

Tanz im Rahmen des Salzburger Barocktheaters

Von Sibylle Dahms

Tanz im Musiktheater des Barock

Dass der Tanz in fast allen Erscheinungsformen barocken Theaters zum festen Bestand gehörte, ist dem heutigen, und zwar selbst dem historisch interessierten und kundigen Theaterbesucher und Opernliebhaber kaum noch geläufig. Somit wird das Fehlen dieses wichtigen Bestandteils barocker Bühnenrealität in den meisten „Rekonstruktionen“ bzw. Wiederbelebungsversuchen barocker Theaterformen in unserer Zeit nur in den seltensten Fällen — selbst von kompetenten Kritikern — als Manko empfunden. Dem sensiblen Opernliebhaber mag es immerhin beim Besuch von Mozarts „Mitridate, Ré di Ponto“ während der Mozartwoche 1997 in der ansonsten stimmigen Inszenierung Jonathan Millers befremdet haben, dass das Finale dieser noch ganz und gar barocken *opera seria* des 14-jährigen Wolfgang, nämlich ein kaum zwei Minuten dauerndes Quintett der Protagonisten Aspasia, Sifare, Simene, Arbate und Farnace samt Chor in einem eklatanten Missverhältnis zu der großen Dimensionierung des Werks zu sein schien: Der große Schluss-Ballo, der für diesen Operntypus immer den krönenden Abschluss bildete, fehlte hier eben. Als Gegenbeispiel sei die leider schon bald 15 Jahre zurückliegende sensationell erfolgreiche Aufführung von Lullys „Atys“ genannt, eine Gemeinschaftsproduktion des Teatro Comunale Florenz, der Pariser Opéra und der Opéra Montpellier unter dem kongenialen Team William Christie (Dirigent), Jean-Marie Villégiers (Regie) und schließlich der Choreographin und Tanzwissenschaftlerin Francine Lancelot, die mit ihrer an den historischen Quellen inspirierten Choreographie ihrerseits entscheidend zum Welterfolg dieser Produktion beigetragen hatte.

Musik, Dichtung und Tanz waren seit Beginn der Operngeschichte fest im dramaturgischen Konzept der verschiedenen musiktheatralischen Formen verankert. Dies zeigt sich bereits in den akademischen, auf antike Dramenmodelle zurückgreifenden musiktheatralischen Konstrukten des ausgehenden 16. Jahrhunderts, wie dies deutlich in den von der Florentiner Camerata bzw. von der Pariser Académie de Musique et de Poésie entwickelten und propagierten Formen (*favola in musica, ballet de cour* etc.) erkennbar ist, die sich zunächst allerdings an einen mehr oder weniger elitären Kreis von Zusehern wandten. Doch dieses dramaturgische Modell blieb im Großen und Ganzen auch für die publikumswirksamen Opernformen des 17. und 18. Jahrhunderts in Italien und Frankreich verbindlich — und naturgemäß ebenso für die Opernformen in den Ländern nördlich der Alpen, die

diese in Italien und Frankreich vorgeprägten Muster übernehmen. In ihrer Studie „Über die Inszenierung durch Musik“, in der es um den praktischen Umgang mit der barocken Oper geht, verweist die Musikwissenschaftlerin und Opernspezialistin Silke Leopold explizit auf diesen Sachverhalt: „Keiner der Teilbereiche, die sich zu der Gattung Oper fügen — Musik und Text, Ausstattung und Inszenierung, Gesang und Tanz —, ist ohne den anderen lebensfähig.“¹

Auf die unterschiedliche Gewichtung von Tanz im dramaturgischen Gesamtkonzept der prototypischen Opernformen des Barock, wie sie sich vor allem in Frankreich und Italien entwickelten, kann hier nicht eingegangen werden. Nur soviel sei dazu gesagt: Tanz/Ballett wurde im französischen Musiktheater, namentlich in der von Jean Baptiste Lully und Philippe Quinault entwickelten *tragédie en musique*, zunehmend zu einem schlüssig in die Handlung integrierten Bestandteil, während die Tanzabschnitte der Italienischen *opera seria* — hier meist als *ballo* bezeichnet — in der Regel als schmückendes Beiwerk verwendet wurden und somit primär Divertissementcharakter hatten. Tanzszenen wurden dem dramaturgischen Gesamtplan entsprechend mehr oder weniger logisch an den Aktschluss platziert, erlangten an dieser Position aber zunehmend Eigenständigkeit und wurden in der Folgezeit, namentlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Ausgangsbasis für das autonome dramatische Handlungsballett.

Das italienische ballettdramaturgische Modell war im Einflussbereich der italienischen Oper nördlich der Alpen aber auch für das Ordentheater von Relevanz, wobei sich vor allem die akttrennenden und meist als *Chorus* bezeichneten Aktschlüsse bzw. Zwischenspiele zu eigenen musiktheatralischen Gebilden ausformten, in die auch Tanzszenen integriert werden konnten.

Tanz im Salzburger Benediktinerdrama

Das an der Salzburger Universität im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts etablierte Ordentheater der Benediktiner prägte während seiner rund 160-jährigen Geschichte nachhaltig das Salzburger Kulturleben². Es galt als eine der bedeutendsten Pflegestätten barocker Theaterkultur im süddeutsch-österreichischen Raum, dies zumal die Benediktiner das Theater nicht nur als festen Bestand ihres pädagogischen Konzeptes in den akademischen Lehrbetrieb integriert hatten, sondern Theaterkultur auch als einen nach außen wirkenden Bildungsauftrag verstanden, wobei ihnen ihre Weltoffenheit in besonderem Maß zugute kam.

Im Verlauf seiner Geschichte entfaltete das Salzburger Benediktinerdrama, das sich zunächst wie alle Ordentheaterformen am Modell des Jesuitentheaters orientierte, eine sehr komplexe dramaturgische Struktur, wie dies an den überlieferten Periochen, dem wichtigsten Quellenbestand des Salzburger Universitätstheaters, abzulesen ist³. Diese größere Vielfalt ist be-



Abb. 1 Gottfried Taubert, Frontispiz seines Werkes „Der Rechtschaffene Tanzmeister“ — Tanzunterrichtsszene oder Probe für das Universitätstheater.

dingt durch größere Freizügigkeit der Benediktiner bei der Stoffwahl (Mythologie, Parabel, Allegorie, Historie), womit sich auch die entsprechende Basis für musikdramatische, opernartige Szenen bot. Konzentrierten sich die musikalischen Abschnitte zunächst fast ausschließlich auf die als *Chorus* bezeichneten Aktschlüsse (vgl. oben), so breiteten sich im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts musikalische Passagen auch innerhalb der Akte aus. Schließlich findet man im 18. Jahrhundert ganze musikalische Szenenkomplexe, die zu selbständigen Akten einer mit der Haupthandlung parallel ver-

laufenden Oper zusammengeführt wurden. Doch schon für die hochbarocke Zeit um 1700 vermitteln uns die Quellen für das Benediktinerdrama ein höchst interessantes Szenario, wobei Dichtung, Musik und eben auch der Tanz sich in ihrem Zusammenwirken als eine Art „Gesamtkunstwerk“ barocken Zuschnitts präsentieren.

Dass der Tanz trotz traditionell verwurzelter kirchlicher Vorbehalte auch im Rahmen des barocken Ordensdramas seinen Platz fand, verwundert auf den ersten Blick. Doch ist hier festzuhalten, dass sich die Tanzkunst seit der Renaissance in Italien — und zwar bereits seit dem beginnenden 15. Jahrhundert — den ihr gebührenden Rang im Kreis der Künste einigermaßen gesichert hatte. Sie zählte zusammen mit der Reit- und Fechtkunst zu den wesentlichsten Formen der Körperertüchtigung für die adelige, bald aber auch für die akademische Jugend. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sogar die Geistlichkeit, wie etwa der französische Kanonicus Thoinot Arbeau in seinem 1589 erschienenen berühmten Tanztraktat „Orchésographie“ den Tanz insgesamt als eine für Körper und Geist „angenehme und nützliche Kunst“ (*un art plaisant & profitable*) empfahl⁴.

Tanz spielte ab dieser Zeit nicht nur für die Ausbildung der Jugend des Adels, sondern auch des aufstrebenden Bürgertums eine nicht zu unterschätzende Rolle. Auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts rühmt der Leipziger Tanzmeister Gottfried Taubert in seinem 1717 in Leipzig erschienenen „Rechtschaffenen Tantzmeister“ (siehe Abb. 1) die „edle Tanzkunst“ als eine „profitable Leibes-Übung“ die „unzählige Nutzbarkeiten“ hat, da der Mensch nicht nur „die daraus erlernte *bonne grace* und Geschicklichkeit *primo intuitu* gewahrt wird“, sondern sich damit für ihn auch Tür und Tor bei Hof und an den „wol-bestellten Academien“ eröffnen, denn — so Taubert — „durch das Tantz wird der Menschlich leib zu allen Verrichtungen agil und geschickt gemachet, das Gemüthe recreieret und gestärcket, die Lebens-geister ermuntert und zu allen wichtigen Geschäften gleichsam auf das neue beseelet“⁵.

Diese in so vieler Hinsicht nützliche Kunst war somit auch in Salzburg nicht nur bei Hof, wo man für die Ausbildung der adeligen Pagen zu sorgen hatte, sondern auch in den Lehrbetrieb der Universität integriert. Anzumerken ist an dieser Stelle noch ein Faktum, das zumindest bis Ende des 17. Jahrhundert Gültigkeit besaß, nämlich, dass die Differenzierung zwischen höfischem und theatralischem Tanz ebenso schwer zu definieren ist wie die Unterscheidung zwischen Laientänzern und professionellen Tänzern.

Was schließlich den Tanz auf dem Theater im 17. Jahrhundert ganz generell, speziell aber für das Ordens theater legitimierte, war vor allem seine Rechtfertigung im Sinne der cartesianischen Philosophie, wonach körperliche und somit auch tänzerische Bewegung als äußere Formgebung innerer Bewegung entsprechend der Affektenlehre verstanden werden konnte, wie dies vor allem der Jesuit Franciscus Lange in seinem für das Ordens theater verfassten Lehrwerk dargelegt hatte⁶.

Die Tanzszenen im Salzburger Benediktinerdrama

Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden sich in den Periochen eindeutige Hinweise auf Tanzszenen. So enthält bereits die szenarische Beschreibung zu Johann Jakob Preysings Drama „Quirinus“ (1644) deutliche Verweise auf Tänze unterschiedlichen Charakters: Teufelstanz, Totentanz, Tanz von wilden Männern sowie einen Tanz, in dem ein „possirlicher Tänzer und seine Spiellett' einander seltsame Nasen drehen“⁷. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts zeigte sich anhand der zumeist recht ausführlichen Beschreibungen in den Periochen, dass das Salzburger Benediktinerdrama fast den gesamten Fundus der für Tanzszenen im barocken Musiktheater gängigen Topoi verwendete. Zu diesen modellhaften Szenentypen, die sich als semantisch tragfähig genug erwiesen, um auch auf nonverbaler Ebene Botschaften transportieren zu können, also rein gestisch mimisch, aber auch durch spezielle Kostüme und Requisiten darstellbar waren, zählten:

- 1 Allegorien: Sie dienten speziell der Huldigung und zur Vermittlung politischer Sentenzen (oft in mythologischem Gewand). Häufig wurden auch — ganz nach dem Modell der Oper — Schlummerszenen in das Ordensdrama eingefügt, in denen die für den Fortgang der Handlung wesentlichen Botschaften, oft auch transzendente Inhalte, mit Hilfe von zumeist pantomimisch ausgeführten Allegorien sichtbar gemacht wurden.
- 2 Pastorale: Die Welt der Hirten und Schäfer Arkadiens. Die Utopie des goldenen Zeitalters war seit Beginn der Operngeschichte eines der zentralen Modelle zur Fusion von Musik, Dichtung und Tanz.
- 3 Pyrriché: Dieses antike Genre des kriegerischen Tanzes fand im barocken Theater in choreographierten Schlachtszenen seine Entsprechung. Oft wurde die hier choreographisch höchst kunstvoll mit tänzerischer Bewegung verbundene Fechtkunst auch als *Bataille*, *Combattimento*, *Barriera*, *Torneo* bzw. als *Combat* bezeichnet. Im Rahmen des Ordensdramas fungierte diese Tanzform auch als emblematische, allegorische Verkleidung für den Kampf zwischen Gut und Böse oder für den Geschlechterkampf.
- 4 Das groteske Genre reichte vom dämonisch Unheimlichen bis zur drastischen Komik und bildete — wie die oben erwähnten „Quirinus“-Tänze zeigen — die notwendige Kontrastfolie zur Tragik der Haupthandlung. Dieses Genre bot unter der Maske burlesker Komik aber auch eine der seltenen Möglichkeiten zur Anbringung von Kritik an politischen und sozialen Missständen.

Ab dem späten 17. Jahrhundert fanden — ebenso wie in der Oper — vermehrt exotische Stoffbereiche Eingang in das Ordensdrama; auch sie boten meist Gelegenheit zu Tanzszenen.

Für das Salzburger Benediktinerdrama ist schließlich noch zu vermerken, dass die Tanzszenen durchaus nicht nur an den Aktschlüssen positioniert blieben, sondern ebenso wie die musikalischen Szenen in die Handlung integriert wurden und die dramaturgische Binnenstruktur mitbestimmten.

Choreographen und ausführende Tänzer

Bedenkt man, in wie vielfacher Funktion Tanz im Rahmen des Salzburger Ordenstheaters seinen Platz fand, so stellt sich notwendigerweise die Frage nach den Choreographen und Ausführenden dieser Tänze und nach deren Ausbildung im Rahmen des akademischen Lehrplanes.

Die während der Renaissance dominierende italienische Tanzkunst, die bereits im 15. Jahrhundert Theorie und Praxis einer subtilen höfischen Tanzkultur entfaltet hatte, wurde mit Beginn des 17. Jahrhunderts zunehmend durch die französisch geprägte Tanzkunst abgelöst, die vor allem seit Etablierung der *Académie royale de danse* durch Ludwig XIV. im Jahr 1661 akademischen Standard erlangt hatte und sich dank der Entwicklung der ersten umfassend praktikablen Tanznotation europaweit durchsetzen konnte. Über diese vom führenden Ballettmeister am Hof von Ludwig XIV., Pierre Beauchamp, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte Tanzschrift wird später zu reden sein.

Kaum von Einfluss blieb die französische Tanzkultur allerdings für die österreichischen Erblande und andere Länder im politischen und kulturellen habsburgischen Einflussbereich. Hierfür waren einerseits die engen dynastischen Verbindungen zwischen Österreich und Italien, andererseits aber auch außenpolitische Gründe, wie vor allem die Spanien betreffenden Erbstreitigkeiten, von entscheidender Bedeutung.

Enge Anbindungen an die italienische Kultur und Geistesgeschichte waren aber auch für das souveräne geistliche Fürstentum Salzburg bestimmend. Aufgrund der halb-italienischen Herkunft und ihrer in Italien genossenen Erziehung waren vor allem die Kirchenfürsten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestrebt, ihrer Residenz mit Hilfe italienischer Künstler südliches Flair zu verleihen und sie zu einem Hort italienischer Kultur nördlich der Alpen zu machen. So war es auch ganz selbstverständlich, dass Salzburg eine der wichtigsten Brückenfunktionen für die Einführung der neu entstandenen Form der Oper in die Länder jenseits der Alpen übernahm. Am Hof des theaterbegeisterten Fürsterzbischofs Markus Sittikus (1613–1619), wo bekanntlich bereits 1614 die erste Opernaufführung nördlich der Alpen stattgefunden hatte, trafen sich um diese Zeit nicht nur eine Reihe der hochrangigsten italienischen Sänger, wie etwa Francesco Rasi, Monteverdis erster Orfeo, sondern es wirkten hier auch zumindest zwei namentlich bekannte Tanzmeister: Giovanni Battista Popa, Tanzmeister der Pagen, und der aus Venedig stammende Messer Santino, den Herbert Seiffert als Santo Ventura identifizieren konnte⁸, jenen ab 1626 am Wiener Kaiserhof wirkenden bedeutenden Tanzmeister und Ahnherr einer den Wiener Barocktanz entscheidend prägenden Tanzmeisterdynastie. In Salzburg wird uns noch um 1661 ein Francisco Canata in den Besoldungslisten des Geheimen Archivs (heute im Salzburger Landesarchiv) genannt⁹, bei dem es sich offenbar immer noch um einen Repräsentanten der italienischen Schule handelte.

Erst im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts hielt die französische Tanzkunst schließlich auch in Salzburg ihren Einzug: spätestens ab 1674 wirkte für über 30 Jahre der Franzose Jean Bastier bei Hof und an der Universität¹⁰. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts begann die Ära der Tanzmeisterfamilie Speckner (auch Spöckhner): 1704 wurde Johann Lorenz Speckner dem alternden Tanzmeister Bastier an die Seite gestellt; er ist übrigens der Vater jenes Franz Karl Gottlieb Spöckner, der bei der Hochzeit von Leopold Mozart und Maria Anna Pertl als Trauzeuge fungierte und in dessen Haus die Mozarts 1773 übersiedelten¹¹.

Eine wichtige Rolle bei der Ausbildung der adeligen Pagen bei Hof wie auch der akademischen Jugend dürfte in Salzburg auch der Fechtmeister Simon Franz Michelet gespielt haben, der ab 1666 in Salzburg nachweisbar ist¹². Wie zur damaligen Zeit üblich, hatte der Fechtmeister maßgeblich für die körperliche Ertüchtigung der adeligen wie auch der akademischen Jugend zu sorgen. Ihm fiel aber auch die Aufgabe zu, Kampfszenen für die Bühne — im konkreten Fall für das Salzburger Universitäts- und Hoftheater — zu gestalten. So wird uns beispielsweise im Libretto zu Bibers Oper „Alessandro in Pietra“ (1689), zu der die Musik bedauerlicherweise nicht überliefert ist, eine offenbar spektakuläre Fechtscene beschrieben, nämlich der Kampf zwischen Griechen und Persern, „che vicendevolmente combattono, e fuggono a suono di Timpani e Trombe“, wobei der persische Feldherr Arimazzo schließlich fällt — „Arimazzo ché combattendo resta ammazzato poi“¹³. Der Hinweis auf Timpani e Trombe lässt uns an Bibers Bläser-Kompositionen denken, die diese rasante Fechtscene begleitet haben mögen.

Auf die Mitwirkenden in solchen Tanz- bzw. Fechtscenen verweisen die meist sehr umfangreichen Darstellerverzeichnisse in den Periochen, bzw. in den wenigen überlieferten Libretti; man findet sie dort unter der Rubrik *Salii* oder *Saltatores*. Hier handelte es sich — wie gesagt — um die Pagen des erzbischöflichen Hofes bzw. um Studierende der Universität. Nebenbei sei erwähnt, dass sich im Jahr 1761 ein Kind Namens Wolfgangus Mozhart unter den *Salii* des Dramas „Sigismundus Hungarius Rex“ (Text: P. Marian Wimmer/Musik: Johann Ernst Eberlin) befand: tanzenderweise hat sich hier Mozart erstmals auf dem Theater präsentiert.

Musik und Choreographie

Betrachtet man das bunte Spektrum der barocken Tanzszenen Salzburgs, wie es sich in den Szenenangaben und Darstellerverzeichnissen der Periochen und Libretti widerspiegelt, so empfindet man das Fehlen authentischer musikalischer wie choreographischer Belege für die Zeit des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts als besonders schmerzlich. Nach genauerer Betrachtung der Quellen zeigt sich aber meines Erachtens doch eine Möglichkeit, diese für die Geschichte des Salzburger Barocktheaters so empfindliche Lücke — zumindest was die Tanzmusik betrifft — zu schließen. Eine genauere Untersuchung des einschlägigen und für die vorliegende

Fragestellung relevanten Instrumentalschaffens Georg Muffats liefert hierzu einige interessante Hinweise. Muffat war immerhin von 1678 bis 1690 als Kammermusiker und Organist am Salzburger Hof angestellt und schuf während dieser Zeit auch nachweislich mehrere Beiträge für das barocke Musiktheater: So vertonte er zwei Werke für das Benediktinertheater, nämlich die beiden lateinischen Dramen „Marina“ (1679) und „Mariamne“ (1680), ebenso wie eine Festoper mit dem Titel „Le fatali Felicità di Plutone“ (1687). Leider sind zu diesen drei Werken nur die Periochen bzw. das Libretto Francesco Raffaelinis zur Oper überliefert, die Musik ist verschollen.

Wenig beachtet hat man in diesem Zusammenhang, dass von Muffat eine Reihe von Kompositionen überliefert ist, die sich durchaus mit dem Salzburger Universitätstheater in Verbindung bringen lassen. Muffat, der uns heute vor allem als Instrumentalkomponist geläufig ist, veröffentlichte in den Jahren nach seinem Weggang aus Salzburg — er war 1690 als Kapellmeister und Hofpagenmeister an den Hof des Bischofs von Passau, Johann Philipp Graf von Lamberg, berufen worden — zwei hochbedeutenden Sammlungen instrumentaler Suiten unter dem Titel „Florilegium I“ (Augsburg 1695) und „Florilegium II“ (Nürnberg 1698). Sie umfassen eine Serie von Balletten, die sich durchaus vergleichbaren Werken Jean-Baptiste Lullys an die Seite stellen lassen. Der gebürtiger Elsässer hatte bekanntlich am französischen Hof, und zwar vermutlich bei Lully selbst oder zumindest in seinem engsten Umfeld, den französischen ganz von der Tanzmusik geprägten Instrumentalstil studiert und adaptiert, wie sich dies vollendet in Instrumentation, Melodiebildung und Phrasierung der „Florilegien“ widerspiegelt. Er selbst berichtet hierzu: „Solcher, unter dem berühmtesten Johann Baptist Lully, damahls zu Paris blühenden Art habe ich durch sechs Jahr, nebst andern Music-Studien emsig nachgetrachtet.“¹⁴

Nun platziert Muffat im Vorwort zu seinem „Florilegium I“ die für uns höchst interessante Mitteilung, dass diese Suiten bereits vor seinem Weggang aus Salzburg nach Passau im Jahr 1690 entstanden seien: „Hier hast du meine in Salzburg, ehe ich nacher Passau kame, componirte und meistens auf Frantzösische Ballet-Art gerichte, anjetzo aber deiner Belustigung und Urtheil außgegebene Stücke, günstiger Liebhaber“, heißt es hier¹⁵.

Die abwechslungsreichen und zum Teil höchst theatralisch angelegten Tanzsätze, die in beiden Florilegien vorliegen und die so ganz dem französischen Stil Lullys verpflichtet sind, dürften bei Muffats Salzburger Dienstherrn Fürsterzbischof Johann Ernst Thun wegen dessen Aversion gegen alles Französische auf wenig Gegenliebe gestoßen sein. Muffat war es nunmehr vergönnt — wie er im Vorwort zum „Florilegium I“ ausführt — am Passauer Hof, seine Blumen aus den für sie „unfruchtbaren Erdschollen“ des Salzburger Hofes zu lösen und sie in fruchtbareren Boden zu verpflanzen.

Seine Kenntnisse der französischen kompositorischen Schreibweise brachte Muffat vor allem im Vorwort zum zweiten „Florilegium“ zu Papier, wobei immer wieder der enge Bezug zwischen musikalischer und tänzerischer Bewegung betont wird: „Daß man aber die rechten Zeitmaß in denen

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Poetae". It consists of three systems of music. The first system is a vocal line with two versions of lyrics: "1. Dum pe-de doc-ti-gra-do sci-tus sal-ta-tor ob-er-rat, Sci-li-cet" and "2. Sic be-ne con-ve-ni-et cum sal-ta-to-re Po-e-ta; Ver-sat u-". The second system is a piano accompaniment for the first system, with figured bass notation (6, 6, 6, 6, 6, #) below the bass line. The third system is another vocal line with lyrics: "He-xa-me-trum Pen-ta-me-trum-que fa-cit." and "ter-que pe-des. Scan-dit hic, il-le sa-lit." It includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked "S. Allegro.". The piano accompaniment for the third system also includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked "S. Allegro.", with figured bass notation (6, 6, 6, 6, 6, #) below the bass line. At the bottom of the page, there is a footnote: "* Die bey dem neunnden Stück gesetzte Verss wurden von vier tanzenden Poëten scandirt. Dm. 4. Tz. in Oest. II?"

Abb. 2 Partiturseite aus „Poetae“, enthalten in Georg Muffats „Florilegium II“.

balleten wohl kenne, hülfft nebst der, mit denen Lullisten stäter Übung, am meisten der Dantz-Kunst Wissenschaft, welcher die meisten Lullisten kundig¹⁶ — gingen doch die berühmten 24 *Violons du Roy*, das wichtigste Instrumentalensemble am französischen Hof, aus der Gilde der Menestrels hervor, bei denen die Personalunion Musiker-Tänzer-Tanzmeister selbstverständlich war.

Muffats Ballettsuiten schlossen sich nicht nur in ihrer formalen Anlage, d. h. in der Verwendung der gängigen Tanztypen (Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue, Menuett, Bourrée, Passacaille etc.), sondern auch inhaltlich an das französische Vorbild an: So finden wir hier die aus dem Lully'schen Theater bekannten *Ballets des Nations*, in denen die Europäischen Nationen mit den für sie charakteristischen Tanzformen vorgestellt wurden. Doch finden sich hier auch Tänze, die sich mit den diversen tanztypischen Genres, insbesondere mit dem grotesken Genre verbinden lassen — wie etwa Tänze für Bauern, Köche, Rauchfangkehrer, Gespenster etc. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch ein Ballettsatz mit dem Titel „Poetae“, in dem vier tanzende *Poetae* einen lateinischen Vers skandieren sollen¹⁷ (siehe Abb. 2).

Können wir nun also mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass man im ausgehenden 17. und im beginnenden 18. Jahrhundert französische Tanzformen auch in Salzburg kannte und praktizierte, so ist auch die choreographische Überlieferung zu diesem Tanzstil für den Salzburger Bereich durchaus von Relevanz und könnte für die musikalische Aufführungspraxis wie auch für Tanzrekonstruktionen herangezogen werden. Wie bereits zuvor angesprochen, hatte man in Frankreich bereits im späten 17. Jahrhundert eine umfassend praktikable Tanznotation entwickelt, die auch entscheidend

zum Export französischer Tanzkunst nach ganz Europa und sogar nach Übersee beitrug.

Pierre Beauchamp (1631–1705), der bedeutendste Tänzer und Choreograph der Lully-Epoche, war der Erfinder der ersten rein grafischen Aufzeichnungsmethode von komplizierteren Raumwegen und körperlichen Bewegungsvorgängen, die auf den Taktteil genau mit der musikalischen Notation koordinierbar sind (Abb. 3 u. 4).

CHOREGRAPHIE OU L'ART DE DECRIRE LA DANCE,

PAR CARACTERES, FIGURES
ET SIGNES DEMONSTRATIFS,

Avec lesquels on apprend facilement de soy - même toutes
fortes de Dances.

Ouvrage tres-utile aux Maitres à Dancer & à toutes les personnes qui
s'appliquent à la Dance.

Par M. FEUILLET, *Maitre de Dance.*

Seconde édition, augmentée.



A PARIS,

Chez l'Auteur, rue de Buffi, Faubourg S. Germain, à la Cour Imperiale.

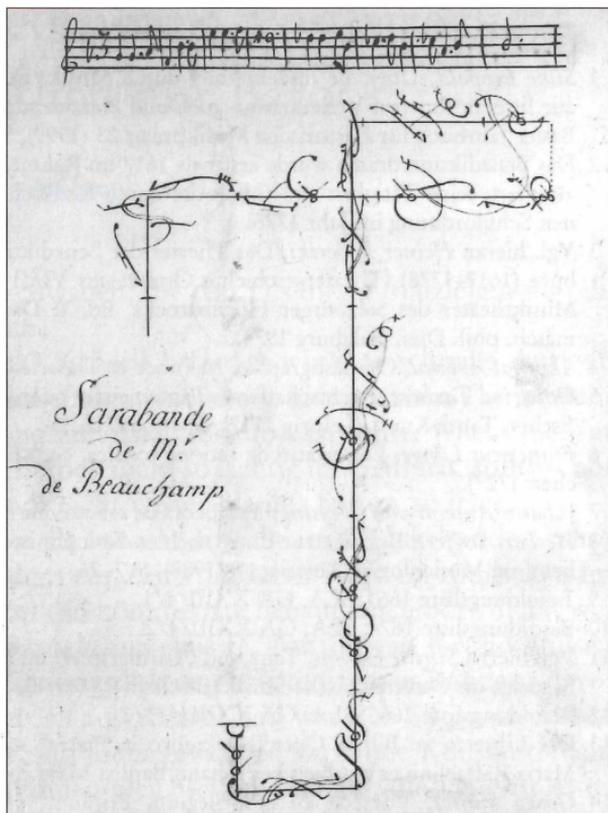
Et chez MICHEL BRUNET, dans la grande Salle du Palais,
au Mercure galant.

M. DCCI.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Abb. 3 Titelblatt von Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie* (Paris 1701). [Exemplar Derra de Moroda Dance Archives, Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.]

Abb. 4 Sarabande de Monsieur de Beauchamp. Von Pierre Beauchamp, dem Erfinder der barocken Tanznotation, sind nur zwei Choreographien überliefert; eine davon ist die zwölf Seiten umfassende „Sarabande“. [Manuskript-Sammlung der Derrade Moroda Dance Archives, Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.]



Diese erste detailgenaue Tanznotation wurde ab 1700 von dem Pariser Tanzmeister Raoul Auger Feuillet unter dem Titel „Chorégraphie ou l’art de décrire la Danse“ in Drucken verbreitet und ermöglichte die europaweite, ja weltweite Verbreitung von französischen Gesellschafts- und Bühnentänzen, festigte aber somit auch die Dominanz französischer Tanzkunst. Die Zahl der Choreographien, die uns in dieser Notation in Drucken und Manuskripten überliefert sind, geht in die Hunderte; sie dokumentieren uns die barocke Tanzkunst ab dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

Wenn uns also auch keine authentischen Choreographien zu den Balletten Muffats überliefert sind, so gestattet das breite Überlieferungsspektrum der Choreographien jener Epoche dennoch wesentliche Einsichten in Technik, Dynamik und Schrittformation sowie insgesamt in das Zeit-Raum-Konzept und in das Körperverständnis der Epoche, so dass sich mit Hilfe dieses Instrumentariums auch Muffats Ballettsuiten, die – wie ich darzulegen versuchte – nicht nur Frankreich-Bezüge, sondern durchaus auch konkrete Salzburg-Bezüge aufweisen, nicht nur musikalisch, sondern auch choreographisch realisieren lassen könnten.

Anmerkungen

- 1 *Silke Leopold*, Über die Inszenierung durch Musik. Einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellungen in der Barockoper, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 23 (1999), S. 9.
- 2 Das Benediktinerdrama wurde erstmals 1617 im Rahmen des Akademischen Gymnasiums aktiviert; seine Tätigkeit endete mit der durch Erzbischof Hieronymus Colloredo erlassenen Schulordnung im Jahr 1776.
- 3 Vgl. hierzu *Heiner Boberski*, Das Theater der Benediktiner an der Alten Universität Salzburg (1617–1778) (Theatergeschichte Österreichs VI/1) (Wien 1978); *Sibylle Dahms*, Das Musiktheater des Salzburger Hochbarocks, Bd. 1: Das Benediktinerdrama (1668–1709), masch. phil. Diss. (Salzburg 1974).
- 4 *Thoinot Arbeau*, Orchésographie. Méthode et Théorie (Langres 1589), S. 5.
- 5 *Gottfried Taubert*, Rechtschaffener Tantzmeister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst (Leipzig 1717), S. 4 f. u. 216.
- 6 *Franciscus Lange*, Dissertatio de actione scenica, cum figuris eandem explicantibus (München 1727).
- 7 *Johann Anselm von Preysing*, Tragoedia de sancto martyre Quirino, etc. (Salzburg 1644).
- 8 *Herbert Seiffert*, Beiträge zur Frage nach en Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens, in: Musicologica Austriaca 8 (1988), S. 7–26.
- 9 Besoldungsliste 1661, SLA, GA XXIII/4/1.
- 10 Besoldungsliste 1674, SLA, GA XXIII/4/2.
- 11 Vgl. hierzu *Sibylle Dahms*, Tanz und „Turnierspiel“ im Musiktheater des Salzburger Hochbarocks, in: Österreichische Musikzeitschrift 33 (1978), S. 512–519.
- 12 Besoldungsliste 1666, SLA, GA XXIII/4/1/2.
- 13 Das Libretto zu Bibers Oper „Alesandro in Pietra“ stammte vermutlich von Francesco Maria Raffaelini; es erschien bei Johann Baptist Mayr in Salzburg im Druck (1689?).
- 14 *Georg Muffat*, Vorrede zu „Florilegium Primum“ (Augsburg 1695, Neudruck DTÖ [Denkmäler der Tonkunst in Österreich] 2, 1894, Nachdruck 1959), S. 10.
- 15 Ebda.
- 16 *Georg Muffat*, Einleitung zu „Florilegium Secundum“ (Nürnberg 1698, Neudruck DTÖ 4, 1895, Nachdruck 1959), S. 23.
- 17 Ebda., S. 88.

Anschrift der Verfasserin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Sibylle Dahms
Paris-Lodron-Universität Salzburg
Institut für Musikwissenschaft
Bergstraße 10
A-5020 Salzburg
sibylle.dahms@sbg.ac.at

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 2003

Band/Volume: [143_1](#)

Autor(en)/Author(s): Dahms Sibylle

Artikel/Article: [Tanz im Rahmen des Salzburger Barocktheaters 145-156](#)