

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

Verhüllen und Entblößen

Zur Darstellung der Erotik in Noverres Ballettszenaren

MICHAEL MALKIEWICZ

Überblickt man das Schrifttum zu Leben und Werk des Tänzers, Choreografen und Tanztheoretikers Jean Georges Noverre (1727–1810), so stellt man fest, dass sich die Autoren überwiegend den theoretischen Schriften des Ballettreformers zugewandt haben. Noverre befasste sich jedoch nicht nur mit Tanztheorie: Der größere Teil der von ihm überlieferten Schriften besteht aus Ballettszenaren, also Handlungsbeschreibungen zu seinen Balletten. Im Kontext der bis dahin existierenden, aber auch noch nach ihm verfassten Ballettlibretti stellen Noverres Szenare ein fast singuläres Ereignis innerhalb der Tanzgeschichte dar. Im Gegensatz zu den reinen Handlungsbeschreibungen – die zumeist in einer nüchternen Sprache verfasst sind und erst in einer Bühnenszenierung ihren eigentlichen Zweck, nämlich den einer sinnvollen Ergänzung bzw. auch Vorbereitung zum besseren Verständnis der Balletthandlung für das Publikum erfüllen – ist ihnen eine sprachliche Qualität inhärent, welche auch ohne Bühnenrealisierung diskussionswürdig und einer näheren Betrachtung wert ist.

Abgesehen von der sprachlichen Schönheit, die vielleicht einer eher subjektiven Einschätzung unterliegt, lässt sich eigentlich nur anhand der Szenare erkennen, wie Noverre an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis sein Ideal umzusetzen versuchte. Wo findet der aus der Malerei auf die Bühne übertragene »chiaro/scuro«-Effekt, also der Theaterstreich, welcher Umschwung von einer Atmosphäre in ihr Gegenteil bedeutet, statt? Wie baut Noverre dramaturgisch Spannung auf? Wo durchbricht er die Grenzen der Theaterbühne und wendet sich direkt an das Publikum? Wo setzt auf der Folie einer harmlosen Bühnenhandlung die Gesellschaftskritik an? Wo und wie thematisiert Noverre die Abstufungen von Bewegung, Geste, Pantomime und Tanz? Auffällig ist, dass gerade der Tanz selbst in den Szenaren kaum Erwähnung findet. Hier überwiegt die Beschreibung von Aktion, also derjenigen Teile im Ballett, die eher pantomimisch ausgeführt werden. Konkrete Hinweise zum Tanz, etwa Bezeichnungen wie »danse caractéristique«, »danse générale«, »pas de deux« oder Ähnliches, sind nur an wenigen Stellen zu finden. Dies steht nun aber in deutlichem Gegensatz zu den überlieferten Partituren, welche überwiegend divertissementartige Musik aufweisen und weniger für pantomimisch handlungsorientierte Aktion geeignet scheinen.

Noverres tanztheoretische Schriften sollten vermehrt auch in Zusammenhang mit den Szenaren und der zugehörigen und in vielen Fällen überlieferten Musik betrachtet werden. Im Folgenden sollen einige Aspekte zu Noverres Szenaren erörtert werden, wobei die Musik hier ausgeklammert bleibt. Bei der Textauswahl liegt der Schwerpunkt

auf der Darstellung erotischer Szenen, die zumeist auch Schlüsselszenen in den Balletten sind, insbesondere in Noverres Ballett *Les petits riens* (1767/1778), welches ja durch eine Abfolge erotischer Szenen charakterisiert ist. Zum anderen scheint ein Vergleich von Noverres Szenar zu *Enée & Didon* (1766) mit je einer Version von Gasparo Angiolini (Musik: Gasparo Angiolini) und Charles Le Picq (Musik: Vicente Martín y Soler) zum gleichen Sujet lohnenswert, weil allein Noverres Szenar eine erotische Szene enthält, welche weder von Angiolini noch von Le Picq aufgegriffen wurde. Die beiden Szenare *Les Amours de Venus* und *Alexandre et Campaspe* schließlich sind aus jeweils unterschiedlichen Gründen ebenfalls in diesem Zusammenhang interessant.

Eine verhüllte Liebesszene in *Enée & Didon*

Das erste Ballett, welches hier zur Diskussion gestellt sei, ist das »heroische Ballett« *Enée & Didon*. Weder Musik noch Komponist sind zu diesem Ballett überliefert. Zum Szenar gibt es hingegen mehrere (nicht völlig identische) Quellen. Der früheste Text ist in dem umfangreichen Warschauer Manuskript enthalten, welches Noverre dem König von Polen, Stanislaw August Poniatowski (1732–1798), gewidmet hatte. Diese umfangreichste Darlegung von Noverres Kunst wurde in hervorragender Kalligrafie von Joseph Uriot, dem Bibliothekar am Hofe des württembergischen Herzogs Karl Eugen, niedergeschrieben.¹ Mit diesen insgesamt elf Bänden wollte Noverre sich für die Ballettmeisterstelle am Königlichen Theater in Warschau bewerben. Der erste Band enthält allein Noverres Tanztheorie, der zweite Band insgesamt 17 Szenare, darunter auch dasjenige zu *Enée & Didon*.² Die Bände 3–6 umfassen die vollständigen Partituren zu 13 Balletten, allerdings nicht zu *Enée & Didon*. In den Bänden 7–11 sind Figurinen zu sämtlichen Balletten enthalten, in diesem Fall also auch die Kostüme zu *Enée & Didon* sowie zahlreiche andere Kostümvorlagen für die drei unterschiedlichen Charaktere »sérieux«, »demi-caractère« und »grotesque«. Die Dedikation für den König ist datiert auf den 10. November 1766. Sämtliche Texte stammen also aus der Zeit davor. Im Falle von *Enée & Didon* ist keine Aufführung bekannt.

Ein Szenar zu diesem Ballett ist auch in einer späteren Handschrift überliefert, die 1791 Gustav III., König von Schweden, zugeeignet wurde.³ Diese beiden bedeutenden Handschriften sind Königen gewidmet, gingen daher in den Bestand der entsprechenden Bibliotheken über und waren nicht öffentlich zugänglich. Die erste gedruckte Publikation von Noverres *Enée & Didon* stammt aus dem Jahr 1803/04⁴, in einer Ausgabe von Noverres Werken durch dessen Schüler Charles Le Picq, gefolgt von einer weiteren Ausgabe aus dem Jahre 1807.⁵

Typisch für einige von Noverres Szenaren ist die Einfügung deutlich erotisch aufgeladener Szenen. Anhand der Liebesszene zwischen Dido und Aeneas in einer Grotte soll die herausragende textliche Qualität an einem ersten Beispiel aufgezeigt werden. Das Ballett ist in fünf Akte (»parties«) unterteilt:

1. Akt: Dido bietet Aeneas ihre Hand und ihren Thron an, Aeneas schwört Dido ewige Treue (zwei Szenen).
2. Akt: Dido weist den um sie werbenden Jarba zurück. Sie lädt zur Jagd ein. Es folgen mehrere Tänze hintereinander (eine Szene).
3. Akt: Während einer Jagdpause finden gemeinsame Tänze statt. Ein Gewitter zieht auf. Dido und Aeneas fliehen in eine Grotte, wo der Liebesakt stattfindet. Jarba wird dessen gewahr, es kommt zum Kampf zwischen den Troianern und Jarbas Truppen, welche im Kampfe unterliegen. Dido ist auf der Seite der Troianer (sieben Szenen).
4. Akt: Anchises erscheint Aeneas im Schlaf und gebietet ihm, seine Reise fortzusetzen (eine Szene).
5. Akt: Aeneas Abfahrt und Didos Rache und Selbstvernichtung (zwei Szenen).

Obwohl sich eine genaue Lektüre des insgesamt sehr dicht geschriebenen Textes empfiehlt, kann hier nur ein Ausschnitt aus dem dritten Akt näher dargestellt werden. Nachdem Jarba von Dido zurückgewiesen wurde, lädt sie zur Unterhaltung des hohen Gastes und – als Dank für die zahlreichen teuren Geschenke – die gesamte Gesellschaft zur Jagd ein. Es kommt zu gemeinsamen Tänzen. Während noch heitere Stimmung herrscht, lässt Juno ein Gewitter aufziehen, vor dem Dido und Aeneas, von Venus geleitet, in eine Grotte fliehen. Hier kommt es nun zu einem für das Publikum nicht sichtbaren Liebesakt:

Hier werden alle Gefühle, die sich in Aeneas und Dido entzünden, in einem von den Göttinnen vorgeführten »pas de quatre« ausgedrückt. Das Verhalten des Liebenden, der sanfte Widerstand der Liebenden, Aeneas' Gefühle, sein Erfolg, Didos Niederlage und die gesamte Skala der Gefühle, mit denen eine Liebesszene gemalt werden kann, werden mit den eindeutigsten Pinselstrichen und Farben erzeugt. Amor gibt den Inhalt der unterschiedlichen Bilder wieder, wobei er stets in der Nähe der Grotte bleibt;

[1] er hört aufmerksam zu, was dort vor sich geht,

[2] und teilt dies sofort den Göttinnen mit,

[3] die ihn begleiten. Dieser »pas [de quatre]« enthüllt schließlich dem Publikum mit den lebendigsten Nuancen die Liebesszene in der Grotte. Der Moment des Triumphs von Aeneas und Didos Niederlage werden durch ein leuchtendes Feuer dargestellt, welches Amors Flamme umarmt. Im selben Moment entzündet sich auch Hymens Flamme, aber ihr Licht, welches weniger lebendig und weniger glitzernd ist, hält sich nur einen Moment lang. Juno, Venus und Amor ziehen sich zurück und applaudieren zum Erfolg ihres Vorhabens. Hymen jedoch entflieht, verwirrt und mit Schande bedeckt, indem sie ihrer Enttäuschung Ausdruck gibt.⁶

Es geht hier also nicht so sehr um die Frage nach einer möglichen Realisierung dieser Szene auf der Bühne, sondern vor allem um die Art und Weise, wie Noverre diese Szene im Text beschreibt. Dem Publikum wird ein Geschehen vermittelt, welches nicht sichtbar ist. Indem man auf der Bühne nicht sehen kann, was in der Grotte vorgeht, muss diese Aktion über ein komplexes Zeichensystem an die Zuseher vermittelt werden.

Dies hat zur Konsequenz, dass die Akteure auf der Bühne ihre Bewegungen und Gesten direkt an das Publikum richten. Der Blick bzw. die Aktionen sind hier über den Bühnenrand hinweg an das Publikum gerichtet.

Zunächst steht Amor außerhalb der Grotte und kann nur hören, was in der Grotte passiert [1]. Dieser instruiert nun die anwesenden Göttinnen Juno, Venus und Hymen [2], wie sie im gemeinsamen Tanz [3] die Handlung in der Grotte ausdrücken können. Dabei agiert Noverre auf drei unterschiedlichen Ebenen:

- 1) Die »natürliche« Handlung im eigentlichen Liebesakt in der Grotte kann vom Publikum nicht wahrgenommen werden.
- 2) Mit der Pantomime instruiert Amor die Göttinnen im Tanz.
- 3) Juno, Venus, Hymen und Amor führen einen gemeinsamen Tanz, einen »pas [de quatre]«, aus, mit dem das Publikum über die eigentlichen Vorgänge in der Grotte informiert wird.

Im Text nimmt Noverre die Erzählung des Tanzes, mit dem die feine Abstufung der Hingabe im Liebesakt (»toutes les gradations de sentiments«) dargestellt werden soll, bereits vorweg, was ja auf der Bühne so nicht möglich ist. Zudem lehnt er sich hier wie auch in anderen Szenaren deutlich an die bildende Kunst an (»avec les pinceaux et les couleurs les moins equivoques«).

Eine derart über ein komplexes Zeichensystem verschlüsselte Darstellung einer Liebesszene ist typisch für Noverre, und man wird Ähnliches weder in den Ballettlibretti von Gasparo Angiolini noch von Noverres Schüler Charles Le Picq finden. Die kryptische Verhüllung des Aktes der beiden Protagonisten in der Grotte schafft schrittweise eine erotische Atmosphäre, die insbesondere beim Lesen, möglicherweise auch auf der Bühne funktioniert. Noverre unterscheidet in dieser Szene nicht nur klar zwischen Aktion, Pantomime und Tanz, er bringt auch unterschiedliche Sinneswahrnehmungen ins Spiel: Amor »hört«, was geschieht, ohne es zu sehen. Die Pantomime, als eine zunächst stumme Geste, vermittelt optisch den Göttinnen, was sie zu tanzen haben. Schließlich wird im Tanz, also durch Bewegung zur Musik, dem Zuseher gezeigt, was in der Grotte stattfindet. Auge und Ohr werden hier vom reinen Zuhören über das stumme Sehen bis hin zum Sehen und Hören stufenweise angeregt.

Obwohl das Szenar vom Text her äußerst anregend ist, haben wir leider keine Vorstellung davon, wie solch eine Szene damals auf der Bühne umgesetzt wurde. Mit seiner besonderen Art, Szenare zu verfassen, setzte Noverre einen Maßstab, der auch in der Nachfolgeneration der Ballettlibrettisten keine entsprechende Fortsetzung erfuhr.

Enee & Didon ist Noverres einziges Ballett, zu dem wir zwei weitere Versionen von unterschiedlichen Choreografen aus derselben Epoche haben. Im Jahre 1766 choreografierte Gasparo Angiolini ein Ballett *Le départ d'Enée ou La Didon abandonnée ballet héroïque*, welches am 22. September 1766 in St. Petersburg uraufgeführt wurde. Libretto sowie die Musik stammen von Angiolini selbst.⁷ Die Musik für diese erste Inszenierung ist nicht überliefert. 1773 erschien ein weiteres von Angiolini geschaffenes Ballett: *La*

partenza d'Enea. In diesem Fall sind Libretto und Musik (in Einzelstimmen) erhalten geblieben. Zusätzlich wurde die gesamte Balletthandlung in die Stimme der ersten Violine eingetragen. Eine Beschreibung der Balletthandlung erschien zudem im Libretto zu Giacomo Insanguines *Merope* (1773).

1792 erschien ebenfalls in St. Petersburg ein Ballett *Didon Abandonnée* von Charles Le Picq; die Musik stammt in diesem Fall von Vicente Martín y Soler.⁸ Zu diesem Ballett existiert auch ein gedruckter Klavierauszug, der in mehreren Bibliotheken überliefert ist und in welchem die Aktionen der handelnden Personen jeweils bei der entsprechenden Akkolade eingetragen sind. Diese beiden Ballette sind die einzigen aus diesem Zeitraum, deren Musik im Druck herausgegeben wurde. Noverre und Angiolini haben kaum dieselben Sujets bearbeitet. Eines der wenigen Ballette, von denen je eine Noverre- und eine Angiolini-Version existieren, ist eben dieses Ballett zu Dido und Aeneas. Wie zu Beginn bereits erwähnt, wurde Noverres Ballett *Enée & Didon* sehr spät publiziert: 1803/04. Erst von diesem Zeitpunkt an war der Balletttext allgemein und auch den als Choreografen tätigen Kollegen zugänglich. Insofern stellt sich die Frage, ob Angiolini bei seiner St. Petersburger Version von Noverres Text überhaupt wusste. Angiolini war zwar von 1758 bis 1766 Ballettmeister in Wien, aber auch falls er von Noverres Stuttgarter Produktionen gehört haben sollte, wird er den Text des Szenars wohl nicht gesehen haben.

Wenn wir Noverre, Angiolini und Le Picq als Ballettchoreografen vergleichen, zeigt sich, dass Noverre den umfangreichsten Text geschrieben hat. Sein Libretto ist verständlicherweise länger als die Eintragungen in die Noten in den beiden Editionen von Angiolini und Le Picq. Nur Noverre beginnt sein Ballett *Enée & Didon* mit einer Diskussion unter den Göttern über das Schicksal der beiden Protagonisten. Weiter taucht allein bei ihm die Figur des Amor auf, und mit diesem hat er eine lange Liebesszene zwischen Dido und Aeneas eingefügt.⁹ Dies kann wieder einmal als Verweis auf die bildende Kunst gesehen werden, wo Amor oft im Zusammenhang mit diesem Sujet zu sehen ist. Dass Noverre einen engen Bezug zwischen Bildern, lebenden Bildern und seinen Balletten betont, ist in seinen tanztheoretischen Schriften an vielen Stellen bezeugt. Fast hat man das Gefühl, als rufe er in seinen Balletten eine Serie von Bildern ab, die er beim literarischen wie auch ikonografischen Gedächtnis des Publikums voraussetzen konnte.

Eine inzestuöse Entblößung in *Les Amours de Venus*

Das Szenar zum Ballett *Les Amours de Venus* steht innerhalb der Noverre-Forschung aufgrund des auf den ersten Blick wenig aufregenden Sujets um Venus' Liebschaften sicher nicht an erster Stelle des allgemeinen Interesses. Seine Untersuchung an dieser Stelle erfolgt lediglich aufgrund des Titels, der gut zum gewählten Thema passt. Die Handlung ist in mehreren Quellen überliefert, wobei sich die folgenden Ausführungen auf den in Wien gedruckten *Recueil de Programmes de ballets* von 1776 beziehen.

Der Inhalt dieses Episodenballetts ist rasch erzählt. Venus gibt Mars zu Ehren ein Fest, welches dieser aber wegen eines Auftrags kurzfristig verlassen muss. Venus versichert dem von Eifersucht gequälten Mars ihre Treue, und Mars verspricht seine rasche Rückkehr. Kaum ist Mars jedoch gegangen, macht sich Venus bereits auf die Suche nach Adonis.

In der nächsten Szene – in einem Wald – spielt Amor mit den Nymphen und deren Gefühlen. Es gelingt ihm, sich an die jüngste Nymphe heranzumachen und ihr einen Kuss zu geben. Sie befreit sich aus seinen Armen, und gemeinsam mit ihren Freundinnen fesselt die soeben geküsste Nymphe Amor an einen Baum. Sie nimmt ihm Pfeil und Bogen ab und will nun ihrerseits Amor mit seinen eigenen Pfeilen treffen. Rasch befreit er sich von den Fesseln, ruft die Faune herbei und befiehlt ihnen, die Nymphen zu ergreifen, was sich diese wiederum gerne gefallen lassen.

Szenenwechsel: Adonis fällt vor Venus auf die Knie und beteuert ihr seine Liebe. Sie werden jedoch von den herumtollenden Nymphen und Faunen gestört und gehen ab. Anschließend folgt die zentrale Szene. Die beunruhigten Nymphen suchen Venus. Amor, der alles weiß und alles sieht, mahnt die Nymphen zur Stille und zeigt ihnen den Ort, an dem sich seine Mutter mit Adonis vergnügt:

Die Nymphen sind beunruhigt und suchen Venus. Amor, der alles weiß und alles sieht, was in seinem Reich geschieht, gebietet ihnen, sich ruhig zu verhalten. Er nähert sich vorsichtig einem dichten Wald, spreizt sanft die Zweige auseinander und entdeckt dort seine Mutter. Die Göttin kann Amor diese Bosheit nicht verzeihen und schmolzt, er jedoch geht mit dem festen Entschluss ab, die Kapricen seiner Mutter zu rächen.¹⁰

Dieser kurze Abschnitt enthält in wenigen Zeilen und sprachlich dicht gedrängt zahlreiche Informationen. Eingeleitet wird die Szene mit den aufgeregten Nymphen, die sich auf die Suche nach Venus begeben. Der oft mit verbundenen Augen dargestellte Amor »sieht« jedoch alles, was um ihn herum geschieht. Gleichzeitig gebietet er den Nymphen Ruhe, um ihnen etwas zu zeigen. Noverre spricht hier auf engem Raum die beiden zentralen Komponenten von Ballettkompositionen an, nämlich die visuellen und die auditiven Sinneswahrnehmungen.

Im Folgenden steigert sich die Spannung immer weiter, wobei sich Noverre bei der Wortwahl auf die Begriffsfelder von Verhüllen und Entblößen konzentriert und so diese Schlüsselstelle erotisch konnotiert. Der dichte Wald und das Geäst werden zur Seite gespreizt (»il en écarte avec précaution les branchages«¹¹) und erlauben einen gleichsam »pornografischen«, also auf den unerlaubten Liebesakt hin ausgerichteten (und in diesem Fall sogar inzestuösen) Blick.

Amor als ein Kind der Venus decouvriert hier seine eigene Mutter. Diese episodenhafte Szene aus einem an sich banalen Ballett erinnert an eine bekannte Stelle aus dem Alten Testament, wo der betrunkene Noah unbekleidet einschläft und zufällig von seinem jüngsten Sohn Kanaan entdeckt wird (1. Mos 9,18–29). Obwohl Kanaan hier keine Schuld trifft, wird er von seinem Vater wegen des scharfen Tabubruchs

verflucht. Ob diese Szene von Noverre bewusst als Subtext gedacht war, lässt sich nicht belegen. Zeitgenössische Analysen fehlen, und Noverre selbst äußert sich nicht über die literarischen, politischen bzw. gesellschaftskritischen Stellungnahmen, jedenfalls ist nichts dergl. überliefert. Allein ein genauerer Blick auf die Szenare zeigt, dass an vielen Stellen eine Fülle von Zitaten und Querverweisen versteckt ist, die derartige Interpretationen rechtfertigt.

Die eigene Mutter beim Liebesakt zu entdecken ist ein doppelter Tabubruch, der natürlich auch auf der Bühne des Balletts nicht ungestraft bleiben kann. Venus kann ihrem Sohn diese Bosheit nicht verzeihen und schmolzt. Allerdings erfährt Amor keine nachhaltige Bestrafung, sondern fährt nun seinerseits fort, seiner Mutter die Leviten zu lesen, indem er ihr eine weitere peinliche Situation bereitet.

Die nächste Szene bringt eine Zurechtweisung, wenn nicht sogar eine deutliche Warnung an Venus, indem ihr von einem liebenden Schäferpaar Rosen und Tauben als Symbol der Treue überreicht werden. Es donnert, und Venus glaubt, dass Mars seine Rückkehr ankündigt. Rasch schickt sie Adonis weg, doch nicht Mars wirft sich vor ihr auf die Knie, sondern der in eine Rüstung gekleidete Amor. Venus kann sich bei diesem Aufzug ihres Sohnes das Lachen nicht verkneifen, bedauert nun jedoch, dass sie Adonis bereits weg geschickt hat. Amor verspricht, seiner Mutter ihren »Schäfer« (Adonis) gegen einen Kuss zurückzubringen. Sie geht darauf ein, doch anstelle von Adonis bringt Amor ihr den gehörnten Gatten, nämlich Vulkan, herbei. Der nichts ahnende Vulkan zeigt Venus die Waffen, die er für Aeneas anfertigen sollte. Sie lobt sein Werk, und alle finden sich zum allgemeinen Divertissement ein.

Erneut hört man Donner. Diesmal trifft wirklich Mars ein. Trotz der Anwesenheit des zu Recht eifersüchtigen Vulkan zeigt Mars ganz offen seine Gefühle gegenüber Venus. Vulkan droht Venus, Mars und Amor Rache an. Es folgt wiederum ein allgemeines Divertissement, zu dem auch Adonis, der sich allerdings zurückhält, hinzukommt. Als Venus, Mars und Amor auf einem Rasen Platz nehmen, wirft Vulkan das Netz über sie und gibt das unerlaubte Verhältnis der Öffentlichkeit preis, indem er die Gefangenen den Göttern des Olymp präsentiert.

Insgesamt sind in diesem Ballett nur wenige Hinweise auf Tanz enthalten. Abgesehen von einigen wenigen Divertissements gibt es keinen »pas de deux« oder einen anderen solistischen Tanz. Typisch für Noverre ist hier wiederum die »Bilderwelt«, aus der er ausgiebig schöpft. Neben der bildenden Kunst (Mars in Rüstung; Vulkan, der das Netz über Mars und Venus wirft, etc.) finden sich auch sprachliche Bilder als Subtexte (Mythologie, Altes Testament, etc.). Fragen wir uns, welche Lehre Noverre dem Publikum vorführt, scheint eine eindeutige Antwort zunächst nicht möglich. So zeigt er zu Beginn anhand der Venus den sexuell sehr freien und eher ausschweifenden Lebensstil einer Figur, deren Treiben zunächst nicht ernsthaft bestraft wird. Erst am Ende, als Vulkan die Übeltäter den Göttern des Olymp vorführt, ließe sich – trotz des komödienthaften Charakters der Handlung – eine Moral erkennen: Am Ende muss der

Mensch doch vor das Letzte Gericht treten. Brisant wird die Szene, in der Amor Venus beim Seitensprung enthüllt. Schweift der Blick hier in den Hintergrund, oder blickt Amor, damit diese Szene überhaupt zur Geltung kommt, nicht direkt ins Publikum? Sind nicht die Zuseher in diesem Moment die eigentlich »Entblößten«, die Amor hier beobachtet?

Wie kann man Noverres Szenare kritisch interpretieren? Läuft man hier nicht Gefahr, die Sujets überzuinterpretieren? Warum sollte aber Noverre, der als Theoretiker durchaus ernst genommen wird, bei den Ballettszenaren weniger ernst genommen werden? Warum sollten Ballettszenare weniger gelehrsam und belehrend sein als Oper und Schauspiel, gerade in einer Zeit der Aufklärung? Warum sollten Ballette reine Divertissements sein, die inhaltlich nicht diskussionswürdig waren? Warum werden – und das ist hier die abschließende Frage – gerade bei Noverre die Szenare selbst kaum diskutiert?

Les petits riens, ein spätbarockes »Nipplegate«

Als Wolfgang Amadé Mozart 1778 in Paris weilte, kam es zu seiner Mitwirkung an Noverres anakreontischem Ballett *Les petits riens* (KV Anh. 10 [299^b]). Ein Ballett unter dem gleichen Titel hatte Noverre bereits 1767 in Wien auf die Bühne gebracht. Zu diesem Ballett liegt zwar kein Szenar vor, wir kennen den ungefähren Inhalt jedoch aus zwei Beschreibungen: Eine anonyme Rezension steht im *Wiener Diarium* vom 30. Dezember 1767, eine davon ziemlich abweichende Beschreibung ist in den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* (1768) von Joseph von Sonnenfels enthalten.¹² Wer die Musik zu Noverres Ballett in Wien komponiert hat, ist nicht bekannt.

Die Erstaufführung einer Neuinszenierung des Balletts *Les petits riens* in Paris fand am 11. Juni 1778 im Anschluss an die Wiederaufnahme von Niccolò Piccinis »opera buffa« *Le finte gemelle* von 1771 statt. Zu dieser deutlich veränderten Version ist die Musik überliefert. Obwohl Mozart nur einzelne Nummern davon komponiert hatte, wurden sämtliche Nummern in der Neuen Mozart-Ausgabe publiziert. Da die Quelle lediglich in einer Abschrift aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist, lassen sich die meisten Nummern nur nach stilistischen Kriterien, aufgrund des eigentümlichen Stils aber nicht immer ganz eindeutig Mozart zuordnen. Das Ballett besteht in der publizierten Form aus einer Mozart zugeschriebenen Ouverture sowie 18 daran anschließenden Tanznummern. Von diesen wurden Mozart sieben zugeschrieben, 13 wurden anderen (namentlich nicht bekannten) Komponisten zugewiesen:

Ouverture. Allegro [Mozart] – No. 1, No. 2, No. 3, No. 4, No. 5 Agité – No. 6 Menuet – No. 7 Largo/Presto/Largo – No. 8 Vivo – No. 9 Andantino [Mozart] – No. 10 Allegro [Mozart] – No. 11 Larghetto [Mozart] – No. 12 Gavotte. Allegro [Mozart] – No. 13 Adagio – No. 14 – No. 15 Gavotte gracieuse [Mozart] – No. 16 Pantomime [Mozart] – No. 17 Passepied [eher nicht von Mozart] – No. 18 Gavotte [Mozart] – No. 19 Andante – No. 20 Gigue.¹³

Wie aus einem von Paris aus an den Vater gerichteten Brief Mozarts vom 9. Juli 1778 hervorgeht, hatte dieser wohl etwas übereilt Noverre seine Mitarbeit angeboten und scheint weit unter seinen Erwartungen (wenn überhaupt) entlohnt worden zu sein. Die in der Literatur immer wieder erwähnte Zusammenarbeit war laut Mozart nur ein »freundstück für Noverre« und gehört zu den vielen anderen Schicksalsschlägen und Enttäuschungen, die Mozart in Paris erleiden musste:

wegen den Ballett des noverre habe ich ja nichts anders geschrieben, als daß er vielleicht ein neües machen wird – er hat just einen halben Ballett gebraucht, und da machte ich die Musique darzu – daß ist 6 stücke werden von andern darinn seyn, die bestehen aus lauter alten Miserablen französischen arien, die Sinfonie und Contredanse, überhaupt halt 12 stücke werde ich dazu gemacht haben – dieser Ballet ist schon 4 mahl mit gröstem beyfall gegeben worden – ich will aber izt absoulement nichts machen, wenn ich nicht voraus weis was ich dafür bekomme – denn dies war nur ein freundstück für Noverre.¹⁴

Uns interessiert hier insbesondere eine Rezension dieses Balletts, die bereits am 12. Juni 1778, also nur einen Tag nach der Uraufführung, im *Journal de Paris* erschien:

[Das Ballett] besteht aus drei episodischen Szenen, die alle fast völlig unabhängig voneinander stehen.

Die erste ist anakreontisch: Amor wird an der Nase herumgeführt und in einen Käfig gesperrt. Die Komposition ist ganz schön. Fräulein Guimard und Herr Vestris der Jüngere entfalten darin all ihre Grazie, wie es für das Sujet geeignet ist.

Die zweite [Szene] ist das Spiel von Colin-Maillard; Herr von Auberval, dessen Talent dem Publikum so gefällt, spielt darin die Hauptrolle.

Die dritte [Szene] ist ein Streich von Amor, der zwei Schäferinnen einer dritten, als Schäfer verkleidete Schäferin zuführt. Fräulein Asselin spielt die Rolle des Schäfers, die beiden Fräulein Guimard und Allard diejenigen der Schäferinnen. Die beiden Schäferinnen verlieben sich in den vermeintlichen Schäfer, welcher, um sie zu enttäuschen, seine Brust entblößt. Diese Szene ist sehr pikant hinsichtlich des Verstandes und der Grazie der drei berühmten Tänzerinnen. Ich muss dazu sagen, dass in dem Moment, wo Fräulein Asselin die beiden Schäferinnen desillusioniert, mehrere Stimmen nach einer Wiederholung riefen. Die abwechslungsreichen Figuren, mit denen dieses Ballett beendet wurde, fanden großen Applaus.¹⁵

Ob Mozart den Hinweis auf den »gröste[n] beyfall«, den das Ballett nun schon viermal erhalten habe, nur dem Vater zuliebe einfügte, ob er sich hier auf die Musik bezog (die von ihm ja eher abschätzig beurteilt wurde) oder sich der Beifall auf die erotische Szene bezieht, muss aufgrund einer schlechten Quellenlage offen bleiben.

Das anakreontische Ballett besteht aus drei voneinander unabhängigen Episoden.

[1] Die erste Episode könnte, wie so oft bei Noverre, die tänzerische Umsetzung eines bekannten Bildsujets sein, wie es etwa auf dem Gemälde *The Cage / The happy lovers* (um 1760, Pasadena, The Norton Simon Foundation) von Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) zu sehen ist. In der Schlossbibliothek in Český Krumlov liegt eine möglicherweise Christoph Willibald Gluck (1714–1787) zuzuschreibende Musik zu einem Ballett *L'Amour en Cage*. Dass diese mit einer Sinfonia, 24 Tanznummern sowie einer abschließenden »Contradanse« eher umfangreiche Musik in Zusammenhang mit Noverres Ballett *Les petits riens* steht, ist jedoch unwahrscheinlich, auch wenn dort ebenfalls eine Szene mit Amor im Käfig vorkommt.

- [2] Die zweite Szene stellt ein Blindekuhspiel (»le jeu de Colin-Maillard«) dar, welches in der Rezension allerdings nicht näher beschrieben wird. Dieses Spiel, welches sich von Emilio de Cavalieri (*Il Ginoco della Cieca*, Florenz 1595) über Noverre/Mozart (*Les petits riens*, 1778) und Pjotr Iljitsch Tschaikowski (*Dornröschen*, 1890) bis hin zu Erik Satie (*Sports et divertissements*, szenisches Klavierstück von 1914) verfolgen lässt, ist ein bislang noch kaum untersuchter Topos in der Ballettgeschichte. Aus dem 18. Jahrhundert sind zahlreiche Abbildungen überliefert, auf denen ein Blindekuhspiel zu sehen ist. Dabei werden einer Person die Augen verbunden, welche dann die anderen Mitspieler fangen muss. Die durch das Spiel ermöglichte Gelegenheit, beim Fangen mit verbundenen Augen einander so zu berühren, wie es die Etikette an sich nicht erlaubt, unterstreicht den erotischen Kontext dieses Gesellschaftsspiels. Das wahrscheinlich bekannteste Gemälde zu diesem Sujet stammt von Jean Honoré Fragonard (*Le colin-maillard*, um 1770, Paris, Musée du Louvre). Hier ist die Erotik der Situation so dargestellt, dass die Dame aufgrund ihrer verbundenen Augen ihrer entblößten Brustwarze anscheinend nicht gewahr wird. Nicht aus dieser Szene, jedoch aus der nachfolgenden Episode fand aber auch in diesem Ballett eine Brustentblößung statt.
- [3] In Paris wurde als dritte und letzte Episode eine erotische Szene gezeigt, die aus den Wiener Quellen nicht bekannt ist, beim Pariser Publikum offensichtlich jedoch großes Gefallen fand. Hier verlieben sich zwei Schäferinnen in einen Schäfer. Wie aus der kurzen Rezension hervorgeht, entblößt die für einen Schäfer gehaltene Person ihre Brust, und beide Schäferinnen müssen erkennen, dass sie sich in eine Schäferin verliebt haben. Diese von der Tänzerin Asselin ausgeführte »pikante« Szene ist hier wohl der Theaterstreich (s.o.), den Noverre in jedes Ballett eingebaut hat. Dabei findet stets ein unerwarteter, in diesem Falle erotisch aufgeladener Wendepunkt statt, wie er – im entsprechenden Rahmen – auch heute noch Aufsehen erregen kann.

Eine 2004 im amerikanischen Fernsehen übertragene Szene aus dem Bereich der Popkultur hat gezeigt, dass auch heute noch eine relativ bescheidene Brustentblößung ausreicht, um einen Skandal zu entfachen. Bei einem gemeinsamen Auftritt von Janet Jackson mit Justin Timberlake passierte ein angebliches Missgeschick, welches ein nachhaltiges Medienecho verursachte. Während der Musikshow riss Timberlake scheinbar zufällig einen Teil von Jacksons Ledermontur ab, sodass das Publikum einschließlich der Fernsehzuseher deren entblößte Brust sehen konnte. Dieser Effekt wurde durch ein perfekt getimtes Feuerwerk, welches im selben Augenblick losging, noch verstärkt. Deutlich zu vernehmen war auch der Jubel des Publikums, welches von dieser Szene offensichtlich begeistert war. Über diese zunächst als Missgeschick getarnte, perfekte Inszenierung eines an sich kaum Aufsehen erregenden Körperteils wurde auch in den europäischen Medien berichtet, man sprach von einem »Nipplegate«.¹⁶

Für unser Ballett *Les petits riens* scheinen mir hier zwei Dinge interessant:

1. dass Jackson nicht ihre natürliche, sondern eine mit einem sonnenförmigen »Nippleshield« theatral aufbereitete Brust zeigte;
2. dass die Brustentblößung, die genau zur Textzeile »I'm gonna have you naked by the end of this song« und einem gleichzeitig im Hintergrund beginnenden Feuerwerk stattfand, perfekt getimt war.

Piercing und Feuerwerk weisen auf einen detailliert geplanten Showeffekt hin, der in diesem Fall auch funktioniert hat.

Gesang, Tanz, Kostüm, Licht und Bühnenmaschinerie, durch die das Publikum immer wieder mit neuen Effekten animiert wird, sind zentrale Elemente der in aufwendigen Bühnenshows inszenierten Popkulturveranstaltungen, sie waren aber auch schon Bestandteil des barocken Musik- und Tanztheaters. Mit der hier dargestellten Koinzidenz einer inszenierten Brustentblößung bei Noverre/Mozart (1778) und Jackson/Timberlake (2004) sollen jedoch allgemeinere Fragen aufgeworfen werden, die das Musik- und Tanztheater sowohl in der Geschichte wie in der Gegenwart betreffen. Im Gegensatz zur Popkultur des 20. Jahrhunderts steht das Musiktheater des 18. Jahrhunderts heutzutage stets in einem Spannungsfeld zwischen aktueller Inszenierung (Regietheater) einerseits und historischer Aufführungspraxis andererseits. Bei jeder Neuinszenierung müssen Entscheidungen getroffen werden, z.B. in welchen Bereichen »historisch« agiert wird (etwa durch die Verwendung eines »originalen« Klangkörpers) und wo man den Bruch mit der Vergangenheit ansetzt, um noch zeitgemäß zu erscheinen. Da die Popkultur in einer (bislang noch) ungebrochenen Aufführungstradition steht, entfällt hier dieses Problem. Revivals werden nicht selten von den noch lebenden Künstlern selbst inszeniert, die Frage der »Historizität« stellt sich hier vorerst nicht.

Indem man in der Popszene den Vorteil genießt, noch nicht im Korsett der eigenen Vergangenheit gefangen zu sein, scheinen die Aufführungen dort manchmal barocken Inszenierungen näher zu stehen als ein modern inszeniertes Barocktheater. Liest man den »Nipplegate«-Fall im Kontext der Musik- und Tanztheatergeschichte, so stellt sich hier aufgrund der Inszenierung ein Verweis auf das barocke Musiktheater ein, ohne dass dies wahrscheinlich von den Akteuren so beabsichtigt war. Dieser Blick auf die Gegenwart macht wiederum auf ein weiteres Detail aus dem bereits zitierten Brief Mozarts aufmerksam, in dem auch er – allerdings ganz bewusst – bezüglich der Musik zu *Les petits riens* auf eine ältere Schicht, nämlich auf die »alten, miserablen französischen Arien« verwies. Im Wechselspiel von Verhüllen und Entblößen auf den unterschiedlichsten Ebenen der Bühne selbst wie auch in der Theater- und Ballettmusikgeschichte allgemein scheint der erotische Reiz in Noverres Ballett wie auch bei Jacksons »Nipplegate« zu liegen.

Die Theatralität der Brustentblößung wird deutlich, wenn man bedenkt, dass Jacksons entblößte Brust durch das Piercing eigentlich eine verhüllte war. Ähnliches gilt natürlich auch für Noverres Ballett. Madame Asslin wird nicht ihre reale, sondern wohl

eine theatral aufbereitete, wahrscheinlich sogar überdimensionierte Brust zum Vorschein gebracht haben. Was die Musik- und Tanztheatergeschichte betrifft, so »entblößt« Mozart hier auch die Musik als einer älteren Schicht angehörig. Bei Jackson wird der Skandal mittels einer »barock« anmutenden Bühnenshow inszeniert, was indirekt auch als Verweis auf die Bühnengeschichte verstanden werden kann. Bemerkenswert ist die geringe Aufmerksamkeit, welche diesem – durchaus reizenden – Ballett sowohl vonseiten der Forschung wie auch der Bühnenpraxis zuteil wird. Ist doch gerade dieses Ballett dafür prädestiniert, auf historischer Basis einen neuen Skandal zu provozieren, was meines Wissens bislang aber noch nicht geschehen ist.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu SZYFMAN: *Ocalony rękopis i znalezienie listy Noverre'a*; WIERZBYCKA: *Jeszcze o warszawskich projektach Noverre'a*.
- 2 NOVERRE: *Enée & Didon. Ballet héroïque*. In: DERS.: *Théorie et pratique*, Bd. 2, S. 122–137 (Szenar), und Bd. 8, S. 98–109 (Figurinen).
- 3 NOVERRE: *Enée & Didon. Ballet héroïque*. In: DERS.: *Programmes des grands ballets historiques*, Bd. 1, S. 157–170 (Szenar), und Bd. 2, S. 71f. (Figurinen).
- 4 NOVERRE: *Enée & Didon. Ballet tragique*. In: DERS.: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. Hg. von Charles Le Picq. 4 Bde. St. Petersburg 1803/04, Bd. 3, S. 16–21 (Szenar).
- 5 NOVERRE: *Enée & Didon, Ballet tragique*. In: DERS.: *Lettres sur les arts imitateurs en général*, Bd. 2, S. 457–472 (Szenar).
- 6 Ebd., S. 466f. : »Ici, tous les sentimens qui enflamment Enée et Didon sont exprimés dans un pas de quatre, executé par ces divinités. Les emportemens de l'amant, la molle résistance de l'amante, les transports d'Enée, ses progrès, la défaite de Didon et toutes les gradations de sentimens qui peuvent colorier une scène amoureuse, sont rendus, avec les pinceaux et les couleurs les moins equivoques. L'Amour fournit les sujets des différens tableaux; il est continuellement auprès de la grotte;
[1] il écoute attentivement ce qui s'y passe,
[2] et il en instruit soudain les Divinités
[3] qui l'accompagnent. Ce pas [de quatre] enfin rend avec des nuances vives l'action amoureuse de la grotte dérobée aux spectateurs. L'instant du triomphe de Enée et la défaite de Didon sont caractérisés par un feu brillant qui embrase le flambeau de l'Amour. Dans le même moment celui de l'Hymen s'allume, mais sa lumière, moins vive et moins étincelante, ne dure qu'un instant. Junon, Vénus et l'Amour se retirent en s'applaudissant du succès de leur entreprise; et l'Hymen, confus et pénétré de honte, fuit en exprimant son désespoir.«
- 7 ANGIOLINI: *Pokimutaia Didona*. Dieses Libretto konnte ich bislang noch nicht einsehen.
- 8 Die in St. Petersburg überlieferten Orchesterstimmen zu diesem Ballett konnte ich bislang noch nicht einsehen.
- 9 Für eine ausführliche Diskussion sowie einen Vergleich der drei Ballette siehe MALKIEWICZ: *Three Dido and Aeneas ballets*.
- 10 NOVERRE: *Les Amours de Venus*, S. 55: »Les Nymphes sont inquiètes, elles cherchent Venus; l'Amour qui sçait tout, & qui voit tout ce qui se passe dans son Empire, leur impose silence[,] il approche doucement d'un bosquet touffu, il en écarte avec précaution les branchages, & il découvre sa Mére. Cette Déesse ne peut pardonner à l'Amour cette méchanceté, elle le boude, & il part dans la résolution de se venger des caprices de sa Mere.«
- 11 Zur Bedeutung von »écarter« siehe: *Dictionnaire de l'Académie française*, Bd. 1 (A—K), S. 540.
- 12 SONNENFELS: *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, Bd. 3, S. 732ff.

- 13 Vorwort von Harald Heckmann in *Wolfgang Amadeus Mozart*, Bd. II/6/2 (1963), S. IX. In welcher Beziehung die Gavotte KV 300 zu KV Anh. 10 (299b) steht, ist offen.
- 14 Wolfgang Mozart an seinen Vater, Paris, 9. Juli 1778. Siehe *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* [BAUER/DEUTSCH], Bd. 2 (1962), S. 397.
- 15 Zitiert nach NMA II/6, S. IX: »Il est composé de trois scènes épisodiques et presque détachées l'une de l'autre.
[1] La première est purement anacréontique : c'est l'Amour pris au filet et mis en cage; la composition en est très agréable. La demoiselle Guimard et le sieur Vestris le jeune y déploient toutes les grâces dont le sujet est susceptible.
[2] La seconde est le jeu de Colin-Maillard; le sieur d'Auberval, dont le talent est si agréable au public, y joue le rôle principal.
[3] La troisième est une espièglerie de l'Amour, qui présente à deux bergères une autre bergère déguisée en berger. La demoiselle Asselin fait le rôle du berger et les demoiselles Guimard et Allard ceux des bergères. Les deux bergères deviennent amoureuses du berger supposé, qui, pour les détromper, finit par leur découvrir son sein. Cette scène est très piquante par l'intelligence et les grâces de ces trois célèbres danseuses. Nous devons remarquer qu'au moment où la demoiselle Asselin désabuse les deux bergères, plusieurs voix crièrent bis. Les figures variées par lesquelles ce ballet est terminé furent très applaudies.«
- 16 Siehe den Eintrag »Nipplegate« im Online-Lexikon *Wikipedia*.