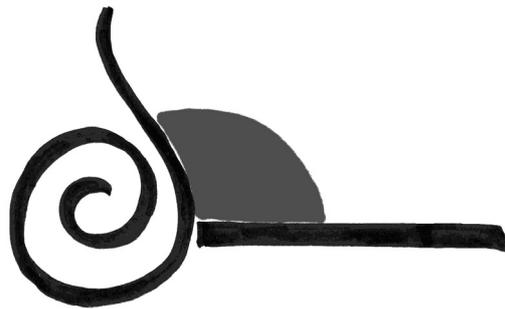


MORGENRÖTE DES BAROCK

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

Die Sarabande

Wortlos, aber nicht sinnlos

HANNELORE UNFRIED

Französische Geschichte im 17. Jahrhundert: Voraussetzung zum Verständnis der Konnotation der Sarabande

Gott hab eines gegen eines gesetzt. [...] also hat Gott der Höll den Himmel / dem Lucifer den Michael / dem Adam Christum / der Eva die Mariam / dem Feuer das Wasser / denen Spaniern die Frantzosen entgegen gesetzt.¹

Die bekannte, aber bis jetzt unerklärte Metamorphose der Zarabanda von ihrem ursprünglich verfolgungswürdigen, lasziven Charakter² zur Sarabande als hochgeschätztem Kunstwerk inspiriert Musiker, Tänzer und Wissenschaftler gleichermaßen. Um so erstaunlicher ist die Tatsache, dass bei der Suche nach möglichen Ursachen jene Umstände weitgehend außer Acht gelassen wurden, unter denen »die Sarabande als Repräsentantin Spaniens«³ in Frankreich, wo sich jener Verwandlungsprozess in erster Linie abgespielt hat, aufgenommen wurde. Um der Sarabande in der »Morgenröte des Barock« auf die Spur zu kommen, ist es unumgänglich, parallel zur künstlerischen Ebene – wobei hier nicht nur die des Tanzes gemeint ist – auch die historisch-politische Ebene zu betrachten. In einem nächsten Schritt verspricht der Blick auf die Verquickung dieser beiden Ebenen weitere wertvolle Aufschlüsse.

Die Sarabande ist nicht die einzige prominente Repräsentantin Spaniens im Frankreich des 17. Jahrhunderts: Die Gattinnen von Ludwig XIII. und Ludwig XIV. kamen beide aus dem spanischen Königshaus – der spanischen Linie der Habsburger. Durch politische Intrigen bekämpft bzw. öffentlich gedemütigt, wurden die nunmehrigen französischen Königinnen zu Spielfiguren historisch gewachsener Feindschaften und dynastischer Schachzüge.

Die Sarabande als Seismograf für die Beziehung der Franzosen zu Spanien

Und wann die Feindschafft und natürliche Widersinnigkeit unter disen beeden Nationen schon so vil hundert Jahr eingewurtzelt bey einem oder andern diser oder jener ab- oder zugesinnten die Augen wird verblenden, daß er die Ursach nicht fassen noch erkennen [...].⁴

1519: Ein Reich, in dem Sonne nicht untergeht

Eine schier endlose Kette von Nachbarschaftskonflikten, Expansionsbestrebungen, Allianzen und Kriegen bestimmte die wechselvolle Geschichte der beiden Länder seit

der Ausbildung eines nationalen Bewusstseins. Zwischen 1494 und 1519 führten Frankreich und Spanien allein sechs Kriege um das Königreich Neapel und das Herzogtum Mailand. Es schwelte der Nachbarschaftsstreit um das Königreich Navarra nördlich und südlich der Pyrenäen.

Als Karl V. nach dem Tod Kaiser Maximilians 1519 ein Reich erbt, in dem die Sonne nicht untergeht, sieht sich Frankreich von habsburgischem Hoheitsgebiet eingeschlossen: im Norden durch die spanischen Niederlande, im Osten durch das Heilige Römische Reich und im Süden durch Spanien, vereinigt in der Person Karls V. Die bisherigen bilateralen Konflikte zwischen Frankreich und Spanien vervielfachen sich dadurch. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts steigt Spanien zur unangefochtenen Weltmacht auf.

1529 und 1557: Geiselnahme der Königskinder und Kriegsdesaster

dann wann Gott die Furi und Anlauff der Frantzosen nicht gemässigt hette mit vier Staffel weniger von Gedult und Vesthaltung der Spannier / wären sie ohne zweifel Herrn der Welt⁵

Neben Neidgefühlen hat Frankreich auch mit empfindlichen Demütigungen zu kämpfen: 1529 werden die französischen Königskinder als Geisel in Madrid festgehalten und nur gegen eine Zahlung von 2 Millionen Ecus freigelassen.⁶ Der Waffengang von 1557 mit dem verbündeten Schottland gegen Spanien, England und den Truppen des Hl. Röm. Reiches ging als das Desaster von Saint-Quentin in die französische Geschichte ein.

1589-1594: Spanier in Paris, Griff nach der französischen Königskrone

Und wann der Teufel sich vergnügt / daß er solche Feindschafft und Widerwillen in denen Feuchtigkeiten / in der Kleidung / in der Besprechung und gemein Leben / und andern sonderbaren Gebräuchen diser beeder Nationen gelegt hette / wäre es noch ein schlechte Sach / und derselben mit einem leichten zuhelffen: aber er ist so arglistig gewesen im säen dises vergifteten Unkrauts / daß in dem solche Dorn und Giffe nur zufälliges Ding waren / er dieselbe in die Natur verkehrt / und gemacht / daß dieselbe erblich worden / und von denen Eltern in die Kinder und Nachkömbling durch die Geburt mit und in der Natur selbst gemacht und eingepflantz werden / als wie die Erbsünd / oder eine andere erbliche Kranckheit die bißweilen einem Geschlecht anhangt und nicht kann verhütet noch gewendt werden [...].⁷

Als im Jahr 1607 der Begriff »Sarabande« erstmals in einem französischen Druck erwähnt wird⁸ und im Folgejahr dieser Tanz bereits seinen ersten Auftritt in einem »Ballet de Cour«⁹ hat, ist erst kurz zuvor ein weiteres schmerzvolles Kapitel aus der belasteten Geschichte der beiden Länder zu Ende gegangen: Diesmal ging es um nicht weniger als eine Unterstützung der königsfeindlichen Guise-Partei während der bürgerkriegsartigen französischen Religionskämpfe (seit 1562) bis hin zur Besetzung von Paris und dem Versuch, den französischen Thron durch eine spanische Habsburgerin zu besetzen! Aus einem Krieg der Worte, der Allianzen und Finanzen kam es am

Höhepunkt der französischen Religionskriege wieder einmal zu einem Krieg der Waffen: Der protestantische König Heinrich III. von Navarra führte seit 1590 eine massive Pressekampagne gegen das katholische Spanien und die Spanier,¹⁰ während der spanische König Philipp II. Heinrichs Widersacher, den katholischen Herzog von Guise, unterstützt.

Nach der Ermordung Heinrichs III. 1589, des letzten Königs aus dem Hause Valois, sieht Philipp eine Gelegenheit, seine Tochter Isabella, die spanische Infantin und Enkelin Heinrichs II., auf den französischen Königsthron zu bringen. Spanische Truppen unter der Leitung des Herzogs von Parma besetzen Paris, das von Heinrich IV. belagert wird. Frankreich befindet sich im Bürgerkrieg. Mit Hilfe englischer und deutscher Truppen kann Heinrich IV. aus dem Haus Bourbon, der noch nicht zum katholischen Glauben konvertiert ist, für den aber »Paris eine Messe wert« sein wird, in die französische Hauptstadt einziehen. 1594 muss die spanische Garnison Paris verlassen. Philipp bemächtigt sich einiger französischer Provinzen: Roussillon (an der östlichen Grenze Frankreichs und Spaniens), Franche-Comté (der östliche Teil von Burgund) – und er unterhält weiterhin eine Armeebasis in der Bretagne. Am 17. Januar 1595 erklärt Heinrich IV. Spanien den Krieg, der Friedensschluss erfolgt drei Jahre später.

1615: Doppelhochzeit zwischen Bourbon und Habsburg

Dise Widerwertigkeit ist so groß / und so sonderbar / daß wann man will einen Frantzosen beschreiben / und sein Wesen in kürtze aussprechen / kann man sagen als / es sey ein umbgekehrter Spannier / dann da höret der Spannier auf / wo der Frantzos anfangt [...].¹¹

Der Vertrag von Fontainebleau vom 12. August 1612¹² bringt eine Annäherung zwischen Frankreich und Spanien: eine Doppelhochzeit Ludwigs XIII. mit der spanischen Anna von Österreich sowie des spanischen Thronfolgers (des künftigen Philipp IV.) mit Ludwigs ältester Schwester Elisabeth.¹³ Nach der ersten Sarabande in einem »Ballet de Cour« 1608 folgen nun in eben diesem Jahr 1612, das in der bilateralen Beziehung einen bedeutenden Wechsel markiert, gleich drei »Ballets de Cour« mit einer Sarabande. Eines von ihnen heißt (wohl eher bezeichnenderweise als zufällig) *Ballet de Monsieur Vendosme faict à Fontainebelau* (sic!)¹⁴.

Ein Stich aus Anlass der dynastischen Verbindung von 1615 zeigt eine Allegorie der Tugend als Leiterin Ludwigs XIII. zur Überwindung von Zwietracht und Neid¹⁵.

Bereits 1617¹⁶ erscheint von Carlos Garcia eine zweisprachige (span. und frz.) polemische Darstellung der – schier unüberwindbaren – Gegensätze. Weitere Auflagen¹⁷ sowie Ausgaben in Italienisch¹⁸, Englisch¹⁹ und Deutsch²⁰ folgen. Die zeitliche Dichte der Publikationen, ihre vielsprachige Verbreitung und die große Zeitspanne der Veröffentlichungen bis knapp nach 1700 geben Zeugnis von der andauernden Aktualität des Themas.

Im Windschatten des Dreißigjährigen Krieges – Die Witwe von Bilbao

Eben also auf dise Weiß ist der Haß der Frantzosen natürlich worden wider die Spannier / und diser wider die Frantzosen / daß sogar kleine Kinder / die noch an der Mutterbrust hangen scheint sie haben ein Anmahnung und Eingab von Natur einen Spannier zukennen / der noch ein halbe Meil Weegs von dannen ist / in dem sie ihn widern / und so bald sie ihn sehen / von weitem anfangen zu schreyen / und mit denen Armben zuwehren / als wann (ich weis nicht was für) ein frembdes Thier oder Gespenst sie ersehen hetten.²¹

Bereits im Juli 1620 – abseits der großen Kriegsschauplätze – besetzen spanische Truppen Valteline, ein katholisches Alpental im heutigen Kanton Uri, das die kürzeste Verkehrsverbindung von Wien über Tirol hin zum Comer See nach Mailand war. Hier handelte es sich um einen strategisch wichtigen Verkehrsweg bzw. eine Verbindung zwischen verschiedenen habsburgischen Gebieten.

Die nächsten Sarabanden in französischen »Ballets de Cour« erscheinen im *Ballet du monde renversé* (1625) und im *Ballet de la Douairière de Billebahaut* (1626). »Erstmals liegt hier ein expliziter Spanienbezug [...] vor«²², Spott und Hohn spricht aus den erhaltenen Darstellungen: die lüsterne Greisin mit eingefallenen Wangen – vermutlich zahnlos – mit einem riesigen Sekrettropfen aus der Nase, auf Plateausohlen und mit lächerlichem Gewand und ebenso abstoßendem weiblichen Geleit. Der Gipfel der Verunglimpfung ist jedoch das Aufgebot ihrer Liebhaber: krummbeinig und krummnasig, gebeugt vom Alter, und ihr Gewand ein einziger Affront gegen den französischen Modegeschmack. Als Titelfigur wurde hier also eine Witwe aus dem baskischen Bilbao gekürt, die – als Mohammedanerin aus Granada vertrieben – nun als Vagabundin nach Frankreich gelaufen war.²³

Neben dieser optischen Verunglimpfung trägt die akustische zu einer weiteren Anhäufung von Abwertungen bei. Die Wahl des Instrumentariums spricht eine deutliche Sprache: Außer den Kastagnetten schlagenden Sarabandentänzern tritt eine Gruppe »Joueurs de Guitaire« (Gitarrespieler) auf.²⁴ Die Gitarre, um 1330 bereits als »guitarra morisca« (maurische Gitarre) bezeichnet, blieb durch Jahrhunderte das Instrument des Volkes, das im Gegensatz zu der Vihuela keinen Eingang in die anspruchsvolle polyfone Kunstmusik gefunden hat.²⁵ Auch die Sänger dieser Szene, die »Chantres Grenadins«, sind mit dem gleichen Makel behaftet: Granada, bis zur gänzlichen Vertreibung der Mauren aus Spanien (1492) Hauptstadt des gleichnamigen Königreiches, dient als Metapher für Menschen zweiter Klasse – in religiöser und sozialer Hinsicht.

Die fünfchörige spanische Gitarre, selbst auf der Bühne der Sarabande zugeordnet,²⁶ eignete sich hervorragend zur Begleitung zum Tanz auf freien Plätzen. Einfache Harmoniefolgen wurden als »rasgueado« geschlagen.²⁷ Die dadurch entstehenden Akzente begründen vermutlich die Ausbildung des charakteristischen Sarabandenrhythmus:²⁸ Der ursprüngliche Makel, also die rhythmische Monotonie, war Brandzeichen maurischer Straßenkultur, wandelt sich jedoch zum Markenzeichen! Die eindeutige Zuordnung der Sarabande zur maurischen Gitarre könnte ferner den »missing

link« (ein stichhaltiges Argument) in dem Disput über die Herkunft der Sarabande liefern.

Eine vergleichsweise harmlose außenpolitische Konfrontation entsteht 1629 durch die Nachfolge in Mantua. Ludwig unterstützt den Herzog von Nevers gegen den König von Spanien und den Herzog von Savoyen. 1630 ziehen sowohl Frankreich als auch Spanien aus Italien ab.

Kriegserklärung 1635: »Mi-parti«-Kostüm spanisch – französisch

Von disem natürlichen Haß kombt / daß je eine von disen beeden Nationen der andern ihre Gebehrden / Sitten / Kleidung / und Weiß zuleben für ungeschickt / wild / und für gantz abscheulich haltet / unerachtet daß solche Sachen selber gut seynd / und flechten sie ein in und unter die gewöhnliche drey Früchte des Hasses / als da seynd das Mißtrauen oder nicht glauben / das verkleinerlich reden oder Ehr abschneiden / und das schmähen oder verachten.²⁹

1635 war in der nach wie vor kinderlosen Verbindung zwischen Ludwig XIII. und seiner spanischen Frau der Krieg schon längst zum ehelichen Alltag geworden. Gegenseitiger Hass und Verachtung wurde aus politischen Gründen von Kardinal Richelieu zusätzlich geschürt.³⁰

Nach dem Vertrag von Monzon 1626 dauerte der offizielle Frieden zwischen Spanien und Frankreich nicht einmal 10 Jahre. Am 19. Mai 1635 erklärt Ludwig XIII. Spanien den Krieg, nachdem spanische Truppen in Trier einmarschiert waren und sich des Kardinal-Erzbischofs Philipp von Sötern, eines französischen Protogées, bemächtigt hatten. Die Schauplätze dieses französisch-spanischen Krieges erstrecken sich über weite Teile Europas, ja sogar bis an die Küste Brasiliens.³¹ Spanien seinerseits hat eine Kriegserklärung Kaiser Ferdinands II. gegen Frankreich erreicht. Gestärkt durch diese Schützenhilfe rücken die Spanier 1636 von Norden über Amiens bis nach Compiègne Richtung Paris vor, so dass sich die französische Hauptstadt für eine mögliche Verteidigung rüsten muss.

Richelieu schürt den Konflikt zwischen dem spanischen Mutterland und den niederländischen Provinzen sowie zwischen dem Kaiser und den deutschen Fürsten. Er zieht für Frankreich einen politischen Profit aus dem Dreißigjährigen Krieg durch die Besetzung von Savoyen, wodurch die Verbindung von Österreich nach Italien und Spanien unterbrochen wird. Eine weitere Schwächung Spaniens betreibt Richelieu durch die Unterstützung der aufständischen Gebiete Katalonien und Portugal. Wechselseitige Agitationen nützen zusätzliche innenpolitische Spannungen des Kriegsgegners: Die antispanische Politik Richelieus³² und Ludwigs XIII. fördert im Jahre 1640 die Aufstände in Katalonien und Portugal – Spanien schmiedet einen Komplott zusammen mit den Herzögen de Bouillon und Guise und dem Marquis de Cinq-Mars 1642.³³

In Gstreins Aufstellung von Sarabanden in »Ballets de Cour« könnte man angesichts der Absenz von Sarabanden zwischen 1626 und 1636 eine »Propagandapause« erkennen, der nach der Kriegserklärung von 1635 ab 1636 wieder eine Serie von Sarabanden

folgt.³⁴ Im *Ballet des Improvistes* (1636) äußert sich die bilaterale Spaltung anschaulich in »Mi-parti«-Kostümen (halb spanisch – halb französisch). Auch Musik und Tanz werden entsprechend getrennt. »Karikierend skrupellose spanische Wüstlinge« tanzen singend und Kastagnetten schlagend mit unterschiedlichen spanischen Schritten eine Sarabande.³⁵

Karl Heinz Taubert schreibt – ohne Quellenangabe –, dass Kardinal Richelieu eine Sarabande vor Königin Anna getanzt habe.³⁶ Möglicherweise stützt sich Taubert dabei auf folgende Stelle bei Chateaubriand, wo es heißt:

man muß schon Richelieu sein, um sich nicht zu erniedrigen, wenn man eine Sarabande in grünen³⁷ Samthosen und mit Kastagnetten an den Fingern tanzt.

Hat hier Richelieu tatsächlich die Kardinalsrobe gegen grüne Hosen getauscht? Zuvor schreibt Chateaubriands über »Retz, der bis zu seinem Tod mit seinen Passepieds fortfährt«³⁸. Dies lässt doch vermuten, dass die genannten Tänze hier ebenso als Metapher für Gesinnung bzw. Vorgehensweise gemeint sind wie in der Flugschrift *Ouverture du Bal solennel* (1742), wo die Königin von Spanien die *Folie d'Espagne* – eine Sonderform der Sarabande – tanzt³⁹. (Aussagen wie »er zieht alle Register« oder »er spielt die erste Geige« meinen meist keine musikalische Tätigkeit!) Wenn Richelieu vor seiner spanischen Königin eine »Sarabande tanzt«, ist damit ein strategischer Schachzug und keine tänzerische Aktivität gemeint – immerhin hatte Richelieu mit Königin Anna und deren Schwager die Führer der spanientreuen Hofpartei entmachtet und »seit 1630 quasi allein die Geschicke Frankreichs« gelenkt.⁴⁰

Ungeachtet des Westfälischen Friedens von 1648 geht der Krieg zwischen Frankreich und Spanien weiter. 1648 eröffnet die Parlamentsfronde innenpolitische Kämpfe, die das Land in einen Bürgerkrieg stürzen. Die königliche Familie verlässt fluchtartig Paris. Prinz Louis II. Condé führt die Prinzenfronde an – 1648 hat er noch königstreu die Spanier in Lens besiegt. Nach der Niederschlagung der Fronde wechselt er die Fronten und begibt sich 1651 in den Dienst des spanischen Königs.

Nach über 20 Jahren spanisch-französischen Krieges strebt ab 1656 Philipp IV. einen Frieden mit Frankreich an. Das aktuelle »Ballet de Cour« heißt bezeichnender Weise *Mascarade de la Mascarade ou les Deguisemens inopiné* (1656). Nachdem das »Monster Gerion«, »Erster König von Spanien«, gerade eine Sarabande nach spanischer Mode getanzt hat, möchte es sich verkleiden, was ihm aber aufgrund seiner drei Köpfe nicht gelingt.⁴¹ Hier könnte die spanische Sarabande als Metapher der spanischen Kriegstätigkeiten gesehen werden. Im Titel wird der versuchte Friedensprozess allem Anschein nach verächtlich als »unvermutete Verkleidung« abgetan.

1660: Ehebündnis der nächsten Generation Habsburg – Bourbon

Wann wir einen Spannier fragen / was er halt von dem Gebrauch der Frantzosen / die Weibspersonen mit einem Kuß im Angesicht zugrüssen / sich nahend zu sie zustellen / bey der Hand zu berühren / mit der Freyheit / wie es in Franckreich der Gebrauch ist / wird der

Spannier die Gedult verlihren / und wollen aus der Haut schlieffen / und nimmer mehr sich lassen bereden / daß dises eine Höflichkeit.⁴²

Die Kriegserklärung Philipps IV. an England bringt eine seltene Annäherung zwischen England und Frankreich, die 1657 sogar zu einer militärischen Allianz führt. Spanien erleidet entscheidende Niederlagen zur See und auf dem Lande – eine weitere diplomatische Ehe zwischen Frankreich und Spanien wird von beiden Seiten gewünscht: Bevor es jedoch am 7. November 1659 zwischen Frankreich und Spanien zu einem Friedensschluss, dem so genannten Pyrenäenfrieden kommt, ist »die Vertreterin Spaniens« am 19. Februar 1659 dreimal in dem *Ballet de la Raillerie* (Ballett des Spotts) präsent. Mindestens einmal wird sie sogar von Ludwig XIV. persönlich dargestellt. In die Färbung seiner Darstellung floss sicher das Bewusstsein der vergangenen 24 Kriegsjahre ein – ein Krieg, in den er hineingeboren wurde –, vielleicht aber auch seine überaus innige Liebe zu seiner spanischen Mutter.⁴³

Beinahe als Zusatzklausel zum Pyrenäenfrieden fungiert der Ehevertrag zwischen Ludwig XIV. und seiner Cousine Maria Theresia, der ältesten Tochter aus der 1615 geschlossenen Ehe seiner französischen Tante Elisabeth und seines spanischen Onkels Philipp IV., seines langjährigen Kriegsgegners.⁴⁴ Nach einem ersten Treffen der Brautleute am 4. Juni 1660 und dem gegenseitigen Friedensschwur der Könige Philipp IV. und Ludwig XIV. am 6. Juni konnte bereits am 9. Juni geheiratet werden: Ludwig – vermutlich aus politischem Kalkül – ganz in schwarz, wie es spanische Mode war.

Die ludovizianische Expansion – ein »zweite[r] Dreißigjährige[r] Krieg«⁴⁵ 1667-1697

Deßhalber werden wir finden, daß die Widerwertigkeit dieser beeden Cronen gericht ist zum Friden / und Erhaltung in der Ruh der gantzen Welt.⁴⁶

Diese französisch-spanische Ehe verlief zwar glücklicher als jene der Eltern Ludwigs und sicherte den bilateralen Frieden, jedoch nur bis in das »verflixte« siebente Ehejahr. 1667 besetzte Ludwig unter dem Vorwand unzureichender Mitgiftzahlung (Devolutionskrieg) Provinzen der spanischen Niederlande.

Der Tod Philipps IV. (1665), des Onkels und Stiefvaters Ludwigs XIV., gefährdet das erreichte Gleichgewicht. Das drohende Ableben des schwächlichen spanischen Thronfolgers Karl II. ohne dynastischen Nachfolger stellt ein Erbe von 22 »Kronen« (und damit verbundenen Territorien) in Aussicht, auf das sowohl Ludwig XIV. als auch Kaiser Leopold I. Anspruch erheben wollen. Die verwobene Heiratspolitik hat sie sowohl zu Cousins als auch zu Schwagern gemacht. Während der Kaiser im Osten durch die drohende Türkengefahr in Schach gehalten wird, besetzt Ludwig ohne Kriegserklärung Flandern, den nordwestlichen Teil der spanischen Niederlande und die Franche-Comté, ebenfalls spanisches Hoheitsgebiet. Diese Eroberungen führen zu einer Allianz Englands mit den Vereinigten Niederlanden und Schweden, die Ludwig zur Rückgabe der eroberten Gebiete zwingt⁴⁷ – mit Ausnahme einiger flämischer Festungen.

Die nächste Kriegserklärung Ludwigs erfolgt 1672 gemeinsam mit England gegen die Vereinigten Niederlande. Durch eine Umkehr der Allianzen weitet sich dieser zunächst auf Nordeuropa beschränkte Krieg zu einem neuerlichen europäischen Krieg aus. Ab 1673 bilden einmal mehr Frankreich und Spanien gegnerische Kriegsfronten. Erst 1679 kommt es, vergleichbar dem Westfälischen Frieden von 1648, zu einem europäischen Frieden: Der Friedensschluss zwischen Frankreich und Spanien 1678 fällt zu Frankreichs Gunsten aus.⁴⁸

In den folgenden Jahren erkämpft Ludwig Gebiete vor allem auf Kosten der deutschen Fürsten (Straßburg 1681), aber auch der spanischen Niederlande. Die Vereinigten Niederlande, Schweden, die deutschen Fürsten und Spanien schließen sich gegen den französischen Aggressor zusammen, während Kaiser Leopold die Belagerung Wiens 1683 nur mit massiver ausländischer Hilfe zu seinen Gunsten entscheiden kann.

1684 bestraft Ludwig die Stadt Genua für den Bau spanischer Galeeren mit einem verheerenden Bombardement. Im gleichen Jahr wird dem widerstrebenden Spanien in Regensburg ein Friedensvertrag mit Frankreich aufgedrängt. Ludwig steht im Zenit seiner Macht und treibt weitere Expansionen voran, gegen die sich u.a. Spanien, Schweden und die Pfalz in der Augsburger Liga (1686) formieren. 1689 kommt es zur »Großen Allianz« gegen Frankreich;⁴⁹ Spanien öffnet den deutschen Armeen die spanischen Niederlande.

1697: Frieden zu Ryswijk – Sarabande in *La Bourgogne – Issé*

Sintemal sehen an einem Festtag einen Hauffen Frantzosen beysammen stehen in so mancherley Farben gekleidet mit tausenderley Federn / Edelstein / Gestück / Frantzen / Spitzen / Borten von Gold mit so vil Kleinodien von Edelgesteinen von Diamant von Berlen / von Rubin / Smaragd / Topaz / daß einer möchte vermeinen / gantz India sey in Franckreich abgeladen worden / ist nicht anderst als sehe einer einen allerschönsten Garten / überzogen und mit sonderlicher Kunst von allerhand Blumen außgetheilt / oder wie ein allerschönste Wisen voller [?] Violet und allerhand Blumen / deren Luft alle Sinn erweckt / das Gemüth erhebt / und die Seel selbst verliebt macht: und mit dem allem wird der Spannier sagen / es sey eine der grösten Narrheit diser Welt.⁵⁰

Am 20. September 1697 schließt Frankreich mit England, Holland und vor allem Spanien zu Ryswijk Frieden. »So konnte dieses Jahrhundert, das vor allem ein kriegerisches war und auch so erlebt und erlitten wurde, wenigstens am Schluss Friedensaussichten in Ost und West heraufbeschwören.«⁵¹

In unmittelbarer Folge bricht in Frankreich auch für die Sarabande eine neue Ära an. Seit 90 Jahren im Lande, war der ihr zugewiesene Bereich jener der Bühne, der Platz für Götter und Helden, aber auch für Burleskes, Groteskes und Exotisches bot. Im Hause Bourbon steht wieder eine bedeutende Hochzeit an: Der Enkel Ludwigs XIV., Ludwig Herzog von Burgund, wird mit Marie Adelaide von Savoyen vermählt. Guillaume Louis Pécour, »compositeur des ballets« und Tanzmeister der noch kindlichen Braut, hat immerhin fast drei Monate Zeit, der veränderten politischen Lage künstlerisch Rechnung zu tragen. Für den Hochzeitsball am 11. Dezember nimmt er eine Sarabande in den

Kreis der – französischen – Gesellschaftstänze auf. In der Tanzsuite *La Bourgogne* reiht er Courante, Bourrée, Sarabande und Passepied aneinander. Diese Zusammenstellung der Tänze bleibt einmalig in der Tanzgeschichte.⁵² Die Veröffentlichung dieser Suite durch Raoul Auger Feuillet im Jahre 1700⁵³ erschließt ihr weitere Ausführende und etabliert die Sarabande als Gesellschaftstanz. In Bonnets Bericht über den Hochzeitsball wird auch eine Sarabande von Monsieur le Duc de Chartres mit Madame la Princesse de Conti nach den Couranten erwähnt.⁵⁴

Die Sarabande ist während der Hochzeitsfeierlichkeiten aber nicht nur im Ballsaal präsent. In *Issé*, einer »pastorale héroïque« von André Destouches, nimmt sie eine Schlüsselrolle innerhalb der Handlung ein. Es gibt mehrere Hinweise darauf, dass mit dieser Sarabande auch auf der französischen Bühne eine neue Ära begonnen hat (s.u.).

1700: Philippe erbt die spanische Krone – »es gibt keine Pyrenäen mehr«⁵⁵

Sintemal der gröste Fürst diser Nation [Frankreich] an dem Tag / wann er sein Hochheit und Majestät öffentlich will sehen lassen / butzt er sich und ziehet auf mit lauter Sachen / welche aus Spannien kommen : hat er ein schönes Pferd / so ist es aus Spannien / hat er einen guten Degen / ist er aus Spannien / tragt er köstlichen Geruch bey sich / so seynds Pastilien aus Spannien / tragt er ein Kleid von gutem Tuch / so ists aus Spannien / und haltet ihm für eine Schand / wann er öffentlich spilte daß er ander Geld soll bey sich haben als Spannische Doblen.⁵⁶

Am 1. November 1700 stirbt der spanische König Karl II. ohne dynastischen Erben; er bestimmt testamentarisch Ludwigs Enkel Philippe, den Herzog von Anjou, zu seinem Nachfolger. Diese Übernahme der spanischen Krone durch einen Bourbonenspross nimmt das übrige Europa nicht kampflos hin. Nach mehr als 200 Jahren Gegnerschaft und Krieg kämpfen nun erstmals Frankreich und Spanien Seite an Seite. Der spanische Erfolgskrieg 1702-1712 wird auf habsburgischer Seite nach dem Tod Leopolds I. von Joseph I. und schließlich von Karl VI. mit den Verbündeten England, Holland, Preußen, Hannover und Portugal geführt.⁵⁷ In diesem wechselvollen Jahrzehnt wird Philipp V. aus Madrid vertrieben (1706) und der Habsburger Erzherzog Karl von den Alliierten zum König von Spanien proklamiert.⁵⁸ Einen entscheidenden Sieg erreicht Marschall Villars gegen Prinz Eugen am 24. Juli 1712 am Schlachtfeld von Denain. Die Pariser Gesellschaft frohlockt in der kommenden Ballsaison mit einer knappen Tanzsuite, *La Denain*, als Huldigung an den Kriegshelden. Der Friedensschluss von Utrecht 1713 bestätigt die spanische Krone für Philipp V.

1712/13: Philippe auf spanischem Thron – Schwanengesang für die Sarabande

Der unvermutete Tod des Dauphins, »Frankreichs Hoffnung«, am 18. Februar 1712 und dessen Gattin Marie-Adelaide am 12. Februar verändert stark das Gesellschaftsleben des Hofes. Vergnügungen kehren sich in Pflichten, feierliches Zeremoniell in lästigen Zwang. Der Machtzenit der alternden Monarchen ist längst überschritten; die dem Rivalen Spanien so mühsam abgerungene Vorherrschaft in Europa behauptet fortan England.

Michel Gaudrau veröffentlicht in *Nouveau Recueil de Danse de Bal et celle de Ballet* (1713) zwei Sarabanden von Pécour: als erstes Stück der Sammlung *La Royale*⁵⁹, einen Gesellschaftstanz, bestehend aus Sarabande und Bourrée, und weiters einen Bühnentanz, die *Sarabande d'Issé*. Bemerkenswerte Parallelen zum Jahr 1697 sind zu erkennen: die zweite – und letzte – Sarabande als Gesellschaftstanz in französischen Quellen, jeweils in Kombination mit mindestens einem anderen Tanz.⁶⁰ Nach Gaudraus Tanzsammlung gibt es in Frankreich auch keine veröffentlichte, oder mit Sicherheit später datierte Bühnensarabande mehr.⁶¹

Dieses abrupte Ende der Sarabande als aktueller Bühnentanz – in Ausnahmefällen auch als Gesellschaftstanz – steht in klarem Gegensatz zu der instrumentalmusikalischen Praxis der Zeit. Der Grund dafür ist vermutlich die Tatsache, dass Tanz – besonders in der szenischen theatralischen Darstellung – konkreter und aktueller ist als Musik. (Inszenierungen veralten auch heute noch weit schneller als die ihr zugrunde liegende musikalische Substanz!) Harris-Warrick betont die wichtige Unterscheidung zwischen Musik für den tänzerisch-szenischen Gebrauch und davon unabhängiger Musik.⁶² *La Royale* stellt auch musikalisch eine Besonderheit dar. Abgesehen von den *Airs espagnol* aus dem *Bourgeois Gentilhomme* des Jahres 1670⁶³, wurde sonst keine andere Sarabandenkomposition Lullys für »moderne« Choreografien (in Beauchamps/Feuillet-Schrift) herangezogen. Im Gegensatz dazu behaupten Lully'sche Kompositionen innerhalb des überlieferten Repertoires den größten Anteil aus dessen gesamter Schaffensperiode vom *Ballet de Plaisirs* (1655) bis zu *Armide* (1686).⁶⁴ Der Schluss drängt sich auf, dass Tänze wie Passacaille, Bourrée, Canarie, Gigue oder Chaconne aus Lullys Bühnenwerken auch nach dessen Tod noch aktuell waren, während die Sarabande nach dem Ende des »zweiten Dreißigjährigen Krieges« 1697, spätestens nach der Übernahme der spanischen Königswürde 1700, in ihrer »Kriegsvariante« nicht mehr tragbar war.

Die Sarabande: wortlos, aber nicht sinnlos

Die höfische Kunst des Absolutismus diente weniger der bloßen Unterhaltung oder künstlerischen Erbauung, sondern stellte ein (macht)politisches Instrumentarium dar.⁶⁵ Zahlreiche Portraits, Historienbilder sowie Abbildungen von Schloss- und Gartenanlagen halten königliche Größe bis in die Gegenwart präsent. Auch aufwändige Feste und Inszenierungen von Opern und Balletten sind mit gleicher Absicht in Wort und Bild reichhaltig dokumentiert und dadurch auch heute noch wirksam: In seinem Bericht über das Fest in Versailles vom 18. Juli 1668 preist André Félibien die Durchschlagskraft und Organisationsgabe, mit der Ludwig XIV. gleichermaßen »die Städte seiner Feinde geöffnet« wie in Tagen der Lustbarkeit Musiker und Tänzer geleitet hat.⁶⁶

Im »Ballet de Cour« vereinen sich bildende Künste mit Musik, Tanz, Rhetorik und Poetik; ihre Aufgabe liegt allein darin, »passions« (Leidenschaft, Affekte, Gefühle) auszudrücken und durch dieses Ausdrücken auch ebensolche zu erwecken.⁶⁷ Das Bild des Sonnengottes ist ebenso abrufbar wie das der »Douairière de Billebahaut«.

Die Sarabande verdankt ihr Entree ihrem schlechten Ruf und ihrer spanischen Abstammung. Als Metapher für das rivalisierende und feindliche, aber reiche und begehrte Spanien wurde sie hier zum Objekt einer polemischen, spanienfeindlichen Propaganda und folglich mit allen rhetorischen Kunstgriffen ausgestattet, um die beabsichtigte Wirkung zu erreichen. Unter den Händen gut ausgebildeter und künstlerisch bedeutender Choreografen, Tänzer, Musiker, Textdichter und Kostümbildner entwickelte sich die Sarabande – zunächst als Objekt des Spottes – nolens volens zu einer viel beachteten theatralischen Kunstform, die mit heimischen französischen Gesellschaftstänzen kaum etwas gemein hat.

In der kurzen, musikalisch und choreografisch harmlosen Suite *La Denain*⁶⁸ preist Jacques Dezais den rettenden Sieg über Prinz Eugen und deklariert seine Huldigungsabsicht bereits im Vorwort.

Der helle Klang des Sieges von Monsieur Le Marechal de Villars verströmt über Frankreich ebensoviel Freude wie Schrecken über die Feinde. [...] Alle Musen sind mit dem Lobpreis des Helden beschäftigt, um seinem Namen einen Platz im Tempel der Erinnerung zuzuweisen. [...] Die göttliche Terpsichore [...] bedient sich des Namens von Denain, um einen Kriegstanz (*une Danse guerriere*) in ihrer Art zu machen.

In der Rhetorik wird das panegyrische Genre, jenes der Huldigungen und Lobpreisungen, als besonders undankbar erachtet, da Inhalt und Ausgang der Rede von Anfang an weitgehend feststehen und keinen Platz für Dialektik lassen. Anders verhält es sich im pathetischen Genre, das ernsten Themen vorbehalten ist. Allerdings schmälert die Deklaration der Waffe bzw. des Stilmittels bereits die Wirkung. Deshalb finden sich zwar in rhetorischen Lehrbüchern Anleitungen für den Einsatz von Spott, in Widmungen oder Vorworten jedoch ist davon keine Rede. Der Spott kann nämlich nicht nur im geschriebenen Wort, in der aufgeschriebenen Note oder in dem choreografierten Schritt ausgedrückt werden, sondern in einer scheinbar beiläufigen Handbewegung, in einem Kopfschütteln, einem Augenaufschlag oder einer Modulation der Tongebung. »Und man hätte meinen sollen, es wäre von ohngefähr geschehen.«⁶⁹

Kunstvoll/rhetorisch versus hässlich/ungestaltet

Das einzigartige Sarabandendokument von François Antoine Pomey⁷⁰ von 1671 ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. Hier sei auf zwei Aspekte besonders hingewiesen: Pomey schildert einerseits einen kunstvollen, planmäßigen, geschlossenen Ablauf und bezeugt andererseits eine Wirkung auf die Zuschauer, nämlich dass,

so lange dieser bezaubernde Tantz gedauert, er nicht weniger Hertzen gestohlen, als Augen der Zuschauer an sich gezogen.⁷¹

Damit erfüllt der Sarabandentänzer die klassischen Aufgaben einer Rede: zu erfreuen (»delectare«) und zu bewegen (»movere«) – wobei sich in einer Schilderung Félibiens Geist und Auge des Betrachters gleichermaßen erfreuten. Denn

[barocke] Kunst wendet sich gleichermaßen an den Geist bzw. den Verstand und an die Sinne, wobei in der von den Künstlern selbst vertretenen Theorie der Verstand eindeutig den wichtigsten Part übernimmt.⁷²

Der aus der Antike tradierte Erfahrungsschatz der Rhetorik wird im Barockzeitalter nicht nur in Predigten und juristischen Plädoyers wirksam. Auch die anderen von Salignac genannten Künste sind von ihren Gesetzen, Denkweisen, Konzepten und Kunstgriffen strukturiert, genährt, getragen und geziert. Gerade in Opernszenen laufen die Fäden von Sprache, Musik und Bewegung zusammen.⁷³ Die Bedeutung der Rhetorik für die Sprache ist anerkannt, jene für die Musik in Fachkreisen unbestritten. Rhetorik im Tanz ist dagegen ein noch weitgehend unbeachtetes und unbearbeitetes Feld.

De Pure bezeichnet Ballette als stumme Darstellungen, wo Gesten und Bewegungen das anzeigen, was man mit Worten ausdrücken könnte. Die Struktur soll nach Pure »regulier & artiste« sein – eine Wortwahl, wie sie auch in Brettevilles *L'Eloquence* (1689)⁷⁴ zu finden ist. Ferner bestätigt de Pure, dass die Tanzdarstellung mit dramatischen Gedichten viel gemeinsam habe.⁷⁵

Zu einer Zeit, als Rhetorik nicht Teil der Allgemeinbildung, sondern Allgemeinbildung Voraussetzung für die erfolgreiche Praxis der Rhetorik war, gab es weder ein ausgereifteres Handwerkszeug für Gestaltung von Sprache, Musik und Tanz noch eine Alternative zu den Erkenntnissen und Fertigkeiten der Rhetorik. Die Rede, die Komposition, der Tanz waren entweder kunstvoll oder »laid«, also hässlich, ungestaltet.

Über die Anfänge der Sarabande ist ebenso wenig bekannt wie über ihre schon fast sprichwörtlichen Wirkungen:

[...] denn jener Mann muß mehr als aus Eis sein, der nicht in Wollust verbrennt, wenn er eine zügellose und kecke Frau sieht, [...] [die] Dinge tut, die einen Toten zum Leben erwecken würden.⁷⁶

Wie eine Rede hat eine Verführung eine klare Absicht, eine Vorgehensweise, und sie setzt gezielt Kunstgriffe ein. Die Wirkung per se könnte als eine, wenn nicht einzige Konstante zwischen der improvisierten Zarabanda auf der Straße und jener von Pomey gelten. Vergleichbare Berichte (wie jener Pomeys) über Menuett, Bourrée oder irgendeinen anderen Barocktanz sind nicht bekannt.

Die Sarabande bietet sich für rhetorische Kunstgriffe deshalb besonders an, weil sie die Beeinflussung der Zuschauer bereits als Wesenszug in sich trägt. Nach dem Urteil der Franzosen weist sie als spanischer Tanz theatralische »gravité« auf – eine Voraussetzung für das pathetische Genre mit all ihren Registern. Bary empfiehlt zur Erlangung von Aufmerksamkeit die rhetorischen Figuren Apostrophe und »Exclamatio«, aber auch den Spott, »la raillerie«⁷⁷ (1659 tanzte Ludwig XIV. mindestens eine Sarabande aus dem *Ballet de la Raillerie!*).

Der musikalische Affekt und Charakter der Sarabande

Die Ehrsucht

Für Johann Mattheson hat die Sarabande »keine andre Leidenschaft auszudrucken, als die Ehrsucht«⁷⁸. Auch Garcia bringt seine Landsleute mit dieser Eigenschaft in Verbindung:

Der Spannier hat Freud vom Schein / und von der Ehr / und achtet mehr beym Volck
angesehen zuseyn als sein eigen Nutz oder Schaden [...].⁷⁹

In einem Prinzeninstruktionsbuch von 1678 wird vor falschen Tugenden gewarnt:⁸⁰ Die Ambition (Ehrsucht/Ehrgeiz) sei eine der heftigsten Krankheiten des Menschen, Ursache für Schmeichelei und Willfährigkeit, die den Menschen ebenso tyrannisiere wie Liebe, Neid, Eifersucht, Hass und Rache; sie sei ferner stolz, kühn und unerschrocken. Auf letztere Eigenschaften verweist Garcia – mit Stolz!

[...] die bloße Ehrsucht sey die einzige Grundfäste und zusammenhaltung der Fürstenhöfe«, beklagt Pasch. Zusammen mit Missgunst, Geiz und Verleumdung bezeichnet er die Ehrsucht als »deß Hofes eigenschafften.«⁸¹

Die Sarabande aus *Alcide* (1693) bekommt aus dem Blickwinkel der konnotierten Ehrsucht eine neue Aussage: Dem neuen Machthaber wird nach höfischer Manier willfährig geschmeichelt!

»Grave/Gravement« als Attribut der Sarabande

Eine überraschende Verbindung zwischen Matthesons »Ehrsucht« und der häufigen Charakter- bzw. Tempobezeichnung der Sarabande stellt der Discours über die »gravité« (Ernsthaftigkeit, Gesetztheit, ernstes Betragen, Würde, Wichtigkeit) als weitere »falsche Tugend« her⁸². Demnach sei die häufigste Ursache für »gravité« eine unstillbare Gier nach Ehrenbezeugungen und der Wunsch, immer, überall und von allen verehrt zu werden – eine brillante Analyse der Ehrsucht! Dieses Verlangen bekommt Pomeys Tänzer durch seine Darbietung gestillt, denn er habe

so lange dieser bezaubernde Tantz gedauert, [...] nicht weniger Herten gestohlen, als Augen der Zuschauer an sich gezogen⁸³.

Nach Esprit dient die »gravité« auch der Maskierung wahrer Gefühle. Während echte Liebe feurig, unruhig, ungeduldig und ungestüm sei und sich in unregelmäßigen und übereilten Bewegungen äußere, befeißigen sich jene Menschen (»hommes graves«), die sich schmutzigen und beschämenden Leidenschaften hingeben, einer unnatürlichen und gezwungenen Ernsthaftigkeit. Mit ihrem weisen und ernstesten Gehabe möchten sie vermitteln, dass ihr Gefühlsleben ebenso wohl geordnet sei wie ihre abgezählten Schritte und wohl abgewägten Worte. Nachdem die »gravité« obrigkeitlicher Personen als

Heuchelei entlarvt wird, definiert Jacques Esprit die »gravité« als pure affektierte Langsamkeit.

Das Thema Geschwindigkeit handelt Carlos Garcia polemisch auf vielen Ebenen ab, wobei die Zuordnung von schnell und langsam zu den Nationalitäten immer gleich ausfällt:

Die Frantzosen seynd colerisch und geschwind / die Spannier flegmatisch und langsam.
Die Frantzosen seynd leicht und fröhlich / die Spannier schwer und traurig.⁸⁴

Leicht (»légèrément«), fröhlich (»gay«) und schnell (»vite«) sind die häufigsten Attribute französischer Tänze. Eine Bourrée wird »fort légèrément« vorgetragen,⁸⁵ eine Gigue⁸⁶ ist fröhlich,⁸⁷ ein Rigaudon schnell,⁸⁸ Menuett und Passepied sind »fort vite & fort gay«⁸⁹.

Im fürstlichen Hause Liechtenstein entschied diese bekannte und anerkannte Schnelligkeit der Franzosen die Wahl der Exercitienmeister gegen die Italiener, da diese beim Fechten nicht so hurtig seien wie die Franzosen, die durch »höchste zierlichkeit« beeindrucken.⁹⁰ Mehrfach schildert Garcia seinen eigenen »gemessenen Gang« bzw. die »Spannische gravitet«, wofür er nicht nur ausgelacht wurde.⁹¹

Die Frantzosen gehen gemeiniglich auf der Gassen so geschwind / als wann sie sorgten die Schergen eylen hinach sie einzuholen. Die Spannier gehen gemach / sitsam / und mit bedacht / daß wer sie sihet / vermeint / sie seyen nicht längst von einer Kranckheit aufgestanden / oder haben das viertägige Fieber am Hals.⁹²

Die »gravité« wird nicht nur in den französischen »falschen Tugenden« ambivalent bzw. negativ beurteilt. Auch bei Garcia führt der nationale Unterschied bezüglich der »gravité« – wie in unzähligen anderen Fällen auch – nicht zu Missverständnissen und Abwertung: die Franzosen halten »Achtbarkeit und Eingezogenheit für eine Hoffart und Narrheit«⁹³.

Auch in ihrer Entschlusskraft seien die Franzosen laut Garcia schnell, was sich in einem unbeständigen und wankelmütigen Charakter äußere:

[...] ist doch ihr affect so veränderlich / daß der geringste Unwillen von der Welt gnuet ist / ihr Liebs-Feuer in den kältesten Schnee zuverkehren der im kältesten Winter auf dem Prenner zu finden ist.⁹⁴

Spanier zeichnen sich hingegen durch Beständigkeit aus.⁹⁵

Brossard und Furetière attestieren der Sarabande um die Wende zum 18. Jahrhundert genau diese Eigenschaften: »grave«, »lent«, »serieux«⁹⁶!

Sarabande und Courante: zwei ernst zu nehmende Tänze

Von den originär französischen Tänzen wird lediglich die Courante »gravement«⁹⁷ bzw. »tres gravement«⁹⁸ gesungen. Sind auch die Tempo- oder vielmehr Charakterbezeichnungen für die Courante und die Sarabande übereinstimmend, so gibt es doch kaum größere tänzerische Gegensätze zwischen dem unspektakulären französischen Tanz und der Sarabande.

Die Courante hat einen einheitlichen, kontinuierlichen, vorwärts strömenden Bewegungsfluss⁹⁹ mit genormten Raumwegen¹⁰⁰ und geringen dynamischen Unterschieden in den Bewegungen der beiden Grundschritte. Das »port de bras« ist genormt und tief. Der Partnerbezug in der Courante an der Hand ist statisch und ereignislos. Der Formaufbau ist plateauhaft. Choreografisch verzichtet die Courante auf die dramatischere Punktsymmetrie. Bei Bällen stellt eine lange Reihe von Couranten die höfische Rangordnung dar – und ist auch hier nicht nur Spiegelbild der Hierarchie, sondern bis zu einem gewissen Grad ihr Instrument.¹⁰¹ Die Courante findet nur als Gesellschaftstanz Verwendung.

Ganz im Gegensatz dazu ist die Sarabande niemals an der Kette eines Grundschrittes¹⁰² oder eines Figureschemas gelegen. Sie ist unberechenbar, überrascht mit starken dynamischen Kontrasten (Pomey)¹⁰³ und stockendem Bewegungsfluss (Pomey)¹⁰⁴. Ihre Form folgt einem dramatischen Aufbau und ihr »port de bras« ist hoch¹⁰⁵. Der Bezug zum Partner bzw. Publikum ist dynamisch. Die choreografierten Duette weisen neben der Spiegelsymmetrie auch die spannungsreichere Punktsymmetrie auf. Die Stellung in der *Bourgogne* entspricht der »Confirmatio«. Die Sarabande ist bis 1697 auf der Bühne zu finden.

Diese eindeutigen Tempozuordnungen Garcias widersprechen den zahlreichen Berichten über die Schnelligkeit der Zarabanda. Garcias Credo ist jedoch, dass die wechselseitige Wahrnehmung durch Vorurteile getrübt und durch Missverständnisse geprägt ist. In einer so belasteten Atmosphäre ist es schwer vorstellbar, dass die Zarabanda charakterlich in ihrer Eigenheit (Schnelligkeit) und ihrem Reiz im Feindesland respektvoll aufgenommen wurde. Die von Garcia gepriesene spanische Beständigkeit könnte in Frankreich als Zeitlosigkeit oder – weniger neutral – als Rückständigkeit gesehen werden. In der »tragédie« *Alside* von Louis Lully und Marin Marais (1693) fordert der siegreiche Herakles das unterworfenen Volk auf, seine erzwungene Hochzeit tanzend zu feiern: Es folgt eine Sarabande. Neben der oben bereits erwähnten Huldigung könnte eine weitere Konnotation zur Sarabande in der Fremdartigkeit bzw. dem Fremdländischen und Antiquierten bestanden haben.

Die Sarabande d'Issé

Tempo

Die Sarabande aus der heroischen Pastorale *Issé* findet in zwei wichtigen Musiktraktaten Erwähnung. Sie dient Jacques (Martin) Hotteterre als Beispiel für die Taktvorschrift »3« mit dem Zusatz »le mouvement est lent« und im Gegensatz zu anderen Stücken der gleichen Taktart, aber unterschiedlichen Tempos.¹⁰⁶ D'Ozembay gibt in der *Sarabande d'Issé* für die Halbe Note im 3/2-Takt den Wert von MM 72 an, obwohl die Sarabande in »3« (3/4) notiert ist. Über den Grund für die Wahl gerade dieser Sarabande kann nur spekuliert werden. War es ihre Bekanntheit, ihre Modellhaftigkeit oder ihre

Besonderheit? Verglichen mit den Tempoangaben L’Affilards, der für Sarabanden in dieser Taktart Viertel = MM 86 angibt, Feuillet, der pro Viertelnote MM 95 vorschreibt,¹⁰⁷ und La Chapelles, der pro Viertelnote MM 96 nennt, liegt d’Ozembay am unteren Ende der Temposkala.¹⁰⁸

Dramatischer Kontext

Passend zur Hochzeit kann sich die Nymphe Issé nur kurz der ungestörten Ruhe in dem Garten der Hesperiden erfreuen. Herkules besiegt das Monster, das den Eingang bewacht. Zwischen Issé und dem als Philemon verkleideten Apoll entspinnen sich zarte Bande. Als Issé ein Orakel befragt, erfährt sie, dass Apoll sie liebt. In Unkenntnis seiner Verkleidung vermeint Issé einen unlösbaren Konflikt zwischen Philemon und Apoll heraufzubeschwören. In dieser Seelennot klagt Issé, dass sie trotz des göttlichen Glanzes nicht ihre Meinung ändern werde, da sie den treuen Philemon liebt (4. Akt, Szene 1). Die Allegorie des Schlafs tritt auf, bittet Issé, ihre Klagen zu beenden und sich auszuruhen. Der Schlaf offeriert ihr Schlummerkörner (»pavots« sind auch Mohnsamen). Selbst hier wird die Sarabande ihrem Ruf als Verführerin gerecht. Während des Schlafs streut die Allegorie Issé Sand (Schlummerkörner) in die Augen. Die Sarabande erklingt das erste Mal. Issés Tränen sind gestillt; gegen ihren Willen wird sie vom Schlaf überwältigt. Die Sarabande erklingt ein zweites Mal. Danach beschwört der Schlaf die Macht der Liebe, damit die Nymphe sich nicht mehr dem göttlichen Apoll widersetzen möge. Als Issé erwacht, singt sie »Vivement«:

Was denke ich? Welche Sehnsucht verführt mich? Ich dachte, ich hätte Apoll gesehen, der die Himmel verlässt, um mich zu sehen, ich finde mich die Glut spüren, die er mir einhaucht, eine gegenseitige Liebe verbindet unser Zutrauen [foi/foy]. Lieber Philemon, für den alleine ich seufze, mach mir keine Vorwürfe wegen dieser Sehnsucht [...] mein Herz nimmt nicht Anteil an den Irrungen meiner Sinne.

Die Täuschung wird schließlich aufgeklärt, und der treuen Liebe steht nichts mehr im Wege.

Der Text rund um die Sarabanden gibt klar Auskunft darüber, dass während der Tänze ein Sinneswandel, ja eine Verführung zumindest angebahnt wurde – eine Domäne der frühen spanischen Zarabanda (wie auch Pomey berichtet). In einer Epoche, in der jedes Detail mit Bedacht gewählt ist und beziehungsreiche Bedeutung hat,¹⁰⁹ ist es schwer vorstellbar, dass der Tanz nicht auf allen Ebenen (Schrittwahl, Raumwege, Form, Ornament, Ausführung) den sinnreichen inhaltlichen Bezug in sich trägt und wie bei einer Rede jedes Wort, jede Geste, jeden Augenaufschlag auf das Ziel der gewünschten Wirkung hin gestaltet. Welcher Art diese Bezüge sind, kann nur eine intensive, kundige und geduldige Beschäftigung damit ausgelotet werden.

Choreografien

Choreografisch ist die *Sarabande d’Issé* nicht zuletzt deshalb so interessant, weil von ihr drei ganz unterschiedliche Fassungen zweier Tanzmeister vorliegen. Wie schon erwähnt,

existiert eine von Michel Gaudreau veröffentlichte Choreografie von Pécour, die wahrscheinlich während einer Wiederaufnahme in der auf fünf Akte erweiterten Fassung am 14. Oktober 1708 in der Pariser Oper von Mr. Dumoulin und Mlle. Chaillou getanzt wurde. Unbekannt ist, ob diese Fassung mit jener aus dem Jahre 1697 identisch ist. Erst am 7. September 1719 stand *Issé* wieder auf dem Spielplan – in unmittelbarer zeitlicher Nähe dazu ist Pécours spätere Choreografie (in einer englischen Handschrift mit 1720 datiert) zu finden. Die dritte bekannte Choreografie, jene von Anthony L'Abbé, wurde vermutlich im Jahr 1725 veröffentlicht.

Pécours Fassung von 1720 aus dem Blickwinkel der Rhetorik

Für die folgenden Ausführungen wurde die spätere Pécour-Version ausgewählt, da sie als einzige die für die Partitur des Jahres 1724 passende Form von zwei hintereinander folgenden Sarabanden aufweist.

Samuel Rudolph Behr bestätigt – in sehr ähnlichem Wortlaut wie de Pure –, dass in einem Ballett

auch Gemüths-Neigungen und allerhand andere Dinge so deutlich dargestellt werden, daß der Zuschauer ohne Mühe errathen kann, was man meyne.¹¹⁰

In diesem Sinn soll hier ein Versuch unternommen werden, einige Aspekte der Schrittwahl, Raumordnung, Dynamik und Choreografie der beiden Sarabanden in ihrer Bildlichkeit und Symbolik bezüglich des szenischen Kontextes zu beleuchten.

Der Tanz beginnt wie die meisten Sarabanden ohne sofortigen Raumgewinn.¹¹¹ Das zweimalige doppelseitige Beugen und Erheben in der unveränderten 3. Fußposition könnte ein Schluchzen darstellen – der Text spricht von Klagen und Tränen. Das »tombé« des nachfolgenden »pas de Gaillarde« könnte sowohl mit dem Begriff »tomber amoureux« (sich verlieben) zusammenhängen, wodurch Issé in ihrer Treue »umfallen« würde. Diese Schrittfolge kommt in abgewandelter Form im weiteren Verlauf des Tanzes mehrmals vor, wo Issé auch dagegen kämpft, in den Schlaf zu »fallen«.

In Takt 4 »verjagt« ein Bein das andere von seinem Standpunkt und ersetzt damit die Stütze des Körpers – ein Abbild von Issés Konflikt. Die ganze Drehung während des Taktes 4 endet abrupt aus einer offenen Beingeste in einer 3. Fußposition mit einer Pause auf die dritte Zählzeit; die rhetorische Figur der »Aposiopese« bezeichnet einen abrupten und affektbetonten Redeabbruch.¹¹²

Die Zuwendung der Partner in Takt 5 geschieht mit einem »balancé« in einer abgewandelten Art. Dieses Vor- und Rückpendeln in der Bewegungsrichtung kann als »Balance« bzw. Ausgeglichenheit eingesetzt werden, kann aber auch ein unentschlossenes Schwanken darstellen, oder gar ein Hin- und Hergerissensein bis zu einem Umkehren bzw. einer Kehrtwendung.¹¹³ In Takt 6 fällt der Rückschritt so heftig aus, dass ein neuerliches »tombé« rückwärts mit anschließender Viertel(ab)wendung vom Partner erfolgt.

Die Beingeste vor der Gewichtsübertragung im »demi-contretemps« in Takt 9, die die Tänzer beinahe für einen Takt einander frontal annähern lässt, weist Merkmale einer »communicatio« (Gedankenmitteilung) auf. Diese besteht in der vorgetäuschten Unsicherheit, aus der heraus das Publikum scheinbar um Rat gefragt wird: Der Redner wendet sich an die Zuhörer, um den Eindruck zu erwecken, er richte sich nach deren Urteil.¹¹⁴ Die Tänzer ziehen den bereits nach vorn geführten Fuß noch einmal zurück, bevor der Schritt zueinander erfolgt. Der gleiche Schritt kommt an jener strategisch wichtigen Stelle vor, wo die Tänzer das erste Mal die Seiten wechseln und die Mittellinie kreuzen (T. 15). In Takt 10 bringt eine Viertelwendung die Abkehr von der Annäherung. Die nächste Musikphrase (B-Teil) beginnt mit einer sehr ungewöhnlichen Bewegungskombination. Auch die Takte 11 und 12 stellen ein, wenn auch stark abgewandeltes, »balancé« dar. Erst nach einer Beingeste rückwärts mit Standbeinbeuge und Vierteldrehung und einer Beingeste vorwärts mit Standbeinstreckung und abermaliger Vierteldrehung kommt es auf die dritte Zählzeit zu einer umso heftigeren, sprunghaften Vorwärtsbewegung. Die entsprechende rhetorische Figur »sustentatio« bezeichnet ein Hinhalten der Zuhörer.¹¹⁵

Besonders auffallend sind in der zweiten Sarabande die Takte 12-14. Es ist eine Häufung von ähnlichen Rückschritten – vier Gewichtsübertragungen. Am Beginn steht ein Rückschritt, der zusammen mit Takt 11 wieder eine Art »balancé« darstellt; Takt 13 ist ein »demi coupé« rückwärts, Takt 14 ein »coupé de mouvement« rückwärts mit Viertelwendung auf die zweite Gewichtsübertragung. Dieses Zurückweichen (im wahrsten Wortsinn »Wegtreten«) könnte den Sieg des Schlafes darstellen. In Takt 15 stehen beide Tänzer mit dem Rücken zum Publikum, sie sind schon »hinüber«; ist dies ein Bild für »das Bewusstsein verlieren«?

Diese Betrachtungen implizieren nicht, dass die weibliche Tänzerin Issé darstellt und ihr Partner Apoll. Es ist im Sinne Behrs gemeint, dass »die Mouvements der Seelen durch Motiones und actiones [...] exprimiret werden«¹¹⁶.

Die Affektkontrolle trägt den Sieg davon

Auf politischer Ebene trägt Frankreich durch die Besetzung des spanischen Throns im Jahre 1700 den Sieg aus diesem dynastischen Kampf davon. Auf sozialer und kultureller Ebene bestimmt die Affektkontrolle (bisher eine Domäne der Spanier¹¹⁷) die künstlerische und philosophische Auseinandersetzung; das kann man als Ironie des Schicksals oder als Paradoxon der Geschichte bezeichnen. Die »raison« (Vernunft), von Richelieu, dem »Musterschüler« Descartes', zunächst für eine kleine Elite zur Staatsgesinnung erhoben, gebietet,

daß der Monarch alle persönlichen Interessen ablegt, sich subjektiver Neigungen und Vorurteile, Begünstigungen und Parteilichkeiten versagt und seine Gemütsäußerungen kontrolliert. Absolute Macht ist nicht absolute Freiheit, sondern absolute Selbstdisziplin.¹¹⁸

Während Richelieus König oft mislaunig und ungeduldig war,¹¹⁹ beeindruckte Ludwig XIV. seine Zeitgenossen bereits in jungen Jahren durch seine außerordentliche Selbstbeherrschung. Sein Auftreten war ernst und feierlich und »er sprach wenig«¹²⁰. Über die Gründe klagt Ludwig in seinen Memoiren:

Wie seltsam ist es doch, daß einem Souverän, der sonst tun und lassen kann, was er will, das Recht der freien Rede versagt und er auf zuhören beschränkt ist, statt selbst sprechen zu können.¹²¹

Das Prinzip der Vernunft wird in der Folge zum alles beherrschenden Dreh- und Angelpunkt der Aufklärung. Das spanische Hofzeremoniell, Inbegriff von Reglementierung und Kontrolle, einst vom burgundischen Hof übernommen,¹²² bestimmt auch im 19. Jahrhundert die Nachkommen der Habsburger in Wien. Der für seine Pflichterfüllung bekannte Langzeitkaiser Franz Joseph beschränkte sich gegen Ende seines Lebens auf die sprichwörtlich gewordene Floskel: »Es war sehr schön, es hat mich sehr gefreut.« Ein spanisches Sprichwort lautet: »In einen geschlossenen Mund kommt keine Fliege.«¹²³

Die Abhandlung über die »gravité« ist ein Plädoyer Esprits für die Spontaneität und gegen die Affektkontrolle, Inszenierung und Theatralik. Er warnt vor den Gefahren eines fortgesetzten Zwanges, da die im Herzen zurückgehaltene und eingeschlossene Begierde sich notwendigerweise vergrößere.¹²⁴

Gegenwärtig wird in verblüffendem Einklang mit dieser barocken Einsicht die Autoaggression als Reaktion auf nicht zu bewältigende Forderungen der Affektkontrolle gedeutet – dies reicht von Allergien über Suchtverhalten bis zum Selbstmord. Der Suizid von Kronprinz Rudolph kann als ein herausragendes historisches Beispiel dafür angesehen werden.

Die Rhetorik übt ihre Meisterschaft sowohl im Erregen, aber auch im Bemeistern (Kontrollieren) von Gefühlen aus. Sie steht an der Wiege jeder barocken Sarabandechoreografie. Deshalb gilt es, das rhetorische Gedankengebäude nachzuvollziehen und die kunstvolle, klare, aber heute weitgehend unverstandene Sprache der Strukturen und Figuren wiederzuentdecken. Darüber hinaus kommt dem Vortrag eine noch größere Bedeutung zu, also jenem Bereich, der in der grafischen Notation von Beauchamp/Feuillet nicht existiert, nach Pomey jedoch als unverzichtbarer Teil des Vortrags wesentlich zur Wirkung beiträgt:

Dann bald warff er [...] die Augen verliebt und betrübt hin und her; bald aber ermunterte er sich wieder, und kehrte die Augen, gleich als ob er seine Liebe verbergen wollte, eilends anders wohin [...] [man] sahe [...] ihn seuffzen, erblassen, und die Augen betrübt hin und herschiessen [...].¹²⁵

Conclusio

So wie bei Katastrophen erst das Zusammenwirken mehrerer Faktoren das Ausmaß des Unglücks bestimmt, ist es im umgekehrten Fall auch bei Sternstunden. Für die Sarabande gilt: »Je schlechter der Ruf, desto besser die Karriere.«

Lento
Sarabande

45

Sara band
Composed by Mons^r
Pecour and
danc'd by Mons^r
Marcell and Mad^{emoiselle}
Inenais at Paris
1720

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, there is a single staff of music in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo marking 'Lento' is written above the staff, and the title 'Sarabande' is written below it. The number '45' is in the upper right corner. Below the main staff, there are several staves of music, some of which are partially obscured by a large, vertically oriented text block in the center. This text block contains the title 'Sara band' and a detailed description of the piece's origin: 'Composed by Mons^r Pecour and danc'd by Mons^r Marcell and Mad^{emoiselle} Inenais at Paris 1720'. The year '1720' is underlined. The handwriting is in a cursive style typical of the 18th century.

A6 *Sarabande*

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Sarabande" (A6). At the top, there is a single staff of music in treble clef, showing the beginning of the piece with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Below the staff is a large, intricate diagram. This diagram is enclosed in a rectangular border and features a large, irregular shape that resembles a stylized letter 'S' or a similar form. Inside and around this shape, there are various musical notations, including clefs, notes, rests, and symbols. Some of the symbols are handwritten and appear to be specific to the composer or a particular manuscript tradition. The overall appearance is that of a working draft or a manuscript page from a historical music collection.

f Sarabanda 47

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Sarabanda". At the top, the title is written in a cursive hand, preceded by a dynamic marking of *f* (forte). The number "47" is written in the upper right corner. Below the title, a single staff of music is written in a treble clef, containing a sequence of notes and rests. The main body of the page is dominated by a large, intricate diagram. This diagram is composed of several rectangular boxes, some of which are interconnected by lines, suggesting a complex structure or a multi-measure rest. The boxes contain various musical notations, including notes, stems, and clefs, along with numerous scribbles and annotations, possibly indicating performance instructions or corrections. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Anmerkungen

- 1 GARCIA, CARLOS: *La Oposicion Y Conjuncion De Los Grandes Luminares De La Tierra o La Antipatia de Franceses y Españoles*. O.O. [1617]. Reprint Edmonton 1979; deutsche Übersetzung: *Antipathia Gallorum Et Hispanorum. Das ist Angebohrne Wider-Artigkeit der Frantzosen und Spannier gegen einander*. Regensburg 1689, S. 136f.
- 2 Vgl. GSTREIN, RAINER: *Die Sarabande. Tanzgattung und musikalischer Topos*. Innsbruck u.a. 1997, S. 23ff.
- 3 GSTREIN: *Sarabande*, S. 65ff.
- 4 GARCIA: *Antipathia*, S. 115.
- 5 Ebd., S. 132.
- 6 BOIS, JEAN-PIERRE: *Les guerres en Europe 1494-1792*. Paris 1993, S. 25.
- 7 GARCIA: *Antipathia*, S. 141f.
- 8 GSTREIN: *Sarabande*, S. 43.
- 9 *Ballet des Dieux Marins*. Vgl. GSTREIN: *Sarabande*, S. 47.
- 10 GARCIA: *Antipathia*, S. 17.
- 11 Ebd., S. 178.
- 12 www.diplomatie.gouv.fr/archives/dossiers/140ministres/index.asp?page=louis13/chrono.html.
- 13 Die betroffenen Königskinder sind zu diesem Zeitpunkt elf, zehn bzw. sieben Jahre alt!
- 14 GSTREIN: *Sarabande*, S. 47.
- 15 GARCIA: *Antipathia*, Abb. X.
- 16 GARCIA: *Oposicion*.
- 17 1622, 1627, 1630, 1638, 1645, 1662?, 1838, 1877 und 1979.
- 18 1636, 1637, 1639, 1640, 1650, 1651, 1657, 1658, 1660, 1676, 1702.
- 19 1641, 1642, 1704.
- 20 1645, 1676, 1689, 1701.
- 21 GARCIA: *Antipathia*, S. 143.
- 22 GSTREIN: *Sarabande*, S. 66.
- 23 Vgl. ebd., S. 45. CHRISTOUT, MARIE-FRANÇOISE: *Le Ballet de Cour au XVII^e siècle*. Genève 1987, S. 120 und 123.
- 24 Vgl. GSTREIN: *Sarabande*, S. 205ff.
- 25 KLIER, JOHANNES / HACKER-KLIER, INGRID: *Die Gitarre*. Bad Buchau 1980, S. 59ff.
- 26 Die gleiche Kombination von Sarabande, Kastagnetten und Gitarren ist in dem *Ballet des deux Magiciens* (1636) zu finden. Siehe GSTREIN: *Sarabande*, S. 46.
- 27 Die dafür eigens entwickelte Notation hieß »Alfabeto Italiano«. Vgl. KLIER: *Gitarre*, S. 107.
- 28 MATHER, BETTY BANG: *Dance Rhythms of the French Baroque*. Bloomington und Indianapolis 1987, S. 27ff.
- 29 GARCIA: *Antipathia*, S. 143f.
- 30 LEWIS, WARREN H.: *Ludwig XIV. Der Sonnenkönig*. Tübingen 1959 u.a., S. 10f.
- 31 Vgl. BOIS: *Guerres*, S. 82.
- 32 Am 13. Januar 1629 formuliert Richelieu in seinem *Avis donné au Roi après la paix de La Rochelle* als Ziel der französischen Außenpolitik den Erfolgskurs Spaniens zu stoppen. Vgl. www.diplomatie.gouv.fr/archives/dossiers/140ministres/index.asp?page=louis13/chrono.html.
- 33 BOIS: *Guerres*, S. 82f.
- 34 GSTREIN: *Sarabande*, S. 47.
- 35 Vgl. ebd., S. 46 und 66.
- 36 TAUBERT, KARL HEINZ: *Barock-Tänze*. Zürich 1986, S. 59.

- 37 Grün ist die Farbe der Hose eines Bewohners von Granada wie auch die Farbe der Damenkleider für »Europa«, die Musikerinnen und die Gitarristinnen (alle Damen mit Gitarre) aus dem *Ballet de la Douairière de Billebahant*. Siehe MCGOWAN, MARGARET M.: *The Court Ballet of Louis XIII: A Collection of Working Designs for Costumes 1615-33*. London 1986.
- 38 »Retz continua ses passepieds jusqu'à sa mort: mais il faut être Richelieu pour ne pas s'amoinrir en dansant une sarabande, castagnettes aux doigts, et en pantalon de velours vert.« CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS RENE DE: *Oeuvres complètes de Chateaubriand*. Paris 1861.
- 39 Vgl. UNFRIED, HANNELORE: *Tanzsplitter*. In: tanz Affiche 33, 4. Jg. (Juni 1991), S. 14f.
- 40 WALTHER, GERRIT: *Lob der Strenge*. In: Das 17. Jahrhundert. Krieg und Frieden. Hg. von Michael Jeismann. München 2000, S. 67-75, hier S. 67.
- 41 Vgl. GSTREIN: *Sarabande*, S. 66.
- 42 GARCIA: *Antipathia*, S. 154.
- 43 Vgl. LEWIS: *Ludwig XIV.*, S. 95.
- 44 Die politische Reichweite dieses Ehevertrages bezeugt u.a. ein »Extract Der Friedens- und Heyraths-Puncten / So zwischen den Beyde(n) Königen / Spanien und Franckreich getroffen und geschlossen worden«, das in der ÖNB verwahrt wird.
- 45 BURKHARDT, JOHANNES: *Die Zukunft kam durch den Rahmen*. In: Das 17. Jahrhundert. Krieg und Frieden. Hg. von Michael Jeismann. München 2000, S. 9-15, hier S. 15.
- 46 GARCIA: *Antipathia*, S. 131.
- 47 BOIS: *Guerres*, S. 110.
- 48 Ebd., S. 112. Siehe auch LEWIS: *Ludwig XIV.*, S. 312.
- 49 LEWIS: *Ludwig XIV.*, S. 314.
- 50 GARCIA: *Antipathia*, S. 151: »Das nur der Scharfrichter allein zur gefärbten Kleidung genötigt ist / damit er leicht zuerkennen sey«.
- 51 BURKHARDT: *Zukunft*, S. 15.
- 52 TAUBERT: *Barock-Tänze*.
- 53 FEUILLET, RAOUL AUGER: *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse 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.
- 54 BONNET, PIERRE: *Histoire generale de la Danse*. Paris 1724, S. 132f.
- 55 Ausspruch des spanischen Botschafters im Jahre 1700. Vgl. BOIS: *Guerres*, S. 129.
- 56 GARCIA: *Antipathia* S. 146.
- 57 Große Haager Allianz von 1701.
- 58 LEWIS: *Ludwig XIV.*, S. 317.
- 59 Zu diesem prägnanten Titel gibt es noch keinerlei mir bekannte Mutmaßungen. Weil die Sarabande in Frankreich als Gesellschaftstanz nur in *La Bourgogne* und *La Royale* vorkommt, die Herzogin von Burgund zu ihrem Todeszeitpunkt am 12. Februar 1712 Gattin des Thronfolgers und somit »Royale« war, Pécour bis zu deren Tod ihr Tanzlehrer war, der Text zu der Sarabande *Dieux des enfers* (Götter der Unterwelt) lautet und in einem Bericht von Dubos (Reflexions aus 1733) in Zusammenhang mit diesem Stück Pluto, den Gott der Unterwelt, nennt, sei hier der kühne Gedanke gewagt, dass es sich bei *La Royale* um ein choreografisches Andenken an die beliebte Herzogin und hervorragende Tänzerin handeln könnte.
- 60 Im Gegensatz zu Bühnensarabanden, die ausschließlich als Einzeltänze überliefert sind.
- 61 Lancelot hält allein für die »Sarabande de mr. favier« ein späteres Entstehungsdatum zwischen 1695 und 1719 für möglich. Aus England liegen noch spätere Choreografien vor. Vgl. LANCELOT, FRANCINE: *La Belle dance. Catalogue raisonné des chorégraphies françaises en notation Feuillet*. Paris 1996.
- 62 »The choreographic sources thus confirm the division in the period between music composed for dancing and dance-based music for listening.« HARRIS-WARRICK, REBECCA: *Contexts for Choreographies. Notated Dances Set to the Music of Jean-Baptiste Lully*. In: Jean-Baptiste Lully. Actes du

- colloque Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg. Hg. von Jérôme de La Gorce und Herbert Schneider. Laaber 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 18), S. 433-455, hier S. 443.
- 63 Vermutlich durch ihr besonders hohes Maß an Ungebundenheit vom dramatischen Kontext für Choreografien auch jenseits des Jahres 1697 bzw. 1700 disponibel. Ebd., S. 442.
- 64 Vgl. ebd., S. 433.
- 65 Vgl. *Die Inszenierung des Absolutismus. Atzelberger Gespräche 1990*. Hg. von Fritz Reckow. Erlangen 1992.
- 66 [FELIBIEN, ANDRÉ?]: *Relation de la feste de Versailles[du 18. Juillet 1668]*. Paris 1671 u.a., S. 60.
- 67 SALIGNAC, FRANÇOIS DE: *Reflexions sur la rhetorique et sur la poetique*. Amsterdam 1730, S. 116.
- 68 In der Rondoform a-b-a-b'-a steht a in »2«, b und b' in »3«; keine Satzbezeichnungen.
- 69 POMEY, FRANÇOIS: *Description d'une Sarabande dansée*. In: DERS.: *Dictionnaire Royale des Langues françoise et latine*. Lyon 1671. Vgl. GSTREIN: *Sarabande*, S. 90.
- 70 GSTREIN: *Sarabande*, S. 90. Für die Pomey'sche Sarabande hat Patricia Ranum eine Zuordnung der Redeteile zu den Tanzabschnitten vorgenommen. Vgl. RANUM, PATRICIA: *Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande*. In: *Early Music* (Februar 1986), S. 22-39.
- 71 Vgl. GSTREIN: *Sarabande*, S. 90.
- 72 LARSSON, LARS OLOF: *Versailles als Schauplatz. Die bildende Kunst im Dienste der Repräsentation in Schloß und Garten von Versailles*. In: *Die Inszenierung des Absolutismus. Atzelberger Gespräche 1990*. Hg. von Fritz Reckow. Erlangen 1992, S. 51-69, hier S. 67.
- 73 Dies geschieht entweder in der Kombination »Sprache und Musik« oder »Musik und Bewegung«. Es gibt aber auch Musikstücke, zu denen Gesang und Tanz, wenn auch nicht gleichzeitig, so doch hintereinander ausgeführt werden.
- 74 BRETTEVILLE: *L'Eloquence*. 1689.
- 75 PURE, MICHEL DE: *Idée des spectacles*. Paris 1668, S. 210f.
- 76 Vgl. GSTREIN: *Sarabande*, S. 27.
- 77 BARY, RENE DE: *La rhetorique françoise*. Paris 1665, S. 231.
- 78 MATTHESON, JOHANN: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739. Neudruck. Kassel 1954, S. 230.
- 79 GARCIA: *Antipathia*, S. 190.
- 80 ESPRIT, JACQUES: *La fausseté des vertus humaines*. Paris 1678.
- 81 PASCH, JOHANN GEORG: *Anleitung sich bei grossen Herrn Höfen und andern beliebt zu machen*. Osnabrück 1659. Neuausgabe. Hg. von Uwe Schlottermüller. Freiburg i.Br. 2000, S. 31.
- 82 ESPRIT: *Fausseté*, S. 200ff.
- 83 Vgl. GSTREIN: *Sarabande*, S. 90.
- 84 GARCIA: *Antipathia*, S. 197
- 85 DUPONT, PIERRE: *Principes de Musique*. Paris 1713-⁴1740, S. 34.
- 86 FURETIERE, ANTOINE: *Dictionnaire universel, Contenant generalement tous les Mots François tant vieux que modernes & les Termes de toutes les Sciences Et Des Arts [...]*. Den Haag und Rotterdam 1690, ³1708.
- 87 QUANTZ, JOHANN JOACHIM: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin 1752, vgl. LITTLE, MEREDITH / JENNE, NATALIE: *Dance and the music of J.S. Bach*. Bloomington, IA ²1998.
- 88 Vgl. LANCELOT: *Belle dance*, S. XLI.
- 89 BROSSARD, SEBASTIEN DE: *Dictionnaire de Musique*. Paris 1703.
- 90 *Der Ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*. Hg. von Evelin Oberhammer. München o.J., S. 159.
- 91 Vgl. GARCIA: *Antipathia*, S. 167 und 159.
- 92 GARCIA: *Antipathia*, S. 205.

- 93 Ebd., S. 148. »Le Français aussi fait le mesme jugement de l'Espagnol, imputant sa froideur & gravité à orgueil & bestise« (S. 201). »Eingezogenheit« wird auch als deutsche Bedeutung von »contrainte«: Zwang, Druck, Gewalt, Zurückhaltung, genannt.
- 94 Ebd., S. 189.
- 95 Ebd., S. 135.
- 96 BROSSARD: *Dictionnaire*; FURETIERE: *Dictionnaire*.
- 97 MASSON, CHARLES: *Nouveau Traité des Regles Pour la Composition de la Musique*. Paris 1697, ²1699, ³1705. Reprint. Genf 1971, S. 7.
- 98 DUPONT: *Principes*, S. 43.
- 99 Die Bezeichnung »Courante« kommt »von dem Frantzösischen vocabulo courant, profluens, hervorfließend; weil ein guter Couranten-Tänzer gleichsam schwimmt, und, als ein schneller Wasser-Strom, sehr geschwind fort schiesset; und weil die Courante allezeit terre á terre und ohne einzigen Sprung getantzet wird«. TAUBERT, GOTTFRIED: *Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst*. Leipzig 1717. Reprint. Leipzig; München 1976 (Documenta choreologica 22), S. 570.
- 100 TAUBERT: *Tantzmeister*. »Courante an der Hand« (S. 599f.) und »von der Hand« (S. 605f. und 613f.).
- 101 BONNET: *Histoire*.
- 102 Um ihr Ziel der Verführung zu erreichen, beschränkte sich die Zarabanda nicht auf Schritte. Ihre Domäne war der Ganzkörpereinsatz. – 1611: »Auch wenn sie sich in allen Teilen des Körpers bewegen, so machen doch die Arme die meisten Gebärden.« – 1612: »[...] Umarmungen und Küsse und alles andere mit Mund und Armen, Lenden und den ganzen Körper darstellen [...]« – 1599: »Was soll ich sagen von den verführerischen Augen, vom Hin- und Herwerfen des Nackens, vom Umhergehen, die Haare schleudernd, vom sich im Kreis drehen und Grimassen schneiden [...]«. Zit. nach: GSTREIN: *Sarabande*, S. 26ff.
- 103 »[...] und machte die schönsten Sprünge als ein Tantzmeister immer hätte ersinnen können. Denn bald schleifte er die Füße unvermerckt nach, also, daß man die Bewegung seiner Schenkel nicht wahrnehmen konnte. Und es schiene, als ob er vielmehr glitschete als tanzte. Bißweilen tat er kleine [keine ist ein Übersetzungfehler] Sprünge, bißweilen sprang er eilends zurücke. [...] Bißweilen druckte er Zorn und Wiederwillen durch eine gewaltsame und übereilende Bewegung aus. Nachgehends aber nahm er eine sittsamere Weise mit einer etwas langsamen Bewegung an sich.« Ebd., S. 90.
- 104 »Bald blieb er auf eine sehr artliche Weise, sich auf die Seite neigend, stillestehen, und hielt den einen Fuß in die Höhe, bald sah man ihn, gleichsam als ob er diese Verweilung mit einer andern geschwinden Cadentz ersetzen wolte, vielmehr fliegen, als tanzten. [...] Bald ließ er eine Gantze Cadentz bey fortwährender Music ohne einige Bewegung vorbey, gleich als ob er ein todttes Bild wäre. Bald aber sahe man ihn in einem Augenblick an dem andern Ende des Saals, ehe man gewahr wurde, daß er sich von der Stelle bewegt.« Ebd., S. 90. Sehr ähnlich wie Pomeys »todttes Bild« lesen sich die Beobachtungen von Traiano Boccalini (Neapel 1591), der nie gewusst habe, ob vor ihm ein Mensch oder eine Holzfigur stünde. Vgl. BURKE, PETER: *Eleganz und Haltung*. Berlin 1998, S. 98f.
- 105 »Sonderbare artliche Bewegungen der Arme«. Vgl. GSTREIN: *Sarabande*, S. 90.
- 106 HOTTETERRE, JACQUES (MARTIN): *L'Art de preluder*. Paris 1719, S. 58.
- 107 KROEMER, JÜRGEN: »Le cronometre de Ms. Feuillet«. In: ÖMZ 7 (2001), S. 23-28, hier S. 23ff.
- 108 MIEHLING, KLAUS: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*. Wilhelmshaven 1993, S. 245.
- 109 Vgl. die zahlreichen Ausgaben von ANDRÉ ALCIAT, z.B. *Toutes les emblèmes*. Lyon 1558-1564.
- 110 BEHR, SAMUEL RUDOLPH: *L'Art de bien danser, oder die Kunst wohl zu Tantzzen*. Leipzig, Fulde 1713. Reprint. Leipzig 1977 (Documenta choreologica), S. 41f. Zu einer diesbezüglichen Analyse und Interpretation der *Chaconne d'Arlequin* von La Montagne siehe UNFRIED, HANNELORE / KROEMER, JÜRGEN: *Grotesque Dancing – A Key – (Experience) to the Baroque Serious Stage Dancing Style*.

- In: Proceedings Society of Dance History Scholars. 21. Annual Conference. University of Oregon. Eugene Oregon. 18.-21. June 1998. Riverside 1998, S. 99-107.
- 111 Spanier überstürzen nichts, sondern bewegen sich bedächtig fort.
- 112 »Der Gedankengang wird, meist verbunden mit dem Verschweigen wichtiger Passagen, abrupt und affektbetont abgebrochen. Der Abbruch des Gedankenganges kann begründet sein im wirklichen oder als wirklich gespielten Widerspruch zwischen der Affektlage des Redners und der Redesituation. Er erscheint dann als Rückbesinnung des Redners, als gerade noch rechtzeitige Korrektur eines Mißverhältnisses hinsichtlich des äußeren aptum.« UEDING, GERT: *Einführung in die Rhetorik*. Stuttgart 1976, S. 262.
- 113 Gennaro Magri erwähnt, dass das »balancé« früher – besonders in Sarabanden – viel in Gebrauch gewesen sei. Siehe MAGRI, GENNARO: *Trattato teorico-prattico di ballo*. Neapel 1779, S. 51f.
- 114 UEDING: *Einführung*, S. 256.
- 115 »Die Fortführung der Rede (beispielsweise nach einer communicatio) wird hinausgezögert. Die sustentatio spielt mit der Erwartungshaltung der Zuhörer.« UEDING: *Einführung*, S. 256.
- 116 BEHR: *Art*, S. 45.
- 117 Vgl. BURKE: *Eleganz*, u.a. das Kapitel »Die Erneuerung der Gestik«, S. 94ff.
- 118 WALTHER: *Lob*, S. 71f.
- 119 Vgl. ebd., S. 72.
- 120 LEWIS: *Ludwig XIV.*, S. 27f. und S. 40.
- 121 Ebd., S. 97. Eine Besonderheit im spanischen Zeremoniell stellte das Speisen des Königs in völligem Schweigen dar. Vgl. dazu HOFMANN, CHRISTINA: *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500-1700*. Frankfurt a.M. 1985, S. 70f.
- 122 Vgl. HOFMANN: *Hofzeremoniell*, besonders S. 21ff.
- 123 LEWIS: *Ludwig XIV.*, S. 14.
- 124 Die Stelle lautet im Original: »parce que la concupiscence retenuë et enfermée dans leur coeur, l'enflloit necessairement«. ESPRIT: *Fausseté*, S. 209.
- 125 Vgl. GSTREIN: *Sarabande*, S. 90.