

VOM SCHÄFERIDYLL ZUR REVOLUTION

Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert



2. Rothenfelder Tanzsymposion

21.—25. Mai 2008

Tagungsband

Herausgegeben

von

Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter



Tagungsband zum
2. Rothenfelser Tanzsymposion
21.—25. Mai 2008

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.

Die Titelfigur entwarf der Modelleur Carl Fuchs im Jahr 1927;
sie stammt aus der »Aeltesten Volkstedter Porzellanmanufaktur« in Thüringen.
Für unseren Tagungsband wurde sie mit einem roten Halsband versehen:
Mit diesem Erkennungszeichen durfte man bestimmte Bälle besuchen, wenn
(mindestens) ein Familienangehöriger auf der Guillotine hingerichtet worden war.

Freiburg 2008

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

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-931344-06-1

INHALT

Vorwort / Foreword	7
ROMANA AGNEL The Origins and the Symbolism of the Polonaise	9
GILES BENNETT Elementarer Tanzunterricht am Dresdner Hof. Louis Delpêch und seine <i>Leçons de danse</i> (1772)	17
DEDA CRISTINA COLONNA The »Demoiselle« Behind the Score. A Tentative Technical Portrait of M ^{lle} Guiot as She appears in the Choreographies Bearing her Name in the Pécour-Gaudrau Collection	39
ANNE MARGRETE FISKVIK / EGIL BAKKA Vincenzo Galeotti's Norwegian Springdance – Stereotype or Fantasy?	53
JANE GINGELL The Triumph of Anti-Fashion. How Conservatism Nurtured Innovation in 18 th -Century Spain	71
GLORIA GIORDANO Two 18 th -century Italian Choreographies discovered in the Cia Fornaroli Collection at The New York Public Library	83
SABINE HUSCHKA Die Darstellungsästhetik des »ballet en action«. Anmerkungen zum Disput zwischen Gasparo Angiolini und Jean Georges Noverre	93
GUILLAUME JABLONKA Zur Notation der Pantomime im »Ms. Ferrère«	107
TIZIANA LEUCCI From Jean-Baptiste Lully to Johann Wolfgang von Goethe. The Construction of the Indian Dancer Character (»Bayadère«) on the European Stage (1681—1798)	115

MICHAEL MALKIEWICZ	
Verhüllen und Entblößen.	
Zur Darstellung der Erotik in Noverres Ballettszenaren	133
MILO PABLO MOMM	
Jacques Dezais' <i>Premier Livre de Contre-Dances</i> (1726).	
Eine neue Tanzsammlung als möglicher »missing link« im 18. Jahrhundert?	147
MARINA NORDERA	
Getting through the French Revolution as a Female Dancer.	
The Life and Works of Marie Madeleine Guimard	175
BARBARA SEGAL	
Hornpipe and Hemiola. Dance Rhythms in Triple Time Country Dances	183
BARBARA SPARTI	
An 18 th -Century Venetian <i>Moresca</i> .	
Popular Dance, Pyrrhic, or Regulated Competition?	197
KAJ SYLEGÅRD	
<i>Aimable Vainqueur</i> – the Dance of the Century. An analysis of three versions	219
JENNIFER THORP	
»Mr Kellom's Scholar«. The Career of John Topham	241
Zusammenfassungen / Summaries	253
Anmerkungen zu Workshops, Tanzabenden und Kurzauftritten	261
Quellenverzeichnis	273

Die Darstellungsästhetik des »ballet en action«

Anmerkungen zum Disput zwischen Gasparo Angiolini und Jean Georges Noverre

SABINE HUSCHKA

Die Frage der Darstellung von Affekten stellte sich für die Ballettmeister des 18. Jahrhunderts als eine, wie sie zu verkörpern seien und kompositorisch zu einer ästhetischen Anordnung finden könnten. Die – in unserem heutigen Sinne – choreografische Herausforderung der Affektdarstellung lag im Bühnentanz gleichsam darin, eine wirkungsintensive Illusionierung eines Handlungsgeschehens zu komponieren, um die Zuschauer in Zustände der Rührung zu führen. Während Dramatiker und Schauspieler jener Zeit über die Grade der Einfühlung und Empfindung des Schauspielkörpers räsonierten und seine künnerhafte Wandelbarkeit zu erzeugen suchten, stritten zwei der bedeutendsten Ballettmeister in Europa über kompositorische Fragen. Jean Georges Noverre (1727–1810) und Gasparo Angiolini (1731–1803) waren grundsätzlich eins in der Frage, im Tanz – angelehnt an die römische Antike – Affekte mittels beredter Gesten zur Aufführung zu bringen. Allerdings waren sie entschieden uneins darin, wie ein angemessenes dramatisch-inszenatorisches Arrangement hierzu auszusehen habe.

Voran stand ein Wissen um den ›Theaterapparat‹ und dessen inszenatorische Handhabungen, mittels derer Tanz als affektives Handlungsgeschehen erscheinen sollte. Das ästhetische Programm des »ballet en action«, den Bühnentanz als Kunst des Pantomimischen und Imitatorischen zu reformieren, formte eine darstellungsästhetische Sprache medialer Besonderheit. Denn am Horizont seiner ästhetischen Bemühung leuchteten das Versprechen wie auch die Gefahr seines Scheiterns auf, betörende Effekte und affektiven Tumult für Auge und Herz (nicht) zu erzeugen und den Zuschauer mittels stummer Gesten und Gebärden (nicht) zu rühren. So berichtet der Dramatiker und Theaterkritiker Johann Friedrich Schink über die Ballette von Noverre, dass sie es gar nicht vermögen, eine illusionistische Wirkung zu erzeugen:

Was er [Noverre] auch von der Täuschung der Tanzkunst: uns mit ganzer Seele an den Ort der Handlung hinzuzaubern, schönes und wahres sagt: so hat er es doch nur sehr schwach, oder vielmehr gar nicht geleistet. Wen ich auch nur immer von seinen enthusiastischen Bewundern gefragt habe, hat mir eingestanden, daß er nie nach Griechenland, nie nach Rom, mit einem Wort, nie an den Ort der Handlung hingezaubert worden, sondern sich immer nur im KärntnertorTeater befand; nur immer ein Ballet, nie die Handlung selbst sahe. Jeder hat mir gestanden: daß er sich nie für Klitemnestra, nie für Kamilla, nie für Adelheid, sondern nur immer für die Tänzerin interessirt; daß ihn nie Agamemnon, nie Orest, nie der junge Horazier, sondern nur immer der Tänzer bezaubert habe, der alles das so schön malte, sich so schön trug, so schön bewegte, und zum Bewundern und Klatschen hinris. Nie flossen in diesen Noverrischen Pantomimen Tränen; [...] immer verlies man das Schauspielhaus so fröhlich und aufgewekt, als man hineingegangen war.¹

Zwei Ballettmeister

Angiolini und Noverre trafen in einem über mehrere Jahre geführten öffentlichen Disput aufeinander, der über mehrere Schriftstücke unterschiedlicher Couleur verstreut ist und eine ästhetische Auseinandersetzung über die darstellende Verfasstheit des Bühnentanzes anzettelte. Stets aufs Neue wurde das Problem aufgerufen, wie und worüber der Tanz seine wirkungsästhetische und »kommunikative« Medialität erzielen solle, wobei sich beide Parteien deutlich voneinander abzusetzen suchten. Das vordergründige Ziel der Autoren war es, angesichts der konzeptionellen Ähnlichkeiten ihrer Bühnenkünstlerischen Arbeit und des sich abzeichnenden Popularitätsgefälles dazwischen, die personelle Bedeutung und ästhetische Relevanz ihrer Arbeiten und Position zu behaupten. Tanz- und theaterhistorisch aufschlussreich sind die Streitschriften in ihren Differenzbestimmungen, die das »ballet en action« ästhetisch, gattungsspezifisch und kulturell formierten. Denn Angiolini und Noverre führten nicht allein einen Anerkennungsstreit über die »Urheberschaft« des »ballet en action«, sondern ihr Disput führte unterschiedliche Perspektiven vor, wie der Tanz als handlungsgebundene Bühnengattung kulturelle Anerkennung erfahren könne, welche Modi des Dramatisch-Kompositorischen seine Kunst ausmachen, wie seine Repräsentation gestaltet und in welcher Weise seine Theatralität zu fassen sei. Die Schriften verhandeln somit kulturtheoretische Grundfiguren des Bühnentanzes, in denen das Mediale, die kommunikative und somit theatrale Funktion sowie die ästhetische Evidenz der Gattung ausgelotet werden.

Im Folgenden steht daher nicht zur Entscheidung, wer von den beiden Kompositoren das »ballet en action« maßgeblicher geprägt oder überzeugender herausgearbeitet hat, sondern über welche ästhetischen Figuren, in welcher Topologie und in welchen kulturellen Funktionen seine Aufführungskunst entworfen wurde, um affektgesteuerte Handlungen zu gestalten. Anstatt den Disput als einen »bloßen Prioritätsstreit«² zu lesen, steht die konzeptionelle Auseinandersetzung über Darstellungsprinzipien im Ballett im Vordergrund der Analyse.

Diskursformationen

Angiolini setzte seinem ersten Brief an Noverre nahezu anerkennend voran:

Eure Schriften und noch mehr eure Arbeiten, zusammengenommen mit jenen anderer, haben, werden und werden immer mehr denen den Glauben wiedergeben, die bisher gegen diese schwierige Kunst des Pantomimischen waren, die sich zu Recht unter den schönen imitierenden Künsten erneuern muss, da sie, wie ihre Schwestern die Bräuche, die Kleider, die menschlichen Leidenschaften nicht nur umarmt und behandelt, sondern auch – betrachtet man ihre Ausdehnung, verschönert durch die anderen – mit diesen der Nachahmung der schönen und einfachen Natur läuft.³

Der Form des Disputes eignen Widersprüche, oszilliert er doch zwischen klar adressierter Rede an das Gegenüber, verdeckten Anspielungen, höflichen Wertschätzungen, deutlicher und nahezu aggressiver Kritik und unmissverständlicher ästhetischer Missachtung. Die Medien der Auseinandersetzung umfassen offen adressierte Briefe, Vorworte programmatischer Art in Libretti sowie unauthorisierte Abhandlungen und Briefe, die jeweils dem Umkreis einer der beiden Parteien zugehören. Das Gegenüber ist stets präsent und wird als Instanz einer fälschlich dramatisierten Form des Bühnentanzes bloßgestellt. Die rhetorische Verfasstheit der Auseinandersetzung changiert zwischen kritischen Analysen, überzogenen Unterstellungen, schmeichelnden Worten, Überheblichkeiten und der Verweigerung, der geäußerten Kritik mit inhaltlichen Argumenten zu begegnen. Insbesondere war es Noverre, der sich einer thematisch ernsthaften Diskussion und der Befragung seiner ästhetischen Maximen durch Polemiken entzog. So heißt es in seiner Einleitung zum Ballet *Horaz* (1773/74), der »Introduction au Ballet des Horace ou petite reponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini«:

Ich werde nicht den Versuch unternehmen, der bittersüßen Schmähschrift von Angiolini zu antworten. Das Ziel der zwei Briefe ist, mich meiner Talente zu entheben und mich zu einem Dummkopf machen zu lassen.⁴

Im Laufe des zwei- bis dreijährigen Disputes ist ein gewisser Rückzug und diskursives Zögern seitens Angiolinis zu beobachten. Gegenüber der schon zu Lebzeiten nachweisbaren »Erfolgssicherheit und Publizität«⁵ Noverres scheint sich Angiolini nicht durchgesetzt zu haben. Vor allem aber erwirkte er für die kulturellen Darstellungsoptionen im »ballet en action« nicht jene Regelung, die seiner ästhetischen Überzeugung generell entsprach: den Verzicht auf Programme für die Theaterbesucher, die von Angiolini – paradox genug – selbst mit dem Hinweis, sie seien unnötig, veröffentlicht wurden. So heißt es etwa in der kurzen Vorrede zu der heroischen Ballettpantomime *Theseus in Kreta* (1775):

Eine Sache beschreiben, die vorgestellt werden muß, ist das nicht wirklich ein Mißbrauch, oder mindestens ein unnützes Ding für die, welche bey der Vorstellung gegenwärtig sind?
[...]

Der Zeitpunkt, wo dieses aufhören muß, ist auf den Augenblick fest gesetzt, da die pantomimischen Ballet, welche ohne Hilfe eines Programs verständlich sind; genug Deutlichkeit, und folglich auch die Vollkommenheit werden erreicht haben, um einen Beystand vermessen zu können, welcher der Kunst unnöthig zu seyn, scheint.

Unterdessen unterwirft man sich mit Ehrfurcht einer Gewohnheit, die man doch für Mißbrauch zu halten, sich nicht entbrechen kann.⁶

Angemerkt werden muss, dass eine Analyse des Disputes zwischen Gasparo Angiolini und Jean Georges Noverre mit den Überblendungen und Projektionslichtern eines theater- und tanzhistoriografisch bisweilen einseitigen Geschichtsbildes vom »ballet en action« umzugehen hat, welches Noverre als dessen schillernde Identifikationsfigur meist herausgestellt hat. Der Disput verweist damit auch und nahezu unwillkürlich auf den kulturhistorisch »verdeckten« Status der Tanzkunst, erst mittels Schrift, Sprache oder Bild

in der symbolischen Ordnung der Kultur in Erscheinung zu kommen.⁷ Die Tanzgeschichtsschreibung weist bis ins 20. Jahrhundert Noverre auch deswegen unmissverständlich als führenden Reformator des Bühnentanzes im 18. Jahrhundert aus,⁸ da seine Programmschrift der *Lettres sur la danse* (1760; 1769) trotz ihrer unsystematischen und repetitiven Anlage das »ballet en action« ästhetisch und konzeptionell zu repräsentieren verstand. Angiolini rückte unterdessen, auch bedingt durch seine Grundüberzeugung, das Ballett müsse »selbstredend« auf der Bühne wirken, kulturgeschichtlich ins Abseits. Angesichts dessen mutet es beinahe wie eine tragische Ironie der Geschichte an, wenn man Angiolini in die Nähe jenes historischen Vergessens rückte, vor dem er den Tanz programmatisch bewahren wollte:

Ob des Mangels eines choreografischen Notizbuchs sind die edlen Arbeiten des Pilades und des Batillis bereits gestorben, während sie entstanden. Und aus dem gleichen Mangel werden die Arbeiten des Hilverding und jener, die heute leben, wie Schall und Rauch vergehen.⁹

Die Historiografie griff auf nur wenige Schriftstücke – unter ihnen zwei Abhandlungen von Angiolini – zurück und ignorierte seine bislang nur im Italienischen edierten Briefe an Noverre. Das tanzhistoriografisch einseitige Bild des »ballet en action«, das mit neueren tanz- und musikwissenschaftlichen Forschungen nunmehr Veränderungen erfährt,¹⁰ hat lange den sozialgeschichtlichen Umstand, dass beide Ballettmeister zeitverschoben an denselben europäischen Höfen tätig waren und dramatische Tanzkompositionen mit vergleichbarer ästhetischer Konzeptionierung entwickelten, ignoriert.

Verschlungene Wege I. Eine kurze biografische Werkgeschichte

Gasparo Angiolinis erstes Engagement als Ballettmeister, folgt man den Darlegungen seines beruflichen Werdegangs aus seinen Briefen, begann 1758 in Wien in Nachfolge seines Lehrers Franz Hilverding, der seinerseits nach St. Petersburg an den russischen Hof der Prinzessin Elisabeth I. berufen wurde. Von Graf Giacomo Durazzo, Direktor der beiden Wiener Theaterhäuser¹¹, für sieben Jahre in Dienst genommen, entstanden in Wien Angiolinis wichtigstes pantomimisches Ballett *Don Juan / Don Giovanni* (1761), pantomimische Balletteinlagen unter anderem zu Christoph Willibald von Glucks Oper *Orfeo* (1762) sowie die posthum berühmt gewordene *Tragische Ballett Pantomime Sémiramis*, die am Wiener Burgtheater am 31. Januar 1765 ihre Premiere feierte.¹² Die genannten Pantomime-Ballette wurden in ihren Programmen von Dissertationen über die Ästhetik der Ballettkunst begleitet.¹³ Während sich für Angiolini von 1766 bis 1772 Arbeiten in Petersburg nachweisen lassen (u.a. *Didone*, 1766), debütierte Noverre im September 1767 in Wien und feierte 1771 die Premiere seines »Tragischen Balletts« *Der gerächte Agamemnon*. Erst im Frühjahr 1774 kehrte Angiolini aus Russland zurück und war unter anderem in Mailand am Regio Ducal Teatro, einem Theater des österreichischen Hofes, als Ballettmeister tätig. Kurz darauf zog er wieder nach Wien an die private Schaubühne und übernahm Noverres Stellung, der seinerseits 1774 quasi in einem Bäumchen-

wechsel-dich-Spiel in Mailand als Angiolinis Nachfolger arbeitete und dort am 3. August 1774 den *Gerächten Agamemnon* wiederaufnahm. Angiolini zeigte in Wien seinerseits unter anderem das heroisch-komische Ballet *Der König und der Pächter* (April 1774) sowie später *Theseus in Kreta* (1775), die beide – trotz Angiolinis theoretischer Weigerung und konzeptionellen Überzeugung – mit Programmheften versehen waren. In seiner gewissermaßen zweiten Wiener Periode für vier Jahre erfuhr Angiolini beim Publikum allerdings wenig Anerkennung. Die entstandene Begeisterung für Noverres Ballettästhetik war hierfür wohl ausschlaggebend.¹⁴

Diese werkbioGRAFischen Daten zeigen mithin an, wie eng Angiolinis und Noverres Wege verknüpft waren und einander kreuzten. Angiolini hatte in den 1760er-Jahren in Wien und darauf folgend in Italien das »ballet en action« stilistisch mitgeprägt und sich in Mailand mit Premieren wie *Il Sacrificio di Dircea* (1773) und *La Caccia di Enrico IV* (1773) unter den Gebildeten und Künstlern Italiens beliebt gemacht. Es ist jene Zeit der frühen 1770er-Jahre (1767–1774), in der Noverre in Wien mit den *Grazien* (1768–1773), *Iphigenie auf Tauris* (1772/73) und dem *Gerächten Agamemnon* (1771)¹⁵ erfolgreich wurde und sich als Erneuerer des dramatischen Balletts darstellte, dessen herausragende Position Noverre mit gebotener Vehemenz auch am Mailänder Hof (1774) zu vertreten suchte; mit der erfolgreichen *Agamemnon*-Wiederaufnahme fand er sich bestätigt.

Es ist die Zeit der wechselnden Engagements an zwei der wichtigsten europäischen Theater, in die die zentrale programmatische Auseinandersetzung zwischen Noverre und Angiolini fällt. Beide hatten ihr spezifisches Publikum ausgebildet und Schüler wie Männer der Schrift (»hommes de lettres«) hinter sich versammelt, die den Disput zum Teil tatkräftig mit eigenen Schriften unterstützten. Dergestalt unter öffentlicher Aufmerksamkeit wurden in den Diskursen zentrale Themen eines sich dramatisierenden Bühnentanzes behandelt, Sujetauswahl, dramatische Handlungsführung und deren choreografisch-kompositorische Umsetzung diskutiert, Fragen zur expressiven Eindringlichkeit und zur Gewichtung der Affekte gestellt sowie darüber, worin die wirkungsästhetische Stärke des Balletts zu sehen sei und wie die Tanzkunst handlungsgeleitete Sujets zur Darstellung bringen solle. Der Stellenwert der Notation als Medium der Tradierung sowie Ziele und Strukturen der Tänzerausbildung bildeten weitere Themen, die zwischen beiden Ballettmeistern zur Disposition standen.

Verschlungene Wege II. Positionen und verlorene Posten

In den Schriften, die im Zeitraum von 1771 bis 1776 zum Teil mit Nennung des Autors und zum Teil anonym verfasst wurden, brach ein heftiger Positionsstreit los, der schon zu Beginn konzeptionelle Differenzen austrug. Den Anstoß bildeten allem Anschein nach drei Libretti von Noverre: *Der gerächte Agamemnon*, dem Noverre eine »Justification of the Author's Choice and Management of the Subject of the following Ballet«¹⁶ mit Erläuterungen der dramatischen Ausgestaltung voranstellte, das »Anacreontische Ballett«

Die Grazien, bei dem dessen dramaturgische Besonderheiten erklärt wurden (als literarische Vorlage diente Christoph Martin Wielands Gedicht *Die Grazien*) und schließlich das Libretto zu *Iphigenie auf Tauris*. Die Lektüre aller drei Libretti mit ihren theoretischen und programmatischen Vorreden, in denen Noverre die Sujetwahl und ihre dramaturgischen wie kompositorischen Notwendigkeiten darlegte, veranlasste Angiolini – nach eigenen Worten – zwei lange »Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi« (1773) zu verfassen. Ausführlich und feinsinnig suchte sich Angiolini hierin gegenüber Noverres Arroganz abzugrenzen und seine eigenen ästhetischen Überzeugungen und Verdienste analytisch herauszustellen.

Eine diskursive Plattform der programmatischen Auseinandersetzungen bildete der Streit um die personelle Anerkennung, das Ballett als eine imitative Kunstform aus Handlungen ästhetisiert zu haben.

I am the first who have attempted to write on the subject, or dared to make our dancers quit their wooden shoes, guitars, rakes, and cymbals, to assume the baskin, and represent noble and heroic actions.¹⁷

In Noverres auktorialer Selbstdarstellung, mit der er sich zum alleinigen Urheber eines dramatischen Handlungsballetts erklärte, sah Angiolini eine unerträgliche Selbstherrlichkeit Noverres, mit der dieser die Genese des »ballet en action« zu nivellieren suchte. Nicht Noverre, sondern Angiolinis Lehrer Franz Hilverding (1720–1768) sei der Urheber des Dramatischen im Tanz und somit dessen erster »Kompositeur« gewesen, auch wenn seine Stücke sich nur langsam über zunächst dramatisch angelegte »pas de deux« dem Pantomimischen als Darstellungsmodus ganzer Handlungsfolgen angenähert haben.¹⁸ Tatsächlich hatte schon 20 Jahre vor Noverres *Agamemnon*-Produktion Hilverding Handlungsballette realisiert, in deren asymmetrisch angelegten Kompositionen dramatische Spannungsmomente vorgeführt wurden. Angiolini kommentierte am Ende seiner mehrseitigen Darstellung Hilverdings Leistungen und die Genese seiner eigenen Arbeiten:

Schließen wird diesen Punkt ab, um noch zu sagen, [...]; dass, ohne dass der eine von den Fortschritten des anderen wusste, alle einen neuen Weg entdeckt haben; dass der Beweis dafür in den unterschiedlichen Plänen ersichtlich ist und in den unterschiedlichen Studien und Arten des Denkens über das Dirigieren der Kunst, dass sich ein jeder schämen würde – so glaube ich wenigstens – den anderen zu kopieren; und dass Herr Hilverding für den pantomimischen Tanz immer der Äschill dieses Zeitalters ist.¹⁹

Der neuralgische Punkt für Angiolini war, durch Noverre dem Vorwurf des Kopisten ausgesetzt zu sein. Neben dem bereits spürbaren Misserfolg seiner Stücke beim Publikum drohte ihm auch der Ausschluss aus dem Kreis der geförderten Künstler. Jegliche Autorschaft der zunehmend als flüchtig wahrgenommenen Tanzkunst und seiner ökonomisch aufwendigen Aufführungskunst abgesprochen zu bekommen, bedrohte empfindlich Angiolinis soziale und gesellschaftliche Anerkennung als Ballettmeister.

Regeln der Gattung. Wie erzählt ein Ballett?

Gewichtiger noch als der Streit um die »wahren« Urheberschaft des »ballet en action« sind die ästhetischen »querelles« zu bewerten, die in Angiolinis Kritikpunkten an Noverres Balletten zur Sprache kommen. An ihnen zeigen sich deutlich die Differenzen in der Kunstauffassung und Darstellungsästhetik beider Ballettmeister. Der Kernpunkt in Angiolinis Kritik, wie er sich im ersten Brief (1773) formuliert findet, richtete sich auf die hoffnungslose Überfrachtung der Handlung und Noverres offensichtliche Missachtung der grundlegenden poetologischen Regeln. Weder die Einheit der Zeit noch des Ortes noch der Handlung würden von Noverre beachtet, und so verlaufe sich das Ballett *Der gerächte Agamemnon* im »Anachronismus seiner doppelten Handlung«. Angiolini legt seine Kritik erzähllogisch an:

Nun kann aber diese Handlung nicht mit der Intrige beginnen, die Ägist und Clytemnestra gegen Agamemnon anzetteln, der noch nicht aus der Belagerung Trojas wiedergekehrt ist. Schlimmstenfalls übergeht man den Anachronismus mit dem Tod des Agamemnons. Weder gilt, noch darf gelten, noch wird jemals das, was ihr behauptet, gelten, nämlich *rapproché les événements parce qu'il falloit absolument le faire* zu haben.²⁰

Ohne hier auch nur eine Paraphrase des dramaturgisch eng geflochtenen Geschehens von Noverres *Agamemnon* zu versuchen,²¹ zeigt sich, dass Angiolinis Ausführungen auf Noverres Darstellungsästhetik zielen, nämlich eine »bloßen« Ereignisästhetik zu komponieren, um Konstellationen und Affekte »absolut« erscheinen zu lassen. Bekannterweise komponierte Noverre seinen *Agamemnon* aus verschiedenen antiken Dramen (Aischylos' *Agamemnon*; *Elektra* nach Euripides; *Die Eumeniden* nach Aischylos), um – und hier wird das ästhetische Darstellungskonzept erkennbar – eine dramaturgische Steigerung jener schrecklichen Szene zu bewirken, die, wie er selbst in seiner Vorrede zum Libretto ausführt, sonst

nur ein einziges Bild gegeben [hätte], welches um so vieles mehr anstößig gewesen seyn würde, wie das Laster ungestraft geblieben wäre [...].²²

Noverre schrieb seine Ballette durchgehend als dramatische Konstellationen aus verschiedenen Mythen, Heldengeschichten und epischen Dramen. Die Vorreden der Libretti unterstreichen stets den imaginativ-poetologischen Charakter dieses dramatischen Verfahrens, das von zeitgenössischen Literaten und Philosophen wie etwa Wieland oder Voltaire gleichermaßen hochgelobt wurde. So heißt es etwa im Vorwort zum Libretto *Die Grazien*:

The subject of the following Ballet is taken from a poem of Mr. Wieland's, entitled the Graces. [...] I am indebted for the good reception of my performance, which, it must be confessed, is no more than a slight sketch, or very imperfect copy of an excellent original. [...] Like the bee, I am extracting honey from every flower; and having pillaged the gardens of Anacreon and Ovid, I now revel in those of Wieland and Gesner.²³

Noverres Ziel markiert ein »Portrait der Situation«²⁴, welches ein Wissen um die richtige Auswahl von Situationen und Affekten erfordert. Dies äußert sich auch in einem Brief an Voltaire, in dem er ihn bat, ihm den 9. Gesang aus dem Versepos *La Henriade* zur Bearbeitung zu überlassen:

Chaque art, vous le savez, Monsieur, ha sa marche particulière; celle da la pantomime est bornée; tout dialogue tranquille, tout situation froide s'oppose à son langage et à l'activité qui lui convient; il est donc nécessaire de savoir faire un choix de situations e des passion; elles sont l'organe de L'acteur pantomime.²⁵

Der pantomimische Darstellungsraum scheint für Noverre aus einem Organischen von Leidenschaften herzurühren, deren dramaturgisches und kompositorisches Bühnenarrangement nicht der Anwendung poetologischer und dramatischer Regeln gedankt ist, sondern einem Wissen über visuell-bildliche Darstellungsweisen, wo

every illustrious or splendid event, every instance where the grand and noble passions are called into exertion [...].²⁶

Da der Tanz in seiner der Sprache entlegenen Ordnung, wie Noverre wiederholt herausstellt, keine stillen Dialoge kenne, liege seine Wirkung in

shew and action to supply the deficiency of language: – a great passions and forcible sentiments to hold the place of converse. Besides, to produce the wished for effect, those passions must be lively and strongly expressed. *Greatness* is always an object of the pantomime; [...].²⁷

Noverre sucht kompositorisch eine Ästhetik des Augenblicklichen einzusetzen, in der es nicht um eine dramatische und erzähllogische Ausarbeitung der Handlungsführung geht, sondern um die Ausstellung einer von Leidenschaften durchwirkten Bildlichkeit. Hieraus wird deutlich, warum sich Noverre offensiv – und für Angiolini geradezu provokativ – jeglichem Regelwerk für den Tanz zu widersetzen suchte und sogar dessen Existenz für eine Poetik des Tanzes bestritt.

[...] nor rules nor regulations have ever yet been written, by a professor of the art, for the poetics of dancing; there exists no such thing.²⁸

Das Lossagen von Regeln fungierte für Noverre als rhetorische Figur, um die eigene Arbeit fern kunstkritischer Diskurse und ihrer ästhetischen Urteilsfindung anzusiedeln. Dergestalt in einen eigenen ästhetischen Darstellungsbereich verwiesen, sann Angiolini auf eine gegenläufige Theoretisierung der Tanzkunst, deren Gattung weniger in der Eigenart des Besonderen zu sehen ist als in der notwendigen Gleichwertigkeit des Tanzes im Gattungsgefüge der Künste. Der theatrale und letztlich kulturelle Eigenwert des Bühnentanzes stelle sich über dessen Eingliederung in die Ordnung der Künste her, wodurch der Tanz beurteilbar, tradierbar und verständlich werde.

Noverres Weigerung, die aristotelische Poetik für den Darstellungsbereich und das dramatische Regelwerk des pantomimischen Tanzes geltend zu machen, stellte einen wichtigen Kulminationspunkt in der ästhetischen Auseinandersetzung dar. Denn

Angiolinis kompositorische Auseinandersetzung richtete sich gerade auf die Einsetzung eines poetologischen Regelwerks, um die pantomimische Darstellungskunst unter die gleichen Regeln zu stellen wie die Dramatik. So verfolgte Angiolini in seinem ersten Brief an Noverre Szene für Szene den Handlungsaufbau des *Agamemnon* und überprüfte die Möglichkeiten ihrer pantomimischen Darstellung: Verwickelt und verworren entziehe sich die Handlung einer gestischen Darstellung; über ihre Unverständlichkeit täusche Noverre durch den Einsatz von Programmschriften hinweg; die Dramaturgie der Handlung kenne weder Klimax, noch zeige sie Kohärenz, zeitlich falsch angelegt seien die Morde an Agamemnon und Klytemnestra, zusätzliche Szenen verwirrten und zerstörten die Einheitlichkeit der Handlungsführung. Noverre antwortete dieser Kritik im darauf folgenden Jahr in einer Vorrede für das Ballett *Horaz*, der »Introduction au Ballet des Horaces ou petite Réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini«, mit polemischen Tonfall. Ungerührt bestand Noverre auf seiner ästhetischen Position und bezeichnete die Unabhängigkeit des Balletts von der Poetik des Aristoteles als Bedingung seines Darstellungsgefüges. Als imitierende Kunst

bedient sich das Ballett [...] der Poesie, ihre Nachahmung basiert auf der Kunst, die Natur zu studieren: [...] Man muss lernen, mit den Effekten der Leidenschaften zu kalkulieren, den Eindruck erwecken, dass jede dieser sich im Gesicht widerspiegelt / in den Gesten, das sind dann die richtigen, die getreu deuten.²⁹

Darstellungstopologie I: Die Kunst des Gestischen

Angiolini suchte die Anerkennung seiner Gattung über ein nahezu selbstreflexives Kunstverständnis zu erwirken, ohne einen absoluten Autonomieanspruch für den Tanz zu formulieren. Aus sich heraus wirksam, bedürfe sein Darstellungsraum keines erläuternden Beiwerks, denn sein dramatischer Konnex basiere auf einem gestischen Inventar, das ohne weiteres verständlich sei. In seinem ersten Brief an Noverre betonte Angiolini die autonome Wirkungskraft des Balletts, die jegliche sprachliche Darlegung der Handlung widersinnig mache und sogar

sich der Natur eben jenes Tanzes [widersetzt], denn dieser ist gemacht, um dargestellt zu werden, und nicht, um gelesen zu werden. Zuletzt erniedrigt und entehrt es auch noch den Autor des Balletts, indem es sie auf jene Barbareien reduziert, wie sie die Maler der unwissenden Jahrhunderte betrieben, die am Kopf oder am Fuß ihrer Figuren jeweils die Namen, die Handlung oder die Gefühle hingeschrieben haben.³⁰

Nicht ohne Widersprüche, aber weitaus stringenter als Noverre suchte Angiolini einen Darstellungskonnex des Balletts über einzusetzenden Regeln und Systematiken (u.a. Notation) abzustecken, um seine Kunst des Gestischen im Kanon der Künste zu verorten.

Gehen wir zu den Wurzeln der Gesten, folgen wir ihren Entwicklungen, und wir werden sehen, dass ihr wahrer Motor die Affekte und die Leidenschaften sind. Und nachdem die Affekte und die Leidenschaften unserer Intelligenz weder Enigma noch unbekannte Quellen

sind, müssen die Gesten auftauchen, die uns diese am leichtesten erklären; und haben wir sie einmal erkannt, wo liegt dann die Schwierigkeit, sie zu beschreiben und ihnen Grenzen zu setzen?³¹

Die Kunst des Gestischen bildet für Angiolini jenes ästhetische Territorium, welches darstellungsspezifisch und kompositorisch auszuloten ist. So sucht er mittels einer subtilen Gattungsgrenze das Ballett vom Erzählerischen abzusetzen,³² um einen sprachautonomen Kunstbegriff abzustecken, der, wie es in der Abhandlung *Reflexionen über den Gebrauch von Programmheften für die pantomimischen Tänze* (1775) heißt,

eine Kunst [ist], die alles in sich selbst trägt, und die unvermittelt von der Natur ihre Mittel erlangt, um die Wirkung zu produzieren, die sie sich vornimmt und weder Wort noch Schrift noch Programmhefte braucht, um sich zu erklären.³³

Der Darstellungsraum des Tanzes bleibt ganz der Handlung vorbehalten. Über dessen Topologie aber rätselt auch Angiolini. In der Schrift *Notice to the Public*³⁴ reflektiert er über die kompositorischen Möglichkeiten, dramatische Stoffe als ein kohärentes Handlungsgeschehen zu gestalten. Aus der präsentischen Gebundenheit des pantomimischen Tanzes schließt er auf eingeschränkte und zugleich offene Darstellungsoptionen. Gebunden an das tatsächliche Zeitfenster der Geste seien weder Zukünftiges noch Vergangenes darstellbar noch Dialoge. Dafür lagere in dem pantomimischen Repräsentationsraum selbst aber quasi eine mediale Zeitmaschine, die all jenes verständlich vor Augen führe, was andere Künste über die Dauer der Zeit darstellen müssen.

Die Kunst der Gebärden, welche die Reden erstaunlich abkürzt und durch ein einziges ausdrucksvolles Zeichen oft die Stelle einer Menge von Worten vertritt, zieht ihrer Natur nach die Währung der pantomimischen Handlung in die Kürze, wenn der Plan auch ganz regelmäßig ist. Man wird sogar gezwungen, seine Erfindungskraft, trotz aller ihrer Ausschweifungen, unter den Gehorsam der Genauigkeit und Lebhaftigkeit der stummen Beredsamkeit zu bringen.

Das Augenblickliche fordert für Angiolini indessen anders als für Noverre eine harmonische Komposition der Handlung ein, die einem einzigen Handlungsfaden folgt, um die Einbildungskraft des Künstlers an den Verstand, die Regeln der Kunst und die Natur rückzubinden.

Darstellungstopologie II: Fiktionaler Höhepunkt

Noverre indessen beschwört das Eigentliche des Balletts stets über eine Doppelbewegung: Das Theatrale seiner Kunst liegt im Dramatischen und zeigt sich im Malerischen. Dies wird eindringlich in den Kommentaren erkennbar, mit denen Noverre die dramatische Bearbeitung seiner Stoffe und Erzählungen versah, wie in einer Fußnote zum Libretto der Oper *Amor als Corsar, oder die Schiffahrt nach Cythere* (1758/59).³⁵ Die gesamte erste Szene, in der die barbarischen und grausamen Opferrituale der Insel-

bewohner Mysogyniens dramatisiert werden, welche stets nach Ankunft eines fremden Schiffes deren Passagiere »schlachten«, kulminiert in einer turbulenten Kampfszene zwischen den »Wilden« und den drei auf die Insel verschlagenen Figuren Dorval, Clairville und Constance. Untereinander durch Geschwister- und geschlechtliche Liebe verbunden, suchen sie sich verzweifelt ihrer Gefangennahme und Opferung zu widersetzen. Noverre zeichnet die Szene vielschichtig im Modus steter Gefühlsschwankungen in schnell aufeinanderfolgenden Handlungseinfällen nach, durchsetzt von Erinnerungen und Reflexionen der Figuren. Das Geschehen mündet schließlich in einen Kampf zwischen dem drohenden Opfertod und der erhofften Befreiung von der barbarischen Kultur der Insel. Das Spektrum der Affekte reicht von Jubel, Heiterkeit, Schauer, Vergnügen zu Traurigkeit, Schrecken, Freude, Zorn und Furcht. Die dramatischen Wendungen werden am Ende der Szene jedoch mittels eines Theaterstreiches jäh besiegelt, indem – durch ein Gebot des Liebesgottes – alles zum Stillstand kommt.

Dieser Uebergang von der heftigsten Bewegung zur Unbeweglichkeit thun [sic] eine erstaunende Wirkung³⁶,

kommentiert Noverre im Libretto und führt in einer Fußnote weiter aus:

diese Scene, welche beym Lesen lang scheint, ist in der Ausführung lebhaft und feurig; denn es ist bekannt, daß nicht so viel Zeit erfordert wird, eine Empfindung durch Gebärden auszudrücken, als durch die Rede; wenn also der richtige Augenblick getroffen wird: so ist die pantomimische Aktion wärmer, glühender und interessanter, als die, welche aus einer dialogirten Scene entspringt. Ich glaube, mein Herr, daß die, welche ich Ihnen in einer entfernten Perspektive gezeigt habe, einen Charakter führt, gegen den die Menschlichkeit nicht unempfindlich seyn kann, und daß sie fähig ist, Thränen zu erpressen, und alle diejenigen stark zu rühren, deren Herz der Empfindung und Delikatesse fähig ist.³⁷

Lessings kunsttheoretischer Maxime des »fruchtbarsten Moments« vergleichbar, komponierte Noverre dicht gedrängte Affektkonstellationen, deren Gegensatzpaare die Szene über die kurze Spanne ihrer komprimierten Handlungsverläufe nahezu selbstaffizierend aufladen. Die dicht gedrängten Affektkonstellationen zeigen den Umschlagpunkt im Verlauf der Handlung an und lassen den Zuschauer den Erzählgang der Geschichte glauben, den die Rede und die Dialoge im Schauspiel ja selbst unterbreiten. Jede Aktion – folgt man Noverres dramaturgischen Erläuterungen – in jedem der Tänze, Gedankengänge und emotionalisierten Bewegungen zeigt durch die von Noverre vorgenommene Auswahl und Zusammenführung jenen richtigen Moment der Handlung mit der höchsten affektiven Energie.

Die kompositorische Ordnung des richtigen Augenblicks ist wirkungsästhetisch der Rührung der Zuschauer geschuldet. Um ihre Wahrnehmung im Strudel der aufeinander einstürmenden Gefühlslagen der Figuren für einen Moment in die energetische Tiefe der Handlung zu ziehen, setzt Noverre ein handlungsmotiviertes »tableau vivant« ein. Sein inszenatorisches Arrangement medialisiert die sukzessive und affektiv aufgeladene Ordnung der Komposition, das den Spannungsaufbau bildnerisch konserviert und

abschließend vor Augen führt. Die Handlung kommt optisch zum (Er-)Liegen und zeigt als Bild die vollzogene Affizierung der Handlungs- und Figurenkonstellationen.

Die Kunst des Komponierens bezeichnet für Noverre eine inszenatorische Darstellungskunst, um perspektivisch ein »Ganzes« zu zeigen, was ein Wissen um die Bühnenarchitektur, deren Räumlichkeit sowie die Herstellung eines zeitlichen Ebenmaßes voraussetzt. Die kompositorische Grundregel dieser (in unserem Sinne) choreografischen Ordnung sei der »rechte Augenblick«, denn – so fasst Noverre seine Überlegungen über das notwendige Können von Ballettmeistern zusammen:

was weiß ich, wenn der rechte Augenblick nicht wahrgenommen wird: so wird man nichts gewahr, als Unordnung, Verwirrung und Tumult; alles fällt und stößt auf einander: da ist, und kann keine Nettigkeit, keine Zusammenstimmung, keine Genauigkeit, keine abgemeßne Richtigkeit seyn, und Zischen und Pfeifen sind der verdiente Lohn [...] die Komposition hängt bloß von dem Augenblick ab; ihn zu haschen und glücklich zu nutzen, das ist die Kunst.³⁸

Während im Schauspiel die Beziehung von Rolle und Person zur prekären Frage wird und das Theater in seiner Illusionierung betrifft, spielt diese Frage im Ballett eine untergeordnete Rolle zugunsten der Fragen nach einer gelungenen Handlungsführung und ihrer Verdeutlichung durch die imaginären und zeitlichen Repräsentationsdispositive der Geste.

Anmerkungen

- 1 SCHINK: *Der gerächte Agamemnon*, S. 75f.
- 2 Richard Engländer geht in seiner verdienstvollen Forschung zu Angiolini von einem solchen Charakter der Auseinandersetzung aus. Vgl. GLUCK: *Don Juan / Semiramis*, Vorwort, S. VII.
- 3 ANGIOLINI: *Lettera I*, S. 50. Eigene Übersetzung aller folgenden italienischen Zitate; mit Dank an Simone Willet.
- 4 NOVERRE: *Introduction au Ballet des Horace*: »Je n’entreprendrai pas de répondre au libelle aigre-doux du Sr. Angiolini, le but de ses deux Lettres est de m’enlever mes talents & de me faire passer pour un imbécile. Dans la première il critique mes Ballets, dans la seconde il tache de renverser mon system sur la Danse.«
- 5 Vgl. GLUCK: *Don Juan / Semiramis*, Vorwort, S. VII.
- 6 ANGIOLINI: *Theseus in Kreta*.
- 7 Diese historiografische Situation ist kulturgeschichtlich von Bedeutung, da die mediale Überlieferung von Tanz, maßgeblich in der Sprache und somit in textlichen Überlieferungen gegeben, dessen kulturelles Bild und Verständnis qualifiziert.
- 8 Vgl. u.a. KRÜGER: *J. G. Noverre und das Ballet d’action*. Joseph Gregor indessen, zumal von Krüger scharf kritisiert, stellt Angiolini ausnahmsweise als Reformator heraus. Vgl. GREGOR: *Kulturgeschichte des Ballett*.
- 9 ANGIOLINI: *Lettera II*, S. 71.
- 10 Angiolinis Ballette sind, bedingt durch sein zögerliches Verhältnis Programmen gegenüber, größtenteils verloren. Die spärliche Quellenlage hat Angiolinis Bedeutung als Reformator des »ballet en action« maßgeblich geschwächt. Seine tanztheoretischen diskursiven Darlegungen wurden vor allem von der Gluck-Forschung aufgenommen und diskutiert. 2007 wurde ein

Forschungsprojekt zur Edition von Angiolinis Schriften an den Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg eingerichtet.

- 11 Die beiden Theaterhäuser in Wien waren das Theater am Kärntnertor und das Wiener Burgtheater.
- 12 Aufgeführt aus Anlass der Hochzeitsfeier Josephs II. mit Prinzessin Maria Josepha von Bayern, bewerteten Zeitgenossen das Stück »in der That für ein Hochzeitsfest gar zu pathetisch und traurig«, woraus sich zum Teil der Misserfolg des Balletts erklärt. Vgl. *Aus der Zeit Maria Theresias* [KHEVENHÜLLER-METSCH/SCHLITTER], Bd. 6, S. 81. Ein weiterer Grund dafür liegt in der Auflösung des Protektorats für Angiolini durch Durazzo, der sein Amt 1764 verließ.
- 13 In die Überlieferungsgeschichte und Forschung eingegangen ist ANGIOLINI: *Dissertation sur les Ballets pantomimes des anciens* (1765). Von den beiden anderen Schriften, jene zur 1762 aufgeführten Ballettooper *Citera assediata*, von der Angiolini sagt, sie rasoniere »über die Mittel, die wir hatten, um eines Tages die wunderbaren Wirkungen der antiken Pantomimen zu erreichen«, und jene zum *Don Juan ou Le festin de Pierre* (1761) ist nur Letztere in die Forschung eingegangen. Zitate aus ANGIOLINI: *Lettera I*, S. 54.
- 14 Vgl. HAAS: *Gluck und Durazzo im Burgtheater*; DERS.: *Die Wiener Ballet-Pantomime*, S. 29. Angiolini kehrte 1778 nach Mailand an das neu eröffnete Theater- und Opernhaus La Scala zurück. Das Regio Ducal Theatre war niedergebrannt. Der Neubau der Scala ersetzte dieses als nunmehr bürgerliches Theaterhaus und bot aufwendige und teure Produktionen dar.
- 15 Premiere: 8. Sept. 1771 im Burgtheater Wien.
- 16 NOVERRE: *The Works of Monsieur Noverre*.
- 17 Ebd., S. 200.
- 18 Die tanzhistoriografische Bedeutung Franz Hilverdings als Reformator des Balletts wird in der neueren Forschung hervorgehoben. Vgl. u.a. DAHMS: *Bedeutung Wiens*. Dahms zieht Quellenmaterial von Philipp Gumpenhuber (Tagebücher mit Aufzeichnungen zu Aufführungen und Proben), handschriftliche Notenmaterialien von 180 Balletten sowie Bilder der sogenannten Durazzo-Sammlung heran, die von Mitgliedern der Quaglio-Familie und wahrscheinlich von Carlo Galli Bibiena angefertigt wurden und Ballettszenarien zeigen. Kopien der Fotografien jener Gemälde befinden sich in der Derra-de-Moroda-Sammlung der Universität Salzburg.
- 19 ANGIOLINI: *Lettera I*, S. 57.
- 20 ANGIOLINI: *Lettera I*, S. 59. Übersetzung des frz. Noverre-Zitats: »sich dem Ereignis zu nähern, weil man das absolut machen muss«.
- 21 Hier sei auf die umfangreiche Dramenanalyse in KRÜGER: *J. G. Noverre und das Ballet d'action*, S. 65–76, verwiesen, in der einige aufführungsspezifische Aspekte herausgestellt werden.
- 22 NOVERRE: *Der gerächte Agamemnon*, Vorrede. In: Ebd., S. 66. Krüger bezieht sich auf die deutsche Ausgabe des Librettos in N.N.: *Programme zum Balletten*.
- 23 NOVERRE: *The Works of Monsieur Noverre*, Bd. 3, S. 96f.
- 24 Ebd.
- 25 NOVERRE: *Oeuvres complets*, Bd. 1, S. 3.
- 26 NOVERRE: *The Works of Monsieur Noverre*, Bd. 3, S. 20.
- 27 Ebd., S. 188f.
- 28 Ebd., S. 199f. Frappierend ist die Ähnlichkeit dieser Äußerung zu Angiolinis Programm *Don Juan ou Le festin de Pierre* zur Uraufführung am 17. Oktober 1761.
- 29 Übersetzung aus NOVERRE: *Introduction au Ballet des Horace*, S. 5.: »Pour réussir il faut étudier la nature: il faut que l'Artiste la suive pas à pas: Qu'il sache apprécier les signes, que l'ame grave sur les traits & dans les yeux; il faut qu'il apprenne à calculer les effets des passions, l'impression que chacune d'elles trace su le visage / dans les gestes; ce sont eux qui en sont les interpretes fidèles: ils décéemnt tous les mouvement intériuers.«
- 30 ANGIOLINI: *Lettera I*, S. 62.
- 31 ANGIOLINI: *Lettera II*, S. 85.

-
- 32 ANGIOLINI: *Riflessioni*, S. 119f.: »bedenke man, dass die pantomimische Kunst eine darstellende, nicht schon eine erzählende Kunst ist. Hätte die Menschheit keine Sprachen erfunden, keine Schrift, würden die Gesten bereits existieren, da sie dem Menschen natürlich sind, und sie würden, für sich genommen, eine komplett andere Kunst hervorbringen, als jene des Wortes und der Schrift.«
- 33 Ebd.
- 34 ANGIOLINI: *Notice for La Caccia di Enrico IV* (1773), die seine Mailänder Stücke *Il Sacrificio di Dircea* und *La Caccia di Enrico IV* erläutern.
- 35 Dieser Name des Stücks wird in der deutschen Ausgabe der Briefe verwandt. NOVERRE: *Briefe über die Tanzkunst*, S. 324. Der frz. Titel *L'Amour corsaire ou l'embarquement pour cythere* entspricht der Aufführung in Lyon 1758/59 zu Kostümen von Bouquet und Musik von Granier.
- 36 NOVERRE: *Briefe über die Tanzkunst*, S. 329.
- 37 Ebd., S. 330.
- 38 Ebd., S. 290f.