

»ALL'UNGARESCA – AL ESPAÑOL«

Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420—1820



3. Rothenfelser Tanzsymposion

6.—10. Juni 2012

Tagungsband

Herausgegeben

von

Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter

Tagungsband zum
3. Rothenfelser Tanzsymposium
6.—10. Juni 2012

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 2012

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

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-931344-08-5

INHALT

Vorwort / Foreword	7
BARBARA ALGE Die Mourisca aus Portugal. »Botschafterin« zwischen den Kulturen	9
KARIN FENBÖCK Hilverdings »danza parlante«. Zur Wiener Tanzkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	23
HUBERT HAZEBROUCQ Six French Dances in Germany. An Instruction by Johann Georg Pasch (1659)	39
GERRIT BERENIKE HEITER Getanzte Vielfalt der Nationen. Ihre Darstellung und Funktion im französischen Hofballett (Ende 16. Jahrhundert bis Mitte 17. Jahrhundert)	59
GUILLAUME JABLONKA French-Italian Dance Technique on the European Stage of the Late 18th Century	73
ALAN JONES In Search of the Fandango	83
ALEXANDRA KAJDAŃSKA »Von Unterschiedlichen Tänzern«. Georg Schroeder's Diary and the Tradition of Dance Culture in Gdańsk in the Second Half of the 17th Century	99
TIZIANA LEUCCI The Curiosity for the »Others«. Indian Dances and Oriental Costumes in Europe (1663–1821)	109
MARKO MOTNIK Italienische Tanzkunst am Habsburger Hof. Der <i>Tractatus de arte saltandi</i> von Evangelista Papazzone (um 1572–1575)	133

BARBARA SPARTI, CHRISTINE BAYLE, CARLES MAS A Hit Tune Becomes a Hit Dance. The Travels of a Pavane through Italy, the Iberian Peninsula, France, and Germany	147
HANNELORE UNFRIED Der Cotillon. Die Mazurka wird »German«	175
NICOLINE WINKLER Die »Régence« und ihre »Bals publics«. Pariser Contredanses in ihrem kulturellen Umfeld	191
ANA YEPES From the <i>Jácara</i> to the <i>Sarabande</i>	227
Zusammenfassungen / Summaries	245
Anmerkungen zu Workshops, Tanzabenden und Kurzauftritten	253
Quellenverzeichnis	255

Hilverdings »danza parlante«

Zur Wiener Tanzkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

KARIN FENBÖCK

Die Ballettreform des 18. Jahrhunderts fand zumindest in großen Teilen dezentral, abseits von Paris und seiner über die Landesgrenzen hinweg bekannten Académie royale de musique statt. Ein Schauplatz dieser Reform war Stuttgart, wo Jean Georges Noverre das Ballettensemble des Hoftheaters Herzog Karl Eugens von Württemberg leitete, und seine Theorie durch die Publikation seiner *Lettres sur la danse* bekannt machte. Versuche zu einem pantomimischen Ballett wurden allerdings schon vor der ersten Drucklegung dieses Werkes in Wien vorgenommen. Hier experimentierte Franz Anton Hilverding mit der Erweiterung handlungsloser, rein zur Unterhaltung gedachter Divertissements hin zu choreographierten Dramen; dieser Findungsprozess wurde später von seinem Schüler und Nachfolger Gasparo Angiolini erfolgreich fortgesetzt. Die Wiener Theatersituation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war zwar schon Gegenstand umfassender Arbeiten. Diese bezogen sich jedoch nur in wenigen Fällen speziell auf den Bühnentanz.¹ Warum also gerade aus Wien ein wichtiger Beitrag zur Ballettreform geliefert wurde und worin dieser eigentlich bestand, wurde bisher nur zum Teil untersucht; diese Lücke versuche ich mit meiner Doktorarbeit zu schließen. Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht als Ausschnitt die Frage: Konnte der Ballettreformer Franz Anton Hilverding unter den für Wien spezifischen politischen und vor allem theaterpraktischen Bedingungen einen ganz eigenen Stil schaffen, also nicht nur eine Reform von Pantomime und Choreographie, sondern auch ein Ballett, das mehr war als die Summe seiner unterschiedlichen tanzkulturellen Einflüsse?

Die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Ballettreform

Ende der 1740er-Jahre, nach Beendigung des Österreichischen Erbfolgekrieges, begann sich das Kaiserreich außenpolitisch neu zu orientieren – primär auf Anraten Wenzel Anton Kaunitz-Rietbergs hin, des österreichischen Botschafters in Frankreich und späteren Staatskanzlers. Frankreich galt nun als wertvoller potentieller Verbündeter gegen das immer mächtiger werdende Preußen. Allerdings ging die politische Annäherung nur langsam vonstatten, da das gegenseitige Misstrauen in beiden Ländern tief saß. In kultureller Hinsicht vollzog sich dieser Prozess um einiges schneller.

Mit der mariatheresianischen Theaterreform von 1752 wurde nicht nur das Wiener Kärntnertortheater unter höfische Administration gestellt, sondern auch ein stehendes französisches Theater gegründet: Das neue Theater nächst der Burg verfügte über ein

gut bezahltes französischsprachiges Ensemble, das aktuelle französische Werke, aber auch Klassiker, wie Moliere, Corneille und Racine, sowie Repertoirestücke der Opéra comique spielte. Der Intendant der beiden Hoftheater, Graf Giacomo Durazzo, sicherte sich die Dienste des französischen Dramatikers Charles-Simon Favart, um ständig Zugriff auf Libretti und begabte Leute aus Paris zu haben. Durazzo bewies ein ausnehmend gutes Gespür für innovative Talente, die er in Absprache mit dem beinahe allmächtigen Staatskanzler Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg engagierte, dessen enormer Einfluss sich auch auf die Verwaltung der Theater sowie auf deren Spielplan- und Besetzungspolitik erstreckte. Kaunitz zeigte reges Interesse am Theater, das er als begeisterter Anhänger der französischen Aufklärer als wichtiges politisches wie kulturelles Bildungsinstrument begriff. Die Akten in Kaunitz' »Theaterordner« im Österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchiv lassen mit ihrer Fülle an Notizen, Memoires etc. darauf schließen, dass der Kanzler regen Anteil an der Kulturproduktion in Wien nahm.² Gerade das französische Theater sollte die »aufgeklärte Öffentlichkeit«³ ansprechen, seine wahre Bedeutung lag für den Kanzler allerdings in seiner Funktion als Repräsentationsmittel des Kaiserhofes bzw. als Medium seiner Kultur- und Außenpolitik. Indem Wien als aufgeklärte, frankophile Weltstadt präsentiert wurde, sollte für die neu gewonnenen französischen Bündnispartner ebenso wie für die diplomatischen Vertreter anderer europäischer Nationen und nicht zuletzt für die österreichische Bevölkerung selbst kulturelle und politische Annäherung an Frankreich signalisiert werden. Kaunitz engagierte sich über 20 Jahre lang dafür, das französische Theater in Wien aufrechtzuerhalten, nach Kaiser Franz Stephans Tod 1765 bzw. nach dem gleichzeitig erfolgten Ende der Amtszeit Durazzos allerdings vergeblich.

Die theaterpraktischen Randbedingungen

Geschützt durch den Kanzler und seinen Einfluss und finanziell abgesichert durch die höfische Administration stand den Künstlern und Künstlerinnen der Wiener Theater im Zeitraum zwischen etwa 1750 bis 1765 ein stabiles Arbeitsumfeld zur Verfügung. Dieses behütete Umfeld bot einen idealen Nährboden für reformatorische Versuche. Ballette gehörten zu den fixen Bestandteilen jedes Vorstellungstages und erfreuten sich großer Beliebtheit, vor allem aufgrund des hohen Schauwerts der aufwändig ausgestatteten Produktionen. Anhand von Philipp Gumpenhubs Repertoireverzeichnis⁴ lässt sich ein typischer Wiener Theaterabend im Theater nächst der Burg um 1750 rekonstruieren. Diese Abende waren vergleichsweise lang: Im Theater nächst der Burg folgten zum Beispiel auf ein fünftaktiges Stück ein Einakter und zwei kleine Ballette bzw. eine Opéra comique und das dazugehörige Ballett. Etwa einmal pro Monat hatte ein neues Ballett Premiere, hinzu kamen die Einstudierungen für die Opernpremieren. Nach Gumpenhuber gab es am Vorabend einer Opernpremiere eine Generalprobe mit allen Balletten und Chören, am Vormittag des Premierentages wurde manchmal noch an den Balletten

geprobt. Nach Ostern, zu Beginn der neuen Saison, wurden zusätzlich mehrere Hauptproben und eine Orchesterprobe durchgeführt.⁵ Das Personal beider Häuser musste auch für die geschlossenen Vorstellungen zur Verfügung stehen, die in kleinerem Rahmen in den kaiserlichen Residenzen (Hofburg, Schloss Schönbrunn, Schloss Laxenburg) stattfanden. Dazu kam außerdem noch die Ausrichtung der Theater-, Opern- und Ballettaufführungen, die zum Rahmenprogramm staatspolitisch relevanter Veranstaltungen und Festlichkeiten gehörten.

Im anonym verfassten *Répertoire des Theatres* von 1757 ist ein eigenes Ballettensemble für das Theater nächst der Burg bzw. das Kärntnertortheater verzeichnet.⁶ Insgesamt umfasste das Ensemble etwa 30 Personen. Der »Directeur des Spectacles«, Graf Giacomo Durazzo, widmete sich vor allem dem französischen Theater nächst der Burg. Wie in seinem Briefwechsel mit Charles-Simon Favart dokumentiert ist,⁷ ließ er sich laufend über die Entwicklungen an den Pariser Theatern berichten. Er bemühte sich um neue und neueste französische Stücke für seine französische Theatertruppe, deren Repertoire und Aufführungspraxis stark auf die Wünsche des Hofes bzw. der frankophilen Wiener Oberschicht hin ausgerichtet waren.⁸ Für das Ballett an diesen Häusern, das ohnehin als »typisch französisch« oder zumindest als stark französisch-höfisch geprägte Kunst galt, wurden in dieser Hinsicht weniger Anstrengungen unternommen. Durazzo beklagt in seinen Briefen an Favart mehrmals den ständigen Mangel an Solistinnen für das Ballett; er war primär an »danseurs« und »danseuses nobles« interessiert, die für die Wiener Theater, die der direkten Verwaltung des Hofes unterstanden, aus repräsentativen Gründen notwendig waren, obwohl das »genre sérieux« beim Publikum nicht sehr beliebt war.⁹ Der gut informierte Berichtersteller des *Journal Encyclopédique* weist darauf hin, dass Durazzo sich auch direkt am Entstehungsprozess der Ballettproduktionen beteiligte.¹⁰ Im Briefwechsel zwischen Favart und Durazzo wird das persönliche Interesse des Theaterdirektors am Ballett bestätigt, denn

[...] quant au sujet [der Ballette], c'est ordinairement le comte Durazzo qui le donne ou qui le suggère.¹¹

[...] Was das Sujet [der Ballette] betrifft, so ist es normalerweise der Graf Durazzo, der es vorgibt oder vorschlägt.

Favarts Bemühungen, »premières danseuses« für Wien zu engagieren, scheiterten mehrmals. So ist es verwunderlich, dass man sich in Wien nicht bemühte, eine Ballettschule nach dem Vorbild der Pariser Académie royale de musique zu implementieren, wie dies Favart vorschlug. Man hielt an der althergebrachten Methode fest, wonach ein Ballettmeister einige wenige Schüler und Schülerinnen im Einzelunterricht ausbildete, häufig innerhalb von Familienverbänden. Dadurch konnte in Wien der Bedarf an ausgezeichneten Tänzer(inne)n nicht aus den eigenen Reihen gedeckt werden, und man war während der gesamten Amtszeit Durazzos darauf angewiesen, auswärtige Virtuosen zu engagieren, was durchaus nicht außergewöhnlich war.

Bühnenkünstler ganz allgemein, aber auch Tänzer, Tänzerinnen und Ballettmeister im Besonderen zeichneten sich im 18. Jahrhundert durch eine hohe geografische Mobilität aus. Diese war existentiell notwendig, denn erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierten sich stehende Theater mit einigermaßen festen Ensembles. Das Theater nächst der Burg und das Kärntnertortheater in Wien boten den Künstlern und Künstlerinnen ein finanziell und administrativ abgesichertes Arbeitsumfeld, in dem man auch an einer gewissen Kontinuität im Ensemble und an dessen Entwicklung interessiert war. Zwar unterlag man hier möglicherweise strengerer Zensur, aber dennoch bot sich ein Rahmen, der einigen Spielraum für Experimente ließ, die sich als bedeutende reformatorische Konzepte für die Oper, aber auch für das Ballett herausstellen sollten.

Trotz der nun proklamierten Orientierung an der französischen Theaterkultur waren die Ballettensembles des Theaters nächst der Burg bzw. des Kärntnertortheaters nach 1752 immer noch stark italienisch geprägt, wenn man sich auch, wie oben erwähnt, darum bemühte, für das Theater nächst der Burg französische Solist(inn)en zu engagieren. Beispielhaft dafür ist die Saison ab Ostern 1758, in der die Ensembles an den beiden Wiener Theatern folgende Tänzer und Tänzerinnen umfassten: Santina Zanuzzi, Maria Ester Boccherini, Vincenzo und Francesco Turchi, Leopold Paradis und Charles Bernardi als Solistinnen und Solisten am Kärntnertortheater; Gasparo Angiolini, Jean Denis Dupré, Pierre Bodin und Louis Mécour bzw. Louise Joffroi-Bodin, Teresa Fogliazzi-Angiolini und Giovanna Campi-Mécour als Solisten und Solistinnen am Theater nächst der Burg. Die Schwestern Schwaber, Adrianna Giropoldi, Eleonora Leinhaas, Barbara Scotti und Eleonora Kurz, Joseph Hornung, Ignazio Seve, Cortolo Constantini und zwei nicht näher identifizierbare Tänzer namens Brenner und Widmann bzw. Elisabetta Fornari, Theresa Grumann, Maria Anna und Carolina Weiskern, Maria oder Manon Bernardi und Mademoiselle Balletti bzw. Pietro Terrade, Jean Baptiste Grandchamp, Johann Gobert, Francesco La Comme sowie die Herren Balletti, Violette und Armand figurierten am deutschen bzw. französischen Theater. Philipp Gumpenhuber als »Sous-directeur« unterstützte Franz Anton Hilverding als Ballettmeister an beiden Theatern.¹²

Hilverdings Biographie¹³ ist typisch für einen Tanzschaffenden dieser Zeit. Er wurde 1710 in Wien geboren und entstammte einer traditionsreichen Familie von Schaustellern und Marionettenspielern. Er erhielt seine Ausbildung bei Alexandre Philebois dem Älteren, vielleicht auch bei Anton Coblet, einem aus Brünn stammenden Wiener Tanzmeister.¹⁴ Ab Mitte der 1730er-Jahre hielt sich Hilverding mit kaiserlicher Unterstützung in Paris auf, wo er »unter Blondy die Tanztechnik« studieren konnte,¹⁵ sich vermutlich aber auch mit den Werken weniger konservativer Tanz- und Theater-schaffender auseinandersetzte. Danach wurde er zum kaiserlichen Hof tänzer ernannt und begab sich 1758 an den Zarenhof, bevor er 1764 nach Wien zurückkehrte, wo er 1768 starb. Ohne diese vielfältigen Einflüsse und Prägungen hätte Hilverdings Karriere nicht den Lauf nehmen können, den sie genommen hat. Immerhin war er mit dem

italienisch geprägten Ballettstil vertraut, der in Wien unter Karl VI. gepflegt wurde, und hatte zusätzlich die Möglichkeit, die französische Schule intensiv zu studieren. Hilverding blieb fast die ganzen 1750er-Jahre hindurch Ballettmeister am Kärntnertortheater wie auch am französischen Theater nächst der Burg, deren Ballettrepertoires sich nicht sehr stark voneinander unterschieden,¹⁶ wiewohl das des Kärntnertortheaters eher alltägliche oder pittoreske Sujets bot und das Theater nächst der Burg mehr mythologische oder pastorale Stoffe auf die Bühne brachte.¹⁷

Dem Ballett wurde in Wien ein hoher Schau- und Unterhaltungswert beigemessen, es war eine nicht zu unterschätzende Publikumsattraktion. Als repräsentativ für die beiden höfisch administrierten Theater galt es vor allem aufgrund der aufwändigen Ausstattung und nicht zuletzt wegen der teuren französischen und italienischen Virtuosen, die man engagierte. Die starke Reisetätigkeit der Tanzschaffenden bedingte, dass sie während ihrer Karriere unter häufig wechselnden, stilistisch zum Teil sehr unterschiedlichen Einflüssen verschiedener Lehrer und Ballettmeister arbeiteten. Aufgrund dieses regen künstlerischen Austauschs ist es schwierig, eine französische oder italienische Stilistik genau zu bestimmen. Zeitgenössische Zuschreibungen attestieren der französischen Tanzkunst zu Beginn des 18. Jahrhunderts generell »streng symmetrische Konstellationen mit klar einsichtigen Zahlenverhältnissen«¹⁸ sowie ein hohes technisches Niveau. Der italienische Stil wurde offenbar als lebhafter empfunden, geprägt durch »mimisch-pantomimische Ausdruckskraft« und eine »stärkere akrobatische Sprungtechnik«¹⁹. In einer Kritik zu einem Ballett von Charles Bernardi findet sich die Bemerkung:

Vous imaginerez la vivacité de cette Pantomime, quand vous sçauvez qu'il [dieses Ballett] étoit uniquement composé de Danseurs Italiens.²⁰

Sie werden sich die Lebhaftigkeit dieser Pantomime vorstellen, wenn Sie wissen, dass es [dieses Ballett] einzig aus italienischen Tänzern zusammengesetzt war.

Ich gehe davon aus, dass diese zeitgenössischen Zuschreibungen zum Teil auch den Stereotypen entsprangen, die den jeweiligen Herkunftsländern zugeordnet waren. So kann man weniger von zwei großen, monolithischen Tanzkulturen sprechen, als vielmehr von Traditionslinien, die entweder personalisiert – über die Ballettmeister an ihre Schüler(innen) – oder institutionalisiert – wie im Fall der Ballettschule der Pariser Opéra – weitergegeben wurden. Da die Tänzer und Tänzerinnen sowie die Ballettmeister als Choreographen, wollten sie erfolgreich sein, im Stande sein mussten, sich an die jeweiligen Geschmacksvorstellungen und Sehgewohnheiten ihres Publikums anzupassen, wurden diese Traditionslinien nach Bedarf modifiziert, wenn auch unter Beibehaltung des von den jeweiligen Lehrern erworbenen Körper- und Tanzwissens. Franz Anton Hilverding und Gasparo Angiolini konnten also auf einen Pool an unterschiedlichsten tanztechnischen Fähigkeiten und stilistischen Eigenheiten zurückgreifen und diese entsprechend ihren reformatorischen Vorstellungen einsetzen.

Erste reformatorische Versuche

Aufgrund des in der Literatur bereits vielfach beklagten Quellenmangels ist es schwierig festzustellen, wie Franz Anton Hilverding und Gasparo Angiolini dieses »tänzerische Basismaterial« nutzten. Angiolinis Brief an Noverre gehört zu den wenigen erhaltenen Quellen zu Hilverdings Arbeit. In einem kurzen Abriss über die reformatorische Tätigkeit seines Lehrers schildert Angiolini die Missstände, mit denen Hilverding, der »wahre Reformator der pantomimischen Kunst«, der »die schamlosen Mimen von der barbarischen Bühne«²¹ vertrieb, zu kämpfen hatte. Nach Hilverdings Rückkehr aus Frankreich habe es, so Angiolini, schlecht um den Tanz gestanden, in dem sich »all jene barbarischen, unfeinen, unnatürlichen Elemente« angesammelt hatten, die sich

Tänze von Pulcinella, Giangurgolo, Arlecchino, Piero, Dottore, Pantalone etc. nannten, Tänze, die die Bühne durch Lazzi, Gesten, Sprünge und Entfesselungskunststücke dieser unfeinen Tänzer entehrten.²²

Wenn man Angiolinis Beschreibung von Hilverdings Charakter Glauben schenken kann, war dieser ein aufgeklärter Mensch, der über »profunde, klare und methodische Kenntnisse der Literatur, zusammen mit einem poetischen, musikalischen, malerischen Talent«²³ verfügte, also ein idealer Ballettmeister im Sinne Noverres.²⁴ Er war bestrebt, das Ballett von allen artistischen Kunststücken zu reinigen, die nicht die Handlung vorantrieben, sondern rein der Schaulust dienten, sowie vulgäre und grotesk-komische Bewegungselemente durch solche zu ersetzen, die nicht anstößig oder satirisch waren. Dabei bemühte er sich um die Nachahmung natürlicher Gefühlsregungen und Bewegungen, ohne diese sklavisch zu kopieren. »Natürlich« bedeutete in diesem Fall, dass er sich der Typen der Commedia dell'arte entledigte und stattdessen »realistische« Charaktere, einfache Leute – Handwerker oder verschiedene Nationalitäten – in deren Umfeld in entsprechenden Kostümen auf die Bühne brachte.²⁵ Diese kleinen Szenen verfügten über eine einfache Handlung, die auf den Stand der »dramatis personae« und auf deren Lebensumstände abgestimmt war²⁶ und damit den Regeln von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit entsprach. So weit die Schilderung Angiolinis, die ganz im Geist seiner eigenen aufklärerischen Reformbemühungen stand, die es zu legitimieren galt. Tatsächlich finden sich unter den von Hilverding behandelten Sujets seit Anfang der 1750er-Jahre neben den in ganz Europa beliebten pastoralen Balletten mit Schäferidyllen, Jägern und Weinlesern auch etliche in Wien selten auf die Bühne gebrachte Berufsgruppen, wie Köhler, Tischler, Holzfäller, Müller, Weinleser, Falkner und andere. Daneben choreographierte Hilverding weiterhin zahlreiche Ballette auf der Grundlage mythologischer Stoffe, wie *Psyché et l'Amour* (1752, 1756), *Acis & Galathée* (Saison 1752/53) oder *Pigmalion, ou la statue animée* (1758). Letzteres werde ich im Folgenden für eine beispielhafte Analyse der Reformbemühungen Hilverdings heranziehen.

Pigmalion, ou la statue animée (1758)

Für eine tanzwissenschaftliche Annäherung an Hilverdings »danza parlante« werden meist die eher spärlich vorhandenen Szenare, hin und wieder auch Partituren oder Teilpartituren, Schilderungen von Zeitgenoss(inn)en und Ähnliches herangezogen. Ich werde diese Herangehensweise, die auch Teil meiner Dissertation sein wird, durch die Analyse eines Stiches ergänzen, der zu einer Serie von 30 Ballettstichen aus der Anfangszeit der Wiener Ballettreform gehört, die ehemals einen Teil der Sammlung Durazzo darstellten und sich nunmehr in Privatbesitz befinden. Die Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg besitzen Abzüge dieser Stiche, die sehr schwer einem bestimmten Künstler zuzuordnen sind. Sibylle Dahms nimmt an, dass sie von einem Mitglied der Familie Quaglio bzw. von Carlo Galli Bibiena verfertigt wurden.²⁷ Auf dem hier verwendeten Stich mit der Inventarnummer 28 (Abb.) trägt eine Säule ganz rechts im Bild die Signatur »C. G. Bibiena in V.«, ist also vermutlich Bibienas Werk.

Mit Hilfe der schon erwähnten Repertoireverzeichnisse bzw. zeitgenössischer Beschreibungen lässt sich der Stich einem Ballett namens *Pygmalion* zuordnen, dessen zentrale Szenen im *Journal Encyclopédique* vom 15. Dezember 1759 wie folgt beschrieben werden:

[...] A la prière du Monarque Sculpteur, Venus descendoit avec l'Amour & les Graces, pour animer la Statue qu'il venoit d'achever; cette descente de Divinités donnoit du corps au Spectacle; de plus, il falloit aider à l'illusion qu'exigeoit la métamorphose; aussi voyoit-on, dès que les Divinités avoient disparu, le Théâtre se changer en un bois enchanté. La Statue sembloit y respirer un souffle de vie, que la présence de l'Amour avoit empreint à ce bosquet délicieux.²⁸

[...] Auf das Gebet des königlichen Steinmetzes hin stieg Venus mit Amor und den Grazien herab, um die Statue zu beleben, die er gerade im Begriff war fertigzustellen; dieses Niederschweben der Gottheiten ließ das Spektakel Wirklichkeit werden; darüber hinaus war es notwendig, der Illusion zu helfen, die die Metamorphose erforderte; daher sah man, sobald die Gottheiten verschwunden waren, wie sich das Theater in einen verzauberten Wald verwandelte. Die Statue schien dort einen Lebenshauch zu atmen, mit dem die Gegenwart Amors dieses delikate Wäldchen durchdrungen hatte.

Galli Bibienas Stich zeigt die Erscheinung Venus' und Amors zusammen mit den Grazien, also den Moment, als diese mittels eines spektakulären bühnentechnischen Effektes aus dem Bühnenhimmel herabschweben, um von der gleichzeitig stattfindenden Verwandlung auf der Bühne abzulenken. Während für den Autor im *Journal Encyclopédique* eher der Effekt der Verwandlung von Bedeutung war, hinterließ die darauf folgende Darstellung der Metamorphose der unbelebten Statue zur fühlenden Frau einen bleibenden Eindruck auf Hilverdings Schüler Gasparo Angiolini. Er schrieb jenen »interessanten Augenblick der Fabel des von Herrn Hilverding im Jahr 1756 geschaffenen *Pigmalion*« auf, »wenn Venus mit den Grazien und Amor auf Bitten *Pigmalions* die Statue beleben, ihr Anmut verleihen und sie empfindsam für die Liebe

des Bildhauers machen«.²⁹ Es ist anzunehmen, dass diese Szene aus der Sicht des Ballett-reformers und Choreographen Angiolini nicht nur wegen der Choreographie von Interesse war, sondern vor allem wegen deren Verquickung mit der pantomimischen Darstellung der Statue, die zu lieben lernte.

Angiolini unterlief hier allerdings ein Irrtum, was das Aufführungsjahr betrifft. Hilverding dürfte sich dieses beliebten Sujets mehrmals bedient haben: Für Adolfatis *La clemenza di Tito* kreierte er 1753 ein Ballett mit dem Titel *La Statue, & les Jardinières* bzw. *Les Jardiniers, ou la Statue*.³⁰ Das Pygmalion-Ballett, genannt *La Statue animée*,³¹ hatte fünf Jahre später, am 30. Juli 1758, im Theater nächst der Burg als reguläres Repertoire-Stück Premiere³² und stand danach mehrere Monate auf dem Spielplan. Es dürfte sich um ein kürzeres Ballett gehandelt haben, da es fast immer nach einem fünftaktigen Stück aufgeführt wurde.³³

Bildzeugnisse sind für die Tanzwissenschaft ebenso ergiebige wie problematische Quellen. Es stellt sich immer die Frage, ob solche Bildquellen tatsächlich eine bestimmte Aufführung abbilden oder ob sie nicht vielmehr »ikonographische Codes«³⁴ produzierten, die nicht mehr viel mit der theatralen Praxis zu tun hatten. Zudem kann eine Bildquelle Bewegung, also das transitorische Herzstück des Tanzes, nicht adäquat festhalten. Wenn man die Beschreibung Angiolinis und den Stich Galli Bibienas vergleicht, wird deutlich, dass der bildende Künstler einen ganz anderen Moment als der Ballettmeister für so bedeutend gehalten hat, dass er ihn festhalten wollte. Wie alle Bildquellen zu Bewegung und Tanz stellt dieser Stich eine Verdichtung sowohl tänzerischer als auch pantomimischer Bewegungsabläufe zu Posen dar. Die diesen vorangehenden bzw. nachfolgenden Bewegungen stellen dabei als Lücke in der Überlieferung einen mindestens genauso interessanten Untersuchungsgegenstand dar wie die Posen selbst, die mittels anderer zeitgenössischer Quellen zumindest teilweise entschlüsselbar sind.

Das Bühnenbild von Stich Nr. 28 stellt eine Steinmetzwerkstatt vor, die in einem kleinen Hain liegt, eingebettet zwischen antiken Ruinen; im Hintergrund ist ein weiteres Gebäude sichtbar. Auf der linken Bildseite sieht man den eigentlichen Arbeitsbereich der Steinmetze, wo einzelne Teile von Statuen, Köpfe und Gliedmaßen und einige halbfertige Arbeiten gelagert werden. Auf der rechten Bildseite ist ein Häuschen mit Mühlrad wiedergegeben, aus dessen Fenster starker Qualm austritt, der zusammen mit den Wolken Venus, Amor und die Grazien in der oberen Bildhälfte umrahmt.

In der Werkstatt links sieht man drei Steinmetze bei der Arbeit. Einer schleift etwas auf einem Schleifstein, zwei behauen den Schaft einer Säule. Sie sind in ihre Arbeit so vertieft, dass sie von den Vorgängen um sich herum nichts zu bemerken scheinen. Auf der rechten unteren Seite des Bildes arbeitet ein weiterer Bildhauer an einer komplexeren Aufgabe, einer Frauenstatue in zeitgenössischer Kleidung, für die offensichtlich nicht nur eine Frau, sondern gleich deren mehrere Modell stehen wollen: Am rechten Bildrand drängen sich insgesamt fünf Tänzerinnen in relativ einfach gehaltenen Kostümen.



Stich Nr. 28 aus der Sammlung Durazzo. Mit freundlicher Genehmigung der Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg

Die Symmetrie barocker Ballette ist hier schon aufgebrochen, die Tänzerinnen sind als lose Gruppen angeordnet: Zwei Frauen stehen ganz hinten, nicht ganz auf derselben Höhe; eine weitere ist in der Mitte zu sehen, allerdings nur deshalb, weil sie ihren Oberkörper stark zur rechten Seite neigt, um die Aufmerksamkeit des Bildhauers zu erregen. Schräg rechts vor ihr ist noch eine Tänzerin positioniert, die mit weit ausgebreiteten Armen das Gewicht auf ihr rechtes Bein verlagert hat. Die letzte Tänzerin links vorne trägt ein stärker verziertes Kleid. Es ist nicht klar zu sehen, ob sie in ihrer vom Publikum aus gesehen rechten Hand etwas hält oder ob sie die Hand nur locker auf den Reifrock gelegt hat. Ihren linken Arm streckt sie etwas unter der Schulterhöhe zur Seite, sodass die Handfläche für den Zuschauer sichtbar ist; es könnte sich dabei um einen Sprachgestus handeln. Im Gegensatz zu der anmutigen, etwas verhaltenen Gestik dieser »danseuse« machen die anderen Tänzerinnen lebhafter auf sich aufmerksam. Die hinterste Dame links hat den vom Publikum aus gesehen linken Arm in einer abwehrenden Geste zu der kleineren Frauenstatue hin erhoben, auch den Kopf von ihr weggedreht, während die Tänzerin rechts von ihr zur Statue hinblickt. Die Haltung ihrer Arme und Handgelenke entspricht den von Pierre Rameau vorgeschriebenen »ronds du poignet« bzw. »ronds du coude«³⁵. Das gilt auch für die Tänzerin vor ihr, trotz des stark geneigten Oberkörpers. Die Tänzerin ganz rechts sticht aus der Gruppe hervor, weil sie die Arme weit zur Seite gerissen zu haben scheint und in keiner richtigen Fußposition steht. Sie trägt das einfachste Kostüm von allen. Die Oberkörper der Tänzerinnen sind allesamt zum Publikum hin ausgerichtet, während ihre Köpfe nicht symmetrisch in eine Richtung, sondern zueinander bzw. in einem Fall zum Bildhauer hin geneigt sind. Möglicherweise findet hier nach einem getanzen Auftritt der Frauen ein pantomimischer Wettstreit darum statt, wer denn dem Künstler Modell stehen darf.

Völlig unbeeindruckt von diesem Treiben zeigt sich der zentral in der Bühnenmitte befindliche »Monarque Sculpteur«, der im Gegensatz zu seinen Kollegen nicht einfache Berufskleidung, sondern ein konventionelles Tanzkostüm mit einem traditionellen Kopfputz aus Federn sowie ein »tonnelet«³⁶ trägt. Er verharrt in einer tänzerischen Pose, die typisch für viele Tanzstiche der Zeit ist. Entsprechend der Beschreibung hat er vermutlich gerade ein Solo beendet, in dem er Venus gebeten hat, die einzige Frau lebendig zu machen, die er lieben kann. Soweit erkennbar, scheint er zu lächeln.

Links von ihm steht seine geliebte Statue auf einem sehr großen Podest mit drei Stufen in der »troisième position«, der Oberkörper (und vermutlich auch der Unterkörper) ist dem Bildhauer zugewandt, der Kopf allerdings bricht die Linie und ist demonstrativ nach links, zum Bildrand hin gedreht. Ihre linke Hand liegt entspannt auf ihrem Reifrock, die andere ist abgewinkelt und auf dem Reifrock abgestützt. Der Gegensatz zwischen ihrer statischen Körperhaltung und der turbulenten Tänzerinnengruppe im rechten Bildteil könnte nicht größer sein. Ihr Blick ist auf die unbeseelten Einzelteile der Statuen in der Steinmetzwerkstatt gerichtet, zu denen sie noch gehört.

Fast direkt oberhalb von ihr erscheint Venus mit Amor in den Wolken. Sie kreuzt mit dem von vorne betrachtet linken Arm den Oberkörper und hält so Amor zurück, während sie den rechten senkrecht in die Höhe hebt, möglicherweise um den Grazien ein Zeichen zu geben. Ihr Kopf ist nach schräg rechts, zu den drei Grazien geneigt. Diese schweben rechts von ihr auf derselben Höhe herbei, eine sieht zu Venus und hat den Arm zur selben Geste erhoben, die Grazie links neben ihr sitzt auf einer Wolke und sieht die dritte Grazie an, die wiederum die aktivste der Schwestern beobachtet. Die Menschen scheinen die Anwesenheit der Göttin und ihres Gefolges nicht zu bemerken. Möglicherweise gibt Venus gerade das Zeichen zum Abstieg, auf den zum Beispiel ein Solo für die Darstellerin der Venus oder ein »pas de trois« der Grazien folgen könnte.

Der Beschreibung im *Journal Encyclopédique* nach erwacht die Statue erst zum Leben, als die göttlichen Erscheinungen verschwunden sind. Auf diesem Stich ist also nicht der von Angiolini als fesselnd empfundene und deshalb notierte Moment abgebildet, sondern der Schluss der Szene kurz davor, der Augenblick v o r der Verwandlung. Es scheint nicht die virtuos getanzte Choreographie zu sein, die Galli Bibienas Interesse erregt hat, sondern ein Augenblick größter Spannung.

»Danza parlante« – eine Kunst der Abweichung?

Warum aber wählte Galli Bibiena ausgerechnet diesen Augenblick? Bemerkenswert an diesem Stich ist nicht so sehr der spektakuläre theatertechnische Effekt, der Venus und die Grazien aus dem Bühnenhimmel niederschweben lässt, als vielmehr die dargestellte Abweichung von den zeitgenössischen Aufführungskonventionen. Selbst wenn man in Betracht zieht, dass Galli Bibiena möglicherweise mehrere kurze Szenen zusammen abbildete, die im Ablauf des Balletts eigentlich zeitlich hintereinander folgen, so ist doch auffällig, dass mehrere Sujets wie auch mehrere tänzerische Genres zugleich auf die Bühne gebracht wurden. Zum einen ist da die alltägliche Arbeitswelt der Handwerker, die wohl pantomimisch dargestellt wurde, vielleicht auch ergänzt durch einen Charaktertanz, denn entsprechende Hammer-Motive in der Musik finden sich sowohl in der Eröffnung als auch am Schluss des Balletts.³⁷ Nach dieser »naturgetreuen« Darstellung erfolgte möglicherweise der turbulente Auftritt der Frauen, der Anlass sowohl zu einem Tanzstück als auch zu einem pantomimisch ausgetragenen Wettstreit über die Frage gegeben haben mag, wer denn dem Bildhauer Modell stehen dürfe. Hier konnte sich Hilverding die ganze Bandbreite der Darstellungskünste der für ihre Expressivität gerühmten Tänzer und Tänzerinnen aus der italienischen Schule zunutze machen, um einen komischen Wettstreit der Frauen zu inszenieren, in dem verschiedene Tanzcharaktere zur Geltung kommen. Der Stich zeigt eine gemäßigte Komik ohne satirische, nunmehr als unnatürlich betrachtete Überzeichnung der Figuren, wie Angiolini sie an den Balletten vor der Reform kritisiert hatte.

Dem Handwerkeridyll im Bühnenvordergrund wird hier Pygmalion und seine geliebte Statue gegenübergestellt, deren traditionell geprägte Kostüme sich von den stilisierten Handwerkerkostümen der Tänzer und den einfach gehaltenen Kostümen der Tänzerinnen abheben. Der Bildhauer und die Statue sind als Figuren der klassischen Mythologie deutlich herausgestellt, und es ist anzunehmen, dass sich ihr Schrittmaterial sowohl in den *Soli* als auch in den »pas de deux« stärker am »genre démi-caractere« orientierte. Die dritte Ebene, auch räumlich stark von den beiden anderen getrennt, stellen Venus, Amor und die drei Grazien dar. In welchem Stil sie ihre Rollen getanzt haben, lässt sich aus dem Stich nicht ableiten, der größtmögliche Kontrast hätte sich aus Schrittmaterial und Haltung im Stil des »genre sérieux« ergeben. Die letzten beiden Tanzformen, von Angiolini immer wieder als kalt und veraltet kritisiert, standen nun als dramaturgische Verfahren im Dienst einer Handlung, die zumindest ansatzweise über einen der Regelpoetik gemäßen Aufbau verfügte.³⁸

Vieles spricht dafür, dass Hilverdings Ballette sich durch eine gekonnte Verschmelzung von Tanz und »action«, dem wahrhaftigen pantomimischen Ausdruck von Emotionen, auszeichneten, auf die auch Angiolinis kurze Beschreibung hindeutet. Traditionelle Tanzsequenzen, wie das Solo des verliebten Bildhauers, ein »pas de trois« der Grazien und ähnliche, wurden also kombiniert mit der Möglichkeit der pantomimischen Darstellung der Szene nach dem Abstieg der Gottheiten, in der die Statue lernt, Liebe zu empfinden und so diejenige ihres Schöpfers zu erwidern. Neben den spektakulären Bühnentechnischen Effekten ergab sich der Schauwert des Balletts vor allem aus der Leistung der Tänzer und Tänzerinnen, die expressives Talent und tänzerische Virtuosität in Hilverdings Inszenierung zu kombinieren vermochten.

Möglich wurde dies durch den gezielten Einsatz der Tänzer(innen) entsprechend ihren unterschiedlichen Begabungen und Ausbildungen. Für den Zeitraum in der Saison 1758/59 standen Hilverding am Theater nächst der Burg drei Solistinnen zur Verfügung: Louise Joffroi-Bodin, Teresa Fogliazzi-Angiolini und Giovanna (oder Jeanne) Campi-Mécour. Da Louise Joffroi-Bodin zum Zeitpunkt der Premiere des Balletts schwanger war,³⁹ tanzte möglicherweise Giovanna Campi-Mécour die Rolle der Venus und Teresa Fogliazzi-Angiolini die der belebten Statue. Über Erstere ist nicht viel bekannt, sie stammte aus Ferrara, tanzte zumindest seit der Saison 1753/54 in Wien⁴⁰ und folgte später Hilverding nach Sankt Petersburg. Es ist davon auszugehen, dass sie die reformatorischen Prinzipien ihres Ballettmeisters verinnerlicht hatte und sie auch praktisch umsetzen konnte. Das gilt ebenso für Hilverdings ehemalige Schülerin Teresa Fogliazzi-Angiolini, die für ihre darstellerischen Fähigkeiten bekannt war.⁴¹ Franz Anton Hilverding stand – wie auch seinem Nachfolger Gasparo Angiolini – ein erstklassiges Ensemble zur Verfügung, dessen Mitglieder trotz aller Bemühungen Durazzos und Favarts nicht mehrheitlich aus Frankreich, sondern aus Italien stammten. Zwar lässt

allein die Herkunft der Tänzer und Tänzerinnen nicht eindeutig auf deren tanztechnische und expressive Fertigkeiten schließen, da sich aufgrund der ausgeprägten Reisetätigkeit und der oftmals privaten Studien bei verschiedenen Ballettmeistern sehr differenzierte tänzerische Profile entwickeln mussten. Feststellen lassen sich aber dennoch unterschiedliche technisch-darstellerische Schwerpunkte, gepaart mit ausreichend Flexibilität, sich dem vom jeweiligen lokalen Ballettmeister geforderten Stil anzupassen.

Hilverding gelang es, sich die vielfältigen Talente seiner Ensemblemitglieder zunutze zu machen. In seiner Mischung unterschiedlicher Genres und damit unterschiedlicher Bewegungsmaterialien, Haltungen und Posen hatten sie eine ganz konkrete dramaturgische Funktion zu erfüllen, in der die entscheidende Neuerung in Hilverdings Balletten bestand: eine enge Verknüpfung von Pantomime, Tanz und »action«, die zielgerichtet verwendet wurde, um die »dramatis personae« treffend zu charakterisieren und ausdifferenzieren sowie um Situationen zu etablieren und die Handlung voranzutreiben, ohne dass dabei der Schauwert der Ballette verloren ging.

Angiolini datiert Hilverdings erste konkrete Versuche, sein Reformkonzept auf der Bühne umzusetzen, auf 1742.⁴² Damit hätte er zum Zeitpunkt der Premiere des *Pygmalion*-Balletts bereits etwa 15 Jahre Zeit gehabt, dieses praktisch zu erproben und ausreifen zu lassen. Die Wiener Theatersituation, vor allem am neu eingerichteten Theater nächst der Burg, bot ideale Bedingungen für reformatorische Experimente. Während der Ära Durazzo wurde unter stabilen administrativen und finanziellen Verhältnissen fast täglich gespielt; es herrschte ein reger Austausch mit Frankreich, was die neuesten Sujets, Produktionen in Sprech-, Musik- und Tanz-Theater sowie aufstrebende Bühnenstars betraf. Aufgrund der schnellen Abfolge von Ballettpremieren konnte Hilverding die Reaktionen des Publikums, der Rezensenten sowie natürlich Durazzos und seines mächtigen Förderers Kaunitz sofort in die Proben für die nächsten Produktionen einfließen lassen und so die Reform stetig vorantreiben. Diese Rahmenbedingungen boten Hilverding ein stabiles Arbeitsumfeld unter beinahe optimalen Bedingungen und ermöglichten es ihm letztlich, eine »Wiener Schule« zu formen. Diese zeichnete sich dadurch aus, dass Hilverding seinen Tänzern und Tänzerinnen nicht nur technische Leistungen abverlangte, sondern auch eine ausdifferenzierte Charakterdarstellung, die sich aus der möglichst getreuen Nachahmung der in der »schönen« Natur vorgefundenen Affekte ergab. Technik und Interpretation standen im Dienste der Handlung, die die Wiener Ballette der 1740er-Jahre von den an anderen europäischen Theatern noch sehr beliebten Divertissements unterschied. Diese »Wiener Schule« wurde vor allem über die in ganz Europa auftretenden Tänzer und Tänzerinnen, die zu Hilverdings Ensemble gehört hatten, bekannt, aber nicht universal als solche rezipiert, da Hilverding nicht wie Noverre für publizistische Verbreitung seiner Reformideen sorgte.

Anmerkungen

- 1 Vgl. BROWN: *Gluck and the French Theatre in Vienna*; HAAS: *Der Wiener Bühnentanz 1740 bis 1767*; ZECHMEISTER: *Die Wiener Theater*; und andere.
- 2 Vgl. Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv [HHStA], StK Interiora 86-2.
- 3 KAUNITZ, WENZEL ANTON: *Mémoire d'invitation à la Souscription d'une Somme de m / 24. fls. necessaire pour la Conservation du Spectacle françois*. Copie remise à S[on] A[ltesse]. Ebd., fol. 222r—225r.
- 4 GUMPENHUBER, PHILIPP: *Répertoire de Tous les Spectacles, qui ont été donné au Theatre près de la Cour depuis le 1r janvier jusqu'au dernier Decembre de l'An 1761 recuilli par Philippe Gumpenhuber*. Österreichische Nationalbibliothek Mus. Hs. 34580/a—c (1761—1763) bzw. Harvard Theatre Collection USCat Ms Thr 248 (1758—59). Mein Dank gilt Irene Brandenburg, die mir ihr noch unveröffentlichtes Manuskript des Répertoires zur Verfügung stellte, das im Rahmen der Gluck-Studien als kommentierte Edition erscheinen wird.
- 5 Vgl. GUMPENHUBER: *Répertoire, Theater nächst der Burg 1761*, Mai bzw. Juni 1761, o.S.
- 6 ANONYMUS: *Répertoire des Theatres*, o.S. [eigene Nummerierung: D6v und E4r].
- 7 Vgl. Bibliothèque de l'Opéra [BO], A 234 Fonds Favart I.II, MF 825, Correspondances de M. le Comte Durazzo 1759 à 1770.
- 8 Vgl. dazu die Hofzahlamtsbücher aus den Jahren 1753—1756, Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Sonderbestände, Sammlungen und Selekte, Hofzahlamtsbücher, Theatralkassenrechnungen Nr. 334—344; bzw. vgl. HAIDER-PREGLER: *Komödianten, Literaten und Beamte*, S. 184.
- 9 Vgl. BO, Correspondances de M. le Comte Durazzo, fol. 50r: Brief von Durazzo an Favart vom 14. Juni 1760.
- 10 *Journal encyclopédique* (15. Dezember 1759), S. 132.
- 11 BO, Correspondances de M. le Comte Durazzo, fol. 11r: Brief von Durazzo an Favart von 1760, s.d.
- 12 Vgl. dazu GUMPENHUBER: *Répertoire, Theater nächst der Burg 1758*; HHStA, Theatralkassenrechnungen Nr. 351; sowie METASTASIO: *Alcide al bivio*. Leider ließen sich einige Tänzer und Tänzerinnen nicht eindeutig identifizieren, da sie in den Szenaren selten und wenn, dann meist nur mit Nachnamen genannt werden, deren Schreibweise oft nicht einheitlich ist (z.B. Hilverding/Hilferding/Hilfradin). Zusätzlich erschwert wird die Identifikation dadurch, dass die Vornamen je nach Sprache des Szenars bzw. des Librettos entweder in ihrer französischen oder italienischen Form angeführt werden, sodass die Nationalität der Tänzerin oder des Tänzers nicht feststellbar ist.
- 13 Vgl. dazu DAHMS: *Franz Anton Hilverding*.
- 14 Vgl. GUGITZ: *Die Familie Hilverding*, hier S. 95.
- 15 Vgl. ANGIOLINI: *Lettere*, S. 9. Die deutsche Übersetzung stammt von Monica Bandella.
- 16 Auch hier bietet Gumpenhubers *Répertoire de Tous les Spectacles* (wie Anm. 4) eine gute Übersicht.
- 17 Vgl. BROWN: *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 157.
- 18 SCHROEDTER: *Vom »Affect« zur »Action«*, S. 132.
- 19 DAHMS: *Tanz und Ballett*, S. 366.
- 20 Besprechung des Balletts *La Boutique du perruquier* von Charles Bernardi, Musik von Christoph Willibald Gluck (Kärntnertheater 1760) im *Journal étranger* (Mai 1760), S. 108.
- 21 ANGIOLINI: *Lettere*, S. 9.
- 22 Ebd., S. 10.
- 23 Ebd., S. 12.
- 24 Vgl. NOVERRE: *Lettres*, Bd. 1, u.a. S. 150—152 und 156.

- 25 »Les Arts imitent la belle Nature pour nous charmer, en nous elevant à une sphère plus parfaite que celle où nous sommes« (»Die Künste imitieren die schöne Natur, um uns zu bezaubern und uns in eine Sphäre zu erheben, die vollkommener ist als die, in der wir uns befinden«). BATTEUX: *Les beaux arts*, S. 88. Batteux und viele seiner Zeitgenossen versuchten unter Berufung auf Aristoteles' *Poetik*, die Nachahmung der Natur als Aufgabe der bildenden und der darstellenden Künste zu definieren. Dabei ging es allerdings nicht um eine realistische Darstellung natürlicher Gegebenheiten, sondern um die Imitation einer schönen Natur: »Die Tanzkunst ist also eine Nachahmung der Natur und zwar der schönen Natur durch Gebärden und Stellungen ausgedrückt. [...] Unter dieser Nachahmung aber versteht man nicht das Allgemeine derselben, nicht die Natur eines Bauers, seine Schritte, Stellungen, Gebärden, seine üble[!] Sitten, seinen verdorbenen Körper den er der Gewalt seiner ausschweifenden Leidenschaft überläßt, sondern die Nachahmung der schönen Natur.« FELDTENSTEIN: *Erweiterung der Kunst*, S. 19. Auch Noverre ist dieser Ansicht: »La poésie, la peinture, et la danse, ne sont [...] ou ne doivent être qu'une copie fidèle de la belle nature« (»Die Dichtkunst, die Malerei und der Tanz sind nichts [...] oder dürfen nichts sein als eine getreue Kopie der schönen Natur«). Diese Kopie sollte nach Möglichkeit so exakt sein, dass sie die Natur selbst i s t . NOVERRE: *Lettres*, Bd. 2, S. 224 bzw. vgl. S. 261.
- 26 Vgl. ANGIOLINI: *Lettere*, S. 11–13.
- 27 Vgl. DAHMS: *Die Bedeutung Wiens*, S. 25.
- 28 *Journal encyclopédique* (15. Dezember 1759), S. 133.
- 29 ANGIOLINI: *Lettere*, S. 62.
- 30 Vgl. BROWN: *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 451.
- 31 GUMPENHUBER: *Répertoire, Theater nächst der Burg 1758*, Vorstellung Nr. 108.
- 32 Vgl. BROWN: *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 138. Laut Brown lässt die relativ einfache Instrumentierung darauf schließen.
- 33 Vgl. GUMPENHUBER: *Répertoire, Theater nächst der Burg 1758*.
- 34 Vgl. BALME: *Interpreting the Pictorial Record*.
- 35 Vgl. RAMEAU: *Le Maître à danser*, S. 200–209.
- 36 Ein »tonnelet« ist ein wie ein kurzer Reifrock gearbeiteter, häufig prächtig verzierter Teil des Tänzerkostüms, der oberhalb des Knies endete und mitunter so breit wie die Spannweite der Arme sein konnte. Vgl. u.a. DAHMS: *Der konservative Revolutionär*, S. 78; CHAZIN-BENNAHUM: *The Lure Of Perfection*, S. 41.
- 37 Vgl. BROWN: *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 156.
- 38 Vgl. ANGIOLINI: *Lettere*, S. 13f.
- 39 WINTER: *The Pre-Romantic Ballet*, S. 97.
- 40 Vgl. HHStA, *Theatralkassenrechnungen* Nr. 334.
- 41 Vgl. z.B. *Journal Encyclopédique* (15. September 1757), S. 130.
- 42 Vgl. ANGIOLINI: *Lettere*, S. 66.