

Vera Grund

Tanz-Musik digital und das vorromantische Wiener Ballettrepertoire: Perspektiven einer digitalen Tanz-Musik-Edition

→ Ballett, Digitale Musikedition, MEI, MovEngine, Ediom, Wiener Ballettrepertoire

Dieser Beitrag zeigt an Beispielen aus dem Wiener Ballettrepertoire des mittleren 18. Jahrhunderts, wie anhand der Musik sowohl auf tänzerische Charakteristika als auch auf die Dramaturgie geschlossen werden kann und welche Ergebnisse aus der Analyse von Bildmaterial entstehen. Der historische und insbesondere der editorische Umgang mit Balletten der Vormoderne bedeutet aufgrund der Seltenheit von vollständigen Choreografienotaten sowie der inhärenten Interdisziplinarität durch die Verbindung von Tanz und Musik eine besondere Herausforderung. Durch die gemeinsame Betrachtung von Quellenmaterialien beider Überlieferungen können jedoch Informationen gewonnen werden, die eine Annäherung an den historischen Tanz ermöglichen und eine Vorstellung von den entsprechenden Balletten entstehen lassen. Aufschlussreich sind sowohl musikalische Wiederverwendungen bzw. Zitate sowie Topoi, die sowohl im Ballett wie in den bildenden Künsten verarbeitet wurden. Die Möglichkeiten, wie diese Hinweise mit Hilfe von digitalen Tools in eine Tanz-Musikedition einfließen können, die darüber hinaus den Faktor Bewegung miteinschließt, werden im Folgenden vorgestellt. Neben der bereits etablierten Musikkodierungssprache MEI sowie Ediom als Plattform für digitale Musikeditionen wird mit der MovEngine eine Software einbezogen, die animierte Darstellung von Bewegung mittels strukturierter Daten ermöglicht. Abschließend schlägt der Beitrag ein Datenmodell für Balletteditionen vor, mit dem die unterschiedlichen Quellen vernetzt und Analyseergebnisse präsentiert werden können.

⇒ Zitierhinweis Early View

Vera Grund, Tanz-Musik digital und das vorromantische Wiener Ballettrepertoire: Perspektiven einer digitalen Tanz-Musik-Edition, in: Dieckmann et al. (Hg.): 4D → Dimensionen | Disziplinen | Digitalität | Daten, Heidelberg: arthistoricum.net, Advance online publication, 03.05.2024, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1100.c15419>.

Editionen vorromantischer Ballette ⁰¹ bestehen in der Regel aus dem Notentext, während Überlegungen zum Tanz im Rahmen von erläuternden Vorworten dargestellt werden. Diese stützen sich auf überlieferte szenische Beschreibungen oder Hinweise zu standardisierten Tanzsätzen. Als Ergänzung zur rein verbalen Beschreibung von Bewegung wird mitunter begleitendes Bildmaterial mitgegeben. In seltenen glücklichen Fällen, wenn mit szenischen Anweisungen annotierte Musik oder Choreografien existieren, werden diese Informationen als Hinweise in den Notentext eingefügt. ⁰² Der Fokus, der in der Kunstform Ballett auf dem Tanz liegt, verschiebt sich durch diesen editorischen Umgang zugunsten der Musik. Denn dem für den Tanz entscheidenden Faktor Bewegung wird die verbale Beschreibung als die größtmögliche Annäherung, die gedruckte Ausgaben zulassen, nur annäherungsweise gerecht. Zusätzlich läuft die Bewertung der unterschiedlichen Wahrscheinlichkeitsebenen zwischen gesicherten und geschlussfolgerten Informationen und übermittelten Hinweisen zum flüchtigen Faktor Bewegung dem Prinzip von Editionen zuwider. Die Folge ist, dass der wesentliche Bestandteil von Ballett – der Tanz – für die Ausgaben keine wesentliche Rolle spielt. ⁰³

Bruce Brown leistete sowohl mit seinen Arbeiten zum Bühnentanz im 18. Jahrhundert Grundlagenforschung wie auch Pionierarbeit bei der Deutung von Ballettmusik, indem er Tanz, Bewegung und Musik gemeinsam betrachtete, analysierte und auf der Grundlage der Verbindung von Notentext mit Bildquellen und verbalen Beschreibungen interpretierte. ⁰⁴ Brown stellte dabei Zusammenhänge zwischen dem Bühnentanz und standardisierten Tanzsätzen her, zu denen Choreografienotate existieren, die dadurch rekonstruierbar wurden. Modellhaft zeigte er weiter auf, wie durch die gemeinsame Betrachtung von Handlungsbeschreibungen und musikalischer Faktur Informationen in Bezug auf den Tanz entschlüsselt werden können. So lassen sich beispielsweise bestimmte Musiksätze wie Märsche, Walzer etc. mit den Handlungsmomenten in Zusammenhang bringen. Hinweise geben weiter die für Ballettwerke typischen Wiederverwendungen von bereits existierenden Musikstücken oder der Rückgriff auf vorgeprägte musikalische Strukturen, beispielsweise als Tonmalerei (siehe **Tonmalerei und Dramaturgie**). Arbeiten aus dem Forschungsgebiet der **Choreomusical Research** stellten heraus, dass für die sprachlose Kunstform Tanz wiedererkennbare musikalische Strukturen entscheidend sind, insbesondere um Handlungselemente nachvollziehbar zu machen. ⁰⁵ Wiederverwendungen oder Zitate sind somit ein wichtiger Gesichtspunkt für die Komposition bzw. Zusammenstellung von Ballettmusik (siehe **Wiederverwendung von Musik als Kompositionstechnik**). Dementsprechend spielen beispielsweise für die typischen Genre-Ballette, die Nationen oder Berufe zum Thema haben, semantisch aufgeladene Melodien eine wichtige Rolle. ⁰⁶

Auch Abbildungen enthalten implizite Informationen zur Bewegung, insbesondere in Form von dargestellten Posen und Gesten, deren Bedeutungen sich anhand von Schauspiel- und Rhetorikschulen entschlüsseln lassen (siehe **Bild, Geste und Semantik**). ⁰⁷ Einerseits können pantomimische Elemente aus der Handlung abgeleitet werden. Denn mit den typisierten Erzählmustern, beispielsweise den zuvor genannten Nationen- oder Metierballette, aber auch mythologischen Stoffe mit ihren Figurentypen und insbesondere der Commedia dell'arte, war auch ein Bewegungskanon verbunden, der nicht nur den

■ 01

Zum Begriff des vorromantischen Balletts siehe Hannah Winter, *The Pre-romantic Ballet*, London 1974.

■ 02

Siehe z.B. die Notenedition des Balletts *Don Juan*: Christoph Willibald Gluck, *Tanzdramen, Don Juan und Les Amours d'Alexandre et de Roxane*, hg. v. Sibylle Dahms und Irene Brandenburg (Christoph Willibald Gluck – Sämtliche Werke, Abteilung II, Band 2), Kassel 2010.

■ 03

Umgekehrt bedeutet dies auch, dass ohne Musik überlieferte Ballette editorisch nicht aufgearbeitet werden und somit die Auseinandersetzung mit einem erheblichen Teil des Ballettrepertoires ausgespart bleibt.

■ 04

Bruce Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991, siehe z.B. Browns Analyse von *Les Corsaires*, in ebd., S. 294f.

■ 05

Siehe dazu Stefanie Schroedter, *Körper und Klänge in Bewegung – Auftakte und Wege zu einer Verbindung von Tanz- und Musikwissenschaft*, in: Annette Kreuziger-Herr, Nina Noeske, Nicole K. Strohmann, Antje Tumat, Melanie Unsel, Stefan Weiss (Hg.), *Wege: Festschrift für Susanne Rode-Brymann*, Hildesheim 2018 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft Bd. 100), S. 535–539, S. 537; Stephanie Jordan, *Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge*, in: *Dance Research Journal* 43/1 (2011), S. 43–64; Patrizia Veroli und Gianfranco Vinay (Hg.), *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, Abingdon, Oxon, New York 2018.

■ 06

Dieses sog. Timbre-Verfahren war als intertextuelles Melodie-Zitatverfahren konstitutiv v.a. für die französische Opéra comique bis ca. 1760 und das spätere Vaudeville. Vergleichsweise wenig erforscht ist demgegenüber bislang seine Bedeutung im Tanzrepertoire und im nicht-französischen Theater. Vgl. *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVIe–XIXe siècles)*. Timbre-Praxis und Opernparodie im Europa des 16. bis 19. Jahrhunderts, hg. von Judith le Blanc und Herbert Schneider, Hildesheim 2014. Vgl. auch die Datenbank Theaville, base de données théâtre & vaudeville, Centre d'Études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne, laboratoire l'AMo, UFR Lettres et langages, Université de Nantes, www.theaville.org.

■ 07

Eine Methode, die etwa Karin Fenböck anwendete: Siehe Karin Fenböck, *Getanzte Politik: Franz Anton Hilverding und die Inszenierung des kaiserlichen Hofes im Wiener Ballett von 1750 bis 1765*, Berlin 2019, z.B. S. 180.

Bühnentanz, sondern allgemein die theatrale Darstellung im 18. Jahrhunderts prägten. Andererseits können Elemente der Tanztechnik anhand der dargestellten Posen, die auch kinetische Informationen enthalten, nachvollzogen werden, insbesondere in der Zusammenschau mit Tanztraktaten, Lehrwerken oder Choreografienotaten der Zeit, die Bewegungsästhetik reflektierten.

Für eine Ballettedition, die neben der textlichen Überlieferung in Form von Noten und verbalen Beschreibungen auch den Faktor Bewegung zu ihrem Gegenstand macht, ergeben sich aus einer solchen Quellensituation sowohl hinsichtlich der Vielfalt der Quellentypen als auch der unterschiedlichen Grade an Fixiertheit bzw. Deutungsoffenheit besondere Herausforderungen. Im Vergleich zu statisch-linearen gedruckten (oder vom Druckparadigma abgeleiteten digitalisierten) Formaten bieten genuin digitale Konzepte stark erweiterte methodische Möglichkeiten zur vernetzten, dynamischen Darstellung der Quellen und der in ihnen enthaltenen Informationen, und somit für eine spezifische, balletthistorische Edition, die auf die Gesamtheit der greifbaren Information abzielt.

Digitale Tools zur Analyse und Visualisierung

MEI

Die XML-basierte Musikcodierungssprache der Music Encoding Initiative (MEI) wurde dafür entwickelt, Annotierungen von Notentexten zu ermöglichen. Bisher fand dies in erster Linie Anwendung bei musikphilologischen Fragen. **08** Annotationen können jedoch auch problemlos andere Inhalte abdecken.

Edirom

Bei Edirom handelt es sich um eine Toolsammlung und Plattform, die für die Erstellung und Präsentation digitaler Musikeditionen entwickelt wurde. **09** Die Werkzeuge ermöglichen die Visualisierung von MEI-Daten, TEI-Daten und ggf. weiteren XML-Formaten in Kombination mit umfassenden Möglichkeiten zur strukturierten, konkordanzbasierten Navigation in digitalisierten Quellenmaterialien aller Art. **10** Die Edirom-Technologie bietet somit ideale Voraussetzungen auch für eine Ballettedition, die die unterschiedlichen Datentypen editorisch zusammenführt.

MovEngine

Für die Darstellung von Bewegung besteht mit der durch den Tanzwissenschaftler Henner Drewes entwickelten MovEngine eine Software, die analog zu den MEI- und TEI-Standards die maschinenlesbare Beschreibung von Bewegung durch eine formalisierte Kodierung ermöglicht. **11** Die gängigen Keyframe Animation oder Motion Capture Softwares, die auf besonders »lebensechte« 3D-Computeranimation abzielen, verwenden als Datengrundlage interpolierende Positionen (Keyframes) in Serie. Da sie nicht auf eine strukturierte Analyse bzw. Repräsentation von Bewegung abzielen, eignen sich diese Technologien für editorische Zwecke nur bedingt. Softwares wie DanceForms **12** und LabanDancer **13** versuchten hingegen die Entwicklung einer strukturierten Repräsentation von Tanz in XML-basierten Datenformaten durch die Einbindung von Labanotation **14** als Inputformat. Henner Drewes als Entwickler der MovEngine weist jedoch auf die Einschränkungen des Laban-Notationssystems hin, das Informationen auf die zu erreichenden Posen gibt, ohne explizite Aussagen über die Bewegungswege zu treffen. **15** Es ist offensichtlich, dass diese systembedingte »Informationslücke« einer strukturierten digitalen Kodierung von Bewegung in ihrer Gesamtheit entgegensteht. **16** Daher verwendet MovEngine in erster Linie das Notationssystem Eshkol-Wachman Movement Notation **01** **02**. Entscheidend ist die auf Eshkol und Wachman basierende Definition einer unteilbaren, kleinsten Einheit für Bewegung, wodurch Bewegungsverläufe und -wege explizit beschrieben werden und durch die MovEngine digital in 3D visualisiert werden. **17** Durch die Ergänzung von Elementen der Kinetographie Laban bzw. Labanotation kann der kontinuierlich Bewegungsfluss in diskrete, Raum, Zeit und Körper beschreibende Elemente unterteilt und diese digital aufbereitet werden. **18**

■ **08**
Überblick über MEI-basierte Projekte:
[https://music-encoding.org/
community/projects-users.html](https://music-encoding.org/community/projects-users.html).

■ **09**
[https://www.edirom.de/edirom-
projekt/software/](https://www.edirom.de/edirom-projekt/software/) und [https://github.
com/Edirom/Edirom-Online](https://github.com/Edirom/Edirom-Online).

■ **10**
Janine Droese und Andreas Münzmay,
Pfade im editorischen Netz. Überle-
gungen zur Pragmatik des editorischen
Hyperlinks am Beispiel der Comédie en
vaudevilles Annette et Lubin (1762), in:
Editio. Internationales Jahrbuch für
Editionswissenschaft 29 (2015),
S. 85–102. [https://doi.org/10.1515/
editio-2015-007](https://doi.org/10.1515/editio-2015-007).

■ **11**
Henner Drewes, Transformationen -
Bewegung in Notation und digitaler
Verarbeitung, Essen 2003; ders.,
MovEngine - Movement Values
Visualized, in: Tanz und Archiv 2014
(= Mobile Notate), S. 22–33.

■ **12**
Ilene Fox, Lucy Venable und Sheila
Marion, International Conference
Exploring Research and Programming
Potential for Labanotation, Ohio 2014.

■ **13**
Lars Wilke, Tom Calvert, Rhonda Ryman
und Ilene Fox, From Dance Notation
to Human Animation: The LabanDancer
Project, in: Computer Animation and
Virtual Worlds 16 (3–4, 2005),
S. 201–211, DOI: 10.1002/cav.90.

■ **14**
Ann Hutchinson Guest, Labanotation:
The System of Analyzing
and Recording Movement, London,
New York 2005.

■ 15

Henner Drewes, Transformationen - Bewegung in Notation und digitaler Verarbeitung, Essen 2003; ders., MovEngine - Movement Values Visualized, in: Tanz und Archiv 2014 (= Mobile Notate), S. 22-33. Siehe auch MovEngine, <https://git.uni-paderborn.de/tanzmusikdigital/movengine>.

■ 16

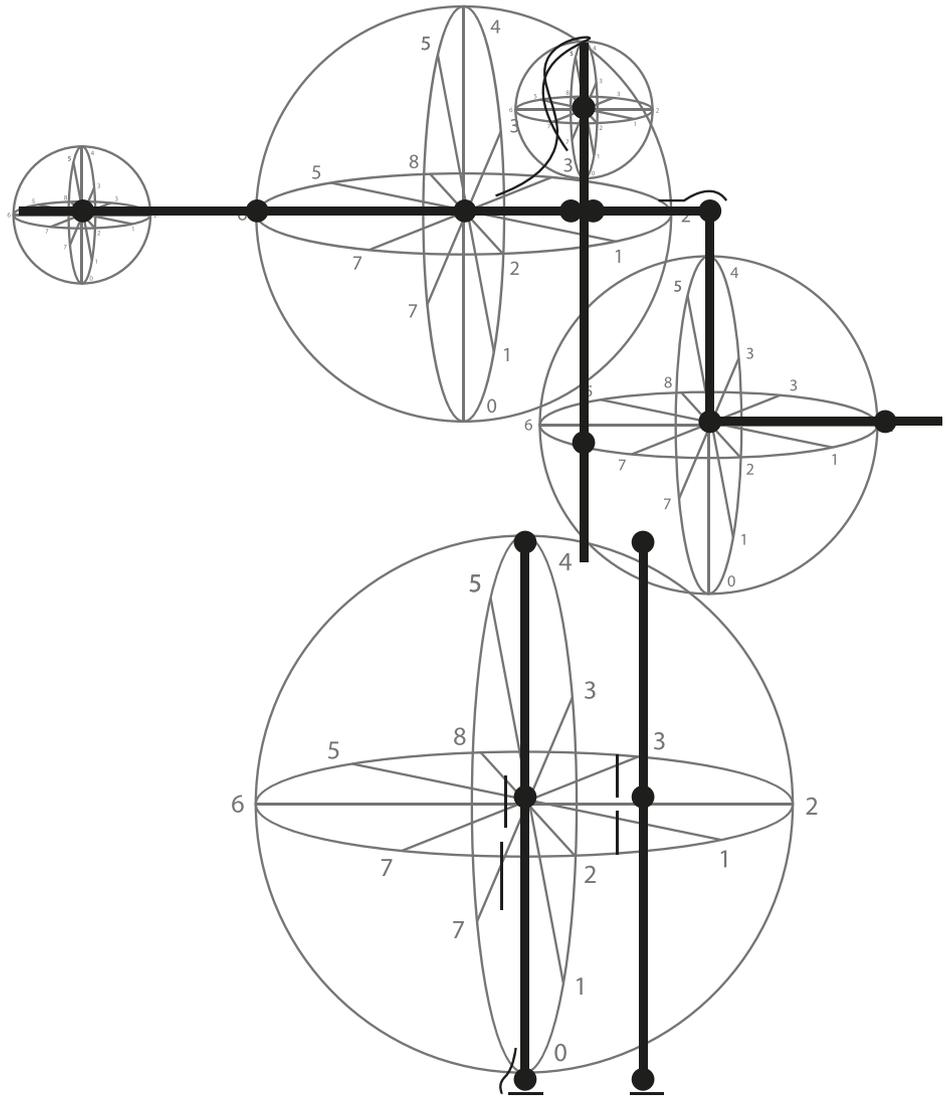
Henner Drewes, Transformationen - Bewegung in Notation und digitaler Verarbeitung, Essen 2003, S. 87.

■ 17

Henner Drewes, MovEngine – Developing a Movement Language for 3D Visualization and Composition of Dance, in: Jean-Paul Laumond und Naoko Abe (Hg.), Dance Notations and Robot Motion, Cham 2016, S. 91-116.

■ 18

Ebd.



□ 01 & □ 02

Notationssystem Noa Eshkol und Abraham Wachman: Movement Notation, London 1958.

		M=104	I.	a.					b.					
Left	Arm	$\begin{pmatrix} 0 \\ 0 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 2 \\ 1 \end{pmatrix}$	$\uparrow 1$	$\uparrow 4$			$\begin{pmatrix} 5 \\ 2 \end{pmatrix}$	$\uparrow 2$	$\begin{pmatrix} 7 \\ 2 \end{pmatrix}$	$\uparrow 4$			$\begin{pmatrix} 3 \\ 2 \end{pmatrix}$
	Arm	$\begin{pmatrix} 0 \\ 0 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 2 \\ 1 \end{pmatrix}$	$\uparrow 1$	$\downarrow 4$			$\begin{pmatrix} 5 \\ 2 \end{pmatrix}$	$\uparrow 2$	$\begin{pmatrix} 7 \\ 2 \end{pmatrix}$	$\downarrow 4$			$\begin{pmatrix} 3 \\ 2 \end{pmatrix}$
Right Leg	Thigh			\downarrow_M				$\begin{pmatrix} 1 \\ 0 \end{pmatrix}$	$\wedge 2$	$\begin{pmatrix} 1 \\ 2 \end{pmatrix}$	$\textcircled{6} S^*$	\downarrow_M	\uparrow_M	
	Lower Leg							\downarrow						
	Foot	$\begin{pmatrix} 0 \\ 0 \end{pmatrix}$			$\textcircled{1}$	$\textcircled{2}$	$\textcircled{3}$	$\textcircled{4}$	\downarrow		P	$\textcircled{1}$	$\textcircled{2}$	
Left Leg	Thigh	$\begin{pmatrix} 3 \\ 1 \end{pmatrix}^*$	$\wedge 1$	$\begin{pmatrix} 1 \\ 4 \end{pmatrix}$	$\textcircled{0} S^*$		\downarrow_M	\uparrow_M	\downarrow_M					$\begin{pmatrix} 1 \\ 6 \end{pmatrix}$
	Lower Leg													\downarrow
	Foot	$\textcircled{1}$	\downarrow	$\textcircled{2}$	P	$\textcircled{1}$	$\textcircled{2}$	$\textcircled{3}$		$\textcircled{1}$	$\textcircled{2}$	$\textcircled{3}$	$\textcircled{4}$	\downarrow

Fallbeispiele

Anhand des Repertoires von Wiener Balletten aus dem mittleren 18. Jahrhundert, das aufgrund der dichten Quellenlage außergewöhnlich für den Bühnentanz dieser Zeit ist, werden im Folgenden die unterschiedlichen Aspekte genauer betrachtet und die digitalen Lösungsmöglichkeiten dargestellt:

Tanzsätze in der Musik

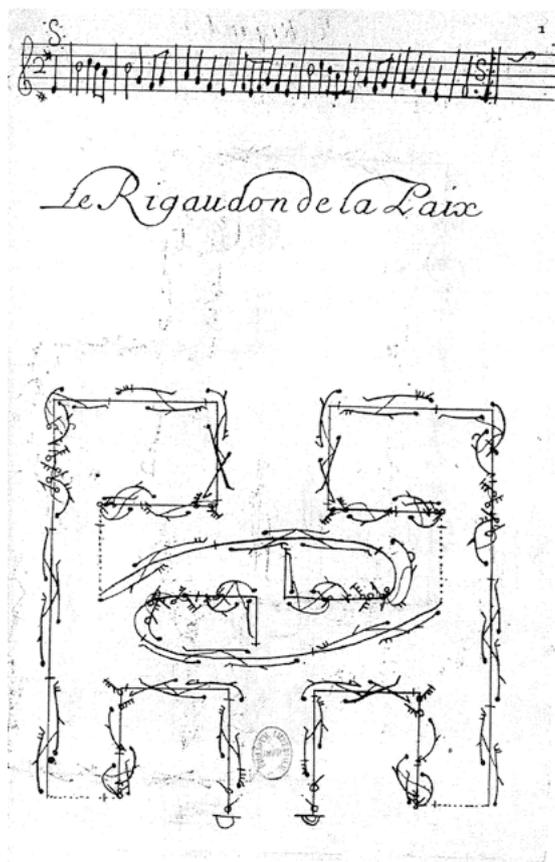
Die Musik des Balletts *Les Corsaires* weist Tanzsätze in Form von Jigs und Rigaudons auf ¹⁹, zu denen verschiedene Choreografien u.a. in der historischen Beauchamps/Feuillet-Tanznotation überliefert sind ⁰³. ²⁰ Die Choreografien können über die MovEngine animiert dargestellt werden ⁰⁴ ⁰⁵. Selbstverständlich handelt es sich bei den überlieferten Choreografien nicht um die Umsetzung, die für das Ballett verwendet wurde, jedoch kann so ein historisch gestützter Eindruck über den Charakter der Tänze vermittelt werden und so zum Verständnis der Musik für den Tanz beitragen. Insbesondere eine Tanzbibliothek, die eine Übersicht über die Ausführung von Standardtänzen mit Metadaten zur Verbreitung und zum kulturgeschichtlichen Hintergrund gibt (siehe **Versionen von Sujets und kulturhistorischer Hintergrund**), wäre für die Interpretation von Ballettmusik in Hinblick auf den Tanz aufschlussreich.

■ 19

Zu Jigs und Rigaudons siehe Carol G. Marsh/Stephanie Schroedter, Artikel *Rigaudon*, *Choreographie*, in: *MGG-Online*, Laurenz Lütteken (Hg.), Kassel u.a. 2016ff, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/403089>; Margaret Dean-Smith, Artikel *Jig*, in: ebd., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/403090>. Zum *Pas de Rigaudon* siehe auch Edmund Fairfax, *Pas de Rigaudon*, <https://eighteenthcenturyballet.com/pas-de-rigaudon/>.

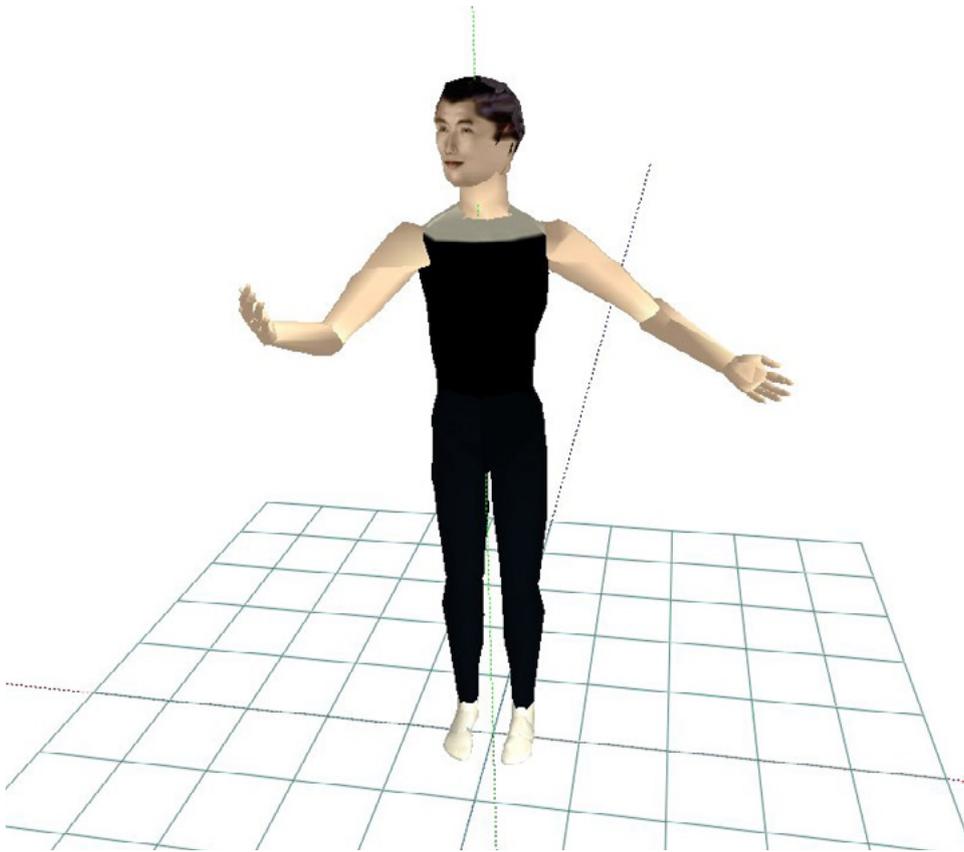
■ 20

Siehe Bruce Brown, *Magri in Vienna. The Apprenticeship of a Choreographer*, in: Rebecca Harris-Warrick u. Bruce Alan Brown (Hg.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*, Madison 2005, S. 62–90 und Vera Grund, Vorwort, zu: *Ballettmusiken: Les Corsaires* (Wien 1759), *Le Prix de la Danse* (Wien 1759), *Le Berger magicien* (Wien 1759), *Les Miquelets espagnols* (Wien 1759), *Le Naufrage* (Wien 1759), *Les Faunes* (Wien 1760), *Les Trois Couleurs* (Wien 1760), *Musikedition hg. von Ingeborg Zechner*, Kassel 2019, (Christoph Willibald Gluck: *Sämtliche Werke II/4*), S. VII–XVII, hier S. IXff; dies., Artikel *Les Corsaires*, in: *GluckWV-online* <https://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/2-02-23-0>.



□ 03

Choreografie des Rigaudon de la Paix, aus: *Receuil de dances*, Paris 1700, S. 1.



□ 04
Avatar MovEngine zur animierten
Darstellung von Bewegung
und Choreografie.

□ 05
MovEngine Score.

Tonmalerei und Dramaturgie

Wie anhand der Zusammenschau der Musik und einer im **Journal encyclopédique** ²¹ überlieferten szenischen Beschreibung zum Ballett **Les Corsaires** festgestellt werden kann, weist die Musik Motive auf, die Hinweise auf Handlungsabschnitte geben ²²: In den ersten Sätzen finden sich melodische Wellenbewegungen, die bereits für die Musik der einleitenden Sinfonia verwendet wurden und vermutlich tonmalerisch die Inselumgebung als Handlungs-ort des Seefahrer-Balletts ausdeuteten. In den Sätzen 4, 8 und 25 erklingen Hornsignale, zu denen eine Verbindung mit den in der Handlungsbeschreibung im **Journal encyclopédique** genannten ankommenden Schiffen anzunehmen ist. ²³ Der lange, im Tutti besetzte Satz 12 an zentraler Stelle deutet darauf hin, dass es sich um die ausführlich beschriebene Kampfszene handelt. Die darauffolgenden Jig- und Rigaudon-Sätze lassen sich als die im Szenar beschriebene Siegesfeier deuten. ²⁴

Mit Hilfe der Darstellung in MEI kann der Notentext mit den Hinweisen auf die Verbindung zur Handlung annotiert werden. Indem durch ein **responsibility statement** die Autor:innenschaft der Annotation explizit gemacht wird, kann der Status einer Interpretation auch im Rahmen der Edition als Deutung transparent dargestellt werden. Darüber hinaus kann eine Verbindung zwischen Musik und ebenfalls kodierter szenischer Beschreibung durch Verlinkungen geschaffen werden.

□ S1
Les Corsaires, Satz 4, Hornstimme,
Takt 1-2 in MEI

```
<music>
  <body>
    <mdiv>
      <score>
        <section>
          <annot corresp="#P1" resp="#vg">Signal der ankommenden
            Schiffe</annot>
        </section>
        <scoreDef>
          <staffGrp>
            <staffDef label="Hornstimme" xml:id="P1" n="1" clef.sha-
              pe="G" lines="5" clef.line="2" key.sig="0" key.mode="major"
              meter.count="2" meter.unit="4" />
          </staffGrp>
        </scoreDef>
        <section>
          <measure n="1">
            <staff n="1">
              <layer n="1">
                <note pname="c" oct="5" dur="8" stem.dir="up" />
                <note pname="c" oct="5" dur="16" dots="1"
                  stem.dir="up" />
              </layer>
            </staff>
          </measure>
        </section>
      </score>
    </mdiv>
  </body>
</music>
```

■ 21
Anonym, *Lettre de Vienne. Ecrite aux Auteurs de ce Journal, sur l'état des Sciences & des Spectacles*, in: *Journal encyclopédique* (15. Dezember 1759), Bd. 8, 3. Teil, Liège, S. 127-138, S. 135f. <https://books.google.fr/books?id=PvUBAAAAYAAJ&hl=de&pg=RA3-PA127#v=onepage&q&f=false>.

■ 22
Deutung nach Brown 2005, S. 77f und Grund, 2019, S. IXff.

■ 23
Ebd., S. 77 und S. IX.

■ 24
Ebd., S. 78 und S. IXf.

```

    <note pname="c" oct="5" dur="32" stem.dir="up" />
    <note pname="d" oct="5" dur="8" stem.dir="up" />
    <note pname="d" oct="5" dur="8" stem.dir="up" />
  </layer>
</layer>
<layer n="2">
  <note pname="e" oct="4" dur="8" stem.dir="down" />
  <note pname="e" oct="4" dur="16" dots="1"
  stem.dir="down" />
  <note pname="e" oct="4" dur="32" stem.dir="down" />
  <note pname="g" oct="4" dur="8" stem.dir="down" />
  <note pname="g" oct="4" dur="8" stem.dir="down" />
</layer>
</staff>
</measure>
<measure n="2">
  <staff n="3">
    <layer n="1">
      <note pname="e" oct="5" dur="8" dots="1"
      stem.dir="up" />
      <note pname="f" oct="5" dur="16" stem.dir="up" />
      <note pname="g" oct="5" dur="4" />
    </layer>
    <layer n="2">
      <note pname="c" oct="5" dur="8" dots="1"
      stem.dir="down" />
      <note pname="d" oct="5" dur="16" stem.dir="down" />
      <note pname="e" oct="5" dur="4" stem.dir="down" />
    </layer>
  </staff>
</measure>
</section>
</score>
</mdiv>
</body>
</music>

```

Wiederverwendung von Musik als Kompositionstechnik

Wie zuvor beschrieben, dient Musik insbesondere bei Handlungsballetten als wichtiger Faktor bei der Dekodierung der szenischen Darstellung. Daher ist die Wiederverwendung von bereits bekannter Musik als Kompositionstechnik typisch für Ballettmusiken. Davon zeugen ebenso Ballettsuiten, die aus Opernarien eines Werks bestehen oder Ballettpasticci, für die die Musik verschiedener Werke zusammengestellt wurden. ²⁵

Musik aus verschiedenen Balletten des Repertoires findet sich in der Sammlung *Antiche ariette nazionali anche de'più remoti paesi* ²⁶: Es enthält u.a. den mehrfach wiederverwendeten Fandango-Satz Nr. 5 ²⁷ aus dem Ballett *Don Juan* ²⁸ sowie weitere Sätze aus dem Ballett als »Arie spagnole«. Dass sich zum Ballett *Les Trois Couleurs* ²⁹, über dessen Dramaturgie nichts weiter bekannt ist, eine »Arie di Linguadoca« in der Sammlung wiederfindet, könnte daraufhin deuten, dass das Ballett die französische Provinz Languedoc als Handlungsort hatte. Eine Codierung der Sätze mit MEI kann es hier ermöglichen, die Verbindungen darzustellen.

■ 25

Ein Beispiel ist das Ballett *Les Aventures champêtres* aus dem Wiener Repertoire, bei dem sich beinahe alle Sätze zu unterschiedlichen Opéras comiques zuordnen lassen. siehe Vera Grund, Artikel *Les Aventures champêtres*, in: *GluckWV-online*, <https://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/2-02-33-0>.

■ 26

Anonym, *Antiche ariette nazionali anche de'più remoti paesi*, handschriftl., Datierung 18. Jahrhundert, Bayerische Staatsbibliothek, München, MuS. MS. 4117, <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00059360?page=1>. Siehe dazu auch Vera Grund, *Von nahen und fremden Ländern: Mobile musikalische Notate in der Sammlung Antiche ariette nazionali anche de' più remoti paesi*, in: *Tanz & Archiv: Forschungsreisen*, Nr. 5 (2014), S. 112–125.

■ 27

Gluck/Dahms 2010, S. 14f, 16f. und 20. Im Original wird der Satz als »Contre Danse« bzw. »Chaconne Espagnole« bezeichnet.

■ 28

Wie FN 21, S. 99. <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00059360?page=95>.

■ 29

Siehe Vera Grund, Artikel *Les Trois Couleurs*, in: *Gluck-WV online* <https://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/2-02-38-0>.

Auch bei *Le Suisse* handelte es sich um ein Nationenballett, bei dem es offenbar vor allem darum ging, der Schweiz zugeschriebene Attribute zu präsentieren, denn wie es der Wiener Tänzer, Choreograf und Chronist Philipp Gumpenhuber im Szenar des Balletts formulierte, zeigte bereits das Eröffnungstableau, »alles, was dort normalerweise bei Sonnenaufgang passiert«. ³⁰ Dies spiegelt sich in der Faktur der Musik wider, die zahlreiche Vaudevilles und Arien zitiert: Bereits die Sinfonia übernimmt die ersten Takte aus Carl Heinrich Grauns Sinfonia zur Oper *Alessandro e Poro* (1744) ³¹, deren Berliner Aufführung aufgrund der Mitwirkung der Tänzerin Barbara Campanini als besonders denkwürdiges Ereignis für den Tanz galt. ³² Satz 4 bringt in den ersten Takten Francesco Gasparinis Arie »Ogni memoria de torti miei« aus *Taican re della Cina* (1707) ³³, die als Siciliana darauf hindeuten könnte, dass es sich um eine Hirtenszene handelte ⁰⁶.

Als Hauptteil der Handlung beschrieb Gumpenhuber ein Festbankett des ganzen Dorfs, was in der Musik anhand von mehreren als Trinklieder bekannten Vaudevilles kompositorisch umgesetzt wurde. So basiert der Beginn von Satz 7 auf der Tonfolge einer Anglaise ³⁴, auf die später Mozart für sein Duett »Vivat Bacchus« in *Die Entführung aus dem Serail* zurückgriff. ³⁵

■ 30

Gumpenhuber, Philipp, *Repertoire de Tous les Spectacles, qui ont été donné au Théâtre de la Ville, recueilli par Monsieur Philippe Gumpenhuber*, handschriftlich 1759, ex Cambridge, MA, Harvard University, Theatre Collection, MS Thr. 248.1, [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434776944\\$249i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434776944$249i). Siehe auch Vera Grund, Artikel *Le Suisse*, in: *Gluck-WV-online*: <https://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/2-02-22-0>.

■ 31

Vgl. z.B. Karl Heinrich Graun, *Alessandro e Poro*, Abschrift, Auszüge, D-DI MuS. 2953-F-13, <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/54567/6#>.

■ 32

Johann Friedrich Borchmann, *Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten und rühmliche Personen aus dem wichtigen Zeitlaufe von 1740 bis 1778*, Berlin 1778, Bd. 1, S. 184–188.

■ 33

Siehe Francesco Gasparini, *Ogni memoria de torti miei*, aus: *Taican re della Cina*, Abschrift in GB-Lbl R. M. 23.f.5., <https://opac.rism.info/search?id=800184766&View=rism>.

■ 34

Siehe z.B. die Sammlung *25 Anglaises*, in D-KA, Don muS. MS. 833, <https://opac.rism.info/search?id=450013457&View=rism>.

■ 35

Siehe Wolfgang Amadeus Mozart, *Vivat Bacchus*, aus: *Die Entführung aus dem Serail* (=NMA II/5/12), hg. von Gerhard Croll, Kassel 1991, S. 255–264.

□ 06

Ausschnitt aus der Ballettmusik *Le Suisse*, Satz 4, Violine 1, handschriftliche Abschrift, CZ-K, No 70 K I, S. [5].



■ 36

Siehe die Liedersammlung, D-W 126 Blank. (Nr. 18), <https://opac.rism.info/search?id=451505169&View=rism>. Die Melodie war offenbar weit verbreitet, da sie sich auch in einer Ballettmusik aus dem Besitz Friedrich Ludwig Schröders wiederfindet (s. die Sammlung von Ballettmusiken D-Hs ND VII 463), <https://opac.rism.info/search?id=450043660&View=rism> und später auch von Johann Adam Hiller in seiner komischen Oper »Die Jubelhochzeit« (1773) in: S. Johann Adam Hiller, Kommt einst der Bruder Lüderlich zurück, aus: Die Jubelhochzeit, Autograph D-DI, MuS. 3263-F-12, 1.9.1, <https://opac.rism.info/search?id=270002601&View=rism> und <https://opac.rism.info/search?id=270002601&View=rism>.

■ 37

B-Br Ms III 1043 (17) Mus, <https://opac.rism.info/search?id=704001301&View=rism>.

■ 38

Siehe die Tanzsammlungen: B-Aabk (ohne Signatur), Nr. 3, <https://opac.rism.info/search?id=702006640&View=rism> und B-Gu <https://opac.rism.info/search?id=702020122&View=rism>.

■ 39

Ein umfassendes Modell zur editorischen Erschließung von musikalischer und textlicher Intertextualität in Bühnenwerken des mittleren 18. Jahrhunderts wurde im »OPERA«-Projekt erarbeitet und in zwei Editionen umgesetzt: Giambattista Casti, Antonio Salieri, *Prima la musica e poi le parole. Divertimento teatrale in un atto, Operetta a quattro voci*, Musik hg. von Thomas Betzwieser, Text hg. von Adrian La Salvia, Kassel 2013, sowie Justine Favart; Adolphe Blaise, *Annette et Lubin. Comédie en un acte en vers, mêlée d'ariettes et de vaudevilles*, Andreas Münzmay (Hg.) in Kooperation mit OPERA, Kassel 2016. Vgl. auch Andreas Münzmay, *Faire parler l'hypertextualité. Vers une édition critique d'Annette et Lubin (Comédie-Italienne, 1762)*, in: *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Pauline Beaucé (Hg.) und Françoise Rubellin (Hg.), Montpellier, 2015, S. 51–70.

Bei Satz 22 handelt es sich um ein französisches Chanson aus dem 18. Jahrhundert mit dem ebenfalls aussagekräftigen Titel **Laquais versez du vin.** ³⁶ Die Melodie war offenbar weit verbreitet, da sie sich auch in einer Ballettmusik aus dem Besitz Friedrich Ludwig Schröders wiederfindet. Darüber hinaus lassen sich Satz 8 und 16 deutlich als Tanzsätze identifizieren, da Satz 8 auch in einer Sammlung von Walzern überliefert ist ³⁷ und Satz 16 die als »La Charles Lorraine« verbreitete Melodie eines Kontretanzes verwendet. ³⁸ Bekannte Musik zu zitieren, trug vermutlich zur von Gumpenhuber als »Authentizität« bezeichneten *couleur locale* bei, wobei mit der nationalen Zuschreibung großzügig verfahren wurde.

■ 40

Siehe z.B. Münzmay 2016.

Digitale Musikeditionsprojekte haben sich verschiedentlich mit der Modellierung und Darstellung von Intertextualität in Bühnenwerken des 18. Jahrhunderts befasst. ³⁹ Die Ediom-Technologie erlaubt es, solche komplexen intertextuellen Verhältnisse durch semantische Auszeichnung, Annotierung und Verlinkung von Editions- und Kommentar-Objekten und Quellen sowohl philologisch als auch inhaltlich zu erschließen ⁰⁷. ⁴⁰ In einer Ballett-Edition würde die tänzerisch, choreografische Ebene die Funktion, die der Text in Opernwerken hat, ersetzen.

□ 07

Ausschnitt aus der OPERA-Edition Justine Favart, Adolphe Blaise, Annette et Lubin, hg., v. Andreas Münzmay, Air »Quand la bergère vient des champs.

Edition: Text

No. 2 Air : Quand la Bergère vient des champs

25 Annette, à l'âge de quinze ans,
Est une image du printemps;
C'est l'aurore d'un beau matin,
Qui ne veut naître
Et ne paroître
Que pour Lubin.

30 Son teint bruni par le soleil,
Est plus piquant, est plus vermeil,
Blancheur de lys est sur son sein;
Mouchoir le couvre,
Et ne s'entrouvre
Que pour Lubin.

35 Sa bouche appelle le baiser,
Son regard dit qu'on peut oser,
Mais tout autre oseroit en vain;
C'est une rose

40

Edition: Score

No. 2] < Air : Quand la Bergère vient des champs >

Grazioso

Critical Notes

Categories
Music, Text, Stage

Sources
B1, B2, T1

No. 2 Air: Quand la Bergère vient des champs "Annette, à l'âge de quinze ans," Introductory Note
Main sources: B1: p. 5; B2: p. 4 (VI I), p. 4 (VI II), p. 4 (Alto), p. 4 (Bs); T1: pp. 5-6
Title: No title in B1 and B2; T1: "Air: Quand la Bergère vient des champs."
Tempo: B1: "grazioso."; B2: "Grazioso"
B1: A 1750/1751; B2: I 1751 / "L'ÉBAÏSSÉ" (1751)

References

Christophe Ballard hands down this song in Brunetes, vol. 3 (1711), pp. 157-161 (eight stanzas plus three alternes) (1717), vol. 1, pp. 282-283. The form of the melody in *Annette et Lubin* departs slightly from Ballard's version.

PNTH (1738), vol. 4, no. 100 (melody similar to Brunetes/BallardCCh).

ThF (1737), vol. 1, no. 41; vol. 2, no. 41; vol. 3, no. 41; vol. 4, no. 45; vol. 5, no. 45 (melody likewise similar to Brunetes/BallardCCh).

Preserved with the timbre "Quand la Bergère vient des champs tout dandinant" and the words "Ensuite on lui dit Charles-Simon Favart, *La Chercheuse d'esprit, opéra comique, nouvelle édition* (Lyons: Rigollet, 1750), sc. 10 (p. 10).

Preserved with the heading "COUPLETS GALANTS" in *ChFr*, vol. 7 (c. 1760-1761), no. 90 (melody similar to Brunetes/BallardCCh). See quotation of text and Fig. 1.

Commentary

The complete text of the song "Quand la Bergère vient des champs" reads as follows in *ChFr*, vol. 7, pp. 133-134, the source chronologically closest to *Annette et Lubin*:

Quand la Bergère vient aux champs
Toujours dansant,
Toujours chantant
Sa quenouillette va filant:
Toujours Bergère,
Toujours légère,
Toujours chantant.

Concordance navigator

Navigation by number & bar

No. 2 Air: Quand la Bergère vient des char

Bar

1

Display

Verbindung Bild und Szenar

■ 41
Gumpenhuber 1759, S. 69f, [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434776944\\$245i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434776944$245i).

■ 42
Anonym 1760, S. 86–111, S. 106f
<https://books.google.fr/books?id=LL4DAAAAMAAJ&hl=de&pg=PA7#v=onepage&q&f=false>.

■ 43
Siehe Vera Grund, Artikel Le Port de Marseille, in: Gluck-WV online <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/gww/werkregister/eintrag/le-port-de-marseille-2-14-00-0.html>.

■ 44
Sybille Dahms, Ballet Reform in the Eighteenth Century and Ballet at the Mannheim Court, in: Paul E. Corneilson und Eugene K. Wolf (Hg.), Ballet music from the Mannheim court, Madison 1996, S. XVIII–XXI, dies., Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts, in: Andrea Amort u. Mimi Wunderer-Gosch (Hg.), Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart, Wien 2001, S. 22–28.

Ikonografische und verbale Handlungsbeschreibungen

Das Ballett Le Port de Marseille ist zwar ohne Musik überliefert, jedoch liegt eine Beschreibung der Handlung in der Theaterchronik von Philipp Gumpenhuber 41 und im Journal étranger 42 vor. Anhand dieser Schilderungen der Dramaturgie lässt sich ein Bild aus der sogenannten Durazzo-Sammlung zuordnen 08, eine Sammlung, die Szenenbilder von einigen der Ballette enthält, 43 die der Theaterdirektor Giacomo Durazzo während seiner Intendanz der Wiener Theater im mittleren 18. Jahrhundert beauftragte. 44

□ 08
Unbekannte/r Künstler*in, Le Port de Marseille, ca. 1759–1760, 305mm × 468mm, The Morgan Library, New York.



Die Handlungsbeschreibungen geben folgende Dramaturgie an: Handlungsort ist die Hafepromenade von Marseille mit Blick aufs Meer, das von Schiffen und Galeeren befahren wird. Die Promenade ist von Werkstätten gesäumt, in denen angekettete Handwerker ihre Arbeit verrichten. Junge Frauen überzeugen den Aufseher, die Ketten der Gefangenen für einen Tanz abzunehmen, woraufhin die Matrosen fliehen und der Aufseher droht, die Frauen in Ketten zu legen. Zeitgleich kommt eine Galeere an. Eine Tänzerin, die entweder durch ihr Kostüm oder den Tanz als Einwohnerin von Marseille stammend charakterisiert ist (»une jeune Fille de ce país, la quelle y vient«), greift beschwichtigend ein. Es folgt ein Pas de trois des Fassbinders (»un Tonnelier«), seines Gehilfen (»son Garçon«) und seiner Dienerin (»Sa Servante«).

Anhand der Personalangaben, die Gumpenhuber über die am Kärntnertortheater engagierten Tänzerinnen und Tänzer der Saison 1759/60 und ihrer Funktion im Ballettensemble macht ⁴⁵, lassen sich zumindest Rückschlüsse auf die Solistinnen und Solisten ziehen. Als Primaballerina nennt das Verzeichnis Camilla Paganini, die vermutlich auch im Szenenbild prominent abgebildet ist. Ebenso lässt sich der Pas de trois im Bild deutlich ausmachen. ⁴⁶

Die Kodierung in MEI ermöglicht hier die Explizierung und Verknüpfung dieser Beziehungen zwischen den verschiedenen Medien. Es lassen sich in einer Datei das Personalverzeichnis Gumpenhubers mit den Szenaren aus der Durazzo-Sammlung zusammenbringen und mit einem zentralen Register für Personen versehen. So lassen sich Stellen im Text genauso wie Bereiche auf einem Bild markieren und auszeichnen ⁴⁷ und auf Entitäten (hier: Personen) oder musikalische Abschnitte (hier: Pas de trois) verweisen.

■ 45

Gumpenhuber 1759, S. 13, [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434776944\\$189i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434776944$189i).

■ 46

Neben den Informationen, die aus den Beschreibungen sowie den Aufführungsumständen geschlossen werden können, liefert jedoch auch das Bild zusätzliche Hinweise, die in den Beschreibungen nicht enthalten sind: Der Zeichnung nach zu schließen dürfte es sich bei dem Ballett um einen sogenannten Knüppel oder »Stöckertanz« gehandelt haben, worauf die von der Primaballerina und zwei weiteren Tänzern in den Händen gehaltenen Requisiten deutlich hinweisen. Zum Stöckertanz siehe Rudolf Voss, *Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorische Studie*, Berlin 1869, S. 376.

■ 47

Zur Auszeichnung von Faksimile in MEI vgl. Kristina Richts und Joachim Veit, *Stand und Perspektiven der Nutzung von MEI in der Musikwissenschaft und in Bibliotheken*, in: *Bibliothek – Forschung und Praxis*, Jg. 42 Nr. 2 (2018), S. 292–301, S. 296f.

□ S2

Les Corsaires, Satz 4, Hornstimme,
Takt 1-2 in MEI.

Ballettensemble bei Gumpenhuber mit ergänzten Vornamen
[Gennaro] Magri (detto Genariello) – [Camilla] Paganini (ainée)
[Giovanni] Guidetti – [Bettina] Buggiani
[Onorato] Viganò – [Josepha bzw. Giuseppa] Fusi
[Ignaz] Seve
[Johann] Hopp

```

<castList>
  <head>Le Port de Marseilles</head>
  <castItem>
    <actor><persName role="primoballerino" cert="medium">
      <supplied>Gennaro</supplied>Magri
    </persName>
  </actor>
</castItem>
  <castItem>
    <actor><persName role="primaballerina" cert="medium">
      <supplied>Camilla</supplied>Paganini
    </persName>
  </actor>
</castItem>
  <castItem>
    <actor>
      <persName role="Zweiter Tänzer" cert="medium">
        <supplied>Giovanni</supplied>Guidetti
      </persName>
    </actor>
</castItem>
  <castItem>
    <actor><persName role="Zweite Tänzerin" cert="medium">
      <supplied>Josepha bzw. Giuseppa</supplied> Fusi
    </persName>
  </actor>
</castItem>
  <castItem>
    <actor><persName role="Figurant">
      <supplied>Ignaz</supplied>Seve
    </persName>
  </actor>
</castItem>
</castList>

```

□ S3

Le Port de Marseille, Bildannotation in MEI.

```
<facsimile>
  <surface xml:id="surface_e315f6a1-1e53-44f0-8899-
75567ee51510" n="1" ulx="0" uly="0" lrx="1667" lry="2222">
    <graphic xml:id="graphic_0eaf3090-977f-48f4" tar-
get="LePortDeMarseille.jpg" width="1667" height="2222"/>
    <zone xml:id="zone_2b217393-1b5e-46cd-8de7-
63ac5838fd9c">
      <figDesc>
        <persName>Camilla Paganini</persName>
      </figDesc>
    </zone>
    <zone xml:id="zone_b71b1037-990a-4cff-a76c-
c80ce4a0465b">
      <figDesc>Pas de trois</figDesc>
    </zone>
  </surface>
</facsimile>
```

Versionen von Sujets und kulturhistorischer Hintergrund

■ 48
Gumpenhuber 1759, S. 68, [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434776944\\$244i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434776944$244i).

■ 49
Vera Grund, Artikel La Guinguette, in: Gluck-WV online <https://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/2-02-13-0>.

□ 09
William Hogarth, A Rake's Progress III: The Orgy, 1734, Öl auf Leinwand, 62,5cm × 75,2cm, Sir John Soans Museum, P42, London.

Ein weiteres bei Gumpenhuber beschriebenes Ballett ⁴⁸, das zwar ohne Musik überliefert ist, lässt sich aufgrund der Handlungsbeschreibung ebenfalls einem der Szenenbilder aus der Durazzo-Sammlung eindeutig zuordnen. Es handelt sich dabei um das Ballett *La Guinguette*, das 1759 am Kärntnerthortheater mit der Choreografie von Charles Bernardi aufgeführt wurde. ⁴⁹ Erneut ist als Primaballerina Camilla Paganini anzunehmen, was anhand von Annotationen des Szenenbildes deutlich gemacht werden kann, woraus eine Verbindung innerhalb des Werkkorpus entsteht. Ebenso lässt sich für das Sujet des Balletts, eine ausschweifende Szene in einem als »Guinguette« bezeichneten Vergnügungsort, eine kulturgeschichtliche Linie über die bildende Kunst, die Pariser Aufführungstradition von *Guinguette*-Balletten, über die Wiener Version von *La Guinguette* hin zu einem zweiten Ballett *Les Quakres à la Guinguette* des Repertoires ziehen: In der bildenden Kunst als moralisierendes Genremotiv, wie es auch William Hogarth in der Mitte des 18. Jahrhunderts in seiner moralisch-satirischen Sammlung *The Rakes Progress* darstellte ⁰⁹, war das Sujet bereits im 17. Jahrhundert in der englischen Theaterkultur verbreitet gewesen.



■ 50
Artur Michel, Two great XVIII Century Ballet Masters: Jean-Baptiste de Hesse and Franz Hilverdin. La Guinguette and Le Turc généreux seen by G. de St. Aubin and Canaletto, in: Gazette des Beaux-arts, S. 271–286, hier S. 278.

■ 51
 Ebd.

■ 52
 Ebd., S. 272.

■ 53
Wenn weitere Analogien angenommen würden, bedeutete dies in Hinblick auf die Deutung der Figuren, dass die Primaballerina eine Prostituierte darstellte. Die weibliche Figur dahinter ist durch Bekleidung und den um die Taille getragenen Schlüsselbund als Hausangestellte ausgewiesen, wobei es sich bei dem auffällig großen um den Hals getragenen Kreuz vermutlich um eine sarkastische Anspielung handelte.

Indem eine britische Tanztruppe 1729 erstmals an der Pariser Opéra comique ein Ballett mit dem Titel *La Guinguette* aufführte, ⁵⁰ strahlte es im 18. Jahrhundert auch nach Frankreich aus. Es folgte 1750 eine Version des Choreografen Jean-Baptiste François Dehesse, die im Jahr 1750 im Théâtre Italien unter dem gleichen Titel gezeigt wurde. ⁵¹

Von Dehesses Ballett ist ein Szenenbild überliefert ¹⁰. ⁵² Der detaillierte Stich, den Pierre-François Basan nach der Vorlage von Gabriel de Saint-Aubin erstellt, zeigt eine tanzende Gruppe, im Vordergrund der erste Tänzer, bei dem es sich nach Kleidung und Accessoires (einem Säbel) um einen Offizier handeln dürfte. Die zurückgelehnte Körperhaltung, der instabile Stand auf einem Bein sowie der in die Ferne gerichtete Blick der meisten der Dargestellten lassen ebenso wie der Konsum von Rauschmitteln, illustriert durch eine im vorderen rechten Teil des Bildes aus einer Flasche trinkende Figur sowie die Pfeife, die die Primaballerina dem ersten Tänzer reicht, auf eine ähnlich orgiastische Szenerie schließen, wie sie Hogarth darstellte. ⁵³

□ 10
 Gabriel de Saint-Aubin, Pierre-François Basan (Stich), *Tanzende Paare in einem Garten*, ca.1760, Radierung und Gravur, 321mm × 368mm, British Museum, 1874,0711.83, London, © The Trustees of the British Museum.



■ 54

Vera Grund, Artikel *La Guinguette*, in: *Gluck-WV*, <https://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/2-02-13-0>.

■ 55

Gumpenhuber 1759, S. 68, [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434776944\\$244i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434776944$244i).

■ 56

Monika Woitas, Artikel *Allemande*, in: *MGG-Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff, zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://ez-proxy.hfm-detmold.de:2088/mgg/stable/403808>.

Das Szenar zum 1759 aufgeführten Wiener Ballett *La Guinguette* ⁵⁴, das Gumpenhuber in seiner Chronik übermittelt, gibt als Handlungsort wie in der Darstellung von Saint-Aubin eine Gartenanlage an, in der verschiedene Personen promenieren und, wie dem Bild zu entnehmen ist, sich beim Kegelspiel und Tanz vergnügen oder in der »Guinguette« essen und trinken ¹¹.

Aufruhr aufgrund von Eifersucht entsteht, als die Primaballerina mehrere Männer zum Tanzen auffordert. ⁵⁵ Die männliche Hauptrolle, laut Gumpenhubers Beschreibung wie in Dehesses Ballett ein Offizier, eilt herbei, um für Ordnung zu sorgen und wird von der Tänzerin umgarnt, möglicherweise wie auf dem Stich zum Pariser Ballett dargestellt mit bewusstseinsweiternden Substanzen, denn laut Gumpenhubers Szenar trat eine unvermittelte Veränderung im Verhalten des Offiziers ein (»en pleine liberté il va changer ses habits«), was sicherlich choreografisch umgesetzt wurde. Ein »deutscher Tanz« (»une Danse Allemande«) beschloss das Ballett, wobei die Wahl der Allemande als Schlusstanz nicht zufällig getroffen wurde, sondern an den anzüglichen Gestus des Sujets anschloss. Denn die Allemande galt aufgrund der für sie typischen Haltung, bei der das Tanzpaar die Hände überkreuzt und daher in enger Stellung tanzt, als anstößig ¹² ¹³. ⁵⁶

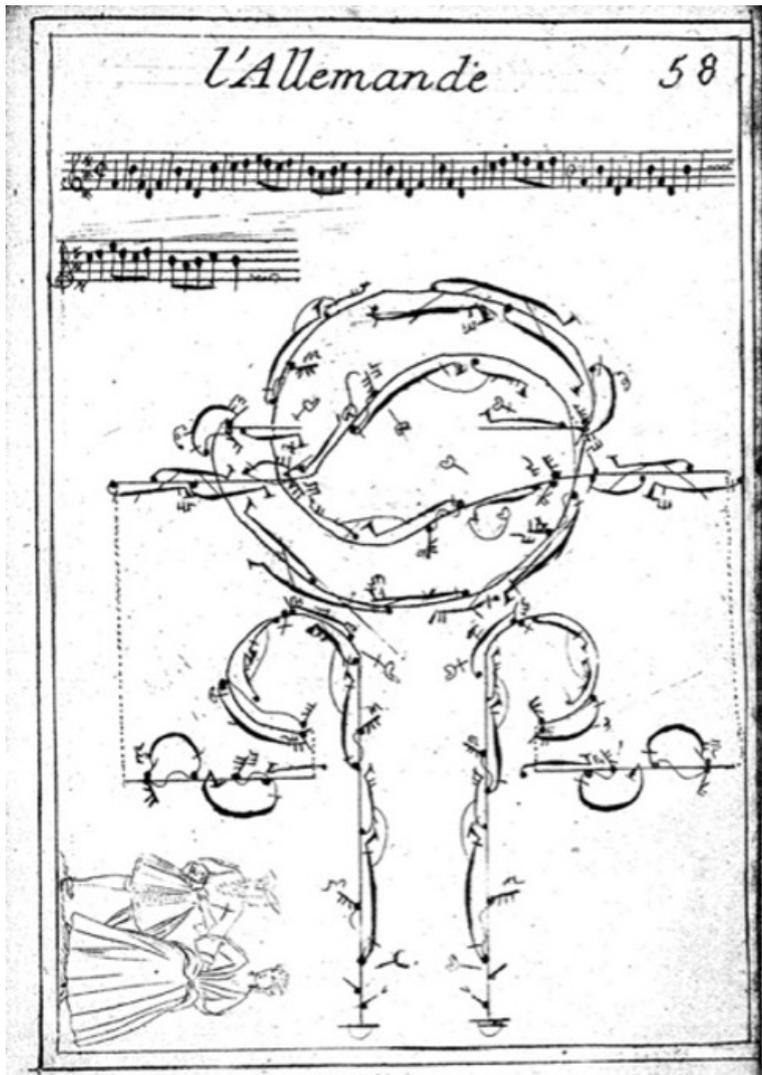
□ 11

Unbekannte/r Künstler/in, Szenenbild zum Ballett *La Guinguette*, Fotografie einer verschollenen Pinselzeichnung (?), ca. 1759, Derra de Moroda Dance-Archives, DdM f M 008_24, Salzburg.



□ 12 & □ 13

Choreografie einer Allemande, aus: Pierre Rameau, *Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art de décrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Paris 1725, Nr. 58.



Aufgrund der Informationen aus den Guinguette-Balletten lässt sich ein weiteres Szenenbild aus der Durazzo-Sammlung dem Sujet und dem nur anhand der Aufführungsdaten überlieferten **Les Quackres à la guinguette** zuordnen 14. 57

□ 14

Unbekannte/r Künstler/in, Szenenbild zu Les Quakers à la guinguette, Fotografie einer verschollenen Pinselfeuerung (?), ca. 1759, Derra de Moroda Dance-Archives, DdM f M 008_21, Salzburg.



Während das Guinguette-Motiv wie gezeigt für Ausschweifungen und Unmoral stand, galten die bereits von Thomas Walker in *The Quaker's Opera* (1728) auf der Musiktheaterbühne thematisierten Quäker hingegen als Hüter von Sitte und Anstand. Dies deutet sich auch in dem Szenenbild an, das mehrere Personen in ländlichem Ambiente zeigt, die anhand der charakteristischen runden Hüte der Männer und schlichten Kleider der Frauen als Quäker identifiziert werden können. Dass die zur Gruppe der Quäker gehörende Figur in der linken Bildmitte vermutlich eine alkoholische Substanz, ins Feuer schüttet, kann angenommen werden, da Alkoholverbot ein typisches Motiv in komischen Bühnenstoffen des 18. Jahrhunderts war, die andere religiöse Gruppen thematisierten. 58 Am Boden liegende Personen und umgestürzte und noch in den Fenstern verbliebene Gestalten deuten ebenso auf amouröse Abenteuer hin, wie die durch die Commedia dell'arte tradierte *capitano*-Figur, die einer Amme am Kindbett Avancen macht. Vermutlich dienten die Leitern als Requisiten für artisti-

■ 57

Siehe dazu: Vera Grund, Artikel *Les Quakers à la guinguette*, in: *Gluck-WV online* <https://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/2-02-39-0>.

■ 58

Insbesondere in sogenannten »türkischen« Stoffen wie Glucks *Les Pelerins de la Mecque* oder Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* ist das Motiv Alkoholverbot und -konsum zur Charakterisierung der komischen, dem Islam angehörenden Figuren der Werke topisch.

■ 59

Sibylle Dahms, *Vienna as a Center of ballet Reform in the late 18th Century*, in: Michael Cherlin et al. (Hg.), *The Great Tradition and its Legacy. The Evolution of Dramatic and Musical Theatre in Austria and Central Europe*, New York, Oxford 2004, S. 153–159, S. 155.

sche Einlagen in dem Ballett, für das aufgrund der Verbindung zur Commedia dell'arte der für die italienischen Bühnentanz typisch akrobatische Stil anzunehmen ist. 59

Zur Annäherung an die Wiener Choreografien zum Guinguette-Sujet ist die Verschränkung des Materials, das die kulturhistorische Verankerung, Modellballette sowie die Verbindungen innerhalb des Werkkorpus darstellt, notwendig. Generalisierend lässt sich daher feststellen, dass für die Auseinandersetzung ein breiterer Quellenkorpus in Betracht gezogen werden muss, damit eine Annäherung, die über die reine Darstellung Aussagen trifft, nötig und sollte für ein Datenmodell berücksichtigt werden. Wenn die bereits zuvor beschriebene Tanzbibliothek auch Aussagen über den kulturhistorischen Hintergrund von Tänzen enthält, wie für die Allemande ausgeführt, kann dies für die Deutung aufschlussreich sein.

Bild, Geste und Semantik

Darüber hinaus kann die Betrachtung der dargestellten Posen auf den Szenenbildern im Abgleich mit Beschreibungen von Gesten und deren Semantik, wie sie in Tanztraktaten oder Schauspielschulen enthalten sind, Hinweise zur Deutung geben. Beispielsweise beschrieb der Tänzer und Choreograph John Weaver in seinem stark rezipierten Szenar zum Ballett **The Loves of Mars and Venus** (1724) im Detail, durch welche Gesten bestimmte Emotionen auf der Bühne dargestellt werden. ⁶⁰

Mehrere von Weaver beschriebene Gesten lassen sich in den Szenenbildern wiederfinden: So entspricht die Körper- und Armhaltung der Figur des Offiziers in **La Guinguette** mit zurückgestelltem rechtem Fuß und ausgestrecktem Arm der Beschreibung von »Entrüstung« bei Weaver ¹⁵. ⁶¹



□ 15
Ausschnitt aus: Unbekannt, Szenenbild zum Ballett *La Guinguette*, Fotografie einer verschollenen Pinselfeuerung (?), ca. 1759, Derra de Moroda Dance-Archives, DdM f M 008_24, Salzburg.

Die Haltung der Primaballerina im Zentrum des Bildes mit den beiden nach links ausgestreckten Armen und Handflächen und dem abgekehrten Kopf kann mit Weaver als »Distaste« gelesen werden ¹⁶. ⁶²



□ 16
Ausschnitt aus: Unbekannt, Szenenbild zum Ballett *La Guinguette*, Fotografie einer verschollenen Pinselfeuerung (?), ca. 1759, Derra de Moroda Dance-Archives, DdM f M 008_24, Salzburg.

■ 60
John Weaver, *The Loves of Mars and Venus, A Dramatic Entertainment of Dancing Attempted in Imitation of the Pantomimes of the Ancient Greeks and Romans*, London: Mears 1724, S. 21–23.

■ 61
»When it rises to Anguish, and Indignation, it is express'd by [...] stepping back the right Foot, leaning the Body quite backward, the Arms extended, Palms clos'd, and Hands thrown quite back; the Head cast back, and Eyes fix'd upwards.« Ebd., S. 22.

■ 62
»The left Hand thrust forth with the Palm turn'd backward the left shoulder rais'd and the head bearing towards the right denotes an abhorrence and distaste.« Ebd., S. 23.

In der gleichen Pose ist die im Zentrum des Szenenbildes von **Les Quakers à la guinguette** dargestellt ¹⁷.



□ 17
Ausschnitte aus: Unbekannt, Szenenbild zu *Les Quakers à la guinguette*, Fotografie einer verschollenen Pinselfeuerung (?), ca. 1759, Derra de Moroda Dance-Archives, DdM f M 008_21, Salzburg.

Die Haltung zahlreicher weiterer Tänzerinnen und Tänzer im Szenenbild zu *Les Quakers à la guinguette* mit erhobenen Armen und Händen stellen laut Weavers Beschreibung Bewunderung oder Erstaunen dar ¹⁸. ⁶³

■ 63

»Admiration is discover'd by the raising up of the right Hand, the Palm turn'd upwards, the Fingers clos'd; and in one Motion the Wrist turn'd round and Fingers spread; the Body reclining, and Eyes fix'd on the Object; but when it rises to Astonishment: Both Hands are thrown up towards the Skies; the Eyes also lifted up, and the Body cast backwards.« Weaver 1724, S. 21.

□ 18
Ausschnitte aus: Unbekannt, Szenenbild zu *Les Quakers à la guinguette*, Fotografie einer verschollenen Pinselfeuerung (?), ca. 1759, Derra de Moroda Dance-Archives, DdM f M 008_21, Salzburg.



Eine ganze Gruppe ist hingegen in der Pose abgebildet, die für Eifersucht steht, laut Weaver durch das Zeigen mit dem Mittelfinger auf ein Auge darzustellen ¹⁹. ⁶⁴

■ 64

»Jealousy will appear by the Arms suspended, or a particular pointing the middle Finger to the Eye; by an irresolute Movement throughout the Scene, and a Thoughtfulness of Countenance.« Weaver 1724, S. 21.

□ 19

Ausschnitt aus: Unbekannt, Szenenbild zu Les Quakers à la guinguette, Fotografie einer verschollenen PinSELZEICHNUNG (?), ca. 1759, Derra de Moroda Dance-Archives, DdM f M 008_21, Salzburg.



Für die Dramaturgie von *Les Quakers à la guinguette* könnte demnach angenommen werden, dass das Paar in der Bildmitte die Eifersucht der anderen Figuren auslöste, während als Nebenhandlungen eine ähnliche Szene, wie die, die bei Gumpenhuber für *La Ginguette* erwähnte »unvermittelte Veränderung im Verhalten« aufgrund von Alkoholkonsum, dargestellt wurde sowie verschiedene akrobatische Tanzeinlagen mit Leitern Teil des Balletts waren. Auch wenn der genau Inhalt von *Les Quakers à la guinguette* unklar bleibt, lässt die Analyse der Bilder anhand von Weavers Beschreibung der gestischen Semantik eine Annäherung an das Ballett zu, die die Zusammenschau der Dramaturgie verschiedener Ballette auf das gleiche Sujet vertieft.

Eine Gestensammlung, die die Semantiken wie sie in verschiedenen Quellen zu Tanz und Schauspiel überliefert sind ⁶⁵, zusammenführt und anhand von mit MovEngine erstellten Animationen darstellt, könnte bei der Entschlüsselung hilfreich sein. Dreidimensionalen Modelle der abgebildeten Figuren, die ebenfalls mit MovEnging erstellt werden können, ließen eine detaillierter Ansicht und Analyse der Posen zu und könnten Rückschlüsse auf die Bewegungen, die zu ihrem Erreichen und Verlassen möglich und wahrscheinlich sind, geben.

■ 65

Beispielsweise auch enthalten in: Gilbert Austin, *Chironomia: or a Treatise on Rhetorical Delivery: comprehending many precepts, both ancient and modern, for the proper regulation of the Voice, the Countenance, and Gesture [...]*, London 1806.

Fazit

Durch die digitale Zusammenschau der verschiedenen Quellen, die auf Basis entsprechender Kodierungen editorisch erschlossen und annotiert werden und durch die Edirom-Technologie detailliert miteinander synchronisiert werden, können Erkenntnisse und Perspektiven über das Verhältnis von Bewegung und Musik entstehen und so ein Beitrag zur **Choreomusical Research** geschaffen werden, den Stefanie Schroedter als Desiderat der Tanz-Forschung benennt. ⁶⁶ Die Möglichkeit der digitalen Repräsentation von Bewegung in Verbindung mit Musik bietet eine substantielle Ergänzung der bisherigen theoretisch reflektierenden Methoden der historischen Tanzwissenschaft. Die Verbindung von Noten- und Texteditionen, annotierten Bildquellen sowie Bewegungsrekonstruktionen kann sowohl zur Analyse und Interpretation der Ballette dienen wie zur Präsentation der Ergebnisse, die auch kulturhistorisch relevant sind. Ein strukturiertes Datenmodell, das Bewegung gleichberechtigt mit musik-, text- und bildeditorischen Aspekten einbezieht, kann den verschiedenen künstlerischen Ebenen des interdisziplinären Genres Ballett gleichermaßen gerecht werden ²⁰. Zur technischen Umsetzung können die etablierten Standards zur semantischen Text- und Musikauszeichnung (TEI und MEI) eingesetzt werden und mit den Anwendungen von MovEngine in der Edirom als Plattform mit eingebunden werden.

■ 66

Stephanie Schroedter, *Körper und Klänge in Bewegung – Auftakte und Wege zu einer Verbindung von Tanz- und Musikwissenschaft*, in: Susanne Rode-Breymann et al. (Hg.), *Wege: Festschrift für Susanne Rode-Breyermann*, Hildesheim 2018, S. 535–539, S. 539.

□ 20

Datenmodell einer Ballettedition.

