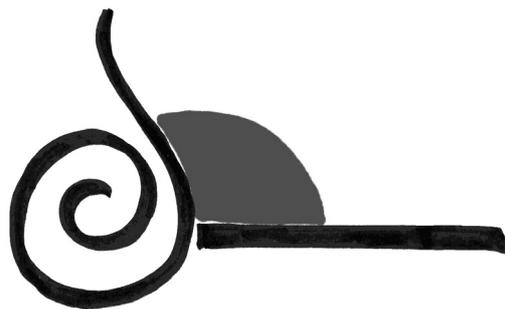


MORGENRÖTE DES BAROCK

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

**»... dass ein geschickter Teutscher eben so galant,
als ein gebohrner Frantzose tanzten könne ...«**

Tendenzen deutscher Tanzkunst um 1700
im Spannungsfeld von Adaption und Kreation

STEPHANIE SCHROEDTER

Während in Frankreich und England Hochburgen so genannter »barocker« Tanzkunst¹ hervorstechen, erweist sich die Lage in Deutschland – vor allem aus der Perspektive der heutigen Forschung – als (geografisch) wesentlich unüberschaubarer: Hier treten an verschiedenen, auch sehr entlegenen Orten einzelne Höfe hervor, die sich – gemäß den künstlerischen Vorlieben und dem eher französisch, italienisch oder auch englisch beeinflussten »Geschmack« des jeweils regierenden Fürsten – mit keinesfalls immer gleichbleibender Kontinuität der Tanzpflege widmen. Die entsprechenden Inszenierungen stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Musiktheaterpraxis, die von dem jeweiligen Herrscherhaus präferiert wird. Hierbei kommt es zu interessanten Mischformen zwischen Oper, Singspiel, Maskerade und »Ballett«², für die es in den Nachbarländern keine direkten Vorbilder gibt und die als solche auch mehr Beachtung verdienen, als ihnen bislang in der Forschung zuteil wurde: Eine umfassende Repertoireerschließung, begleitet von einer vergleichend-systematischen Auswertung der Themen und Topoi, deren dramaturgischer Konzeption, (soweit eruiert) musikalischer und tänzerisch-choreografischer Gestaltung sowie szenischer Umsetzung könnten hierzu einen Gewinn bringenden Ansatzpunkt bieten. Hinweise auf den Entstehungskontext, den Anlass, die Auftraggeber und ausführenden Künstler tragen ebenso wesentlich zum Verständnis dieser Produktionen bei.

Durch die sich schon im späten 17. Jahrhundert anbahnende Verschiebung der höfischen Tanzkultur in den städtischen Bereich, die für eine weitere Ausbreitung des französischen Kulturimportes und dessen Anpassung an spezifisch deutsche politische und soziokulturelle Rahmenbedingungen sorgt, verschwimmen die Konturen der deutschen Tanzkunst weiter. Die derzeit erschlossene Quellenlage bietet vielfältige Mosaiksteinchen zu mehr oder weniger spektakulären Tanzereignissen des deutschen Sprachraumes, deren Gesamtschau – soweit überhaupt möglich – noch aussteht.

Im Folgenden soll jedoch eine Skizzierung der deutschen Tanzsituation um 1700 von einer »Werk«-Analysen³ und deren interpretatorischer Kontextualisierung diametral gegenüberliegenden Seite unternommen werden: Auf der Basis einer vergleichenden Gegenüberstellung zeitgenössischer Tanztraktate, die einen Ausschnitt aus dem »Tanzdiskurs« seinerzeit tonangebender Tanzmeister bieten, werden Tendenzen der deutschen Tanzkunst zwischen der Aneignung einflussreicher Strömungen und ihrer kreativen Neugestaltung aufgezeigt. Neben den theoretisch-poetischen Ausführungen⁴

der Tanzbuchautoren finden sich ebenso aufschlussreiche Anmerkungen zu ihrer alltäglichen Tanz- und Theaterpraxis, zu Arbeitsbedingungen und daraus resultierenden Strategien. Es handelt sich bei diesen Erörterungen somit um eine Folie, die nicht unmittelbar einzelne Tanzereignisse dokumentiert und doch – nicht selten »ex negativo« formuliert – reflektierend auf das tänzerische Alltagsgeschehen Bezug nimmt, dementsprechend einer kritischen Entschlüsselung bedarf. Um die Facetten deutscher Tanzkultur um 1700 noch eindringlicher vor Augen zu führen, werden im Folgenden auch jene Abhandlungen französischer Autoren vergleichend herangezogen, die hierbei eine Vorbildfunktion übernahmen und dennoch (stellenweise erheblichen) Neuinterpretationen unterworfen wurden: Gerade an diesen Punkten zeigen sich die Unterschiede und Besonderheiten deutscher Tanzpflege gegenüber jener des Nachbarlandes, der man voller Respekt und Bewunderung nacheiferte und von der man sich dann doch wieder abzugrenzen suchte, da sie anderen Bedürfnissen angepasst werden musste.

Zur Quellenlage des deutschen Tanzschrifttums ab 1700

Dem anonym bzw. unter dem Pseudonym »Mercurius« verfassten *Neu-gebauten Schauplatz der Dantzenden* (Nürnberg 1671)⁵, einer frühen und singulären Erscheinung im deutschen Tanzschrifttum, folgt nach 1700 eine ungewöhnliche Fülle von Tanzpublikationen, die durch die zeitliche und auch (überwiegend) geografische Nähe ihrer Veröffentlichung zu einer unmittelbaren Gegenüberstellung herausfordern. Dieser »schriftstellerische Reigen« wird von zwei innerhalb eines Jahres erscheinenden Abhandlungen des Leipziger Tanzmeisters Samuel Rudolph Behr[en] (um 1670–?) eröffnet: Seiner *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tantz-Kunst* (Leipzig 1703)⁶ folgte unmittelbar – vermutlich als Reaktion auf erste, kritische Stimmen – ein *Andere[r] Theil der Tantz-Kunst, oder ausgesiebte Grillen*⁷. Behr studierte zunächst Jura, bevor er sich entschloss, seinen Lebensunterhalt als Tanzmeister zu verdienen.⁸ Obwohl er noch drei weitere Tanzabhandlungen verfasste,⁹ in denen er sich äußerst selbstbewusst, kompetent und eloquent präsentiert, schien er bei seinen Kollegen nicht sehr beliebt gewesen zu sein, wie beispielsweise aus Randbemerkungen in Gottfried Tauberts Traktat (s.u.) hervorgeht,¹⁰ der andere deutsche Berufsgenossen durchaus mehrfach lobend hervorhebt.

Als »Ranghöchster« unter den deutschen Tanzbuchautoren darf der ebenfalls in Leipzig wirkende Tanzmeister Johann Pasch[a] (1653–1710) bezeichnet werden, der aufgrund seiner »Rechtschaffenheit« – um den zeitgenössischen Jargon aufzugreifen –, d.h. seiner fachlichen Kompetenz wie moralischen Integrität, bei seinen Kollegen eine Autorität vergleichbar dem am französischen Hof tätigen »königlichen« Choreografen Pierre Beauchamps darstellte.¹¹ Zur Abfassung seiner *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst nebst einigen Anmerkungen über Herrn J.C.L.P.P. zu G. Bedencken gegen das Tantz* (Frankfurt 1707)¹² wurde er von einem Freund angeregt, der ihn bat, zu einer dem pietistischen

Lager entsprungenen Anti-Tanzschrift Stellung zu beziehen.¹³ Glaubt man den Hinweisen zur Entstehungsgeschichte dieses Buches im Vorwort zu Paschs Abhandlung, so dachte der Autor zunächst nicht an eine Veröffentlichung seiner Gegendarstellung.¹⁴ Erst auf das Drängen von Freunden ließ er sich zur Drucklegung des Manuskriptes bewegen. Markante inhaltliche Parallelen seiner Ausführungen zu der Schrift von Claude François Ménéstrier¹⁵, dem Pionier der französischen Tanzpoetik, lassen ihn zum deutschen Pendant auch auf diesem Gebiet avancieren.¹⁶ Durch die hieraus resultierende Personalunion eines tonangebenden Tanztheoretikers und Praktikers dürfte er hierzulande den Status einer Institution vergleichbar der französischen »Académie royale de danse« eingenommen haben – verbunden mit der Pflicht, das Ansehen seiner Innung peinlichst zu überwachen. Die damit übertragene Verantwortung ist als Zeichen seiner Wertschätzung unter seinen Kollegen kaum zu überbieten.

Besonderes Ansehen im Kreise der deutschen Tanzbuchautoren genießt auch der aus Frankreich (vielleicht sogar direkt aus Paris) stammende, später und bis zu seinem Tode in Deutschland wirkende Tanzmeister Louis Bonin (geb. ?, gest. 1716).¹⁷ Er nimmt eine Vermittlerposition zwischen Frankreich und Deutschland ein, indem er einerseits an seiner fachlichen Überlegenheit aufgrund seiner Herkunft aus dem »Ursprungsland« der Tanzkunst keinen Zweifel lässt, andererseits aber auch die ernsthaften Bemühungen deutscher Tanzmeister, es den Franzosen gleich zu tun, würdigend anerkennt. Zudem steht er – wie kein anderer seiner Kollegen – frühaufklärerischen Tendenzen¹⁸ nahe, aufgrund derer er die Sinnhaftigkeit tradierter Allegorien (aus dem »Ballet de Cour«) zunehmend in Frage stellt. Gleichzeitig ignoriert er konsequent das aus der Feder seines wortgewandten Landsmannes Ménéstrier stammende Traktat, dessen Unkenntnis aufgrund der allgemeinen Bekanntheit dieser Abhandlung – sowohl bei seinen deutschen Kollegen, als auch in der französischen Tanzmetropole – unwahrscheinlich erscheint. Paradoxerweise stellt sein Traktat über *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst* (wiederum: Leipzig, jedoch 1712)¹⁹ somit einen außergewöhnlich eigenständigen Beitrag zur deutschen Tanzpoetik aus der Feder eines an hiesige Gegebenheiten »assimilierten« Franzosen dar, der neben allgemein anerkannten Sachverhalten aufschlussreiche neue Aspekte eröffnet und zudem andere Schwerpunkte setzt.

Eine auch sogleich bildhaft ins Auge springende Sonderstellung innerhalb der deutschen Tanzliteratur des frühen 18. Jahrhunderts nimmt die aufwändig illustrierte *Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul* von Gregorio Lambranzi ein (Nürnberg 1716)²⁰. Die bewusst sparsame Kommentierung der – umso aufschlussreicheren – ikonografischen Tanzdarstellungen wirft viele Fragen auf, deren Beantwortung durch die »Rätselhaftigkeit« der Person des Autors keineswegs erleichtert wird. Lambranzi selbst bezeichnet sich als »Ital. Tantz-Meister und Componist [...], allerley Frantz: Englischer, wie auch Schertz- und Ernsthafter Theatralischen Täntze«²¹, der die in seinem »Bildband« angedeuteten Choreografien »[...] auf dene[n] vornehmsten Schaubühne[n]

von Teutschland, Italien und Franckreich selbst vorgestelt [habe] u[nd] [sie] fast alle [seine] eigene Invention [seien]«²². Auf dem Frontispiz seines Traktates lässt er nicht nur sein Portrait abbilden, sondern präsentiert sich auch in der von ihm offensichtlich besonders bevorzugten Rolle des Scaramuzzo, der dem Leser auch in den nachfolgenden Abbildungen mehrfach wieder begegnet.²³ Neuartig und »curieus« ist diese Tanzschule im doppelten Sinne: Durch die Vermischung von Themen und Topoi aus dem Repertoire der Volks- und Wandertheater mit Sujets aus dem höfischen Genre in einem bislang ungeahnten, wenn nicht sogar unerhörten Maße entsteht ein kunterbuntes Sammelsurium von Tänzen, das gleichermaßen »neugierig« macht, wie es »kurios« anmutet. Die Überschreitung nationaler Territorien mit geradezu selbstverständlicher Gewandtheit, verbunden mit einer ungenierten Übertretung von Gesellschaftsschranken des Theaters bis hin zur Darstellung der höfischen Tanzkunst mit subtil verschmitzt-ironischen Untertönen,²⁴ nimmt hier – im Vergleich zu den anderen zeitgenössischen Tanzpublikationen – ungewöhnlich kühne Dimensionen an. Lambranzi verleiht mit seiner Veröffentlichung jenen Sachverhalten, die von seinen Kollegen in teils äußerst weitschweifigen Ausführungen dargestellt werden,²⁵ anschauliche Lebendigkeit und entpuppt sich dabei als ein äußerst kreativer Tänzer und Choreograf, der sich den Konventionen der französischen Tanzkunst nicht ehrfürchtig-fügsam unterwirft, sondern humorvoll-geistreich mit ihnen spielt.²⁶ Im Vergleich zu seinen schriftstellerisch tätigen Berufskollegen geht es ihm nicht darum, den moralischen Nutzen und akademischen Anspruch der Tanzkunst herauszustreichen, um letztlich das gesellschaftliche Ansehen seiner Profession zu heben, sondern er bietet zu ihrer Akzeptanz vielfältig anregende »Kostproben« seiner Kunstfertigkeiten, die er in fantasievolle Bilder umsetzt.

Der letzte und schließlich auch allumfassend »Gründlichste« im Bunde der deutschen Tanzbuchautoren, die für diese Untersuchung herangezogen werden sollen, ist Gottfried Taubert (1679–?). Mit seinem knapp 1200 Seiten starken Kompendium zur Tanzkunst fasst er wesentliche Aussagen seiner Vorgänger systematisch zusammen und liefert hiermit ein geradezu enzyklopädisches Werk zur französischen Tanzkunst sowie ihrer Pflege im deutschen Sprachraum.²⁷ Bereits der Titel legt Zeugnis von dem ehrgeizigen Unterfangen ab, dessen Darstellungsform allerdings vom Leser über weite Strecken ein überdurchschnittliches Maß an Geduld und Beharrlichkeit erfordert: Die schier endlosen Satzkonstruktionen mit teils äußerst umständlichen oder allzu redundanten Ausführungen schrecken auch heute immer wieder (insbesondere nicht deutschsprachige) Tanzforscher davon ab, sich eingehend mit diesem Traktat auseinander zu setzen, obgleich sich die Mühe in jedem Falle lohnt.²⁸

GOTTFRIED TAUBERT, Tantzmeisters zu Leipzig, Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst, bestehend in drey Büchern, deren das Erste historice des Tantzens Ursprung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlichen Gebrauch, Zuläßigkeit, vielfältigen Nutzen, und andere Eigenschafften mehr, untersucht; Das Andere methodice des so wol galanten als theatralischen Frantzösischen Tantz-Exercitii Grund-Sätze Ethice, Theoretice und Practice, das ist: was in dem Prosaischen Theile zu der äusserlichen

Sitten-Lehre und gefällig-machenden Aufführung: was in dem Poëtischen Theile zu der theoretischen Wissenschaft und Betrachtung so wol der niedrigen Kammer- als hohen theatralischen Tãntze: und was in Praxi so wol zu der Regel-mãßigen Composition, und geschicklichen Execution, als gründlichen Information dieser beyden Haupt-Theile gehöret, deutlich zeigt; Anbey wird, nebst einer ausführlichen Apologie für die wahre Tantz-Kunst, der Haupt-Schlüssel zu der Chorégraphie, oder Kunst alle Tãntze durch Characteres, Figuren, und allerhand Zeichen zu beschreiben, als welches ingenióse Werck vormals durch Msr. Feüillet, Tantzmeister in Paris, ediret, anitzo aber, nebst den Kupfferstichen, von dem Autore aus dem Frantzösischen in das Teutsche, und in diesem Format gebracht worden, zu finden seyn; Und das Dritte discursive derer Maitres, Scholaires, Assemblées, Balls, Hochzeit-Tãntze, und anderer Tantz-Compagnien Requisita, wie sie nemlich beschaffen seyn sollen, und unterweilen beschaffen sind, zulänglich erörtert. Endlich ist ein vollständiges Register aller eingebrachten Sachen beygefüget worden. Leipzig, bey Friedrich Lanckischens Erben. 1717

Zusammenfassend lässt sich zur Situation der deutschen Tanzbuchautoren festhalten, dass sie primär »Praktiker« und nicht – wie beispielsweise Ménétrier und Michel de Pure²⁹ – umfassend gebildete »Kunsttheoretiker bzw. -kritiker« (als Vorläufer der späteren »Kunstästhetiker«) waren: Sei es, dass sie in jungen Jahren als Tänzer, »Tanzlehrer« bzw. Ballettmeister an höfischen Theatern erste Erfahrungen sammelten, hierbei gleichzeitig die Funktion eines »Prinzenerziehers« erfüllten und sich erst später als »freischaffende« Tanzmeister im städtischen Milieu niederließen (wie z.B. Bonin), oder sei es, dass sie bereits während ihres akademischen Studiums erste Lehrerfahrungen sammelten, um sich dann als städtische Tanzmeister (vorzugsweise in der Nähe einer Universität) zu etablieren (wie Behr, Pasch und Taubert). Allein Lambranzi scheint vornehmlich als Bühnentänzer und weniger als Pädagoge tätig gewesen zu sein, worauf auch die vor allem künstlerische und weniger didaktisch strukturierte Anlage seiner Publikation schließen lässt.

Dementsprechend legen die deutschen Tanzbuchautoren in ihren Abhandlungen keine tanzpoetischen Konzepte vor, die unmittelbar auf Diskussionen »elitärer« Kunstzirkel Bezug nehmen (beispielsweise die in Frankreich sämtliche Kunstdebatten beherrschende »Querelle des Anciens et Modernes«), sondern sie bemühen sich – durchaus vor einem akademischen Hintergrund – um eine weit greifende und (weitgehend) allgemein verständliche, anschauliche und auf alltäglichen Erfahrungen basierende und insofern pragmatischere Beschreibung all dessen, was Tanz ausmachen kann: Da wird zunächst die gesamte Bandbreite tänzerischer Bewegungen von ersten »natürlichen« (d.h. alttestamentarisch belegten) über »(all)gemeine« (d.h. volkstümliche), schließlich außereuropäische bzw. ethnische Ausprägungen bis hin zu »verwerflichen« Tänzen dargestellt, um letztlich einzig und allein dem französisch geprägten Tanz als (auf der Basis christlicher Grundsätze) kunstvoll bzw. »künstlich« geformter Bewegung höchsten künstlerischen wie moralischen Wert beizumessen. Hierbei wird der französischen Tanzkunst in ihrer Gesamtheit – also gleichermaßen als Gesellschafts- wie als Theatertanz – Aufmerksamkeit geschenkt und nicht (wie es bei Ménétrier geschieht) allein der »Ballet (serieuse)« als ein »etwas ausdrückender« (i.S. von »Inhalte

transportierender«) und daher einer eingehenden theoretischen Erörterung würdiger Tanz in den Vordergrund gerückt.

Dieses – im Vergleich zu den französischen Abhandlungen – sichtlich weitere Spektrum der Auseinandersetzung mit tänzerischen Bewegungen legt nahe, dass auch ein breiter gefasster Leserkreis angesprochen wurde: Neben den adeligen Gönnern als dankbarem Publikum gewann das akademisch gebildete, kunstsinnige Bürgertum als potentieller »Kundenkreis« an Bedeutung, dem der Tanz als standesbewusster Bewegungs- bzw. Verhaltenskodex nahe gebracht werden sollte. Die Autoren richteten sich somit nicht nur (wie wiederum vor allem die französischen Publikationen) an ein Fachpublikum, das bereits mit der Materie vertraut war, sondern an Interessenten, die eine grundlegende und nicht zu spezielle Einführung in die Tanzkunst erwarteten. Zu den Besonderheiten der deutschsprachigen Tanzliteratur zählt der Umstand, dass dort gleichermaßen tanztechnische/tanzpraktische wie tanzpoetische/tanztheoretische Sachverhalte angesprochen werden. Dagegen wird in den französischen und englischen Abhandlungen eine strikte Trennung zwischen primär »ästhetisch«³⁰ ausgerichteten Erörterungen einerseits und betont systematischen Lehrwerken zur zeitgenössischen Tanzkunst andererseits vorgenommen, wobei die jeweiligen Themenkomplexe konsequenterweise auch eingehender besprochen werden.³¹

Aus der Fülle von Informationen, die sich aufgrund dieser breit angelegten Ausrichtung der deutschen Tanzbücher in den entsprechenden Ausführungen finden, sollen im Folgenden drei Aspekte des Tanzdiskurses hervorgehoben werden: die Hinweise der Tanzbuchautoren zu verschiedenen Gattungen und Genres theatralischer Tanzinszenierungen, ihre Anmerkungen zur formalen, inhaltlichen und dramaturgischen Konzeption einer Theatertanzdarbietung sowie ihre Erörterungen tanztechnischer und choreografischer Grundlagen oder Besonderheiten.

Gattungen und Genres theatralischer Tanzinszenierungen

Vergleicht man die Ausführungen der deutschen Tanzbuchautoren zu unterschiedlichen Formen, Gattungen bzw. Genres theatralischen Tanzes mit den entsprechenden Erörterungen Ménestriers, so zeigen sich auch hier – vergleichbar ihren tanzhistorischen Entwürfen und Ansätzen zu einer Definition des »Ballet«³² – deutliche Parallelen, wobei die von Ménestrier angesprochenen Sachverhalte nun klarer strukturiert, systematisiert und kategorisiert werden. Darüber hinaus widmen sich die deutschen Tanzbuchautoren nun auch verstärkt einem Genre, das Ménestrier nur sehr nebensächlich behandelte, sie jedoch vergleichsweise eingehend zu beschreiben, sogar ausdrücklich zu definieren und – wenn auch mit Einschränkungen – »poetisch« zu akzeptieren versuchen: Gemeint ist der »Ballet comique & crotisque«.

Findet man in den frühen Traktaten von Behr noch keine Hinweise auf »comische Actiones«, so gehört ihre Erwähnung spätestens seit dem Erscheinen von Paschs

Abhandlung zu einem wesentlichen Bestandteil der (deutschen) Tanzpoetik. Quasi als Anhang zu seinen Ausführungen über die »Repräsentation« – jenen Tanzdarbietungen ernsthaft-würdevollen Charakters, die im Zentrum seines »Ballet«-Konzeptes stehen – wendet er sich den »Crottesquen« zu. In diesem Zusammenhang verweist er eigens auf ihre Vergleichbarkeit mit den »Satyra« (PASCH: *Beschreibung*, S. 59) – einem Genre, dem Ménestrier äußerst skeptisch gegenüberstand – und erörtert anschließend Grundprinzipien »komischer« Tanzinszenierungen: Als Ziel und Zweck solcher Darbietungen nennt Pasch ihre im Sinne christlicher Moralvorstellungen »korrigierende« Funktion (»per Satyram corrigiren«, vgl. ebd., S. 59, 61ff.). Des Weiteren widmet er sich entsprechenden stofflichen Vorlagen (ihnen kann eine »Historia«, »Fabel, oder eigene Invention zugrundeliegen«), bespricht (gemäß rhetorischen Prinzipien) ihre »Inventio« und »Ordinatio«, d.h. »Er-« bzw. »Auffindung«, dramaturgische Einrichtung und Ausstattung (ebd., S. 59f.).

Im Kontext seiner Anmerkungen zur »Executio der Crottesquen« werden obligatorische Gesetzmäßigkeiten erörtert, die diesen Darbietungen zugrunde liegen und ihre allzu gefürchteten Freizügigkeiten »reglementieren« bzw. »regulieren«: Die »Schritte, Actiones und Gestus« sollen »per contrarium aller der Regeln / so vor Seriosa gehören, eingerichtet werden«, erläutert Pasch (ebd., S. 61), d.h. zu ihrer Ausführung ist eine genaue Kenntnis des »hohen« Stils erforderlich, dessen Prinzipien hier exakt in das Gegenteil verkehrt werden. Billigen kann Pasch diese »Crottesquen« daher nur als »wohl- abgefaßte Satira«, in der – trotz »geringster« bis »exorbitantester« »Ordinatio« – der grundsätzlich gebotene Anstand bewahrt bleiben muss, damit die generell erforderliche moralische Belehrung (»ridendo castigant«) gewährleistet ist bzw. eine kathartische Wirkung eintreten kann (vgl. hierzu ebd., S. 128, sowie die Parallelstellen in TAUBERT: *Tanzmeister* III, S. 930, 946).

Das komische Genre, bisher in einem »Appendix« abgehandelt, avanciert erstmals bei Bonin zu einem integralen Bestandteil der (deutschen) Tanzpoetik nach 1700, obwohl es sich in der Praxis als »Ballet comique« bzw. »Ballet crottesque« schon lange größter Beliebtheit erfreute. Bonin unterscheidet innerhalb des Theatertanzes zwischen einem ernsthaft-würdevollen und einem komisch-grotesken Genre, die gleichberechtigt nebeneinander stehen:

- (I) La belle Danse, oder la Danse base, das douce und zierliche Tanzen.
 - (II) Le Ballet serieux, oder la Danse haute, das hohe und seriouse Tanzen.
 - (III) Le Comique oder Crottesque, das lustige und verstellte Tanzen.
- [BONIN: *Neueste Art*, S. 51]

Anstatt der – insbesondere bei Pasch und Taubert so auffallenden – Hervorhebung einer unbedingt notwendigen belehrenden bzw. »korrigierenden« Funktion komischer Tanzinszenierungen, begründet Bonin dieses Genre vor allem durch das »Plaisir« bzw. den Unterhaltungsanspruch der Zuschauer, dem es gerecht zu werden gilt. Diese

Argumentation belegt wiederum seine Verwurzelung im französischen Tanzkunstverständnis im Gegensatz zu der ausdrücklich an moralischen Erwägungen orientierten spezifisch deutschen Tanzpoetik:

Von dem dritten Theil des Tanzens / in genere, Le Comique oder Crotisque genannt. Das Tanzen ist nicht einig und allein deßwegen erfunden / daß man sich geschickte Manieren angewöhne; sondern man kan es auch also anwenden / daß das Gemüte dadurch ermuntert und belustiget wird [BONIN: *Neueste Art*, S. 59].

Vergleichbar seinen primär tanztechnischen Ausführungen zum »Ballet serieux«³³ ist Bonin auch hier vor allem an Aspekten der praktischen Umsetzung interessiert: Er unterscheidet dezidiert zwischen der »Geschicklichkeit« ausgewiesener Tänzer mit einem »angebohrnen und lang-geübten Naturell«, die sich auf das »komische« Fach spezialisiert haben, und den »Eitelkeiten manches Markschreyerischen Hanns Wursten« bzw. »Pickelhäringen«, »deren einfältigen Positur und albern Geberden«, weniger zum Lachen, als zum »Weinen / oder gar davon lauffen« sind (ebd., S. 60ff., 222). Zudem bemüht er sich nicht primär um die Aufstellung fest umrissener »Regeln«, die es hier zu beachten gilt, sondern verweist auf eine »besondere Manir«, d.h. auf einen bestimmten Stil, der zur Darstellung komischer Rollen erforderlich ist.³⁴

[...] dann ein Harlequin darf nicht tanzen wie ein Scarmouz, und dieser nicht wie ein Pollicinello, so haben auch die Bauren wieder was besonders / welches dahero von einem Maître ein grosser Fehler / wo er nicht überall einen sonderbaren Regard bezeigen wollte [BONIN: *Neueste Art*, S. 62].

Vorbehalte äußert jedoch Bonin bezüglich der Einbeziehung »komischer« Einlagen in »ernsthafte« Darbietungen, vor allem in Opern, deren grundsätzlich »würdevoll-serieuse« Ausrichtung gewährleistet bleiben muss (ebd., S. 60, 16). Zudem handelt es sich bei »komischen« Tanzeinlagen in Opern nicht um ein »Opern-Ballet«, betont Bonin nachdrücklich und besteht in diesem Zusammenhang auf einer terminologischen Differenzierung, zu deren Hintergrund er sich leider nicht näher äußert: Bei solchen Inszenierungen kann man allein »behaupten / daß es theatralisch getanzet heisset«, erfährt der Leser ohne weitere Erklärungen (ebd., S. 238).³⁵

Ogleich Behr bereits im Titel seines letzten Traktates eigens Hinweise zu »La Comique & Grotisque« ankündigt, fügt er den Erörterungen seiner Kollegen nichts Wesentliches hinzu: Er bietet nicht mehr als eine knappe Zusammenfassung der Äußerungen von Pasch (sogar unter Beibehaltung von dessen Abschnittsgliederung sowie einzelner Formulierungen), ergänzt durch Bonins Hinweise zum Harlequin, Policinello und Scaramuzzo, die nun – dem Usus zeitgenössischer Regelpoetiken entsprechend – eigens mit Paragraphen versehen werden (BEHR: *Art*, S. 53ff.). Auch Taubert vermag das von seinen Vorgängern bereits Beschriebene nicht durch zusätzliche Informationen zu ergänzen, bekennt sich jedoch offen zu den Übernahmen von Äußerungen seiner Kollegen (TAUBERT: *Tantzmeister* III, S. 918, 923, 941, 946f.).

Übersieht man die Anmerkungen der deutschen Tanzbuchautoren zur historischen Ableitung der unterschiedlichen Gattungen theatralischen Tanzes, so zeigen sich gewisse Konfusionen bezüglich der Bedeutung satyrischer und thymelischer Tanzdarbietungen, die schließlich zu einer einzigen Gattung verschmelzen. Pasch unterscheidet zwar noch mit ausdrücklichem Verweis auf Ménestrier vier Gattungen:

Nach oslcher [*sic!*] Art nun der Invention haben die Alten IVley Ballets gehabt: 1. Tragiques, diese waren ernsthaft / 2. Comiques, diese waren lustig / 3. Satyriques, diese waren zuweilen allzufrey / und sind diejenigen / darwider die klugen Heyden allezeit geredet / und die andern in keine Weege [*sic!*] verworffen haben. 4. Thymeliques, diese waren allegorisch [PASCH: *Beschreibung*, S. 51].

Doch schon Bonin spricht nur noch von drei Gattungen: Dem Tanz in Tragödien, in Komödien und »Satyren« (BONIN: *Neueste Art*, S. 16). Schließlich kündigt Taubert in einem Vorspann zum 46. Kapitel seines Traktates an, dass man in der Antike zwischen »tragischen«, »komischen« und »thymelischen« »Tantz-Arten« unterschied – wobei es bei der zuletzt genannten »gantz unflätig und scandaleux« zugeht (TAUBERT: *Tantzmeister III*, S. 917f.) –, und bezieht sich hiermit offensichtlich auf Ménestriers Anmerkungen zu »dekadenten« Auswüchsen dieses einstmals würdevoll-repräsentiven Genres. Im weiteren Verlauf seines Kapitels verwendet er die Begriffe »satyrisch« und »thymelisch« als Synonyme (ebd., S. 922f.) und übergeht somit die (von Ménestrier betonte) Anbindung der »thymelischen« Gattung an allegorische Stoffe, die sich noch im »Ballet de Cour« größter Beliebtheit erfreuten.

Da die christliche bzw. protestantische Grundausrichtung von Tauberts Poetik »laszive« Darbietungen selbstverständlich grundsätzlich verbietet, reduziert sich bei ihm die ursprüngliche Gattungstrias zu einem Gegensatzpaar, in dem die antiken Satyren nun völlig ausgeklammert werden:

Derowegen lassen wir Christen dieses dritte Genus, als den Heydnischen Greuel, fahren, und theilen die heutigen theatralischen Tänzze, als welche wir insgemein Repräsentationes und Ballets heissen, überhaupt in Zwey Theile ab, als:

1. In serieuse und hohe Spring-Tänzze / und
2. In comische und lustige Possen-Tänzze. Davon die Frantzosen, als welche diese beyde Tantz-Arten zu Paris auf der Academie Roiale de Danse, welche anno 1662, etabliret worden, und in den Königlichen Opern zu Versailles immer mehr und mehr excoliren, die erste Art Ballet serieux, und die andere Ballet comique oder Crotisque, welches von dem Griechischen herstammet, intituliren

[TAUBERT: *Tantzmeister III*, S. 923, vgl. *Tantzmeister II*, S. 367, 376].

Resümierend kann festgehalten werden, dass sich in den deutschen Tanztraktaten eine theoretisch-poetische Akzeptanz des »Ballet comique & crotisque« deutlich nachvollziehen lässt, der sich zwar in der Praxis schon lange durchgesetzt hatte, dem aber in der »Poetik« zu seiner Ehrenrettung noch ein moralischer Wert und »akademischer« Anspruch verliehen werden musste.

Dennoch zeigt sich an dem generell mit Einschränkungen behafteten und gelegentlich auch pejorativen Gebrauch des Begriffs der »Grotisquen« bei Pasch und Taubert

(vgl. PASCH: *Beschreibung*, S. 123; TAUBERT: *Tanzmeister* II, S. 352) sowie an Bonins Vorbehalten gegenüber komischen Einlagen in traditionell »seriös« ausgerichteten Opern (s.o.) auch weiterhin eine skeptisch-distanzierte Haltung der deutschen Tanzbuchautoren gegenüber Tanzpraktiken, die sich – aufgrund der Möglichkeit ihrer Verwechslung mit derben Volkstheaterpraktiken – auf das Ansehen ihrer Profession negativ auswirken konnten.

Formale, inhaltliche und dramaturgische Konzeption einer Theatertanzinszenierung

Auch in den Ausführungen der deutschen Tanzbuchautoren zur formalen und stofflich-dramaturgischen Gestaltung eines »Ballet« zeigt sich wiederum ein maßgeblicher Einfluss der französischen, insbesondere der von Ménéstrier entworfenen Tanzpoetik – abgesehen von Bonin, der nicht nur von seinem Landsmann unbeeinflusst bleibt, sondern sich auch von einigen Standpunkten seiner deutschen Kollegen deutlich abhebt. So finden sich mit Ausnahme von Bonins Abhandlung in allen anderen der hier besprochenen deutschen Tanztraktate Übernahmen von Äußerungen Ménéstriers (teils in wörtlicher Übersetzung), die nun (stellenweise durch Erläuterungen ergänzt) den stilistischen Gepflogenheiten deutschsprachiger »Regelwerke« angepasst werden, wodurch ihre Nähe zu rhetorischen Lehrwerken auch äußerlich deutlich erkennbar hervortritt.

So kommt in den deutschen Tanztraktaten – in Anlehnung an die französische Tanzpoetik – dem Sujet als Ausgangspunkt und einheitstiftendes Moment einer Inszenierung eine zentrale Bedeutung zu, denn auch hier müssen sämtliche Einzelteile eines »Ballet« auf die stoffliche Vorlage, die nun sogar ausdrücklich als »Handlung« ausgewiesen wird, abgestimmt werden:

Zu einem Ballet nun gehöret 1.) die Handlung / nach der Handlung 2.) bedencke ich die Invention, zu welcher hernach 3.) die Figuren / 4.) die Bewegungen / 5.) die Harmonien oder Musique und denn 6. und letztlich die Ausziehung nebst denen Machines kommen. Bey der Erfindung überleget man zu erst die Figuren oder die Persohnen / welche in dem Ballet vorkommen / diese müssen in einem solchem habit [*sic!*] und mit dergleichen Werckzeugen abgebildet werden / daß sie ein verständiger Zuschauer alsbald kennen kan / indem es sehr ungereimt heraus kommen solte [BEHR: *Anleitung*, S. [12]f.].

Gleichzeitig gewinnen Ménéstriers häufig sprunghafte und auch widersprüchliche Erörterungen in ihrer Übertragung bei den deutschen Tanzbuchautoren an Übersichtlichkeit und Logik. Insbesondere Pasch bespricht die (von Ménéstrier in die Diskussion gebrachten) Begriffe »Matiere«, »Invention« bzw. »Conduite«, »Ordonnance« und »Economie« eines »Ballet« in jeweils voneinander getrennten Abschnitten und verleiht ihnen so schärfere Konturen (PASCH: *Beschreibung*, S. 49ff.; im Vergleich dazu MÉNÉSTRIER: *Ballets*, S. 82, 135), wobei auch Ménéstriers Unterscheidung von »trois

Sortes de Sujets« (»Historiques«, »Fabuleux« und »Poëtiques«) und deren vielfältige Zwischenformen nun in streng voneinander separierte Einzelpunkte untergliedert werden:

Inventio zur Repräsentation. [...]

Diese per inventionem formirte Sujets oder Materien derer Ballets nun sind entweder

1. Historisch / aus denen Historien genommen / und also gehöret die Science der Historie darzu /

2. Oder Fabuleux, so / wie die schon formirten Fabeln der Alten gefunden werden / und gehöret exacta Historia Poëtica darzu.

3. Oder sie sind Poëtisch / dieses sind aus eigner Invention bestehende Historien / welche Fabuleux tractiret, und auf den Scopum finalem und Sujet gerichtet sind / diese Art stellet vor:

1. Natürliche Dinge /

2. Oder sind moralische Unterrichtungen /

3. Oder stellen naïves expressiones gewisser Ausgänge oder Endschaften der Dinge vor.

4. Oder sind Repräsentirungen gewisser Dinge / wie sie in der Welt practiciret werden.

5. Oder sie bestehen aus purer caprice.

[PASCH: *Beschreibung*, S. 49f.; vgl. hierzu auch TAUBERT: *Tanzmeister* III, S. 943; sowie MÉNÉSTRIER: *Ballets*, S. 53]

Auch jene von Ménéstrier erwähnten »Allegories Philosophiques, Poëtiques & de Roman« finden bei Pasch ihre Entsprechung, werden aber für den deutschsprachigen Leser auf das Wesentliche reduziert und verständlich zusammengefasst, gelegentlich mit knappen Zusatzerläuterungen versehen und obligatorisch durchnummeriert:

Es giebt auch allegorische Inventiones, und die sind

1) Philosophiques, welche exprimiren die Causas, Effectus, Proprietates, und Principia, derer Dinge in einem justen Rapport der Invention des Ballets mit seinen Proprietäten / oder

2) Poëtiques, diese sind nicht weniger ingenieux als die Philosophischen / ob sie schon so eine grosse exactitude nicht erfordern / oder

3) Romanesques, diese sind von den Romanen genommen / und handeln von merveilleusen Ausgängen / haben offft nichts wahrscheinliches / denn diese Effectus werden ordinair denen Bezauberungen etc. oder auch / nach Gestalt des Sujets, den Miraculis zugeschrieben. [PASCH: *Beschreibung*, S. 51; vgl. MÉNÉSTRIER: *Ballets*, S. 67ff.]

Ungeachtet dieser unverkennbaren Orientierung der deutschen Tanzpoetik an Traditionen des »Ballet de Cour« in der Schilderung Ménéstriers finden sich auch Äußerungen, die sich nur bedingt mit den in Anlehnung an Ménéstrier formulierten Prinzipien decken und doch Gegebenheiten der alltäglichen Theaterpraxis widerspiegeln.

Hierbei liefert vor allem Behr aufschlussreiche Informationen zu einzelnen »Ballet«-Sujets: In seinem späteren Traktat stellt er in einem vierzig Seiten umfassenden Kapitel »Inventiones« zusammen, deren Inhalte er kurz skizziert (BEHR: *Art*, S. 57–96). Auch andere Hinweise auf Repertoireitel in den deutschen Tanztraktaten, ergänzt durch allgemeine Anmerkungen zu Sujets, die gelegentlich Verweise auf (besonders beliebte) Rollen, ihren Charakter und ihre Kostümierung enthalten, bieten eine farbige Palette stofflicher Vorlagen, die nur teilweise Ménéstriers Ausführungen zu diesem Themenkomplex entsprechen. Gerade die von den deutschen Tanzbuchautoren häufig

angesprochene Einbeziehung von Personen aus dem »einfachen« Stand der städtischen oder ländlichen Bevölkerung (Bauern, Bergleute bzw. diverse Handwerker, Bettler etc.) sowie »komischer«, »grotesker« und »lächerlicher« Figuren des Volkstheaters bzw. städtischen Jahrmarktstheaters belegt die Beliebtheit von Sujets aus dem Bereich des »Ballet comique & crotisque«, das Ménestrier weitgehend auszuklammern beabsichtigte.

Zudem hinterlässt die Wechselwirkung zwischen höfischem und »volksnahem« Theater in den Tanzbüchern deutscher Provenienz deutliche Spuren: Ebenso wie der Harlekin häufig im Zentrum von Parodien höfischer Inszenierungen steht, steigen die Götter und mythologischen Gestalten samt allegorischen und exotischen Topoi auf die Jahrmarktsbretter herab und sorgen dort für heitere Unterhaltsamkeit – wie sich besonders eindrucksvoll an der reich illustrierten *Neuen und curiensen theatralischen Tanz-Schul* von Gregorio Lambranzi (Nürnberg 1716) zeigen lässt.³⁶

Und während sich Ménestrier in der Beschreibung von Bühnenmaschinerien zur Evozierung »wundersamster« Effekte mit aller Ausführlichkeit erging (vgl. hierzu u.v.a. MÉNÉSTRIER: *Ballets*, S. 212, 219, 264), bemerkt bereits Pasch mit der ihm eigenen um Objektivierung bemühten Nüchternheit, dass jene »romanesken« Stoffe, die mit »merveilleuse[n] Ausgängen« schließen, doch »oft nichts wahrscheinliches« aufweisen (PASCH: *Beschreibung*, S. 51, s.o.). Dieser Umstand hindert ihn jedoch nicht daran, die tänzerische Darstellung auch von »leblosen, beweglichen und unbeweglichen Creaturen« zu befürworten (ebd., S. 49). Auch Behr liefert noch in seinem späteren Traktat mit der Besprechung eines *Balet von bezauberten Bäumen* (BEHR: *Art*, S. 83f.) ein anschauliches Beispiel für die tänzerische Umsetzung »unwahrscheinlicher« Stoffe. Taubert schließt sich dieser Haltung an, wenn er zunächst nichts Grundsätzliches gegen die tänzerische Darstellung von »vernünfft- als unvernünfftigen [!] Handlungen« (TAUBERT: *Tanzmeister* I, S. 20) sowie »Historien, Wörter, Nahmen, Affecten« (ebd. III, S. 939f.) einwendet. Allein Bonin und (später) Taubert – nach dessen Vorbild und nicht ohne sich hierbei in Widersprüche zu verstricken (vgl. ebd. III, S. 944f.) – wehren sich energisch gegen derartige »Ungereimtheiten«:

Es wundert mich nichts mehr / als daß ausser dem Menschlichen Geschlechte auf dem Theatro auch solche Präsentationen geschehen / und Tänzer auftreten / die doch die Eigenschafften zu tanzen / weder von der Natur noch durch Kunst besitzen.

Hierher gehören nun die Entréen von Bäumen / welches ja solche Creaturen / die ja gar nicht zum Tanzen erschaffen / zudem denke man nur nach / was oft ein Baum vor grosse starke Wurzeln / wo nun nur zwey / will nicht von mehrern sagen / neben einander stehen / ob es ohne Unordnung sollte ablaufen [BONIN: *Neueste Art*, S. 175f.].

Bonin übt scharfe Kritik an der »Unwahrscheinlichkeit« fantastischer Stoffe und jenen – im »Ballet de Cour« noch favorisierten – »freien Erfindungen«, die zwar die »Imagination« des Zuschauers anregen, jedoch seinem – in Anlehnung an Menantes Dichtungspoetik entworfenen – »Natur«-Verständnis strikt widerstreben:

Eben so schöne lasset es / wo gar Geister / Gespenster oder Todte auftreten / und eine Entrée, oder Solo tanzen / welches ja einem lebendigen Menschen / und nicht einem Seellosen Körper / oder Schatten-gleichen Geist zukommet / viele glauben nun gar keine Gespenster / oder daß sich die Menschlichen Geister nach den Tode wieder präsentirten / da würden sie dann den Componisten ziemlich auslachen / daß er mit dergleichen Schwachheiten aufgezo-gen käme.

Soll es aber durch Behauptung geschehen / daß Bäume / Geister und Tode tanzen; will ich es wol noch einen zu gefallen glauben / daß man dieses per Artes magcias, zu wege bringen könnte / alleine / es kommt auch darauf an / ob es sauber / zierlich und geschickt lise / oder ob auch ein jeder mit einerley Sinnes / daß er einer Fürstellung Glauben beymessen wollte / die doch ihrer Beschaffenheit nach viele andere Eigenschafften erfordert.

Ob Geister und Gespenster jemalen in der Taht getanzet / wird man kein Exempel finden / es wäre dann / daß die Imitation etlicher Componisten / von dem Grand Ballet herrürete / welches die so genannten Herrn / jährlich in ihrer Opra [*sic!*] auf dem Blocksberge im Harze / der Einbildung nach / fürstellen sollen.

Gleichwie aber diese Fabel an und vor sich selbst unrichtig / so fällt auch das andere hinweg und bleibet dabey / daß es ebenfalls eine grosse Faute in der Opera / wo man Geister oder Gespenster / von Teuffeln will ich gar nichts sagen / tanzend aufführen wollte.

Tode Körper oder die verstorbenen tanzen zu lassen / kommt mir noch ungereimter als das vorige für / dann weilen in denenselbigen nicht die geringste Bewegung / wüste ich nicht durch was Maschinen die Regierung der Glieder könnte zu wege gebracht werden.

Über dieses denke ich nach / was man mit dergleichen Vorstellungen vor Annehmlichkeiten beförderte / wo auch die Verstorbenen wirklich erschienen.

Soll alles recht natürlich zu gehen / so muß der Verstorbene entweder schon halb faul und angefressen / oder nur das Sceleton erscheinen / kommt er nach der ersten Art / wird man mehr einen Eckel / als Delicatesse an seiner Gestalt haben / ist es aber nur ein Sceleton, so muß es ungemaine schöne lassen / wann die morschen Knochen / auf dem Theatro herum hupfen / da sie ja mit leichter Mühe einen Fus verspringen / oder wol gar durch unglückliche Capriolen das Bein brechen könnten / das hätten sie noch zum besten / daß sie die castanetten erspareten / weilen sie nur die dürren Finger an einander schlagen dürften / welche zur Noht schon noch einen Klang / wie ein paar leere Nus-Schalen von sich geben

[BONIN: *Neueste Art*, S. 176ff.; vgl. hierzu – diametral gegenüberstehend – BEHR: *Anleitung*, S. (60)].

Trotz Drastik der Schilderung und seiner unerbittlichen Polemik, die sich ebenso gegen »Entrée[s] von Krümmen und La[h]men / oder gar Ein-Beinigten« sowie gegen tanzende »Statuen und Bilder« (BONIN: *Neueste Art*, S. 179), aber auch gegen »Springbrunnen / Thürmer / Pyramiden und andere seltsame Figuren« (ebd., S. 237) richtet, bleibt Bonin nicht konsequent, wenn er an anderer Stelle wiederum die Darstellung von »Winden« gestattet, zu deren tänzerischer Umsetzung er sich dann wieder überraschend eingehend äußert (ebd., S. 196f.).

Ungeachtet solcher Widersprüche, die den labilen Zustand einer Umbruchsphase belegen, zeigt sich Bonin dennoch als – im Vergleich zu seinen Kollegen – entschiedenster Wortführer frühauflärerischer Kunstanschauungen, die im Zeichen von Vernunft und Moral die im aristokratischen Frankreich beliebte Verquickung von »Merveilleux« und (für das Theater eigens definierter) »Vraysemblance« nicht länger billigen können.

Tanztechnik und Choreografie

Die frühen deutschen Tanzbuchautoren äußern sich – nicht zuletzt bedingt durch ihre Tätigkeit als Tanzmeister – wesentlich ausführlicher zu tanzpraktischen Belangen als ihre französischen Vorbilder.³⁷ Da sie sich zudem nicht nur an den Adel, sondern auch verstärkt an das aufstrebende Bürgertum aus dem höheren Kaufmannsstand wandten, beschränkten sie sich in ihren Ausführungen nicht (wie beispielsweise Ménéstrier) vorrangig auf prunkvolle »Ballet«-Inszenierungen höfischer Prägung, sondern sie widmeten sich auch eingehend dem Gesellschaftstanz städtischer Vergnügungen, wobei der Unterschied zwischen den hierfür jeweils erforderlichen Tanzstilen (den de Pure noch zu nivellieren versuchte) nun eigens thematisiert wird:

Das hohe und seriöse Tanzen ist von dem vorigen [= der Belle Danse] so weit entfernt / als Wasser und Wein / deßwegen auch nicht ein jedweder sich hierzu kan gebrauchen lassen / dann da kommen die schweresten Schritte und Sprünge vor / welche nicht nur ziemliche Force, sondern auch ausser dieser eine solche Zierlichkeit erfordern / daß man nichts Unanständiges an dem ganzen Leibe erblicken kan [BONIN: *Neueste Art*, S. 56].

Konsequenterweise nimmt hierdurch die Trennung zwischen dem Tanz im gesellschaftlichen Kontext und dem explizit theatralisch inszenierten Tanz noch deutliche Konturen an, wobei neben einer jeweils spezifischen Ausdrucksdynamik nun auch verschiedene »Levels«³⁸ der Tanztechnik als Unterscheidungskriterium angesprochen werden.

Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Gottfried Tauberts ausführliche, streng systematisch gegliederte und methodisch – mit kontinuierlich steigendem Schwierigkeitsgrad – aufgebauten Erörterungen: Beginnend mit Ausführungen über das »prosaische Tantzen, welches die äusserliche Sitten-Lehre in sich begreiffet« – d.h. über jene gesellschaftliche Etikette, die sich in einer »manierlichen« Kleidung, »proportionirlichen« Stellung, einem »netten« Gang und einer »galanten Reverence« zeigt (TAUBERT: *Tanzmeister* II, S. 381-488) –, werden anschließend in jeweils allgemeinen (»in genere« oder »in[s]gemein«) und speziellen (»in specie« oder »insonderheit«) Kapiteln sämtliche Grundschritte (»Pas simples« und »Universal-Pas«³⁹), ihre Zusammensetzungen als »Pas composes«⁴⁰ sowie deren »Variationes« in »gedoppelten und dreyfach figurirten Pas« vor allem am Beispiel des Menuet beschrieben.

Zudem erwähnt Taubert Grundformen choreografischer Raumwege (»Gänge und Figuren«), bespricht Armhaltungen (»Porte de Bras« bzw. »Porte les Bras«), widmet sich eingehend dem Verhältnis von Musik und Tanz (»Cadence« bzw. »Cadantz«, d.h. »wie die Pas gleichsam poëticè und metricè nach dem Tact einzutheilen«) und beschreibt die einem Tanz angemessenen Ausdrucksqualitäten (»Bonne Grace und wolgefällige Air« bzw. »Manier«) – wobei Spezifika der Damen (»Frauenzimmer«) und Herren (»Cavaliers«) jeweils gesondert betrachtet werden (TAUBERT: *Tanzmeister* II, S. 488–744). Eine erstmals vollständige Übersetzung von Raoul Auger Feuillet's *Chorégraphie ou l'art de*

décrire la danse (Paris 1701)⁴¹ für den deutschsprachigen Leser (vgl. TAUBERT: *Tanzmeister* II, S. 745–916) rundet diese – wenn auch langatmigen, dennoch zweifellos umfassend fundierten – Erörterungen ab.⁴²

Tauberts Ausführungen belegen zudem, dass die ehemals hohen tanztechnischen Anforderungen an den höfischen Laien- bzw. Amateurtänzer in ihrer Adaption für das städtische Bürgertum zunehmend Simplifizierungen unterlagen, während gleichzeitig die Professionalisierung des Theatertanzes voranschritt. Die Kluft zwischen dem – aus einem Schautanz höfisch-repräsentativen Charakters hervorgegangenen – städtischen Gesellschaftstanz und einem ausschließlich für die Bühne bestimmten Tanz wurde dadurch tiefer und forcierte die Entwicklung unterschiedlicher »Tanz-Arten«. Als traditionsbewusster Vertreter einer betont »gehobenen« Tanzkunst, der ausdrücklich »höheren« Ansprüchen genügen will (wie bereits der Umfang seiner Abhandlung nahe legt), empfiehlt Taubert dem Liantänzer eine intensive Tanzpraxis, durch die er anspruchsvolleren Anforderungen als den im städtischen Milieu üblichen gerecht zu werden vermag. In jenem Maße, in dem Pasch wiederholt »Moralité« vom Tänzer fordert, verlangt Taubert von ihm »Agilité« und verleiht hiermit seinem ausgeprägten Perfektionsdrang nochmals Nachdruck. Gleichzeitig warnt er aber auch davor, solche Virtuosität im Ballsaal zur Schau zu stellen: Um nicht den Anschein eines »Junker Prahls« zu erwecken, ist noble Zurückhaltung gefordert.⁴³

Nachdem wir in einigen vorhergehenden Capiteln betrachtet haben, wie die Menuet, so zu reden, naturaliter, das ist, nach der gemeinen Art, wie sie denen Incipienten, um sich einen desto besseren Concept davon zu machen, gezeiget, und ordentlicher Weise getantzet wird: So wollen wir nunmehr auch mit wenigen weisen, wie sie unterweilen von denenjenigen, so allbereit was rechts im Tantzethan haben, und allerhand saubere Manieren zu formiren fähig seyn, artificiosius, das ist, so wol mit mancherley figurirten und viel künstlichen Schritten, als auch mit extraordinairnen Figuren und Bewegungen getantzet und ausgezieret wird; als welche viel delicater und sauberer, als die Menuet simple und gemeine Art aussiehet.

Hierzu nun müssen uns diejenigen Pas und Lectiones dienen, welche sonst eigentlich zu la Danse haute, dem hohen Theatralischen Tantzethan gehören, und gantz andere Eigenschafften, als die Haupt-Pas von der Menuet, haben. Doch werden hierunter nicht allein die hohen Capriolen und mancherley gewaltigen Luft-Sprünge, so aus le Ballet serieux herbeygeholet werden, verstanden; sondern auch alle diejenigen doucen figurirten Pas, welche bey denen übrigen Tantzethan in la belle Danse unter denen ordentlichen Haupt-Pas mit untergemenet, und dißfalls Variationes genennet werden, als da ist: Pas de Balance, Pas de Bourrée oder Fleurets, Pas de Sissonne, Pas Battu, Pas des Jettes, Piroüettes, Chassés, Contretems u.s.w. welche allezeit ihren Nahmen behalten, ob ihnen gleich unterweilen durch die Erhöhung und Battirung einiger Zierrath angehänget wird. [...]

Es ist mir zwar nicht unbewust, daß die vielfältigen Variationes und figurirten Pas composes heut zu Tage nicht mehr, weder an Königlichen Höfen, noch bey den ordentlichen Balls auf Universitäten, noch auf den Hochzeiten, oder andern Assemblées, so sehr im Gebrauche seyn, als vor diesen; sondern daß die Menuet zu dieser Zeit allenthalben, wie auch von den allerbesten Tantzethan, mit einer gantz doucen und gelassenen Manier getantzet wird. Werde es dannenhero auch, sie in der civilen Conversation hoch zu tantzen, und ein grosses Temblement mit den Beinen zu machen, keinem Menschen rathen; Zumal wenn er sich, als ein Frembder, auf Assembléen befindet, und von unbekanntnen Dames von Consideration

aufgefodert [sic] wird; sondern schliesse vielmehr, so oft ich einen, qui tanquam capreolus una serie, uno habitu directo corpore viginiti vicibus in sublime salit, wie also ein gewisser Auctor redet, der, wenn er par honneur auf einer Hochzeit oder Ball mit einem doucen Frauenzimmer eine Menuet tanzet, als ein junger Ziegenbock, davon das Wort Capriole seinen Nahmen her hat, oder auch, als ein Gesticulateur und öffentlicher Schau-Tänzer auf dem Theatro, zwanzig Lufft- und krumme Bocks-Sprünge in einem Oden nacheinander daher schneidet, tanzen sehe, daß er nicht wenig ins Narren-Fett getreten haben müsse. Denn, das sind eben diejenigen Stockfische, welche sich selbstern gern sehen, mit ihrer Kunst überall das Præ haben, und, als das Fett, oben an schwimmen wollen; sich aber dißfalls bey allen verständigen Leuten zum Spott und Gelächter machen [TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 664f.].

Insofern entsprechen die von Taubert für den Bereich des »niedrigen Kammer-Tanzens« beschriebenen tanztechnischen Sachverhalte, die deutlich in der Nähe des Theatertanzes stehen, keinesfalls zwangsläufig den alltäglichen Standards städtischer Tanzkultur, sondern sie sollen vor allem »gesteigerten« Übungszwecken dienen (vgl. hierzu auch ebd. III, S. 920ff., BONIN: *Neueste Art*, S. 25 und 57).

Bemerkenswert sind zudem die Hinweise der deutschen Tanzbuchautoren auf das Rollenverständnis der Tänzerinnen; in den zeitgenössischen französischen und englischen Traktaten sucht man nach Hinweisen gleicher Ausführlichkeit vergeblich. Grundsätzlich gilt, dass den Damen – auf der Bühne wie im Ballsaal – weitaus weniger Lebhaftigkeit zugestanden wurde als ihren Partnern. Vor diesem Hintergrund erstaunt es umso mehr, dass sich zur gleichen Zeit in London und Paris deutliche Indizien auf die Herausbildung eines Starsystems finden, als deren Protagonisten vor allem Tänzerinnen hervortreten. Hier erscheint der Unterschied zu Gepflogenheiten in Deutschland am augenfälligsten. Dass an diesem Punkt wiederum die gerade in den deutschen Traktaten so eindringlich hervorgehobenen moralischen Vorbehalte ausschlaggebend sind, liegt nahe:

Tanzt ein Frauenzimmer ein Solo [...] so muß selbige mit weit doucern Schritten, und zwar, nach der Damen Humeur und Condition, mit gehöriger lieblicher Säuffte componiret werden. Denn, gleich wie dieses delicate Geschlechte nichts mehr zieret und angenehm machet, als das Douceur, zumal wenn dieses mit einer niedlichen Taille und galanten Mine begleitet wird; Also kan auch im Gegentheile nichts frecher und verwogener aussehen, als wenn ein Frauenzimmer viel Sprünge und Capriolen machet.

Und eben das ist die Ursache, warum ein solches Solo hiesiges Orts [in Dantzig] fast durchgängig allen honetten Frauenzimmer und ihren Eltern so sehr verhasset ist, ja so gar, daß sich die ersten, wenn sie auch schon 4. biß 5. Jahr Lection genommen haben, eines zu lernen und zu tanzen schämen, und die andern sich ein solches ihren Töchtern lernen zu lassen, ernstlich weigern, vorgebende: dieses wären Tänzze, welche [...] für ihre Töchter gar zu lasciv und wild wären; weilen sie nehmlich in der Comödien-Bude ein und die andere courageuse und freche Tänzzerin also haben tanzen gesehen, allwo gemeiniglich die Entréen dermassen geil und keck eingerichtet und verrichtet werden, daß nicht unbillig alle honette Leute ihren Greul daran sehen und dafür, gleich als für stinckender Butter, einen Eckel bekommen [TAUBERT: *Tantzmeister* III, S. 960, im Folgenden äußert er sich nicht weniger anschaulich zu allzu lebhaften Gesellschaftstänzen].

Übersieht man die generellen Hinweise der deutschen Tanzbuchautoren zum Theatertanz, so fallen zunächst die wiederholten Verweise auf eine eigens für die Bühne entwickelte, anspruchsvolle Tanztechnik auf:

Wir wissen / daß alles was in la Belle Danse fürkommen / auch hierinnen anzuwenden / nur daß nicht terre à terre, sondern hoch muß eingerichtet seyn / woraus die Regul entsteht / daß alle Tänze / die eine ziemliche Force, mancherley Springe / hurtige Variationes und viele Capriolen bey sich / die gehören zu le Ballet Serieux, nemen daher ganz andere Eigenschaften an sich / dürfen auch nirgends anders / als bey Masqueraden oder Redouten und auf dem Theatro in Comœdien oder Opern getanzet werden / wiewol sie auch da Platz / wenn eine Assemblée unter guten Vertrauten und bekanden Personen / da man sonderbar lustig seyn will / als woselbst / die Galanterie und die rechte Eigenschafft des Tanzens / so genau nicht observiret wird [BONIN: *Neueste Art*, S. 159f., vgl. hierzu auch BEHR: *Anleitung*, S. [42]f., und TAUBERT: *Tantzmeister* III, S. 957ff.].

Hierbei müssen sowohl in Bezug auf die Aneinanderreihung der Schritte bzw. Schritt-kombinationen als auch bezüglich der Raumwege unbedingt die geometrischen Konstellationen bzw. symmetrischen Proportionen bewahrt bleiben – wie bereits de Pure und Ménestrier erwähnten, jedoch die deutschen Tanzbuchautoren besonders eindringlich betonen.⁴⁴

Was nun letztlich die Verfassung der Entrées anbetrifft / welche er so wohl auff denen Bals, Assemblées, Ballets, als auch hin und wieder in denen Operen zu verfertigen hat / so muß der Maitre wohl acht haben / wenn sie der Menschen Augen vergnügen sollen / daß er sie mit guten Figuren / und diese wieder mit ihren zugehörigen gleichen Linien so wohl vor- als auch rück- und seit-werts / lincker und rechter Hand / item mit graden / runden / gantzen und halben Circuln und andern wohl aufführe / und nicht alles unordentlich unter einander hinein lauffenlasse / ja den Platz / worauff er die Entrée aufführen will / muß er nach denen Figuren wohl einzutheilen wissen / und diese Eintheilung kan er alsobald durch einen einzigen Punct machen / welchen sich auch iedweder so wohl in der Architectur, Geometrie als auch andere mehr bedienet haben / nemlich / wenn ich einen Platz vor mir betrachte / und werffe zugleich mit dem Auge einen Punct in eine Mitten / daraus habe ich hernach auch alle Figuren mit ihren Schritten / Linien / Circuln und andern zugehörigen zu machen und einzutheilen / und wird alles in einer gebührenden Gleiche des Platzes zu sehen seyn [BEHR: *Anleitung*, S. [41]f.].

Von diesen allgemeinen Grundsätzen ausgehend werden weitere Differenzierungen entsprechend dem Inhalt des Dargebotenen vorgenommen: Zunächst gilt es, grundsätzlich die Gattung bzw. das Genre und den entsprechenden Tanzstil festzulegen. Diesen Sachverhalt verdeutlicht Taubert an der Gegenüberstellung von »abstrakten« bzw. »reinen« Tanzbewegungen französischer Prägung und der gestisch-mimisch bzw. pantomimisch geprägten »Italiänischen Tanz-Art« (vgl. hierzu weiter unten).

So viel den dritten Haupt-Theil, als die symmetrisch regulirten Reg- und Bewegungen bey denen Entrées und Ballets anbelanget, haben wir schon oben vernommen, daß dieses eins von den wesentlichsten und vornehmsten Stücken bey dem theatralischen Tantz sey; Doch muß hierbey abermal, gleichwie bey der Figur, Reflexion auf die Tanz-Art gemacht werden, nemlich ob dieselbe serieux oder gay, langsam oder geschwind ist, ingleichen, ob die Bewegungen bloß auf die Cadence gerichtet, oder aber, ob nach der Italiänischen Tantz-Art, orchesis genannt, dadurch etwas gewisses representiret werden soll.
[TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 957]

Handelt es sich bei der theatralischen Tanzdarbietung zudem um eine Solo-»Entrée« bzw. eine solistisch dargebotene Sarabande, Gigue und Chaconne (etc.), so soll der Tänzer vor allem seine »Caprice«, d.h. Fähigkeit des Improvisierens, unter Beweis stellen. Hierbei kommt es weniger auf die »Figures«, d.h. Raumfiguren, als vielmehr auf »Actiones«, hier in der Bedeutung von Körperbewegungen, an, denen wiederum ein strenges Regelsystem zugrunde liegt.

Soll ein Solo, als worunter die Entrées, Gigues, Sarabandes und Chacconnes zu verstehen seyn, gemacht werden; so bindet sich der Tänzter eben nicht so gar sehr an die inventirten oder ihm von dem Maitre vorgeschriebenen Pas und Figures, sondern, wo er vermeynet, da er einen zierlichen Pas und artigen Sprung nach Proportion der Cadantz anbringen kan, da ist es ihm erlaubt: weil allhier die Kunst vielmehr in die Actiones, als in die Figures geleyet wird. Daher gehöret zu la haute Danse nicht allein ein sehr fertiger Fuß; sondern auch eine gute Caprice, damit die Invention und klugen Einfälle von den Beinen secundiret, und also alle Schritte, Actiones und Gestus in Mensura, Tempo und Pondere Regel-recht verrichtet werden können

[TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 959f., vgl. ebd., S. 954f.; und BONIN: *Neueste Art*, S. 182f.].⁴⁵

Kommen hingegen mehrere Tänzer zum Einsatz, »so wird mehr Kunst in die Figuren gelegt« (BEHR: *Art*, S. 41). Bedeutsam sind in diesem Zusammenhang die Anmerkungen zur Bewegungsdramaturgie eines »Ballet« oder einer »Entrée« mit entweder abwechselnd zu- und abnehmender Dynamik oder einer sich kontinuierlich aufbauenden Spannung bis zum Höhepunkt mit abschließender Lösung:⁴⁶

Auch ist zu wissen / daß einige Entrées einen hefftigen Anfang erfordern / sänfftigen sich in Mittel / und schliessen wiederum hefftig / & vice versa. Nachdem es das Sujet erfordert / auch muß man consideriren / ob man vor eine oder viele Persohnen componiret / ist es vor eine / so wird die Kunst mehr in die Actiones, bey vielen aber mehr Kunst in die Figures geleyet. etc. [PASCH: *Beschreibung*, S. 81].

§. 5.

Und soll nun ein wohlgesetzter Tantz vortrefflich und recht gut in die Augen fallen, so muß derselbe

1. Im Anfange und nach Gestalt seines Characters gleich etwas promittiren.
2. In der Mitte die Pas durch einander und wieder herausser wickeln.
3. Am Ende proportionirlich concludiren.

§. 6.

Mit einer Entrée aber (welche nur eine Aufführung einer blossen Cadence einer oder unterschiedener tanzenden Personen ist) hat es diese Beschaffenheit:

1. So gehet solche anfänglich starck.
2. Säntftiget sich in der Mitten / und
3. Im Schlusse gehet sie wieder starck.
4. Viel Capriolen in einer Entrée dürffen nicht gleich hinter einander her gemacht werden, sondern die zusammen gesetzte pas, Figures und Actiones, ja die gantze Entrée soll gehöriges Orts mit Capriolen untermischet seyn [BEHR: *Art*, S. 40f.].

Eine besondere Technik erfordert zudem die tänzerische Darstellung von (bis ins 19. Jahrhundert beliebten) Kriegsszenarien, zu deren gekonnter Darbietung zumindest Grundkenntnisse der (dem Tanz verwandten) Fechtkunst erforderlich waren. Taubert

greift in seinen diesbezüglichen Anmerkungen den immer wiederkehrenden Topos der ursprünglichen, d.h. in der Antike selbstverständlichen, engen Verbindung von Tanz und Kriegsexerzitium auf (TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 956; vgl. ebenso BEHR: *Art*, S. 68f.).

Schließlich äußern sich auch die deutschen Tanzbuchautoren zu den – bereits von de Pure und Menestrier hervorgehobenen – Ausdrucksbewegungen zur »Nachahmung« bzw. Darstellung »belebter wie unbelebter« natürlicher Erscheinungen, unter denen »Gemüthsneigungen« besonders präferiert und prototypisch umgesetzt werden. Die entsprechenden Formulierungen legen einen direkten Einfluss von Ménéstriers Abhandlung nahe.

Die Bewegungen sind eines von den wesentlichen und vornehmsten Stücken des Ballets, und wird eigentlich / wie schon oben bey denen Entrées gemeldet worden / von einem gemeinen Tantz / weil dieser nichts / als eine blosse Cadence, ein Ballet aber alle Gemüthsneigungen deutlich anzeigt / unterschieden / und ie natürlicher nun die Bewegung ist / ie besser köm[m]t sie heraus / zum Exempel: Winde müssen leichte / Blinde und Trunkenbolde unordentlich und taumelnd / Bauern und Land-Leute unordentlich / Zornige hitzig / Furchtsame zweifelhaft / Betrübte traurig tanzen / und alles richtig nach der Cadence fallen [BEHR: *Anleitung*, S. [14]ff., vgl. ebd. S. [7]ff.].

Des Tantz-verständigen Luciani Worte in der Beschreibung von Ballets sind folgende. Die Perfection dieser Kunst ist / dasjenige / so man vorstellet / dermassen zu imitiren / daß man keine Gestus noch Positur mache / die sich nicht auf die Sache / so man vorstellet / und vor allen Dingen / daß man den Character der Persohn / so man vorstellet / behalte. Mit einem Worte / diese Kunst macht Profession, die Sitten und Passiones zu exprimiren und nachzuahmen / bald den Lustigen / bald den Traurigen / bald den Sanfftmüthigen / bald den Zornigen / und diese beyden Contraria zuweilen fast in einem Augenblicke / daß / so es wahr ist / was Plato saget / der Mensch 3. Theile in sich habe / nemlich / 1. Das Zornige / 2. das Begierliche / und 3. das Vernünfftige / so präsentiret der Ballet-Tantzler alle dreye:

1. Das Zornige / wann er einen Furiosum vorstellet.
2. Das Begierliche / wenn er einen Passionirten vorstellet.
3. Und denn das Vernünfftige / wenn er eine moderirte Passion vorstellet

[PASCH: *Beschreibung*, S. 57f., vgl. hierzu MÉNÉSTRIER: *Ballets*, S. 175f.].

Taubert übernimmt im Wesentlichen diese Äußerungen, fügt ihnen jedoch noch weitere Aspekte hinzu, die von seinen Kollegen nicht ebenso betont wurden und dennoch einen wichtigen Impuls für die Herausbildung des »Ballet en Action« lieferten: Er bringt die Gesten bzw. »Geberden« zur Darstellung von »Mores, Actiones, Passiones &c.« nun ausdrücklich mit der »Italiänischen Tantz-Art«, d.h. jenem in der Commedia dell'Arte verwurzelten, gestisch bzw. pantomimisch geprägten Tanz, in Verbindung. Hierbei verweist er auf einen Sachverhalt, den Ménéstrier zu bagatellisieren versuchte: Diese ausdrucksstarken Bewegungen müssen »in specie« »bey Ballet comique und Crotisque, als der lustigen Tantz-Art« zum Einsatz kommen, »zumal, wenn eine lustige Historie, Fable, oder ander lächerlicher Streich per artem gesticulatoriam expliciret werden soll« (TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 962).

In seinen weiteren Anmerkungen zu entsprechenden Umsetzungen erwähnt Taubert nicht nur viel strapazierte Topoi, die weitgehend unzusammenhängend in einen »Ballet« eingestreut werden konnten bzw. nur durch ihren gemeinsamen Bezug auf ein

übergeordnetes Thema miteinander in Verbindung standen, sondern er spricht nun auch Affektdarstellungen an, die in einen Handlungsverlauf eingebettet sind und auf diese Weise unmittelbar miteinander korrespondieren. Hierbei zeigen sich nicht nur statische Affektaneinanderreihungen, die jeweils unterschiedlichen Darstellern zugeordnet werden, sondern es kommt auch zu Affektschwankungen, die von einer einzelnen Person umgesetzt wurden. Tauberts Schilderungen eines *Liebes-Ballet* wecken Assoziationen an John Weavers *Loves of Mars and Venus*⁴⁷, dessen Argumentum (mit der Beschreibung entsprechender Affektdarstellungen) im gleichen Jahr wie Tauberts Traktat publiziert wurde – eine direkte Einflussnahme kann hier mit Sicherheit ausgeschlossen werden.

Will nun ein Maitre dergleichen Reg- und Bewegungen, daß sie nervosè und recht à Propos kommen sollen, inventiren; so muß er für allen Dingen bedencken, ob er ein Ballet serieux, oder Ballet comique und lustige Personen aufführet. Sollen Cavaliers und Dames tanzen; so müssen douce und liebliche; bey Bauern tumme und ungeschickte; bey Klopffechtern frech und freye; bey Soldaten heroische und kühne Schritte, Minen und Geberden an Händen, Füßen, Augen, Kopff, und gantzem Leibe ausgesonnen werden. Denn, Winde müssen leichte, trunckene Menschen taumelnd, zornige hitzig, lustige frölich, furchtsame zweifelhaftig, und betrübte traurig tanzen, je natürlicher die Motion und Gesticulation ist, ie künstlicher und rühmlicher wird auch das Ballet seyn.

Wir gehen, um die Sache deutlicher zu machen, wieder zu unserm oben erwehnten Liebes-Ballet, da müste die Gegen-Gunst hauptsächlich aus beyder vergnügt Verliebten holdseligen Blicken der Augen, Neigen des Haupts, Lächeln des Mundes, Wincken und Küssen der Hände und des Rocks, und andern charmanten Minen, freundlichen und schmeichelnden Leibes- Geberden mehr wahrnehmen; Hingegen würde auch das natürliche Ebenbild der Desparation und die Eyffersucht des mal-contenten, als bey welchem sich Zorn, Haß, Traurigkeit, Furcht, Verzweifflung, und dergleichen Affecten mehr ereignen, durch die rasende Aufführung und das grimmige Beginnen, als: zorniges Auf- und Niederlanffen [sic!], hitziges Fußstampffen, gefährliches Drohen, zweifelhaftiges Kopffschütteln, erbittertes Hand- und Brust-Klopffen, eyffersüchtiges Zähn-Knirschen, und was dergleichen für Zorn und Rache halb rasende Geberden mehr seyn, sattsam verrathen und erkannt werden [TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 962f., vgl. ebd., S. 953, 954, 955 und 959].

Weitere Hinweise zu Gestaltungsmöglichkeiten entsprechender Ausdrucksbewegungen bietet Lambranzis *Tantz-Schul*, wobei die von ihm illustrierten Sujets weniger die von den Tanzbuchautoren mehrfach zitierten, typischen Affektdarstellungen des Theatertanzes höfischer Prägung aufgreifen als vielmehr deutliche Einflüsse der Commedia dell'Arte sowie (süd-)deutscher Jahrmarktstheater widerspiegeln (letztere zeigen sich insbesondere in der Darstellung von Handwerkern und deren typischen Tätigkeiten). Diese Vermischung unterschiedlichster »Spielarten« korrespondiert unmittelbar mit Lambranzis Anweisungen – oder besser: Anregungen – zur tänzerischen Umsetzung der abgebildeten Sujets, die zwar einerseits auf das konventionalisierte Schrittvocabular französischer Provenienz zurückgreifen, aber andererseits auch auf äußerst unkonventionelle Bewegungsabläufe zumeist pantomimischer oder sportlich-akrobatischer Prägung verweisen. Besonders eklatant wird dieser Sachverhalt, wenn Lambranzi Tanzmelodien, für die bereits Choreografien nach französischem Muster vorliegen, nun mit

Volkstheater-inspirierten, ausgesprochen »freien« Bewegungsaktionen neu gestaltet – wie es beispielsweise in seinem als *Fenochio* bezeichneten Tanz geschieht (Nr. I/47), dessen Melodie sich mit der von *Le Rigaudon de la Paix* aus Feuillet's *Recueil de Dances* (Paris 1700)⁴⁸ deckt.

Die Ausführungen der deutschen Tanzbuchautoren zu einzelnen Tanzformen, die zumeist von terminologischen und ethymologischen Erläuterungen zur Begriffsklärung sowie Hypothesen zum geografischen Ursprung der Tänze eingeleitet werden, dokumentieren ebenfalls die intensive Rezeption französischer Tanzkunst auf deutschem (Tanz-)Boden, wobei sich gleichzeitig ein gebrochenes Verhältnis zur eigenen Tanzkultur zeigt:

Wolten wir aber eine iedwede Benennung derer Frantzösischen Tántze specificè und besonders beschreiben; so würden wir derselben mehr, als Tage im Jahre finden, und dürffte uns consequenter so wol an der Zeit, als zulänglichen Wissenschaft gebrechen. Sintemal die Frantzosen bey ihrem künstlichen Tántzen nicht, gleich wie wir Teutschen bey unserm natürlichen und gemeinen Sprunge, allezeit auf einer Leyer bleiben, als die wir gemeinlich, wie halbrasende Leute, um einen Pfeiler oder Baum herum lauffen, und uns die Köpffe muthwillig dumlich machen, ohne daß wir uns bißweilen der allergeringsten Manier dabey befleißigen solten; Nein! Die Frantzosen haben immerfort, ja fast täglich etwas neues. Und so vielerley Arten, ja so viel Tántze als sie haben, so viel mal haben sie auch absonderliche Nahmen [TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 368].⁴⁹

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang Bonins ambivalentes Verhältnis zu Deutschland: Obgleich er einerseits die Überlegenheit der Franzosen auf dem Gebiet der Tanzkunst als quasi unumstößliches Faktum betrachtet (BONIN: *Neueste Art*, S. 72f.), erklärt er sich andererseits mit seinen deutschen Kollegen solidarisch, wenn er einräumt, dass es doch »viele Teutsche gibt / welche manchem Französischen Prahler / unter die Banck / und wieder hervor tanzen [können]« (ebd., S. 258). Umgekehrt erfährt man aus der Feder deutscher Tanzbuchautoren, dass »ein Teutscher offft Franzosen vorgethan«, ebenso »den Welschen gleich geschickt ist«⁵⁰, und dass

ein geschickter Teutscher, oder anderer Maitre, eben so galant, als ein gebohrner Frantzose tanzen, ja wol denselben an der Manier und Kunst übertreffen könne. Ingleichen, daß ein junger Mensch, der dieses Exercitium honoris, motionis, recreationis & commendationis causa zu treiben sucht, dasselbige eben so gut in Teutschland, als in Franckreich lernen kan [TAUBERT: *Tantzmeister* III, S. 1007f.].⁵¹

Dennoch bleiben die Anmerkungen zur spezifisch deutschen Tanzkultur nur von marginaler Bedeutung. Pasch kündigt zwar einen *Discours vom Teutschen Tántzen / wie solches in gute Art zu bringen sey* an (PASCH: *Beschreibung*, S. 92), der in einem »Scripto« von »1367 paginis in folio«⁵²(!) erscheinen soll, doch ist von dessen Existenz bislang nichts bekannt (vgl. ebd., S. 3, 91). Allein der stolz auf seiner Nationalität beharrende Taubert (vgl. hierzu TAUBERT: *Tantzmeister* III, S. 1014) berichtet zumindest ansatzweise vom traditionellen »polnischen« und »teutschen« Tanz (ebd. I, S. 6, 39f., 52), geht hierbei sogar bis zu den Germanen zurück (ebd., S. 38, zu Schwerttänzen ebd., S. 43, zu Hochzeitstänzen ebd., S. 57) und verweist auf frühe Formen der Allemande:

Alemande ab Alemagne, vom Teutschland, heisset ein teutsches Liedlein oder Tänzlein, darunter bißweilen amoröse Texte gesetzt sind, welche sie vielmal ohne musicalische Instrumente selber singen u. zugleich tanzen

[TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 370, vgl. ebenso *Tantzmeister* I, S. 52].

Dennoch äußert er auch scharfe Kritik an jenen volkstümlich derben, in Deutschland (und sicherlich nicht nur dort) vorherrschenden Tanzbräuchen, die allgemeine Moralvorstellungen verletzen, und bekennt sich letztlich zur »gehobenen« Tanzkunst französischer Prägung (ebd. I, S. 40, 61ff.).

Der aus Frankreich, der »Schule rechten Tanzens«, gebürtige Bonin erkennt trotz seines fachkundig geschulten Blickes keinen besonderen Unterschied zwischen den Tanzbräuchen der französischen und deutschen Landbevölkerung und »erlaubt« letzterer – mangels besserer Kenntnisse – großzügigerweise ihre Art der (»niederer«) Tanzpflege:

Warum es teutsch heisset / weis ich keine rechte Ursache zu geben / dann mir ist bewust / daß gemeine Leute und die Bauern in Frankreich eben so herumspringen / daß es auf solche Weise / eben so wol das Französische Tanzen nennen könnte / jedoch / weilen es vielleicht im Teutschlande schon lange üblich / so bekame es dem Namen davor / da man es doch vielmehr den gemeinen Sprung / oder das gemeine Tanzen nennen könnte [BONIN: *Neueste Art*, S. 239f.].

Kan einer eben nicht Französisch oder galant tanzen / ist ihm ein moderirter Bocksprung / oder ein sogenannter Teutscher Tanz schon erlaubt [...] / es füget sich auch / daß das Frauen-Zimmer nicht Französisch tanzen kan / da man wol den Teutschen Sprung wählen muß / den ich keines Weges will ausgerottet wissen / aber wer die Art hievon nicht wol innen / der handelt besser / er gehe ungesprungen nach Haus / als daß er damit was garstiges begehen will / ist aber die Compagnie so geartet / daß keiner den andern was zu verüben / mögen sie haseliren / wie es ihnen beliebig / dann ich werde sie doch mit dieser Fürstellung gar spat moralisiren [ebd. , S. 225 (a)].

Gleichzeitig warnt er die französisch geschulten »Tanz-Meister« davor, auf Hochzeiten oder »Assemblées« ihre Kunst »zu gemein« zu machen, d.h. sie sollen sich davor hüten, die »hohe« französische Tanzkunst in einem ihr nicht angemessenen Rahmen zu präsentieren (ebd., S. 252). Kunstfertigkeit gesteht man den Tänzern volkstümlicher Provenienz selbstverständlich erst in ihrer Stilisierung durch französische Techniken zu:

Daher denn auch diese Pas de Bourrée nicht allein bey den allerschönsten Ballets, und andern galanten Frantzösischen Dances de Bal, sondern auch bey viel gemeinen natürlichen Tänzten gebraucht werden, wie denn die bey uns gebräuchlichen Polnischen Tänze, als welche allesamt aus Drey-Viertel-Tact bestehen, durch und durch mit Pas de Bourree getantzet werden. Und wird also derjenige, welcher gut Frantzösisch tanzet, mit gar leichter Mühe gut Polnisch, und consequenter auch gut Teutsch tanzen lernen können; Weil er ausser diesen Pas dabey fast nichts, als die Teutsche Führung, und ein und die andere zierliche Wendung zu observiren hat

[TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 734; vgl. hierzu ebd. S. 290, 325; sowie BONIN: *Neueste Art*, S. 243f.].

Hierdurch kommt es schließlich zu einer »Vermischung« mit der französischen Tanzkunst,⁵³ die den eigentlichen Ursprung der Tänze kaum noch erahnen lässt und

zudem über Raffinessen verfügt, die sich (angeblich) jeglicher verbalen Beschreibung entziehen:

Das rechte Teutsche Tanzen aber / oder wie man es besser nennen kan / die Teutsche Führung / wo sie recht soll beschaffen seyn / bestehet sie aus lauter Französischen Schritten / daß wo ich diese wol innen / ich sie bey dem Teutschen Tanzen alle anwenden auch vieles mit dabey unter nehmen kan / was in der Menuét oder in andern Tänzén fürkommt. [...]

Die Teutsche Führung / beruhet meistens hierauf / daß man sich bemühet saubere Schritte und rendliche künstliche Tour deßgleichen gefällige Springe zumachen; Das Frauenzimmer muß ich führen / daß es ihr nicht sauer wird / und wo ich sie von der Hand los lasse / kan ich eine artige Variation emploiren / oder sonsten eine wolanständige Figur wehlen / daß doch alles mit dem Tact übereintrifft.

Mit einem Worte / wer ja Teutsch Tanzen will / darf es nicht plump anstellen / sondern es muß alles sauber und künstlich herauskommen / welches man in einer deutlichen Beschreibung unmöglich so fürstellen / oder die Tourn und Führungen abbilden kan / als es der wahren Beschaffenheit nach aussiehet.

Dieses Tanzen / welches mehrentheils aus eigenen Inventionibus bestehet / erfordert eine sonderbare Caprice / welche aus der Übung am besten kan gelernet werden / daher mit leeren Buchstaben das Blat nicht ausfüllen / sondern mich zur Abhandlung einer andern Materie wenden will [BONIN: *Neueste Art*, S. 243ff.].

Anmerkungen

- 1 Es gehört zu den Paradoxien der Wissenschaftsterminologie im Kontext der Erforschung des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts, dass man jenen Zeitraum mit einem Begriff versieht, der im zeitgenössischen Sprachgebrauch nur in einer pejorativen Bedeutung Anwendung fand: Ungeachtet der Tatsache, dass sich der Terminus »Barocktanz« mittlerweile fest und geradezu unumstößlich etabliert hat, ist er nicht weniger fragwürdig als die Etikettierungen »Klassischer Tanz« und »Romantisches Ballett«. Um Assoziationen an damit verbundene, ebenso problematische Epochenmarkierungen auszuschließen, möchte ich in Bezug auf den hier thematisierten Zeitabschnitt von einem »Tanz um 1700« sprechen. Das Jahr 1700 hat insofern seine Berechtigung als zentraler Orientierungspunkt, als zu diesem Zeitpunkt erste Choreografien in Feuillet-Notation erschienen, wodurch die entsprechende Tanzpraxis sprunghaft internationale Verbreitung fand und zu einem überregionalen Phänomen wurde.
- 2 Im Folgenden wird von einem »Ballett« (und nicht »Ballett«) die Rede sein, mit dem die vielfältigen Theatertanzinszenierungen zwischen dem späten »Ballet de Cour« und dem frühen »Ballet en action« gemeint sind, deren Unterschied zu unserem heutigen, vor allem auf das 19. Jahrhundert zurückgehenden »Ballett«-Begriff durch die Beibehaltung der französischen Schreibweise hervorgehoben werden soll.
- 3 Der Begriff des »Werkes« versteht sich hier als Konglomerat verbal-textlicher, musikalischer, tänzerisch-choreografischer und szenischer Komponenten, das aus einem (sehr unterschiedlich gewichteten) Zusammenspiel mehrerer Künstler(autoren) resultiert und als solches auch vielfältigen Modifikationen unterliegen kann, ohne deshalb an Konsistenz zu verlieren.
- 4 Mit einer »Poetik« wird hier in Anlehnung an Aristoteles und die Horaz'sche *Ars poetica* bzw. deren Rezeption in den (nicht nur die Dichtung betreffenden, sondern allgemeinen) Kunstdebatten seit dem 16. Jahrhunderts die Lehre vom Wesen, der Konzeption, dem Aufbau, den Mitteln und Wirkungen eines Kunstwerkes bezeichnet.
- 5 MERCURIUS: *Der von dem Mercurius neu-gebaute Schau-Platz der Dantzenden; Darinnen einfältig gemiesen und vorgestellt werden die Eigenschafften der edlen Dantz-Kunst; Insonderheit aber / ob das dantzen Sünde sey? Auch wie / wo / und wenn man dantzén / und welcher Gestalt man sich darbey gegen das beliebige und Edel-müthige Frauen-Zimmer verhalten müsse / und was etwa sonsten bey dem dantzén zu thun und zu beobachten sey? Von*

- J.F.S. *welchen eine an dem Meyn-Strohm wohnende / und Tugend- begierig-liebende Gesellschaft / noch vor kurtzer Zeit / zu betiteln beliebte: Ihren MERCURIUS*. Nürnberg 1671.
- 6 BEHR, SAMUEL RUDOLPH: *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst*. Leipzig 1703.
- 7 BEHR, SAMUEL RUDOLPH: *Anderer Theil der Tanzkunst oder Ausgesiebte Grillen*. Leipzig 1703.
- 8 Weitere Anmerkungen zum Lebensweg und Schaffen dieses und der nachfolgenden Autoren finden sich in SCHROEDTER, STEPHANIE: *Vom »Affect« zur »Action«*. *Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en action*. Würzburg 2004.
- 9 BEHR, SAMUEL RUDOLPH: *Curieuseer Tanz-Informator, welcher durch angenehme Discurse, Beschreibung artiger Qualitäten mancher tanzenden Personen in seiner Information sich darstellt*, Leipzig 1703; DERS.: *Wohlgegründete Tanz-Kunst*. Leipzig 1709; DERS.: BEHR, SAMUEL RUDOLPH: *L'Art de bien danser, oder die Kunst wohl zu Tantzzen*. Leipzig, Fulde 1713. Reprint. Leipzig 1977 (Documenta choreologica). Die beiden zuerst genannten Bücher sind verschollen.
- 10 Vgl. hierzu TAUBERT, GOTTFRIED: *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tanz-Kunst*. Leipzig 1717. Reprint. Leipzig; München 1976 (Documenta choreologica 22), »Vorrede« S. 16 und S. 1002.
- 11 Pasch wird in der Vorrede zu seinem Traktat von seinem Schüler Borckmann als »Teutscher Beauchamps« bezeichnet (S. 17).
- 12 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).
- 13 Es handelt sich hierbei um J.C.L.P.P. zu G.: *Vernunft-mässiges, bescheidenes und unpartheyisches Bedencken über die durch mancherley öffentliche Schriften und anderweitig zum öfftern angeregte Streitigkeit vom Tantzzen*. Frankfurt und Leipzig 1704. Hinter dem Autorenkürzel verbirgt sich »Johann Christian Lange Professor und Prediger zu Giessen«.
- 14 Eine Liste von Korrigenda im Anhang, der entschuldigend ein Hinweis angefügt wird, dass der Autor selbst nicht Korrektur las, verleiht diesem Sachverhalt Glaubwürdigkeit.
- 15 MENESTRIER, CLAUDE FRANÇOIS: *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*. Paris 1682.
- 16 Pasch verfasste – nach eigener Aussage – auch noch eine *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst* im Umfang von 1367 Seiten, zu deren Verbleib heute jegliche Spuren fehlen. Vermutlich blieb es bei einer Manuskriptfassung, die verschollen ist.
- 17 Bislang konnten nur seine Anstellung als Tanzmeister am Hofe des Herzogs Wilhelm von Sachsen-Eisenach von Mai 1704 bis Juni 1707 sowie seine Unterrichtstätigkeit als Tanzmeister an der Universität Jena ab 1707 durch Dokumente verifiziert werden. – Vgl. hierzu RENK, AUNE: *Zur Biographie von Louis Bonin*. In: BONIN, LOUIS: *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tanz-Kunst*. Frankfurt und Leipzig 1712. Reprint. Berlin 1996 (Documenta choreologica), S. 655ff.
- 18 Insbesondere sind Anlehen an Gedankengut des Romanschriftstellers und Opernlibrettisten Menantes, alias Christian Friedrich Hunold, festzustellen.
- 19 BONIN, LOUIS: *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tanz-Kunst*. Frankfurt und Leipzig 1712. Reprint. Berlin 1996 (Documenta choreologica).
- 20 LAMBRANZI, GREGORIO: *Neue und Curieuse Theatralische Tanz-Schul*. Nürnberg 1716.
- 21 Vgl. hierzu das Titelblatt des ersten Teils seines zweibändigen Werkes.
- 22 Vgl. hierzu seine Ausführungen in dem »Vorbericht« seines Traktates. Ebenso nachdrücklich betont er, dass die (teils erheblich fehlerhaft abgedruckten) Melodien »so meistens alle meine Composition u[nd] Erfindung seyn«.
- 23 Vgl. hierzu die Kupfertafeln zu den Tänzen *Scaramuzza* (LAMBRANZI: *Tanz-Schul* I, Nr. 23), *Lours* (Nr. 24), *Gran Alesandro* (Nr. 25), *Secharamuza* (Nr. 26), *Scaramuzza e Donna* (Nr. 27/28) sowie *Chicon* (Nr. 29/30). Auch findet sich eine Zwergendarstellung dieser Rolle (*Tanz-Schul* II, Nr. 37).
- 24 Die Abbildung zu Lambranzis *Corente* (LAMBRANZI: *Tanz-Schul* I, Nr. 22) illustriert ein höfisches Tänzerpaar, dessen »Positur und Stellage« auf den ersten Blick Paschs Empfehlung eines »seriösen« und »gravitätischen« Tänzertypus für die Courante zu entsprechen scheint (PASCH:

Beschreibung, S. 33f.). Dennoch wirkt die Kleidung der Tänzer in ihrer überladenen Ornamentik überzogen, ebenso wie die Arm- und Handhaltung mit gespreizten Fingern stutzig macht: Es bedarf nur einer winzigen, augenzwinkernden Nuance, um das altehrwürdige Ansehen der Courante in altmodisches Gehabe zu verwandeln. Insofern verdeutlicht diese Tafel in besonderem Maße die (auch von den anderen Tanzbuchautoren angedeutete) Umbruchsituation vom »barocken« (im Sinne von schwülstig, allzu üppig verziert) zum »galanten« Stil: Der einst hochangesehene Tanz gerät außer Mode und hinterlässt einen altzöfischen Eindruck.

- 25 Beispielsweise beschreibt Behr ein *Balet des Furies* (BEHR: *Art*, S. 67), zu dem Lambranzi eine entsprechende Abbildung liefert (LAMBRANZI: *Tantz-Schul* II, Nr. 41). Behrs Hinweise zu einem »Balet, worinne Statuen repräsentiret werden« (BEHR: *Art*, S. 83) lässt sich mit Lambranzis *Tanz Statue* in Verbindung bringen (*Tantz-Schul* II, Nr. 12); zudem wird der Statuen-Topos auch in den Choreografien *Lours* (*Tantz-Schul* I, Nr. 24) und *Architetc* [sic!] (*Tantz-Schul* II, Nr. 24) aufgegriffen. Schließlich finden sich Analogien zwischen Behrs *Balet des Esclaves* (BEHR: *Art*, S. 81) und Lambranzis *Turco con Tamburino* (*Tantz-Schul* II, Nr. 39), Behrs *Entrée des Bergers & des Satyres* (BEHR: *Art*, S. 71) und Lambranzis *Satyro* (*Tantz-Schul* I, Nr. 17) sowie Behrs *Entrée von Bauern, Blinden und Trunkenbolden* (BEHR: *Art*, S. 71), die Lambranzi in seinen Choreografien *Rigaudon* (*Tantz-Schul* I, Nr. 32: ein Blinder), *Rogial* (ebd., Nr. 10 und 11: ein betrunken Bauer) und den im ländlichen Milieu angesiedelten Sujets aus dem I. Teil Nr. 4–12 auftanzen lässt.
- 26 Vgl. hierzu beispielsweise seine Neuschöpfungen eines »Pas Pavota« und »Pas Glospied« im »Vorbericht des Authoris an die Liebhaber«, denen letztlich nur schalkhafte Buchstabenverdrehungen zugrunde liegen.
- 27 TAUBERT: *Tantzmeister*. Da dieses Traktat in drei Bücher untergliedert ist, wird es im Folgenden durch I, II und III unterschieden.
- 28 Die im Zusammenhang mit meiner Studie zur Tanzpoetik des späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts erstellte Datenbank ermöglicht einen gezielten Zugriff auf die untersuchten Traktate (unter denen sich auch Tauberts Abhandlung befindet) mit Rechercheoptionen u.a. nach thematischen Kriterien. Diese Datenbank ist meiner Publikation auf CD-ROM beigegeben. SCHROEDTER: *Vom »Affect«*.
- 29 PURE, MICHEL DE: *Idée des spectacles*. Paris 1668. Zu der sich in Frankreich und England zeigenden Trennung von Publikationen, die sich einerseits primär theoretisch-poetischen und andererseits in erster Linie technisch-praktischen Aspekten widmen, vgl. auch Anm. 31.
- 30 »Ästhetik« wird hier selbstverständlich nicht im Sinne der von Baumgarten begründeten Disziplin begriffen, sondern als einer der vielen im Vorfeld entworfenen Ansätze der Kunstbetrachtung, die zumeist an einer spezifischen Kunstform (durchaus mit Bezugnahme auf andere Künste) entwickelt wurden.
- 31 So stehen hier beispielsweise die Traktate eines de Pure und Ménéstrier den ausschließlich tanzpraktischen Abhandlungen eines Pierre Rameau (*Maître*) oder Kellom Tomlinson (*Art of Dancing*) gegenüber. John Weaver, der sich als ausgewiesener Tänzer, Tanzlehrer, Choreograf und »Choreograph« (Tanznotator) eingehend mit tanztechnischen Details auseinandersetzt, betont eigens, dass er in seinen Erörterungen »mehr« als nur handwerkliche Grundlagen liefern möchte (vgl. *Essay*, S. 2, 4), indem er sich nun verstärkt poetischen Aspekten zuwendet und auf diese Weise eine strikte Trennung zwischen Technik/Choreografie und Poetik/Dramaturgie vornimmt. Solche Grenzmarkierungen werden von den deutschen Tanzbuchautoren nicht vorgenommen, stattdessen werden beide Bereiche – teils ineinander fließend – gleichberechtigt behandelt. 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, ²1748. Nachdruck. New York 1967; TOMLINSON, KELLOM: *The Art of Dancing explained by Reading and Figures*. London 1735; WEAVER, JOHN: *Essay towards an History of Dancing*. London 1712.
- 32 Diese Aspekte werden in meiner Untersuchung der zeitgenössischen Poetik besprochen. SCHROEDTER: *Vom »Affect«*.
- 33 Vgl. hierzu insb. BONIN: *Neueste Art*, S. 56, weiters ebd. S. 51, 57, 59f., 60, 159f., 164ff., 166ff., 184, 188, 199, 215, 217, 220ff. und 257 bzw. deren Auswertung in SCHROEDTER: *Vom »Affect«*.

- 34 Der Aspekt, dass zu einer gelungenen tänzerischen Interpretation nicht nur die Beherrschung eines Regelwerkes, sondern auch stilistische Sensibilität erforderlich ist, die wiederum Originalität voraussetzt und vom Tänzer mehr kreative Eigenständigkeit verlangt, wird später von Louis de Cahusac thematisiert, dessen Traktat *Danse Ancienne* den für die weitere Tanzgeschichte so bedeutsamen Handlungs-»Ballet« (»Ballet en action«) »theoretisch« vorbereitet – Bonin erweist sich hier als äußerst vorausschauend bzw. liefert einen überzeugenden Beleg für die besondere Bedeutung des komischen Genres zu der sich anbahnenden Reform des »Ballet«. CAHUSAC, LOUIS DE: *Danse Ancienne et Moderne ou Traité Historique de la Danse*. 3 Bde. Den Haag 1754.
- 35 Diese Äußerung Bonins könnte die Vermutung nahe legen, dass er hiermit eine dezidierte Unterscheidung zur Gattung der »Opéra-Ballets« vorzunehmen beabsichtigt, zumal ihm als Franzosen diese neueren Tendenzen des Musiktheaters bekannt gewesen sein müssen. Der Umstand, dass diese Terminologie im zeitgenössischen Sprachgebrauch (bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) nicht allgemein üblich war, entkräftigt jedoch diese Hypothese.
- 36 LAMBRANZI: *Tantz-Schul*. Vgl. dort z.B. die Tafeln *Tantz-Schul* I, Nr. 17: *Satyro*, und *Tantz-Schul* II, Nr. 20: *Trion di Bacho*.
- 37 Vgl. hierzu oben Anm. 31.
- 38 Hierbei bezeichnet »Level« zunächst (wertneutral) den Grad der »Erhebung« vom Boden, wobei sich der Theatertanz bzw. die »Danse haute« mit ihren verstärkt zum Einsatz kommenden Sprüngen, durch ein – wie der Name bereits besagt – »höheres« Level auszeichnet im Vergleich zur »Danse par Terre« bzw. dem »niedrigen Kammertanz«. Im übertragenen Sinne gibt das »Level« Auskunft über den Schwierigkeitsgrad der Technik, wobei wiederum der Theatertanz »höhere« tänzerische Fähigkeiten erfordert als die »Belle Danse«.
- 39 Taubert unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen »Pas simples« als Grundbewegungen (»Pas ordinaire«, »Pas glissé«, »Pas plie & élevé« oder »Mouvement«, »Coupé«, »Demy Coupé«, »Tems de Courante« oder »Pas grave«) und den »Universal-Pas« als Bewegungsrichtungen oder Bewegungsverzierungen (»Pas droit«, »Pas ouvert«, »Pas rond«, »Pas tortillé«, »Pas battu«).
- 40 Hierbei widmet er sich insbesondere den drei »Haupt-Pas«, d.h. dem »Pas de Courante«, »Pas de Menuet« und »Pas de Bourrée« (entsprechend den »drey Haupt- und Fundamental-Tänzen«, der Courante, dem Menuet und der Bourrée).
- 41 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.
- 42 Einen ersten bedeutenden Vorstoß in diese Richtung leistete bereits 1705 Huguo Bonnefond mit seinem zweisprachigen *Abregée des Principes de la Dance tirée des meilleurs Maitres de l'Art. Verzeichniß der vornehmsten Grund-Sätze vom Tänzten*. Braunschweig und Wolfenbüttel 1705.
- 43 Vgl. hierzu auch Tauberts Anmerkungen zur Courante, deren Einstudierung er unbedingt empfiehlt, obwohl sie nur noch selten getanzt wird (TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 570ff.).
- 44 Eigens berücksichtigt werden müssen dabei auch die Gegebenheiten des Raumes: Der Saal einer »Assemblée« bietet selbstverständlich weniger Platz für raumgreifende Bewegungen als die Bühne eines Theaters, die dementsprechend nach mehr Ausfüllung verlangt. Vgl. hierzu TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 959.
- 45 Zur Bedeutung der hier erwähnten Kriterien zur »Regulierung« der Tanzbewegung – »Pondus«, »Mensur« und »Tempus« – äußert sich Taubert an anderer Stelle ausführlicher und bezieht sich dabei auf seinen Vorgänger Behr, dessen Formulierungen er zum Teil wörtlich übernimmt (vgl. TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 967f.; bzw. BEHR: *Art*, S. 52f.).
- 46 Die zuletzt beschriebene Variante geht auf Prinzipien der Dramentheorie zurück und sollte später auch die Konzeption der stofflichen Vorlage eines »Ballet«, wie sie von Louis de Cahusac empfohlen wird, wesentlich bestimmen. Vgl. hierzu CAHUSAC: *Danse Ancienne*, Bd. 3, S. 161ff.
- 47 Vgl. hierzu WEAVER, JOHN: *The Loves of Mars and Venus; a dramattick Entertainment of Dancing, attempted in Imitation of the Pantomimes of the ancient Greeks and Romans; as perform'd at the Theatre in Drury-Lane*. London 1717.

- 48 FEUILLET, RAOUL AUGER: *Receuil de Dances, composées par M. Pecour*. Paris 1700, ²1709.
- 49 In dieser Bemerkung bezieht sich Taubert auf die fast 40 Jahre zuvor erschienene Schrift *Schau-Platz der Dantzenden* von MERCURIUS (Nürnberg 1671, s.o.) – ein Umstand, der das bereits lange andauernde Liebäugeln mit der Tanzkunst des Nachbarlandes belegt.
- 50 Stützing in einer »Lobeshymne« zu BEHR: *Anleitung*, mit dem Titel *Daß ein Teutscher so geschickt zum tanzen / als ein Frantzose sey*.
- 51 Vgl. hierzu auch TAUBERT: *Tantzmeister* III, Kap. 5, sowie dessen äußerst herablassende Anmerkungen über die in Danzig tätigen französischen Tanzmeister (ebd., S. 1014).
- 52 Siehe Anm. 16.
- 53 Dass den englischen Country-Dances, die in Frankreich erst als Contre-Dances hoffähig wurden, ein ähnliches Schicksal widerfuhr, wird ebenso von den deutschen Tanzbuchautoren dokumentiert (vgl. hierzu auch den Verweis auf die Choreografie *la Contre-dance* bei BONIN: *Neueste Art*, S. 136, und TAUBERT: *Tantzmeister* II, S. 377, 380). Hierbei fühlt sich Taubert offensichtlich verpflichtet, ihre Zugehörigkeit zu den »Saltationes artificiosas« eigens zu rechtfertigen. Er unterstreicht ihre Seriosität durch lateinische Termini, sowie er ausdrücklich auf »gewisse Præcepta und Grund-Regeln« hinweist, die ihnen zugrunde liegen und durch die sie den Kriterien der »gehobenen« Tanzkunst entsprechen.

»Ich rechne allhier die Choreas Anglicanas & Polonicas derentwegen mit unter die Saltationes artificiosas, weiln diese, und zwar die letzte, so man bey uns die Teutsche Führung heisset, wenn sie in ihrer Circuition, Circumduction, Circumaction, und andern Eigenschafften mehr, recht civil, und nicht so confus, wie allhier gebräuchlich ist, getantzet werden sollen, sich gleichfalls, wie die Gallicæ, so wol den Schritten und der Figur, als auch der Cadence nach, auf gewisse Præcepta und Grund-Regeln stützen« (TAUBERT: *Tantzmeister* I, S. 39).

Schließlich lässt sich an Tauberts Äußerungen nicht nur die Beliebtheit der »Engelländischen Sesjen und Contre-Täntze« ablesen (vgl. ebenso BEHR: *Anleitung*, S. [54]; BONIN: *Neueste Art*, S. [9], 143, 234), sondern auch die Rezeption von Playfords Country-Dance-Sammlungen in Deutschland belegen (PLAYFORD, JOHN: *The [English] Dancing Master*. London ¹1651). Die hier angesprochene Publikation von 1706 ist bereits die 13. Auflage:

»Ingleichen die Engelländischen Sesjen und Contre-Täntze, als deren Figuren und Touren entweder aus einer Rundung, oder auch, und zwar bey den meisten, aus zwey langen Reihen bestehen; Wie wir solches aus dem Englischen Tantzmeister, und zwar aus der 13. Edition von Anno 1706. ersehen, allwo wir derselben an der Zahl 364. so wol mit Noten, als Worten aufgezeichnet finden. Und sind diese Anglicæ und Englischen Täntze, als welche, so wol lustig zu tantzen, als lieblich anzusehen, zu dieser Zeit fast allenthalben recipiret, so gar, daß man an allen Höfen fast nichts anders, als Englische Täntze und Menuets tantzen siehet« (TAUBERT: *Tantzmeister* I, S. 52, vgl. ebd. II, S. 290).