sans le Secours daucun mai Tre (sic!) Ais Mesme Dunne Nouvelle Manier Que Personne laisa In Vanlais Par Ernest August Jayme Wolffenbuttel annais 1717*. Reprint. Michaelstein/Blankenburg 1991; FELDTENSTEIN, CARL JOSEPH: *Die Kunst nach der Choregraphie zu Tanzen*. Braunschweig 1767; DERS.: *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen*. Braunschweig 1772 und 1776. Reprint. Leipzig 1984 (Documenta choreologica).

- 5 Eine Edition des Werkes befindet sich durch den Verfasser in Vorbereitung.
- 6 FEUILLETs *Chorégraphie* ist, trotz aller Kritik im Verlaufe des 18. Jahrhunderts (etwa von Noverre), sicherlich eines der wirkungsträchtigen Bücher zum Tanz überhaupt. Auf die umfangreiche Literatur zur Urheberschaft der *Chorégraphie* und der heute meist als »(Beauchamps)-Feuillet-Notation« bekannten Tanznotation, kann hier nur hingewiesen werden. Für eine neuere Diskussion siehe HARRIS-WARRICK, REBECCA / MARSH, CAROL: *Musical theatre at the Court of Louis XIV. La Mariage de la Grosse Cathos*. Cambridge 1994, S. 83-87.
- 7 Auf einige Beispiele, die eine solche Interpretation von Ungereimtheiten wahrscheinlich machen, wird in den entsprechenden Abschnitten kurz hingewiesen. Selbstverständlich gelten für Texte jenes Zeitalters andere Maßstäbe bei der Vereinheitlichung als in der wesentlich normierteren Gegenwart. Trotzdem können sich solche Beobachtungen auch auf die Klärung der Genese und die Interpretation auswirken.
- 8 Bei aller Wichtigkeit ist FEUILLETs *Chorégraphie* keine vollständige Quelle. Vor allem die Schritte werden notiert, aber erst Verbalbeschreibungen aus anderen Quellen erlauben es heutigen Rekonstruktoren, dieses Bewegungsidiom »wiederzubeleben«. Für eine Diskussion der theoretischen Probleme bei der Rekonstruktion von Tänzen vergangener Epochen allgemein siehe SAFTIEN, VOLKER: *Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*. Habil. Stuttgart 1992/93. Hildesheim u.a. 1994, S. 6-21.
- 9 Namensvarianten sind u.a. »Huguo«, »Hugo«, »Bonnefonde«, »Bonnefondé«.
- 10 In seinem *Abregée*, S. [4], bezieht sich Bonnefond auf die deutsche Muttersprache seines Sohnes; die ausschließliche Verwendung der französischen Sprache in den vorliegenden Dokumenten sowie insbesondere die Petition an den Herzog vom 03.10.1698 mit der Bitte um das Privileg, eine Akademie zur Mädchenerziehung einrichten zu dürfen (s.u.), verbunden mit dem Hinweis, er habe seine Schwester aus Paris kommen lassen, deuten alle auf eine französische Herkunft Bonnefonds hin. Die Akten zu Bonnefond befinden sich im Niedersächs. Staatsarchiv in Wolfenbüttel (im Folgenden StA Wolfenbüttel) unter folgender Signatur: 2 Alt 12297, hier Bl. 1. Alle Akten zu Tanzmeistern, die in diesem Kontext besprochen werden, scheinen nicht vollständig erhalten zu sein bzw. geben kein geschlossenes Bild von deren Wirken oder den Rahmendaten.
- 11 Überprüft wurde die Recherchefunktion des »World biographical index« des Münchner Saur-Verlages: <http://www.saur-wbi.de> sowie in theaterbiografischen Lexika des 18. Jahrhunderts, recherchierbar im Rahmen des CESAR Projektes (»calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution«, <http://cesar.org.uk/cesar2/home.php>; darin: BEAUCHAMPS, P.-F. GODART DE: *Recherches sur les théâtres de France*. 3 Bde. Paris 1735; BRUNET, CHARLES: *Table des pièces de théâtre décrites dans le catalogue de la bibliothèque de M. de Soleinne*. Paris 1914; New York 1965; MAUPOINT: *Bibliothèque [sic!] des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opera, parodies, et opera comiques, et le tems de leurs représentations [...]*. Paris 1733; PARFAICT, CLAUDE und FRANÇOIS: *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*. 2 Bde. Paris 1743; DIES.: *Dictionnaire des théâtres de Paris*. 7 Bde. Paris 1767 1770.
- 12 BENOIT, MARCELLE: *Musiques de Cour. Chapelle, Chambre, Écurie 1661-1733*. Paris 1971 (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons 20).

- 13 Dank des Projektes »Festkultur online – Deutsche Drucke des 17. Jahrhunderts zur Festkultur des Barock« sind einige der in der Herzog-August-Bibl. Wolfenbüttel erhaltenen Libretti in digitaler Form erschlossen und über »persistente URLs« erreichbar: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-1/start.htm?image=00010>. Derzeit ist die Recherchefunktion noch im Aufbau, der OPAC der Bibliothek ist nach Erfahrung des Verfassers ergänzend zu verwenden.
- 14 <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-3/start.htm?image=00037>.
- 15 Laut Auskunft des Niedersächsischen Hauptstaatsarchivs Hannover sind die Tanzmeisterakten, die sich im Oberhofmarschallamt befanden, ein Kriegsverlust. Alle Kammerrechnungen (Bestand Hann. 76c) für den betreffenden Zeitraum durchzusehen, war dem Verfasser im Rahmen der Vorarbeiten zu diesem Beitrag nicht möglich. Eine allgemeine Beschreibung der Theatergeschichte von Hannover und Celle in dieser Zeit sowie eine Literaturübersicht bietet WALLBRECHT, ROSEMARIE ELISABETH: *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle*. Hildesheim 1974.
- 16 Der Tanzmeister Paschal Bence war um 1669/70 zeitweise, vielleicht als »Aushilfe«, am Hof zu Wolfenbüttel tätig. StA Wolfenbüttel 3 Alt 511 Bl. 9 (eine Akte zu Ulrich de la Marche). Laut WALLBRECHT: *Theater*, S. 196 und 201, kam Bence im November 1663 aus Kopenhagen und blieb bis zur Auflösung der Hofkapelle 1665 in Celle, worauf er nach Hannover ging.
- 17 Der Name »Jemmes« oder »Chemmen« könnte nach Meinung des Verfassers »Jaime« bezeichnen. Bei ihm dürfte es sich dann um den Vater oder zumindest Verwandten von Ernest August Jaime, Nachfolger Bonnefonds als Tanzmeister am Wolfenbütteler Hof und Autor des bekannten Kontratanzbuches, handeln. Jemmes ist laut WALLBRECHT: *Theater*, S. 196f., ab 1680/81 in Hannover nachweisbar, erhielt bis 1684/85 ein jährliches Gehalt von 259 Thlr. 18 gr., dann nur noch 59 Thlr. 18 gr. »Quartier- und Fouragegeld«, ab Michaelis 1694 als »abgetretener Tanzmeister [...] ad vitam an Gnadengeldern [...] jährlich [...] 462 Thlr. 18 gr.« Er ist dann nach Paris gereist, wo er 1707 verstarb. An der Ritterakademie von Lüneburg ist von 1684 bis 1693 ein »Jaime« als Tanzmeister belegt (nach REINHARDT: *Matrikel*, S. 41). Die beiden Daten treffen mit den Gehaltsänderungen vom Hof her zusammen, damit wäre »Jemmes« als Jaime identifizierbar. Zur Biografie Ernst August Jaimes siehe das Vorwort der Faksimileausgabe und THOMSON-FÜRST: *Recüeil*, S. 43-46. REINHARDT, UTA: *Die Matrikel der Ritterakademie zu Lüneburg 1656-1850*. Hildesheim 1979; THOMSON-FÜRST, RÜDIGER: *Der »Recüeil de Contre Dances« von Ernest August Jaime (Wolfenbüttel 1717)*. In: *Ars Musica* (1992), S. 43-46.
- 18 Michael Dubreuil (der Nachname auch in anderen Varianten) wurde am 22. April 1654 in Celle erstmals erwähnt und bekam ab 1660/61 bis 1666 Gnadengeld, als er bereits in Lüneburg ansässig war (WALLBRECHT: *Theater*, S. 200f.). In den Matrikeln der Ritterakademie zu Lüneburg sind zwei Tanzmeister mit dem Namen »Dubreuil« benannt: Jean Baron de Breuil von 1656 bis 1666 und Michael du Breuil 1672 bis 1684. Diese Informationen sind leider leicht widersprüchlich. Der Name »Dubreuil« oder »Dubreik« taucht mit Jean Pierre Dubreil 1715 am Münchner Hof auf. Nach einer Karriere an der Pariser Opera war er in Brüssel mit dem bayrischen Herrscher, der dort zeitweise im Exil weilte, in Kontakt gekommen. Sein Sohn folgte ihm nach und prägte das Tanzleben des Münchner Hofes bis 1758. Von Dubreil sind vier Choreografien in Feuillet-Notation und einige Kontratänze überliefert. Siehe dazu MLAKAR: *Unsterblicher Theatertanz*, S. 61-76 und 305, sowie die Dubreil betreffenden Einträge in LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, und LANCELOT: *Belle dance*. Einer der Kollegen Dubreils auf der Wanderschaft war der bereits 1701 in München beschäftigte de la Garde, der später als Notator von Choreografien in England auftrat. Zu seiner Karriere in England siehe auch Essex' Vorwort zu seiner Übersetzung von Rameau. Zu seiner Karriere als Notator siehe THORP: *John Walsh*, bes. 12f. und 23f.
- MLAKAR, PIA und PINO: *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*. Wilhelmshaven 1992; LITTLE-ELLIS, MEREDITH / MARSH, CAROL: *La Danse Noble: an inventory of dances and sources*. New York u.a. 1992; LANCELOT, FRANCINE: *La Belle dance. Catalogue raisonné des chorégraphies françaises en notation Feuillet*. Paris 1996; RAMEAU, PIERRE: *The dancing-master*. Transl. by John Essex. London 1728, S. XIII. (online bei der Library of Congress); THORP, JENNIFER: *John Walsh, Entrepreneur or Poacher: The Publication of Dance Notations 1705-c. 1730*. In: *A Handbook for Studies in 18<sup>th</sup> Century English Music VII*. Oxford 1996, S. 1-36.

- 19 Als französischer Musiker 1666/67 nach Hannover gekommen, war er 1685/86 als Tanzmeister beschäftigt. Eine Verwandtschaft mit dem berühmten französischen Hofanzmeister Louis Guillaume Pecour ist zumindest denkbar.
- 20 Er war von Ostern 1694 bis zu seinem Tod am 18. April 1721 in Hannover mit einem Jahresgehalt von 400 Thalern angestellt. Dort baute er ein ständiges Ballettensemble auf, das bis 1758 Bestand hatte. Ihm folgte sein Sohn George Desnoyer nach, der nach seiner Entlassung 1730 an den sächsischen Hof ging (WALLBRECHT: *Theater*, S. 197-200). Dessen Bühnenkarriere begann, wohl auch über dynastische Verbindungen des Hauses Hannover begünstigt, in London, wo er am 11. Januar 1721 debütierte und von wo er nach der Saison 1721/22 nach Hannover zurückkehrte, um den dort verbliebenen Enkel von König Georg, Prinz Friedrich, zu unterrichten. Er ist als Tänzer dreier Choreografien von L'Abbe bezeugt (MARSH: *French Court Dance*, S. 20). Bei den Choreografien handelt es sich um *Spanish Entrée*, *Entrée*, beides Solotänze, und *Turkish Dance*, zusammen mit Mrs. Younger. Dazu siehe LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, 8100, 4180 und 8220; daneben LANCELOT: *Belle dance*, 1725.1/11-13.
- MARSH, CAROL: *French Court Dance in England, 1706-1740: A study of the sources*. Diss. City University of New York 1985; L'ABBE: *A New Collection of Dances*. London [ca. 1725]. Reprint. Mit einem Vorwort von Carol Marsh. London 1991 (Music for London Entertainment D 2).
- 21 Bei anderen Tanzmeistern (wie Ulrich Roboam de la Marche) sind Entwürfe erhalten, ebenso alte Bestallungsurkunden, die bei einer Veränderung der Bedingungen eingezogen wurden. StA Wolfenbüttel 3 Alt 511, Bl. 1, 3, 4.
- 22 <http://diglib.hab.de/drucke/textb-393/start.htm?image=00003>.
- 23 SCHMIDT, GUSTAV FRIEDRICH: *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel. Ergänzungen und Berichtigungen zu Chrysanders Abhandlung: »Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert«*. Erste Folge. *Chronologisches Verzeichnis der in Wolfenbüttel, Braunschweig, Salzthal, Bevern und Blankenburg aufgeführten Opern, Ballette und Schauspiele (Komödien) mit Musik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nach den vorhandenen Textbüchern, Partituren und nach anderen gedruckten und handschriftlichen Quellenurkunden*. München 1929, S. 4, Nr. 64.
- 24 Laut BUSCH: *Wolfenbüttel*, S. 244, wurde in diesem Sommer die Oper in Braunschweig eröffnet. Dies mag ein guter Anlass gewesen sein, einen neuen Tanzmeister einzustellen. BUSCH, GUDRUN: *Wolfenbüttel, Halle, Weißenfels und wieder Wolfenbüttel. Glanz und Abglanz höfischen Musiktheaters zwischen Oker und Saale*. In: *Die Oper am Weißenfelser Hof*. Hg. von Eleonore Sent. Rudolstadt 1996, S. 209-246.
- 25 Die Schreibweisen dieses Namens weisen schier endlose Variationen auf; hier eine kleine Auswahl: »de la Marche«, »delaMarche«, »de laMarche«, »Marsch«, »Marsche«, »Merche«, »LaMarch«, jeweils mit anderer Stellung (und in Verzeichnissen Einordnung) der Präfixe.
- 26 Da diese Tanzmeisterfamilie sehr weit verzweigt tätig war, konnte nicht allen Hinweisen im Rahmen der Vorbereitungen zu diesem Beitrag nachgegangen werden.
- 27 3 Alt 511, 3 Alt 601, 4 Alt 19 Nr. 1099, 4 Alt 19 Nr. 1100.
- 28 4 Alt 19 Nr. 1101.
- 29 Die meisten Akten, Libretti und auch viele Angaben in der Literatur sind leider ohne Vornamen. In einem Teil der Literatur findet sich auch François de la Marche als Tanzmeister in Wolfenbüttel. So z.B. SALMEN: *Tanzmeister*, S. 50: François de la Marche, Tanzmeister am Wolfenbütteler Hof, habe ein großes Haus besessen, sei ab 1689 Pagenhofmeister und ab 1690 »Hofsecretär« gewesen. Diese Angaben beziehen sich aber auf Ulrich Roboam de la Marche, wie die Akten weiter unten zeigen. Auch die Herzog-August-Bibliothek identifiziert den stets ohne Vornamen in den Libretti genannten Tanzmeister als »François«. Der Verfasser folgt Schmidt, der in den ihn (und uns) interessierenden Jahren nur Friedrich Wilhelm als Kollegen von Bonnefond nennt. Schmidt hat in seiner Habilitation große Bestände ausgewertet. Bis zu einer systematischen Auswertung aller Quellen, vor allem der Kirchenbücher, geht der Verfasser davon aus, dass ein »François« in Wolfenbüttel nicht aufgetreten ist. Chrysander nennt keinen Vornamen.

SALMEN, WALTER: *Der Tanzmeister: Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis ins 19. Jahrhundert. Mit einem Anhang »Tanzmeister in der Literatur«*. Hildesheim u.a. 1997 (Terpsichore 1); CHRYSANDER, FRIEDRICH: *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. In: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* 1 (1863), S. 147-286.

- 30 »Zu finden bei den Herren Bonnefond und La Marche«. *Abregée*, Titelblatt.
- 31 3 Alt 511, Bl. 1.
- 32 CHRYSANDER: *Geschichte*, S. 183.
- 33 <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-33/start.htm?image=00002>.
- 34 Weitere Belege für Georg Wilhelm finden sich in der Arbeit von Hofmann. In Halle tritt Georg Wilhelm 1673 in *Krieg und Liebe und Ballet zu Ehren dem Freudenvollen Geburts-Feste des Durchlauchtigen Prinzens Aristidis* auf. Darin als Ritter: Johann Georg Pasch, der Autor des Tanzbuches *Anleitung* (1659). So könnte sogar eine Verbindung zwischen dem angesehensten Leipziger Tanzmeister, Johann Pasch, und der Familie de la Marche bestehen. Zu der möglichen Verwandtschaft von Johann Georg und Johann Pasch siehe Uwe Schlottermüllers Vorwort zu PASCH: *Anleitung*, S. 13. HOFMANN, HANS-GEORG: *Zur Funktion und Aufführungspraxis des Singballetts. Untersuchungen zur höfischen Musik in Mittelddeutschland*. Unveröffentlichte Magisterarbeit Halle 1996; PASCH, JOHANN GEORG: *Anleitung sich bei grossen Herrn Höfen und andern beliebt zu machen*. Osnabrück 1659. Neuausgabe. Hg. von Uwe Schlottermüller. Freiburg i.Br. 2000.
- 35 Bei Hofmann finden sich Spuren zu Louys de la Marche, so in Gotha 1661, in Halle 1666, 1667 und 1669, und in Dresden 1667 zusammen mit François de la Marche (s.u.). Louys de la Marche war auch Choreograf des Balletts *Verstörte Lust* in Heidelberg 1661. BROCKPÄHLER, RENATE: *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*. Emsdetten 1964 (Die Schaubühne 62), S. 226f.
- 36 StA Wolfenbüttel, 3 Alt 601.
- 37 Weitere Hinweise auf Ulrich Roboam de la Marche finden sich z.B. im Libretto zum *Ballet de la Paix* (Wolfenbüttel 1659): Neben einigen Einzelauftritten gibt es einen Auftritt mit »Les Sieurs de la Marche«. <http://diglib.hab.de/drucke/textb-57/start.htm?image=00018>. Auf weitere Anverwandten gibt es Hinweise im Libretto des *Ballet der Diana* (Wbl. 1663): Hier ist neben Ulrich Roboam auch von einem Pierre de la Marche die Rede. <http://diglib.hab.de/drucke/textb-6-1/start.htm?image=00066>. Um welchen »Mr. de la Marche« es sich im *Ballet zur Bewillkommnung* (Wbl. 1682) handeln könnte, ist unklar. Dieser ist jedenfalls der »Tanzmeister, welcher die Ballette austeilet«. <http://diglib.hab.de/drucke/textb-45-1a/start.htm?image=00003>.
- 38 StA Wolfenbüttel 4 Alt 19 Nr. 1101.
- 39 In den bei CHRYSANDER: *Geschichte*, S. 194, überlieferten Opernrechnungen von 1692 sind aufgeführt: »Mr. Bonnefond 24, Mr. de la Marche 24, der junge de la Marche 15, die kleine de la Marche und die kl. Saboniere 8«.
- 40 *Ballet von dem Gemeinen-Land-und Hoffe-Leben* (Universität Straßburg 1655). Dort tritt François de la Marche zusammen mit seinen Söhnen auf: »Dietericus, des Tanzmeisters jüngerer Sohn«. »Jacobus, Ludovic und Dietericus, des Tantzmeisters Söhne«. »Jacob und Ludovicus des Tantzmeisters ältere Söhne«. »Georgius, des Dantzmeisters jüngster Sohn«. <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-15/start.htm>. Leider ohne Quellenangabe ist folgender Hinweis aus dem Vorwort zu RIECK: *Neue Allemanden*, S. VIII: »En 1650, le maître de danse parisien François de La Marche [sic], au service depuis 1636 à la cour de Darmstadt, s'installe en effet à Strasbourg où il acquiert en 1652 le droit de bourgeoisie«. RIECK, JOHANN ERNST: *Neue Allemanden, Giques, Balletten [...]*. Straßburg 1658. Neuausgabe. Hg. von Jean-Luc Gester. Strasbourg; Stuttgart 1994 (Convivium Musicum 2).
- 41 Ballett *Tugendkette* (Darmstadt 1658). Dort treten auch Georg Wilhelm und Johann Dietrich auf. <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-8/start.htm>.
- 42 *Sudetische Frühling Lust* (Bayreuth 1671). Hier treten François la Marche le Pere, sowie Rudolph la Marche und François la Marche auf. <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-14/start.htm?image=00015>.

- 43 Hofmann erwähnt in Dresden 1667 François und Louys de la Marche. Laut SALMEN befand sich auch Rudolf Christian de la Marche in Dresden: 1672 tanzte er eine Sarabande; 1685 erhielt er 250 Thaler als Pagentanzmeister (SALMEN: *Tanzmeister*, S. 52).
- 44 Dresden 1667 mit François, s.o. Er war ebenfalls in Halle tätig wie zeitweise Ulrich Roboam und Georg Wilhelm.
- 45 Geboren in München, gest. in Eichstätt 1672(?), Hofkapellmeister in Eichstätt ab 18.05.1649-1672 (?). Nach UNVERRICHT, HUBERT: *Die Eichstätter Hofkapellmeister*. In: Musik in Bayern 42 (1991), S. 97-109, darin S. 100f.
- 46 StA Wolfenbüttel 3 Alt 609; sein Name wird oft auch mit Nanquer wiedergegeben. In mehreren Eingaben bittet Nanquier um die Auszahlung seines Honorars, in diesem Zusammenhang ist auch von Schulden in Zusammenhang mit einer Krankheit 1690, während der er »zu informieren unfähig worden ist«, die Rede.
- 47 LLC 6-5.1686 (in *Psyche* als Choreograf) und LLC 8-10.1685 (in *Proserpine* als Sänger). *Psyche* auch: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-365/start.htm>. SCHMIDT, CARL B.: *The livrets of Jean-Baptiste Lully's Tragédies Lyriques. A catalogue raisonné*. New York 1995, Abk. LLC.
- 48 So war er in der Oper *Hermione* 1686 für die »Ordonance der Balletten« zuständig: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-400/start.htm?image=00004>. *Des Braunsch. Wolfenbüttelschen Landes Allgemeine Freude / über [...] Christinen Louisen / vermählten Hertzogin zu Braunsch. und Lüneb. geborenen Fürstin zu Oettingen [...] Glücklichen Einzug in die Hochfürstl. Residenz Wolfenbüttel / (so geschehen den 9. Jenner 1691.): In einem Ballet unterthänigst bezeuget durch die Hochfürstl. Academie daselbst / [C. Zeigener / Prof. Zuwissen / daß die Music [...] von Mons. Cousser, Fürstl. Capellmeister; und die Tänzze von Mons. Nanquier [...] verfertigt]*. Herzog-August-Bibliothek, Signatur Xb 4° 55.
- 49 SCHMIDT: *Frühdeutsche Oper*, Bd. 2, S. 203. DERS.: *Neue Beiträge*, Nr. 79.
- 50 Nach der Tabelle in SCHMIDT: *Neue Beiträge*.
- 51 *Julia* (Wolfenbüttel 1690), de la Marche und Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-393/start.htm?image=00003>. *Cleopatra* (Wfb. 1691), de la Marche und Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-397/start.htm?image=00009>. *Gl'Inganni di Cupido* (Wfb. 1691), de la Marche und Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-179/start.htm?image=00009>. *L'Isione* (Wfb. 1691), de la Marche und Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-11/start.htm?image=00009>. *Ariadne* (Wfb. 1692), de la Marche und Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-1/start.htm?image=00009>. *Jason* (Braunschweig 1692), de la Marche und Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-389/start.htm?image=00008>. *Gl'Amori Innocenti* (Wfb. 1692), de la Marche und Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-370/start.htm?image=00007>. *Introduzione per un Balletto* (Bsg. 1692), Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-399/start.htm?image=00003>. *Echo und Narcissus* (Bsg. 1693), Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-3/start.htm?image=00008>. *Pleiades* (Bsg. 1693), die ersten zwei Entrées von de la Marche (*Götter und Göttinnen; Schreckgeister und Liebesgötter*), das letzte von Bonfond (*In Sternen verwandelte Helden und Heldinnen*): <http://diglib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-2/start.htm?image=00008>, darin <http://diglib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-2/start.htm?image=00008>; <http://diglib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-2/start.htm?image=00048>; <http://diglib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-2/start.htm?image=00072>. *Wettstreit der Treue* (Bsg. 1693), Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-4/start.htm?image=00008>. *Hercules* (Wfb. 1693), Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-380/start.htm?image=00009>. *Hercules* (Bsg. 1694), Bonfond: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-6/start.htm?image=00009>. *Narcissus* (Bsg. 1700), Bonfond <http://diglib.hab.de/drucke/textb-402/start.htm?image=00008>.
- 52 Aus Bressands Hochzeitsbriefen C<sup>v</sup>. Zitiert nach SMART, SARA: *Doppelte Freude der Musen. Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel 1642-1700*. Wiesbaden 1989 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 19), S. 264.
- 53 1688 war noch ein gewisser Hennig Müller »Ballettmeister« an der Akademie – ein weiteres Indiz dafür, dass Bonfond erst 1690 an den Wolfenbütteler Hof kam (KUHLENKAMP: *Die Ritterakademie Rudolf*, S. 109). Auf S. 78 findet sich ein Zitat aus einer retrospektiven Quelle von 1759, Tanzmeister der Akademie seien »Nantier Hugues, Bonfond und Friedrich Wilhelm de la

Marche« gewesen. Aus diesen entstellten Namen lassen sich die Namen »Nanquier, Hugues Bonnefond und Friedrich Wilhelm de la Marche« ableiten. Ausführlicher zur Geschichte der Akademie allgemein, mit umfangreichen Quellen- und Literaturverzeichnis ist CONRADS: *Ritterakademien*.

KUHLENKAMP, ALFRED: *Die Ritterakademie Rudolf – Antoniana in Wolfenbüttel 1687-1715*. Braunschweig <sup>2</sup>1977 (Beiträge zur Geschichte der Carolo-Wilhelmina <sup>2</sup>III); CONRADS, NORBERT: *Ritterakademien der Frühen Neuzeit. Bildung als Standesprivileg im 16. und 17. Jahrhundert*. Göttingen 1982 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 21).

- 54 StA Wolfenbüttel 2 Alt 12297, Bl. 1-6; Bl. 1 ist ein französischer, wohl eigenhändiger Brief von Bonnefond an den Herzog; bei Bl. 2f. handelt es sich um eine Zusammenstellung genauerer Bestimmungen zu der »Academie« durch Bonnefond; Bl. 4-6 sind der Kanzleientwurf des »Privilegiums« an Bonnefond, die »Academie« einrichten zu dürfen, der mit dem 24. Oktober 1698 datiert ist.
- 55 Die im Katalog der Herzog-August-Bibliothek enthaltenen Libretti sind auch in einer Microfichesammlung in großen Bibliotheken einsehbar. THIEL, EBERHARD: *Libretti: Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher*. Frankfurt a.M. 1970 (Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Neue Reihe 14).
- 56 SCHMIDT: *Frühdeutsche Oper*, Bd. 1, S. 214f.
- 57 Hier wie in den folgenden Schriftstücken geht es um die Auseinandersetzungen um das Privileg, Tanzunterricht erteilen zu dürfen, zwischen der Witwe Bonnefond, ihrem Sohn Anton Ludwig und den Tanzmeistern de la Marche und »Schamen« (also Jaime). StA Wolfenbüttel, 2 Alt 12297, Bl. 7.
- 58 SCHMIDT: *Frühdeutsche Oper*, Bd. 1, S. 122. Im Verzeichnis der Mitglieder der Hofkapelle wird allerdings bei Bonnefond (S. 124) angegeben: Bonnefond, Tanzmeister, 1702-1714, etc. (Kammerrechn.). Da Bonnefond spätestens 1711 gestorben ist, dürfte es sich dabei um einen Fehler oder um eine nicht erkannte direkt anschließende Beschäftigung von Anton Ludovich Bonnefond handeln.
- 59 BONNEFOND: *Approbation*. Bei diesem dreiseitigen Druck handelt es sich um undatierte Dankverse von Anton Ludovich Bonnefond (»Fürstl. Wolffenb. Hof- und Academie Tantz-Meisters Aeltesten Sohn«) an die Kurfürstin Sophie von Hannover (1630-1714), Tochter von Friedrich V. von der Pfalz und Elizabeth von England, Schottland und Irland (zu der Hochzeit der beiden vgl. den Beitrag von Magdalene Gärtner in diesem Band). Sophie war die Frau von Ernst August von Hannover (1629-1698) und wurde Erbprinzessin von Großbritannien. Inwieweit er die wahrscheinlich bestehenden Verbindungen seines Vaters nach Hannover wieder aufnahm, konnte der Verfasser noch nicht klären. BONNEFOND, ANTON LUDOVICH: *Danksagung vor die gnädigste Approbation Der in diesen Braunschweigischen Opern gehaltenen Entréen*. O.O., o.J. HAB Wolfenbüttel, M Gn. 4° Kapsel 13(1).
- 60 SCHMIDT: *Frühdeutsche Oper*, Bd. 2, S. 211. Schmidt bezieht den handschriftlichen Zusatz »Entrée de Mons. Bonnefond« fälschlicherweise auf den bereits verstorbenen Hugues Bonnefond. Selbstverständlich käme auch ein anderer Verwandter Hugues Bonnefonds in Betracht.
- 61 Seine Vorgänger in dieser Position waren von 1684 bis 1693 »Jaime« und von 1693 bis 1711 Thomas de la Selle, der mit Johann Sebastian Bachs Aufenthalt in der Michaelischule zu Lüneburg von 1700 bis 1702 in Verbindung gebracht wird (REINHARDT: *Matrikel*, S. 41). LITTLE, MEREDITH / JENNE, NATALIE: *Dance and the music of J.S. Bach*. Bloomington, IA <sup>2</sup>1998, S. 3f.
- 62 SCHMIDT: *Frühdeutsche Oper*, Bd. 1, S. 126. Sie logierte 1721 in Braunschweig. In den Kammerrechnungen auf S. 127-132, die bis 1735 reichen, scheint sie überall auf, wo die Tänzer berücksichtigt werden. Bei ihr könnte es sich neben einer Tochter auch um die von Hugues aus Paris geholte Schwester handeln.
- 63 Für eine kurze Zusammenfassung zur Akademie siehe ASTIER, REGINE: *Academie de Danse*. In: *International Encyclopedia of Dance*, Bd. I (1998), S. 3-5.

- 64 Gemeint ist Pierre Beauchamps, königlicher Tanzmeister am französischen Hof; ihm wird von den meisten Quellen, wie auch von Bonnefond, die Erfindung der »Chorégraphie«, der damals gängigsten Tanznotation zugeschrieben. Vgl. HARRIS-WARRICK/MARSH: *Musical theatre*, S. 83-87; ASTIER, REGINE: *Beauchamps, Pierre*. In: *International Encyclopedia of Dance*, Bd. I (1998), S. 396f.
- 65 Bonnefond dürfte sich auf die Datierung der Registrierung bei der »Communauté des imprimeurs & librairies« am 16.12.1699 und die Datierung des Privilegs am 31.12.1699 für die erste Auflage der *Chorégraphie* beziehen.
- 66 Die 1. Auflage 1700, die Auflage 1701 mit einem vierseitigen »Supplement« und eine bis dato unbekannte dritte Auflage? Nach dem Katalog von SCHWARTZ/SCHLUNDT: *French Court Dance*, sind die nächsten bekannten Auflagen die von 1709 und 1713 (S. 29-31; ebenso LITTLE/MARSH, S. 91). Evtl. handelt es sich einfach um einen Druckfehler. SCHWARTZ, JUDITH L. / SCHLUNDT, CHRISTENA: *French Court Dance and Dance Music. A Guide to Primary Source Writings 1643-1789*. Stuyvesant, NY 1987.
- 67 LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, 1704-Péc. Vgl. auch LANCELOT: *Belle dance*, 1704.1.
- 68 BEHR, SAMUEL RUDOLPH: *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst*. Leipzig 1703; DERS.: *Anderer Theil der Tanzkunst oder Ausgesiebte Grillen*. Leipzig 1703.
- 69 Vgl. auch die Definition der verschiedenen »lignes« in FEUILLET: *Chorégraphie*, S. 4f./3\*. Die Illustration der Linien bei Feuillet bezieht sich hauptsächlich auf die möglichen Raumwege, Bonnefond wendet das Konzept auf die Struktur der fünf Positionen an.
- 70 KOUGIOUMTZOGLOU-ROUCHER: *Aux origines*, Bd. 1, S. 290. Diese leider nur schwer zugängliche Arbeit verwendet u.a. eine innovative, auf sprachwissenschaftlichen Vorbildern beruhende Terminologie zur Bewegungsanalyse, die hier aber aus Platzgründen nicht erläutert und systematisch angewendet werden soll. KOUGIOUMTZOGLOU-ROUCHER, EUGÉNIA: *Aux origines de la danse classique: le vocabulaire de la belle danse (1661-1701)*. 2 Bde. Diss. Université de Paris XIII 1991.
- 71 Die Tabelle im Anhang enthält alle Schritte des *Abregée* in der dort vorgegebenen Reihenfolge, sowohl im französischen Original als auch in der deutschen Übersetzung von Anton Ludovich Bonnefond. Ergänzt werden sie durch die Fundstellen bei Feuillet und durch Tauberts Übersetzung von Feuillet ins Deutsche. Taubert erscheint als Vergleichsquelle besonders geeignet, da er mit Feuillet auf der gleichen Grundlage basiert und wie Bonnefond jede französische Schrittbezeichnung mit deutschen Begriffen ersetzt, aber gleichzeitig einer etwas anderen, städtischen Tanzkultur entstammt.
- 72 Bonnefond schildert die frühe, auch bei Feuillet aufgeführte Variante ohne Sprung aus den Tabellen (S. 48/38\*), nicht die spätere Variante mit Sprung bei RAMEAU: *Maître*. Zur Diskussion dieser Änderungen siehe KOUGIOUMTZOGLOU-ROUCHER: *Aux origines*, Bd. 1, S. 351-354, und HARRIS-WARRICK/MARSH, S. 110f. RAMEAU, PIERRE: *Le maître à danser. Qui enseigne la maniere de faire tous les differens pas de danse dans toute la régularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas [...]*. Paris 1725, <sup>2</sup>1748, online bei der Library of Congress.
- 73 RAMEAU, PIERRE: *Abbregé de la nouvelle methode, dans l'art d'écrire ou de tra cer toutes sortes, de danses de ville [...] mise au jour par le sr. Rameau [...] Ouvrage très utile pour toutes personnes qui ont sç u ou qui apprennent à danser, puis que par le secours de ce livre, on peut se remettre facilement dans toutes les danses que l'on à appris*. Paris 1725, online bei der Library of Congress, hier S. 24.
- 74 Dieser letzte Schritt wird hier wie in jedem Kapitel mit »&c.« versehen, wohl als Hinweis, dass nicht alle denkbaren Varianten aufgeführt sind.
- 75 Diese Bewegung ist in der Auflage von 1700 nicht enthalten; erst im Supplement der Auflage von 1701 wird sie aufgeführt.
- 76 HARRIS-WARRICK/MARSH, S. 120; KOUGIOUMTZOGLOU-ROUCHER: *Aux origines*, Bd. 1, S. 380-383.
- 77 Eine Beschleunigung in der Bewegung des zweiten »demi-coupé« so wie im »demi-coupé en l'Air« möchte der Verfasser hier nicht erkennen. Eine Pause des Bewegungsflusses im »Elévé« erscheint ihm eine nahe liegende Interpretation. Dies entspräche auch der generellen Betonung des zweiten Schrittes bei anderen Varianten des »coupé«.

- 78 Denkbar wäre es am Beginn, als Grundlage bzw. Ziel des Tanzunterrichtes, oder am Ende, nachdem alle Einzelbewegungen geklärt sind.
- 79 Feuillet beschreibt zwar ein System, die Bewegungen der Arme zu notieren, setzt es aber außer auf der Beispielseite praktisch nicht ein. Sieht man von den Bemerkungen vor allem deutscher Tanzmeister wie Behr, Bonin und Taubert ab, so ist die einzige systematische Darstellung der Armbewegung die Rameaus im zweiten Teil des *Maître*. Die deutschen Tanzmeister schildern in erster Linie das niedere »Port de Bras« des Menuetts, das »hohe Porte des Bras« wird selbst in umfangreicheren Publikationen nur sehr kurz behandelt. Dies macht eine so frühe und bei aller Kürze systematisch angelegte Darstellung besonders wertvoll für ein Verständnis der Armführung um 1700.
- 80 Die beschriebenen Bewegungen lassen sich (bis auf die erste) nicht ohne Interpretation mit Zeichen der Armnotation Feuillet's (S. 99-102/89-93\*) in Einklang bringen. Dieser Abschnitt ist von Feuillet relativ unabhängig, er stellt keine Paraphrase der Zeichenbeschreibungen dar. Gänzlich fehlt bei Feuillet eine Notation des niederen »Port de Bras« des Menuetts und der Courante. Diese Bewegung wird zwar in der Folge verbal oft beschrieben, aber erst durch MALPIED: *Traité*, S. 90f. in Notation umgesetzt. MALPIED, M.: *Traité sur l'art de la danse*. Paris [1770? oder 1785?], online bei der Library of Congress.
- 81 Dies sollte bei der hohen Kongruenz der Schrittbeschreibungen zulässig sein.
- 82 FEUILLET: *Chorégraphie*, S. 97/89\*, »Les deux bras ouverts«.
- 83 Für eine ausführlichere moderne Darstellung siehe SAFTIEN: *Ars saltandi*, S. 322f. Ein zeitgleiches Zeugnis in einem deutschen Traktat zum Einsatz des »menuet-mouvement«, allerdings ohne eine Beschreibung, findet sich in I.H.P.: *Maître de danse*, 1705, hier B 1f. Im Nachlass von Karl-Heinz Taubert in der Universität der Künste in Berlin befindet sich ein kopiertes Exemplar mit fünf Seiten »Nachlese von Anno 1707«, die weitere Druckfehlerkorrekturen enthält. Das Nachwort der Microficheausgabe von Hans Pimmer ist leider fehlerhaft.
- Einige Autoren möchten I.H.P. mit Johann Pasch identifizieren, so z.B. HARRIS-WARRICK/MARSH, S. 86, Fn. 14. Der Verfasser meint, dass wichtige Gründe dagegen sprechen: Wie bereits Petermann in seinem Nachwort zur Faksimileausgabe von PASCH'S *Beschreibung wahrer Tanzkunst* von 1707 beobachtet, sind Sprache und Stil der beiden Traktate völlig unterschiedlich. Der berühmte Johann Pasch hätte sicherlich auch nicht anonym veröffentlichen müssen; er dürfte auch kein Interesse an einem »do-it-yourself«-Buch für Laien, die die ersten Grundlagen begriffen hatten, gehabt haben – dies widerspräche der auf die Abwehr von »Pfuscher« eingerichteten Argumentation in seiner *Beschreibung*. Ein zweiter Vorname – für das »H.« in I.H.P. – ist nicht überliefert. Der verlockendste Grund, ihm das Buch zuzuschreiben, ist die Notation, in der man gerne eine von Beauchamps stammende Vorform der von Feuillet veröffentlichten Notation erkennen möchte. Der Verfasser hält es für wahrscheinlicher, dass es sich um eine drucktechnisch und didaktisch bedingte Vereinfachung des Systems der *Chorégraphie* handelt: Ähnlich wie Bonnefond die Positionszeichen Feuillet's nicht in seinem Traktat abbildet und die Füße mit A und B bezeichnet, setzt I.H.P. für Mann und Frau die Buchstaben M und F statt der Symbole der *Chorégraphie*. Die Notation von I.H.P. ist auf wesentlich weniger Buchseiten zu erklären als die von Feuillet – um den Preis, dass zwei Notationsebenen nötig werden. Schließlich befinden sich mindestens zwei Choreografien von Pecour bei I.H.P., beide kommen in Feuillet's *Receuil* mit Tänzen von Pecour von 1700 vor. I.H.P.: *Maître de danse, Oder Tanz-Meister*. Glückstadt und Leipzig 1705. Microficheausgabe. Egelsbach 1998 (Deutsche Hochschulschriften 2560); FEUILLET, RAOUL AUGER: *Receuil de Dances, composées par M. Pecour*. Paris 1700, <sup>2</sup>1709, online bei der Library of Congress.
- 84 RAMEAU: *Maître*, S. 231-235; völlig anders das »coupé à deux mouvement«, S. 236-238. Dazu weiter unten.
- 85 RAMEAU: *Maître*, S. 236-242.
- »Coupé à deux mouvements«: »C'est pourquoi, lorsque vous prenez votre premier pas qui est un demi-coupé fort soutenu dans ce même tems, vous laissez tourner vos deux bras un peu en dessous, & vous faites un demi mouvement des poignets, & des coudes en commençant d e s

b a s e n h a u t : [...] mais lorsque vous prenez votre second mouvement qui est le jetté échapé, en commençant votre plié, vos bras s'étendent [...]«.

»Pas de Gaillarde«: »[...] c'est pourquoi les bras se tourent en dessous avant que vous pliez, lorsque vous assemblé les bras & les poignets se plient à demi en les prenant d e b a s e n h a u t : mais lorsque vous faites votre second pas que vous portez à côte à la deuxième position, vos bras en retournant d e h a u t e n b a s , s'étendent dans leur première situation [...]«.

- 86 Dass Bonnefond Rameaus Bewegung im »poignet«, dem Handgelenk, nicht erwähnt, überrascht nicht, da er ja generell nicht auf Handgelenksbewegungen eingeht.
- 87 So findet sich z.B. auf Feuillet's Beispielblatt für die Notation von Armbewegungen nicht eine Opposition, die von einem Rameau'schen »rond du main« begleitet wird. Eine völlig andere Art der Darstellung von Armbewegungen wählt BEHR in seinen *Ausgesiebten Grillen* (1703), B 3v – B 5r und B 11r – C 1r: Behr beschreibt das tiefe und hohe »porte de brah« (sic!) mit Hilfe von anatomischen Beschreibungen; diese ausführlicher zu interpretieren wäre sicherlich ein lohnendes Unterfangen. Für einen von ihm beobachteten Tanzstil, der die Armführung auf die Bewegung der Hände reduziert, hat Behr nur Verachtung übrig. Diese Indizien zu weniger Bewegungen im Handgelenk bei Feuillet, Behr und Bonnefond dürften auf einen der wesentlichen Unterschiede in der Armführung um 1700 im Vergleich mit Rameau 1725 hinweisen.
- 88 Das »Jetté« hat bei Rameau eben keine Opposition, sondern eine neutrale Position mit ausgestreckten Armen – wie in Bonnefonds erster Regel (RAMEAU: *Maître*, S. 253f.).
- 89 Auch Taubert schreibt auf S. 843 in seiner Übersetzung der *Chorégraphie* »Couranten-Schritt«, also gewissermaßen »Pas de Courante«.
- 90 Vgl. z.B. auch den zeitgleich in England Feuillet paraphrasierenden Siris, S. 32: »A S t e p in the C o u r a n t e is made by Bending, and Stretching out the two Knees, at the same time that one Foot passes aside of the other, and afterwards Slides upon some on of the P o s i t i o n s .« Hier übrigens auch »Step in the Courante«, also »Pas de Courante«. FEUILLET, RAOUL AUGER: *The Art Of Dancing, Demonstrated by Characters And Figures*. Übers. von P. Siris. London 1706.
- 91 RAMEAU: *Maître*, S. 116.
- 92 Die meisten anderen Schritte haben auf der »1«, dem »Tact«, die Gewichtsübertragung. Dies gilt auch für viele Sprünge. Eine bedeutende Ausnahme ist der »contretems«, der interessanterweise auch das Wort »tems« beinhaltet wie der »tems de Courante«. Auch in Bonnefonds Beschreibung des »Contretems« ist das freie Bein auf der »1« in der Luft – wie Bonnefond schreibt »comme au 1ere tems de courante«.
- 93 FEUILLET: *Chorégraphie*, S. 87/81\*.
- 94 Hier liegt im französischen Text ein Druckfehler vor, in der deutschen Fassung ist korrekt vom »3te[n] tempo« die Rede.
- 95 Also Feuillet's »tems de Courante«.
- 96 In erster Linie bei Bonin, Taubert und Rameau; eine moderne Synthese findet sich bei SAFTIEN: *Ars saltandi*, S. 344-347.
- 97 Die in VIII. 2. im Satz entstehende Wortfolge »tems de Courante« bezieht sich auf die Zählzeiten (frz. »tems«) des Taktes der Courante, nicht auf die Benennung der Bewegungssphrase »plié, élève, glissér« als »tems de Courante«, wie Bonnefonds »pas de Courante« bei Feuillet bezeichnet wird. Das Wort »tems« hat zwei verschiedene Bedeutungen, eine rhythmische und eine bewegungstechnische.
- 98 Die deutsche Übersetzung weicht hier allerdings ab und zeigt so, dass der Übersetzer die Anweisungen vom Vorpunkt »pas de courante« vollständig abgeschrieben hat, ohne die Auslassung im Französischen zu beachten.
- 99 Dennoch meint der Verfasser, dass nach Bonnefond auch eine 4. Position im Sprung zulässig ist. Es dürfte in der Darstellung des Zeitpunktes eher darum gehen, dass die Gewichtsübertragung eben nicht auf der »1« erfolgt.
- 100 Fällt er unter die »saut« der ersten Regel, oder wie die »Sissonne« unter die vierte Regel?

- 101 Zur Unterscheidung dieser zwei Fassungen siehe HARRIS-WARRICK/MARSH: *Musical theatre*, S. 107, und SAFTIEN: *Ars saltandi*, S. 318.
- 102 Nur im Supplement ab der Auflage von 1701 enthalten. Ein von den ab 1701 bezeugten Menuettschritten abweichender Schritt findet sich bei HARRIS-WARRICK/MARSH: *Musical theatre*. Er stammt aus dem Jahr 1688.
- 103 Von diesem Schritt gibt es laut Cobau zwei Varianten: eine mit einem längeren »demi-coupé« (drei Zählzeiten) und eine mit einem kürzeren »demi-coupé« (zwei Zählzeiten) am Beginn. Laut Cobau gibt es die kurze Variante nur bei RAMEAU: *Maître/Dancing-master*, S. 78/44. Die lange Variante findet sich in ihrer Lesart in den von ihr ausgewerteten Quellen von Beginn bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als der von der Allgemeinheit bevorzugte Menuettschritt. Mehr zur Rhythmisierung auch im Folgenden. COBAU, JUDITH: *The Preferred Pas de Menuet*. In: *Dance Research Journal* 16/2 (Fall 1984), S. 13-17.
- 104 SAFTIEN: *Ars saltandi*, S. 320-323. Dort sind übrigens auch vier Menuettschritte aufgeführt, die – die Hinzufügung der richtigen Zeitverteilung aus verbalen Beschreibungen vorausgesetzt – denen von Feuillet entsprechen. Bei FEUILLET: *Chorégraphie*, S. 80\*, werden keine differenzierenden Zeitangaben durch Liaisonlinien gemacht, einem System, das Feuillet erst in seiner Publikation 1704 mit einem »traité de la cadance« vollständiger entwickelt; dort kommt übrigens kein Menuettschritt in den Beispielen vor. Mit unmissverständlicher, gepunkteter Liaison wird der hier beschriebene Menuettschritt nach des Verfassers Kenntnis erst in MAGNY: *Principes*, S. 117 und 126f., geschrieben. MAGNY, CLAUDE-MARC: *Principes de Chorégraphie suivis d'un traité de la cadence*. Paris 1765. Reprint. Genf 1980.
- 105 Folgt man der Interpretation Cobaus, so hätte Bonnefond als erster die Rhythmisierung des wichtigsten Menuettschrittes geliefert. Der Verfasser meint, dass die Rhythmisierung in einigen der von Cobau ausgewerteten Quellen nicht so eindeutig ist. Bei BONIN: *Neueste Art*, S. 142-146, und diesen paraphrasierend BEHR: *Art*, S. 27f., kann man die Angaben auch anders, wie bei RAMEAU: *Maître*, verstehen. Sie hauptsächlich nach RAMEAU: *Abbregé*, S. 104, zu richten ist aufgrund der missverständlichen Notation ungünstig. Auch TAUBERT: *Tanzmeister*, S. 634f., gibt unterschiedliche Rhythmisierungsvorschläge für diese Variante an, die er nicht bevorzugt. Im Vergleich von frz. Quellen aus der Zeit um 1700 mit solchen von 1725 ist ein Wechsel vom Menuettschritt mit »trois mouvement« zu jenem »en fleuret« festzustellen. Dieser Schritt wäre also in den Bonnefond vorliegenden Quellen von besonderer Bedeutung. Hiervon setzt er sich durch seine Wahl etwas ab. Siehe dazu WITHERELL: *Louis Pecour*.  
BEHR, SAMUEL RUDOLPH: *L'art de bien danser, oder die Kunst wohl zu Tantzzen*. Leipzig, Fulde 1713. Reprint. Leipzig 1977 (Documenta choreologica); WITHERELL, ANNE LOUISE: *Louis Pecour's 1700 »Recueil de dances«*. Ph.D. Stanford University 1981. Ann Arbor 1983 (Studies in Musicology 60).
- 106 Es bleibt unklar, ob die Bewegung vom linken oder rechten Fuß ausgeht.
- 107 Zum »Porte de Bras« im Menuett s.o. im entsprechenden Kapitel.
- 108 Die polnische Autorin Drabecka gibt den sächsischen, städtischen Tanzmeistern den treffenden Namen »Sächsische Schule«, da sie mit ihren Veröffentlichungen vor allem im Leipzig der ersten beiden Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts die größte Dichte an tanztheoretischen Schriften erzeugten. DRABECKA, MARIA: *Uwagi o analizie traktatów choreotechnicznych saskich mistrzów tańca*. In: *Muzyka* 1982/3-4, S. 109-115.
- 109 Ganz im Gegensatz dazu der deutsche Tanzmeister Charles Pauli, der sein ganzes Buch für deutsche Leser auf Französisch veröffentlicht. PAULI, CHARLES: *Éléments de la danse*. Leipsic (sic!) 1756.
- 110 Dabei dürfen die fließenden Übergänge nicht in Vergessenheit geraten: Ein städtischer oder universitärer Tanzmeister konnte ebenso gut an einen Hof wechseln wie umgekehrt. Ein gutes Beispiel ist Behr, der in einem städtischen Umfeld tätig war und viele Studenten als Schüler hatte. Gleichzeitig richtete er Ballette für Höfe der Umgebung aus.