

Forum Ritualdynamik

 **SFB 619**
Ritualdynamik

Diskussionsbeiträge des SFB 619 »Ritualdynamik« der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, herausgegeben von Dietrich Harth und Axel Michaels

Nr. 17

Februar 2011

Hanna Walsdorf

Ritualtransfer zwischen Opéra und Jesuitenkolleg

Tanzikonen des 18. Jahrhunderts auf
der Schulbühne in Louis-le-Grand



Die Publikationen des *Forums Ritualdynamik* erscheinen in loser Folge.

Geschäftsadresse:

SFB 619 c/o Südasien-Institut

Im Neuenheimer Feld 330

D-69120 Heidelberg

Germany

e-mail: sfb619@uni-hd.de

<http://www.ritualdynamik.uni-hd.de>

Kontakt Autorin:

Dr. Hanna Walsdorf, Teilprojekt B7, Musikwissenschaft Heidelberg,

hanna.walsdorf@zegk.uni-heidelberg.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Ritualtransfer Zwischen Opéra und Kollegium	4
Große Namen in Louis-le-Grand	7
1728: Camargo und Prévost – Frauen auf der Jesuitenbühne?	7
1741 und 1742: Noverre debütiert in Louis-le-Grand	10
1748: Gaëtan Vestris' zweites Debüt?	12
Fazit: Vor dem Ruhm – jugendliche Tanztalente zu Gast bei den Jesuiten	13
Literatur	13
Gedruckte Quellen	14

Einleitung

Am ergiebigsten sind oft die zufälligen Quellenfunde. Entdeckungen von historischen Dokumenten, die man gar nicht gesucht hat, oder unverhoffte Entdeckungen in solchen, auf die man mit einer völlig anderen Fragestellung geblickt hat, sind nur durch eine typisch abendländische Überzeugung möglich: dass man Ideen am besten bewahrt, indem man sie *aufbewahrt*. Die Verschriftlichung von Wissen ist im Falle einer flüchtigen, weil performativen Kunstform wie dem Tanz allerdings nur sehr bedingt praktikierbar, wird doch gerade hier deutlich, dass man Wissen nicht nur im Kopf, sondern auch im Körper tragen kann. So geben schriftliche Zeugnisse wie etwa die Ballettszenarien aus dem Pariser Jesuitenkolleg Louis-le-Grand, die Gegenstand dieser Untersuchung sind, nicht viel mehr als die programmatische Idee von dem Preis, was – und wer – im 18. Jahrhundert auf die Kollegsbühne kam. Aussagen darüber, *wie* getanzt wurde, lassen sich lediglich aus dem tanzhistorischen Kontext ableiten.

Dass sich inmitten der Namen der beteiligten Akteure, die unter den Szenenbeschreibungen aufgeführt sind, auch diejenigen der größten Tänzer ihrer Zeit verstecken, ist dabei der eigentlich erstaunliche Quellenbefund: Obwohl schon lange bekannt ist, dass die Schulballette oft von den Choreographen¹ des 1669 gegründeten *Ballet de l'Opéra de Paris* (kurz *Opéra*) gestaltet wurden und viele Tänzer von dort mitwirkten, wurden die Namen Camargo und Prévost (1728), Noverre (1741 und 1742) und Vestris (1748) in den Szenarien bislang offenbar übersehen. Das mag daran liegen, dass sie nur ein oder (wie Noverre) zweimal in Louis-le-Grand aufgetreten sind und als Auszubildende der *Opéra* nicht auch in der übersichtlichen Liste der beteiligten Jesuitenschüler verzeichnet sind, oder daran, dass in ihren Biographien nur ihre Lehrer und Operndebutts Erwähnung finden, man also nie nach einem früheren Auftritt gesucht hat. Als veritable Zweigstelle der *Opéra* diente aber die Jesuitenbühne allem Anschein nach auch als Probephöhne für die zukünftigen Berufstänzer.

Die Quellen zum Jesuitenballett im Paris des 18. Jahrhunderts erhellen damit zweierlei: zum einen den (personellen und tanzästhetischen bzw. tanzdidaktischen) Transfer zwischen *Opéra* und Ordenskolleg, dessen Ritualhaftigkeit im folgenden Abschnitt dargestellt werden soll, und zum anderen die frühen Karrieren nachmaliger Tanzikonen.

¹ Zumeist waren diese *maîtres des ballets* zugleich Mitglieder der seit 1661 bestehenden *Académie royale de danse*.

Ritualtransfer zwischen Opéra und Kollegium

„Rituals are not isolated phenomena, they are performed within a specific cultural context. In every process of ‘transfer of ritual’, a rite or a ritual is transferred from one context to another.”² Ebenso wie Rituale bestehen auch (Musik- und) Tanzkulturen immer in bestimmten Kontexten, und dennoch sind Transferbewegungen zwischen verschiedenen Tanzkulturen historisch nur schwer zu greifen. Was in Gesellschaft oder auf der Bühne für eine Gesellschaft getanzt wurde³, ist vielfach nur in bildlichen oder beschreibenden Dokumenten überliefert, und Tanznotationen, die den Tanz selbst zu fixieren versuchen, sparen nicht selten Essentielles aus. Was den Zeitgenossen selbstverständlich war und daher nicht aufgeschrieben wurde, zwingt die heutige Tanzforschung zur Spekulation darüber, welcher Gestalt eben diese nicht notierten Bewegungselemente gewesen sein mögen. Die mal philosophisch, mal theologisch motivierten theoretischen Abhandlungen zum Verhältnis von Theorie und Praxis des Tanzes, die seit dem späten Mittelalter in Europa entstanden sind, bezeugen den gesellschaftlichen Stellenwert, die Funktion und Wertung des Tanzes im jeweiligen kulturellen Kontext. Viele Körper- und Bewegungskonzepte wurden über diese Schriften in die Tanzpraxis eingespeist, die mal als nachträgliche Analyse von bereits Vorhandenem, mal – wie bei der *Académie* des 17. Jahrhunderts – als Vorschrift wirkten.

Kontrollierbarkeit und Ordnung sind in der Geschichte des Tanzes zu jeder Zeit von großer Bedeutung gewesen. Das betrifft nicht etwa nur das Tanzen in religiösen, kultischen oder rituellen Räumen, sondern ebenso das Tanzen bei Hofe und auf der Bühne – und alle denkbaren Schnittmengen davon. Ludwig XIV., das wohl bekannteste Beispiel eines tanzenden Königs, domestizierte seine adeligen Höflinge im Ritual des *Ballet de cour*.⁴ Er war in dieser Konzeption die Sonne, und die Mitglieder des Hofstaates verkörperten die Sterne in seinem Universum. Damit das so blieb, gründete Ludwig 1661 die *Académie royale de danse*⁵: eine Gelehrten-gesellschaft aus 13 professionellen Tänzern, die sich nunmehr institutionell der Förderung der Tanzkunst widmen sollten – die Wiege der europäischen

² Langer, Robert et al: Transfer of Ritual, in: Journal of Ritual Studies 20 (1) 2008, S. 1-10; 3.

³ Siehe hierzu Klein, Gabriele: Tanz als Aufführung des Sozialen. Zum Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis, in: Bischof, Margrit/Rosiny, Claudia (Hrsg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung, Bielefeld 2010 (= TanzScripte, Bd. 20), S. 125-144.

⁴ Zur Geschichte und Charakteristik des *Ballet de cour* siehe etwa Prunières, Henry: Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, Paris 1914; McGowan, Margaret M.: L’art du ballet de cour en France, 1581 – 1643, Paris 1963; Christout, Marie-Françoise: Le ballet de cour de Louis XIV., 1643 – 1672, Paris 1967; Dies.: Le ballet de cour au XVIIe siècle, Genf 1987; Rüeßger, Emmanuèle: Le spectacle total à la Renaissance. Genèse et premier apogée du ballet de cour, Zürich 1995; Schroedter, Stephanie: Vom "Affect" zur "Action". Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action, Würzburg 2004.

⁵ Siehe die Lettres patentes du Roy, pour l’établissement de l’Académie Royale de Danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30. Mars 1662, Paris 1663. BnF, NUMM- 76291.

Kunstform Ballett stand also in Frankreich. Die berufenen Tanzmeister der *Académie* normierten nun die höfischen Tänze für die Zukunft; sie taten dies aber nicht, indem sie bereits existierende Tänze notierten, sondern es sollten „per Notat [...] neue Tänze aufgezeichnet und somit schriftlich allererst entworfen werden“⁶:

„Die höfische Praxis des Tanzes wurde mit der *Académie royale de danse* [...] nicht nur in ihrer sozialisierenden Funktion professionalisiert, vielmehr wurde ihre körpertechnische Kunstausübung in eine Wissenskultur überführt, in der sie sich mit anderen Kulturtechniken wie dem Entwerfen, Schreiben und Bewerten verschränkte. Das praktizierte Körperwissen generierte sich entscheidend über das Medium der Schrift. Fortan stand das Notat dem Erlernen von Tänzen vor und prägte die Vermittlungskunst, Tänze zu lehren und zu lernen.“⁷

Was im höfischen Kontext – dem *Ballet de cour* – seit über hundert Jahren choreographische Praxis war, wurde nun also in einer Tanzschrift festgehalten, die einerseits der Dokumentation und Tradition diene, andererseits aber auch eine Kodifizierung von Schrittmaterial und Körperhaltungen begünstigte. Pierre Beauchamps, der Tanzmeister des Königs, und Raoul-Anger Feuillet entwickelten die nach letzterem benannte Feuillet-Notation, mit welcher Bodenwege, Schritte, Bein- und Armbewegungen dargestellt werden können; wie genau diese im einzelnen ausgeführt werden mussten, wusste der Tanz- bzw. Ballettmeister seinen Eleven mündlich, performativ weiterzugeben. Beauchamps' Neffe Michel Blondy allerdings, ebenfalls Mitglied der *Académie*, soll seinen Schülern – aus Solidarität mit seinem Onkel – das Erlernen der Feuillet-Notation untersagt haben, da sie nach seiner Auffassung zu Unrecht den Namen Feuillet trug⁸ – eine Anekdote, aus der nebenbei hervorgeht, dass die Schriftlichkeit keine Voraussetzung für die Ausübung der Tanzkunst war, wohl aber – natürlich – für ihre Überlieferung.

Die in der *Académie* entwickelten didaktischen Grundsätze der Tanzvermittlung und die Kodifizierung von Tänzen, die im *Ballet de cour* des 17. Jahrhunderts wurzelten und vor allem dazu gedacht waren, dem adeligen Nachwuchs Verhaltensregeln für das Bestehen bei Hofe an die Hand zu geben, wurden von den im Jesuitenkolleg Louis-le-Grand wirkenden *Académiciens* – die zugleich *Maîtres des ballets* an der Opéra waren – spätestens seit den 1660er Jahren⁹ in die Schulpraxis der Jesuiten transferiert und damit rekontextualisiert. Die Tänze und Tanztexte der *Académie* wur-

⁶ Böhme, Hartmut/Huschka, Sabine: Prolog, in: Huschka, Sabine (Hrsg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld 2009, S. 7-22; 15.

⁷ Ebda.

⁸ Vgl. Astier, Régine: Blondy, Michel, in: *International Encyclopedia of Dance*, hrsg. von Selma Jeanne Cohen, New York 1998, Bd. 1, S. 464f.

⁹ Das älteste in der BnF erhaltene Ballettszenarium aus dem Pariser Jesuitenkolleg – damals noch *Collège de Clermont* – stammt aus dem Jahr 1660: „Le Mariage du Lys, et de l'Imperiale“. BnF, RES- YF- 2732 (53).

den (als Substrat des höfischen Rituals) als didaktisches Instrument in das Ritual der jährlichen Abschlussfeiern des Jesuitenkollegs transferiert – und schließlich in dieses Nachfolgeformat verlängert: Da durch die Arbeit der *Académie* die Schritte und Bewegungsfolgen der barocken Tanzformen immer komplizierter wurden, konnten sie bald nur noch von professionellen Tänzerinnen und Tänzern beherrscht werden. Nachdem Ludwig XIV. mit 31 Jahren von der Bühne abgetreten war, sah man kaum einen europäischen König mehr für ein Publikum tanzen. Seine Nachfolger auf dem Bourbonenthron teilten die Tanzbegeisterung des Sonnenkönigs nicht. Dem höfischen Ballett ging damit – und mit der einsetzenden Professionalisierung des Bühnentanzes – die rituelle Rahmung verloren, und es wurde vom Theatertanz abgelöst.

Auch wenn formale Anlage und Stoffwahl zunächst unverändert blieben, waren es jetzt nicht mehr vorrangig soziale Strukturen, die es im gemeinsamen Tanz abzubilden galt: Sie wurden vielmehr durch den Schautanz im Bühnenraum repräsentiert. Die Kunstfertigkeit des tanzenden Individuums rückte allmählich ins Blickfeld, und das Ballett als nunmehriger Bühnentanz wurde zunehmend mit den Namen seiner Autoren und Ausführenden verbunden. Was am Ende des 17. Jahrhunderts noch direkt vom höfischen in das schulische Ritual transferiert worden war, entwickelte sich also aus ritualtheoretischer Sicht auseinander: Am Hof (und in der Oper) fand eine Entritualisierung des Balletts statt, während die Re-Ritualisierung desselben im Jesuitenkolleg vor allem im Sinne der Körpererziehung umgedeutet wurde. Der rege Austausch zwischen *Académie/Opéra* und Louis-le-Grand blieb dabei aber bestehen, wie der Personaltransfer belegt.

Die 1713 gegründete *Ecole de danse* der *Opéra*, in welche neun- bis dreizehnjährige Kinder aufgenommen wurden, wurde der *Académie* sogleich angeschlossen, worauf auch die alltagssprachliche Verschmelzung beider Institutionen rekurriert. Die Ballettmeister dieser ersten (und noch bis heute bestehen) Ballettschule kamen ebenfalls aus den Reihen der *Académiciens*. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts waren dies Antoine des Brosses (1669), Pierre Beauchamp (1669-1687), Louis Pécour (1687-1729), Michel Blondy (1729-1739), Bandieri de Laval (1706-1748), Jean-Barthélemy Lany (1742-1770), Gaetano Vestris (1770-1775), Jean Georges Noverre (1776-1781), Maximilien Gardel (1783-1787) und Pierre Gardel (1787-1827).¹⁰ Wie zu zeigen sein wird, wirkten fast alle von ihnen vor oder während ihrer Amtszeit auch im Jesuitenkolleg Louis-le-Grand.

Mehrmals jährlich fanden dort Schulaufführungen statt, in denen das Ballett eine prominente Rolle spielte. Vor allem die Feier zum Schuljahresabschluss Anfang August, bei der alljährlich Preise an die besten Schüler verliehen wurden, wurde mit Theater und Tanz gestaltet: Der Tanz wurde zusammen mit dem Schultheater als Ereignis für die Schulangehörigen und ihr Publikum ritualisiert, um einerseits Absolventen zu verabschieden

¹⁰ Vgl. Paris Opera Ballet: A Brief History, URL: www.cmi.univ-mrs.fr/~esouche/dance/POBhis.html.

und verdiente Schüler auszuzeichnen, und andererseits, um ästhetische und politische Ordnungen in Bewegung zu versetzen und mitzuteilen. Durch den akademisch kodifizierten Tanz ließen sich Informationen im und über das Gefüge von Kultur und Gesellschaft, über Werte und Weltbilder vermitteln.¹¹ Das didaktische Wissen blieb dabei in seiner Schriftlichkeit jedoch immer nur einer kleinen Elite von Ballett- bzw. Tanzmeistern zugänglich (und ist es bis heute). Einer Elite gleichwohl, die den europäischen Adel bis in die Spitzen der Königshäuser das Tanzen lehrte. Die Tanzausbildung hatte in der Erziehung des adeligen Nachwuchses einen festen Platz, denn durch sie wurde die Zugehörigkeit zu sozialen Eliten unterstrichen. Die Anleitung zur korrekten Haltung des Kopfes und des Körpers versprachen im Verbund mit der Beherrschung der geforderten Bewegungen eine zugleich physische wie soziale Schulung des Zöglings und bereitete ihn damit auf die Welt vor, in die er bald eintreten würde.¹²

Große Namen in Louis-le-Grand

Über die Ballettszenarien aus dem Pariser Jesuitenkolleg ist nicht nur überliefert, wie ein solches Tanzstück inhaltlich und strukturell gestaltet war, sondern es werden auch Informationen darüber vermittelt, welche Schüler der Bildungseinrichtung dabei jeweils mitwirkten. Eine Liste dieser tänzerisch geförderten Zöglinge findet sich stets auf der Rückseite eines solchen (meist achtseitigen) Dokuments. Die Frontseite nennt den Titel des Werks und den der Tragödie, der es nach- oder aktweise zwischengeordnet war, sowie Datum und Uhrzeit der Aufführung; die Innenseiten zwei bis sieben beinhalten ‚Dessein et Division du Ballet‘, die inhaltliche Beschreibung der Ouvertüre und der vier Teile zu je drei oder vier *Entrées* (Szenen) sowie die Darstellung des abschließenden ‚Ballet général‘. Unter den einzelnen Szenenbeschreibungen sind zusätzlich zur Namenliste auf der Rückseite des Szenariums die Rollen mitsamt der sie gestaltenden Tänzer aufgeführt. Es waren dies nicht nur die Schülernamen, sondern ebenso zahlreich diejenigen der professionellen Tänzer der Opéra – allerdings ohne Nennung der Vornamen.

1728: Camargo und Prévost – Frauen auf der Jesuitenbühne?

Am 3. August 1728 (ausnahmsweise wurde in diesem Jahr nicht der erste Mittwoch im August gewählt, sondern der Dienstag davor) wurden in Louis-le-Grand die Tragödie *Sennacherib* und das Ballett *Les Vœux de la*

¹¹ Vgl. etwa Braun, Rudolf/David Gugerli: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, München 1993, S. 96-165; Nevile, Jennifer (Hrsg.): *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, Bloomington 2008; Huschka, Sabine (Hrsg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld 2009.

¹² Vgl. Hourcade, Philippe: *Mascarades & ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris 2002, S. 42.

France gegeben.¹³ Vier dieser *Vœux* bildeten die Grundlage für die vier Teile des Tanzstückes: „1°. La conservation de la Religion. 2°. La continuation de la Paix. 3°. L'augmentation de l'abondance. 4°. L'accroissement de la Famille Royale“.¹⁴ Schon in der Ouvertüre, in welcher vier Provinzen – getanzt von je vier Tänzern – dem französischen Königreich huldigen, erscheint in einer dieser Gruppen der Name Camargo. Noch acht weitere Nennungen folgen in den Teilen eins bis vier des Balletts: „M. Camargo“ tanzte im ersten Teil einen der Gläubigen („Suivans [sic] de la Religion“, zweite Entrée) und die Neugier („la Curiosité“, vierte Entrée), im dritten Teil einen der Erntearbeiter („Moissonneurs“, zweite Entrée) und einen der Afrikaner („Africains“, vierte Entrée) sowie im vierten Teil eines der (Tierkreisstern-)Zeichen des Zodiak („Signes du Zodiaque“, zweite Entrée) und einen der Bewohner von Pont-Neuf („Habitans [sic] de Pont Neuf“, vierte Entrée), um dann noch ein letztes Mal im *Ballet général* als Solist(in) auf die Bühne zu kommen.¹⁵

Der zweite auffällige Name ist Prévost, der immerhin fünfmal erscheint: in der ersten („Danseront ensemble“ ohne nähere Rollenbezeichnung) und dritten Entrée (als die Lüge, „le Mensonge“) des ersten Teils, unter den Soldaten („Soldats“) in der zweiten Szene des zweiten und unter den Affen („Singes“) in der vierten Szene des dritten Teils, und zuletzt unter den nächtlichen Stunden („Heures de la nuit“), die in der dritten Entrée des vierten Teils auftreten. Nur in einer Szene – der vierten des dritten Teils – sind beide Namen genannt.¹⁶

Dass ausgerechnet diese beiden gemeinsam in einem Jahrgang des Jesuitenballetts auftauchen, macht mehr als stutzig, denn bei Camargo und Prévost handelte es sich um gefeierte Tänzerinnen der *Opéra*. Marie-Anne Cupis de Camargo (1710-1770) war eine Schülerin der berühmten Ballerina Françoise Prévost (1680-1741) und hatte 1726 auf der Opernbühne debütiert. Ihre Leistung war dabei so überwältigend gewesen, dass nicht nur ihr Kleidungsstil imitiert und ihr öffentlich applaudiert wurde, wenn sie durch Paris flanierte und erkannt wurde, sondern hatte auch zur Folge, dass ihre Lehrerin Prévost sie aus Eifersucht ins Corps de Ballet abschieben wollte. Durch die Intervention Michel Blondys wurde dies jedoch abgewendet. Ab Herbst 1727 machte Marie Sallé (1707-1756) der Camargo Konkurrenz,¹⁷ und kein geringerer als Voltaire verfasste ein schwärmerisches Madrigal über die beiden Rivalinnen. Von einem Auftritt im Jesuitenkolleg Louis-le-Grand im Jahr 1728 ist bislang jedoch nichts

¹³ Les Vœux de la France. Ballet, qui sera dansé au college de Louis le Grand, à la tragédie de Sennacherib, pour la distribution des Prix fondés par Sa Majesté, Le Mardy [sic] troisième jour d'Août 1728, à une heure précise après midi, Paris 1728. BnF, RES-YF-2866.

¹⁴ Ebda., S. 2.

¹⁵ Ebda., S. 2-6.

¹⁶ Ebda.

¹⁷ Vgl. Pitou, Spire: The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers. Bd. 2: Rococo and Romantic, 1715-1815, Westport 1985, S. 85.

bekannt, biographische Arbeiten zur Camargo verfolgen ausschließlich ihre Karriere auf der Opernbühne.¹⁸

Im Ballettszenarium des Jahres 1728 ist tatsächlich nicht kenntlich gemacht, ob es sich bei Camargo und Prévost um Frauen handelte¹⁹, und auch der *Mercure de France*, der über die Aufführung berichtete, erwähnt nichts dergleichen²⁰ – weil es nicht erwähnenswert und darüber hinaus eine geschlechtergerechte Sprache noch lange nicht üblich war. Travestie auf der Opern- und Ballettbühne war seinerzeit gängige Praxis, an Frauen in Männerrollen gab es keinen Grund, Anstoß zu nehmen. Von Marie Camargo ist bekannt, dass sie schon früher Männerpartien übernommen hat: „Young and full of spirit, the demoted ballerina leaped forward one day to replace one of the absent Dumoulin brothers, and this impromptu act inspired an even greater show of admiration among the spectators [...]“²¹ Auch Françoise Prévost hatte 1715 in den *Caractères de la danse* sowohl männliche als auch weibliche Rollen getanzt.²²

Sicherlich ist es ebenso möglich, dass es sich bei „Camargo“ um Marie-Annes ein Jahr älteren Bruder Jean-Baptiste, einen seinerzeit bekannten Violinisten, oder um ihren Vater Ferdinand Joseph de Cupis, einen Brüsseler Tanzmeister, handelte.²³ Jedoch erscheint es als unwahrscheinlich, dass die *Académiens/Maitres des ballets* der *Opéra* einen institutsfremden Tanzschüler oder gar einen freiberuflichen Tanzlehrer in ihre Arbeit am Jesuitenkolleg integriert haben sollten, war doch einzig Marie-Anne Mitglied der *Opéra*. Bei Françoise Prévost findet sich kein männlicher Verwandter, der als Tänzer wirkte. Einen Sohn hatte die berühmte Ballerina nicht.²⁴

Die in *Les Vœux de la France* getanzten Rollen der beiden sind geschlechtlich nicht immer festgelegt, und wo sie das sind, ist eine Hosenrolle sehr gut vorstellbar. Camargo wird nur im *Ballet général* ein kleines Solo ohne nähere Rollenbezeichnung zugestanden, in allen anderen Szenen ist sie Teil einer Figurantengruppe. Ebenso verhält es sich mit den Einsätzen von Prévost, die allerdings zumindest einmal solistisch, nämlich in der Rolle der Lüge („Mensonge“) auftrat. Es liegt nahe, dass die Lehrerin Prévost, die noch bis 1730 an der *Opéra* unterrichtete, ihre Schülerin

¹⁸ Siehe Letainturier-Fradin, Gabriel: *La Camargo 1710-1770*, Paris 1908 (Reprint Genf 1973); d'Amat, Roman: Cupis (Les), in: *Dictionnaire de biographie française*, hrsg. von Roman d'Amat, Bd. 9, Paris 1961, Sp. 1385f.; Astier, Régine: Camargo, Marie-Anne, in: *International Dictionary of Ballet*, hrsg. von Martha Bremser, Bd. 1, Detroit 1993, S. 229-232; Astier, Régine: Camargo, Marie-Anne, in: *International Encyclopedia of Dance*, hrsg. von Selma Jeanne Cohen, New York 1998, Bd. 2, S. 27-29; Lecomte, Nathalie: Camargo Marie Anne Cupis de (1710-1770), in: *Dictionnaire de la danse*, hrsg. von Philippe de Moal, Paris 2008, S. 82.

¹⁹ Allen Namen ist stets ein ‚M.‘ für Monsieur oder ein ‚MM.‘ für Messieurs vorangestellt.

²⁰ Vgl. Boyssse, Ernest: *Le théâtre des Jésuites*, Genf 1970 (OA 1880), S. 286f.

²¹ Pitou: *The Paris Opéra*, Bd. 2, S. 85.

²² Vgl. Inglehearn, Madeleine: Prévost, Françoise, in: *International Dictionary of Ballet*, hrsg. von Martha Bremser, Bd. 2, Detroit 1993, S. 1142-1146.

²³ Vgl. d'Amat: Cupis (Les), Sp. 1385f.

²⁴ Vgl. Inglehearn: Prévost, Françoise, S. 1142-1146.

Camargo nicht allein in die Jungenschule der Jesuiten gehen ließ, selbst wenn männliche Kollegen der *Académie* sie begleiteten. Allem Anschein nach haben es die Pariser Jesuiten tatsächlich gestattet, dass Frauen nicht nur im Publikum saßen oder als Theaterautorin in Erscheinung traten,²⁵ sondern auch auf die Bühne kamen: Die Indizien sprechen dafür.

1741 und 1742: Noverre debütiert in Louis-le-Grand

Keine Zweifel über die Identität von „M. Noverre“ gibt es in den Szenarien der Jahre 1741 (*Les Aventures de Télémaque, ou le Prince instruit par la sagesse*) und 1742 (*La Poësie*), zumal ebenfalls ein „M. Dupré“ mehrfach auftaucht. Es dürfte sich dabei um keinen geringeren als den späteren (selbsternannten) Ballettreformer Jean-Georges Noverre (1727-1810) und seinen Lehrer Louis Dupré (1697-1774) von der *Académie* handeln – ein Befund, der alles bisher biographisch Kolportierte ergänzungsbedürftig erscheinen lässt. Dort heißt es einhellig, Noverre habe ab 1740 Tanzunterricht genommen, erst bei François Robert Marcel und wenig später beim berühmten Louis Dupré, die beide *Académiciens* waren. Sein Debut habe er im Alter von 16 Jahren vermutlich am 8. Juni 1743 in Charles-Simon Favarts Vaudeville *Le Coq de Village* gegeben – als Mitglied der Ballettruppe der Opéra-Comique auf dem Jahrmarkt St. Laurent in Paris. In den Dokumenten zur Aufführung von *L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des Dindons* – ebendort 1743 – sei die früheste Nennung seines Namens zu finden, und zur gleichen Zeit habe er auch vor dem König in Fontainebleau getanzt.²⁶ Wie die Ballettszenarien aus Louis-le-Grand belegen, fand Noverres erster öffentlicher Auftritt aber schon früher, nämlich 1741 statt, und im Folgejahr trat er ein weiteres Mal im Jesuitenkolleg auf.²⁷

Sein Debut auf der Schulbühne bestritt Noverre also mit 14 Jahren in dem Ballett *Les Aventures de Télémaque, ou le Prince instruit par la sagesse*²⁸, das dem dritten Sohn Ludwigs XV., dem 12jährigen Louis

²⁵ „Mitte des 18. Jahrhunderts [wurde] zum ersten Mal das Stück einer weiblichen Autorin“, nämlich „einer Nichte des Alt-Bischofs von Paris“, Mademoiselle du Luc, aufgeführt, siehe Müller, Michael: Die Entwicklung des höheren Schulwesens der französischen Jesuiten im 18. Jahrhundert bis zur Aufhebung 1762-1764. Mit besonderer Berücksichtigung der Kollegien von Paris und Moulins, Frankfurt a.M. 2000 (= Mainzer Studien zur Neueren Geschichte, Bd. 4), S. 334.

²⁶ Biographische Notizen zu Noverre erschienen zuletzt in Dahms, Sibylle: Der konservative Revolutionär, München 2010, S. 32f. sowie in Jean Georges Noverre. Briefe über die Tanzkunst, neu ediert und kommentiert von Ralf Stabel, Berlin 2010.

²⁷ Ende Oktober 2010 fand anlässlich des 200. Todestages Noverres ein internationales Kolloquium zu seinem Leben und Werk in Paris statt, wo Marie Demeilliez ein Referat zum Thema „Noverre jeune danseur du collège Louis Le Grand (1741-1742)“ gehalten hat (vgl. URL http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Colloque_Noverre_octobre_2010_1_.pdf); die Erstentdeckung ist also, auch wenn noch keine Tagungsdokumentation veröffentlicht ist, ihr Verdienst.

²⁸ *Les Aventures de Télémaque, ou le Prince instruit par la sagesse, ballet dédié a Monseigneur le Dauphin; sera dansé au college de Louis le Grand, et servira d'intermedes a la tragédie de Télégone, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredi, second jour d'aouût, 1741. à midi, Paris 1741. BnF, 4-Z LE SENNE-2723 (2).*

Ferdinand de Bourbon, dauphin de Viennois (1729-1765), gewidmet war und sich mit der Prinzenerziehung befasste. So behandeln die vier Teile des Balletts die Abenteuer des Telemachos, die selbiger vorbildlich seien: „1°. Les Aventures, qui l'instruisent dans l'Art de vaincre les Passions. / 2°. Les Aventures, qui le forment au grand Art de regner. / 3°. Les Aventures, qui lui enseignent la manière de soutenir l'Adversité. / 4°. Les Aventures, qui lui apprennent la conduite qu'il doit tenir dans la Prosperité“.²⁹ Der junge Tänzer Noverre trat in der ersten Entrée der Ouvertüre als einer Tugenden und Schutzgeister der Schönen Künste („Vertus & Génies des Beaux-Arts“) auf und übernahm sieben weitere kleine Rollen in den Teilen eins bis vier.³⁰

1742 durfte Noverre gar in neun Szenen tanzen, war in Ouvertüre, allen vier Teilen und dem abschließenden *Ballet général* des diesjährigen Balletts *La Poësie*³¹ vertreten, das sich mit der Natur, der Vollkommenheit, der Nützlichkeit und den Gefahren derselben beschäftigte.³² Die Tatsache, dass er nur in der Ouvertüre eine kurze solistische Szene tanzen durfte und ansonsten stets in einer Gruppe von Figuranten auftrat, deutet darauf hin, dass der in der Tanzausbildung befindliche junge Noverre für den großen (Solo-)Auftritt noch nicht reif war – weshalb sein Lehrer Dupré ihn wohl erst einmal im Jesuitenkolleg Bühnenluft atmen ließ, bevor der Nachwuchstänzer 1743 in die Truppe der Opéra-Comique aufgenommen wurde. Auf die Bühne der Pariser *Opéra* schaffte Noverre es nicht, wurde aber im Oktober 1743 von Ballettmeister Jean-Barthélémon Lany (1718-1786) engagiert, der „an den Hof Friedrichs des Großen bzw. an die kurz zuvor erbaute königliche Oper nach Berlin berufen“ worden war.³³ Berühmt wurde Noverre dann auch nicht als Tänzer, sondern als Choreograph und vor allem als (selbsternannter) Reformator des Balletts, der seine (vorgefundenen) Ideen 1760 in den *Lettres sur la danse, et sur les Ballets* publizierte. Die ersten Erfahrungen mit dem Bühnentanz jedoch, den zu reformieren er sich auf die Fahnen schrieb, hatte er in Louis-le-Grand gesammelt.

²⁹ Ebda., S. 4.

³⁰ In I-1 als eine der Leidenschaften („Passions“), in II-1 im Gefolge des Telemachus („Suite de Télémaque“), in II-3 als Mitglied des jungen Adels („Jeune Noblesse“), in III-1 als einer der Hirten („Bergers“), in III-3 als Teil des Wäldchens („Formeront le Bosquet“), in IV-1 in erneut im Gefolge des Telemachus („Suite de Télémaque“) und in IV-3 als eine der Tugenden („Vertus“).

³¹ *La Poësie, ballet qui sera dansé au College de Louis le Grand, et servira d'intermede à la tragédie d'Achaz, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredy, premier d'aoust mil sept cent quarante-deux, à midi, Paris 1742. BnF, 4-Z LE SENNE-2723 (3).*

³² In Ouv-1 tanzte Noverre im Volk („Peuples“, dort auch gelistet unter „Danseront seuls“ und „Danseront ensemble“), in I-1 als einer der Zyklopen („Cyclopes“), in I-3 als einer der Hirten und Pflüger aus dem Gefolge Virgils („Bergers et Laboureurs de la Suite de Virgile“), in II-1 als einer der Männer des ganzen Landes („Hommes du tout pays“), in II-3 im Gefolge der Poesie („Suite de la Poesie“), in III-1 unter den Tempelschändern („Sacrilèges Profanateurs“), in III-3 als einer der mit Diebesgut beladenen Wilden („Sauvages chargés de Butin“), in IV-1 unter den Freuden und Spielen („Ris et Jeux“) sowie im *Ballet général*.

³³ Vgl. Dahms: Der konservative Revolutionär, S. 33.

1748: Gaëtan Vestris' zweites Debüt?

Den Vornamen jenes „M. Vestris“ zu bestimmen, der im Ballettszenarium *Le Portrait du Grand Monarque*³⁴ von 1748 genannt wird, ist nicht eindeutig möglich, denn gleich zwei Mitglieder der berühmten italienischen Tänzerfamilie Vestris kommen hier in Frage: zum einen der herausragende Gaëtan (1729-1808), zum anderen sein Bruder Angiolo (1730-1809). Beide nahmen Unterricht bei Louis Dupré, dessen Name in dem Dokument ebenfalls aufscheint. Gaëtan hatte sein Debüt in der Opéra am 11. Juni 1748³⁵ in André Destouches' Comédie-ballet *Le Carnaval et la Folie* und sollte 1751 seinem Lehrer Dupré als *premier danseur* nachfolgen; sein jüngerer Bruder Angiolo, der immer in seinem Schatten stand, sollte 1753 zum Solotänzer der Opéra ernannt werden und in den 1760er Jahren unter Noverre in Stuttgart tanzen.

Le Grand Monarque bietet, wie schon der Titel erahnen lässt, Panegyrik in Reinform. Jener „große Monarch“ (gemeint ist der amtierende Bourbonenkönig Ludwig XV.) ist seinem Volk ein liebenswürdiger Vater (erster Teil), seinen Feinden ein verehrungswürdiger Held (zweiter Teil), Vorbild und Seele seiner Krieger (dritter Teil) und vertrauenswürdigster Freund seiner Verbündeten (vierter Teil).³⁶ Vestris tanzte in fünf Szenen dieses Huldigungsreigens mit, davon einmal – im *Ballet général* – allein.³⁷ Wie bei allen Tänzerdynastien wird sich leider nie mit Gewissheit feststellen lassen, um welchen der beiden in Frage kommenden Vestris es sich im Schulballett vom 7. August 1748 tatsächlich handelte. Die bisher ans Licht gekommenen historischen Dokumente schweigen hierzu. Allerdings deuten die gesicherten Karrieredaten von Angiolo darauf hin, dass er von Dupré wenn nicht weniger, so doch zumindest später für auftrittsreif befunden wurde als sein Bruder Gaëtan. Wahrscheinlich ist daher, dass es Muster-schüler Gaëtan war, den der große Dupré in seinem für die Jesuitenschule gestalteten Ballett auftreten ließ – „Les Danses sont de la Composition de M. Dupré, Maître de l'Académie Royale de Musique & de Danses“, heißt es auf der Rückseite des Szenariums.

³⁴ *Le Portrait du Grand Monarque*, ballet, qui sera dansé au Collège de Louis le Grand, et servira d'intermède à la tragédie de Sesostris, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredi septième jour d'août, mil sept cent quarante-huit, à midi précis, Paris 1748. BnF, RES- YF- 2790.

³⁵ Siehe La Vallière, duc de: *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques*, par ordre chronologique, depuis leur origine; avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs, Paris 1760, S. 217.

³⁶ *Le Portrait du Grand Monarque*, *Première Partie*: „Le Grand Monarque offre à ses Peuples un Père digne de leur tendresse“ (S. 3); *Seconde Partie*: „Le Grand Monarque fait voir à ses Ennemis un Héros digne de leur admiration“ (S. 4); *Troisième Partie*: „Le Grand Monarque est le Modèle et l'Ame de ses Guerriers“ (S. 5); *Quatrième Partie*: „Le Grand Monarque offre à ses Alliés un Ami digne de leur Confiance“ (S. 6).

³⁷ In I-2 als einer der Höflinge Augustus' („Coutisans d'Auguste“), in III-2 als eines der Kinder des Äskulap („Enfans [sic] d'Esculape“), in III-2 in der Gefolgschaft von Herkules („Suivans [sic] d'Hercule“), in III-3 unter den „Peuples qui assistent à la publication de la Paix“ und im *Ballet général* („Danseront tous les Acteurs du Ballet. Danseront seuls, MM. De Visse, Vestris“).

Fazit: Vor dem Ruhm – jugendliche Tanztalente zu Gast bei den Jesuiten

Auch wenn der Kontakt zwischen *Académie* und Jesuitenkolleg lange bekannt ist, hat die Tanzforschung die Transferbewegungen zwischen beiden Institutionen bislang nicht systematisch untersucht und ihre Bedeutung nicht zur Kenntnis genommen. Das Auffinden berühmter Tänzerinnen in Louis-le-Grand in Jahrgängen vor deren Ruhm ist somit ein besonderer Glücksfall, konnte doch damit dazu beigetragen werden, die Biographien dieser Tanzikonen zu vervollständigen.

Ritualtransfer bedeutet hier zunächst – auf personeller Ebene – einen einseitigen Schüleraustausch von der *Ecole de danse* der *Opéra* nach Louis-le-Grand, der sich aus der Zusammenarbeit von berufenen Ballettmeistern und Jesuiten ergab. Die Auftritte der Ballettschüler gerade in so unverhohlenen Huldigungsstücken für den Bourbonenkönig und/oder Frankreich unterstreichen auch die wirtschaftliche Verbindung der Institutionen: Sowohl die *Académie* bzw. die *Ecole de danse* als auch das Jesuitenkolleg wurden aus der königlichen Kasse finanziert. Auf tanzästhetischer und tanzdidaktischer Ebene waren es die *Académiciens*, die als Tradenten (vormals) rituellen Praxiswissens wirkten: Das tänzerische Erbe des höfischen Balletts wurde (auch) auf der Schulbühne weiter gepflegt und damit in das schulische Ritual der Abschlussfeier überführt.

Literatur

- d'Amat, Roman: Cupis (Les), in: Dictionnaire de biographie française, hrsg. von Roman d'Amat, Bd. 9, Paris 1961, Sp. 1385f.
- Astier, Régine: Blondy, Michel, in: International Encyclopedia of Dance, hrsg. von Selma Jeanne Cohen, New York 1998, Bd. 1, S. 464f.
- Astier, Régine: Camargo, Marie-Anne, in: International Dictionary of Ballet, hrsg. von Martha Bremser, Bd. 1, Detroit 1993, S. 229-232.
- Astier, Régine: Camargo, Marie-Anne, in: International Encyclopedia of Dance, hrsg. von Selma Jeanne Cohen, New York 1998, Bd. 2, S. 27-29.
- Böhme, Hartmut/Huschka, Sabine: Prolog, in: Huschka, Sabine (Hrsg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen, Bielefeld 2009, S. 7-22.
- Boysse, Ernest: Le théâtre des Jésuites, Genf 1970 (OA 1880).
- Braun, Rudolf/David Gugerli: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914, München 1993.
- Christout, Marie-Françoise: Le ballet de cour de Louis XIV., 1643 – 1672, Paris 1967.
- Christout, Marie-Françoise: Le ballet de cour au XVIIIe siècle, Genf 1987.
- Dahms, Sibylle: Der konservative Revolutionär, München 2010, S. 32f. sowie in Jean Georges Noverre. Briefe über die Tanzkunst, neu ediert und kommentiert von Ralf Stabel, Berlin 2010.
- Hourcade, Philippe: Mascarades & ballets au Grand Siècle (1643-1715), Paris 2002.

- Huschka, Sabine (Hrsg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld 2009.
- Inglehearn, Madeleine: Prévost, Françoise, in: *International Dictionary of Ballet*, hrsg. von Martha Bremser, Bd. 2, Detroit 1993, S. 1142-1146.
- Langer, Robert et al: *Transfer of Ritual*, in: *Journal of Ritual Studies* 20 (1) 2008, S. 1-10.
- Lecomte, Nathalie: *Camargo Marie Anne Cupis de (1710-1770)*, in: *Dictionnaire de la danse*, hrsg. von Philippe de Moal, Paris 2008, S. 82.
- Letainturier-Fradin, Gabriel: *La Camargo 1710-1770*, Paris 1908 (Reprint Genf 1973).
- McGowan, Margaret M.: *L'art du ballet de cour en France, 1581 – 1643*, Paris 1963.
- Müller, Michael: *Die Entwicklung des höheren Schulwesens der französischen Jesuiten im 18. Jahrhundert bis zur Aufhebung 1762-1764. Mit besonderer Berücksichtigung der Kollegien von Paris und Moulins*, Frankfurt a.M. 2000 (= *Mainzer Studien zur Neueren Geschichte*, Bd. 4).
- Neville, Jennifer (Hrsg.): *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, Bloomington 2008.
- Paris Opera Ballet: *A Brief History*, URL: www.cmi.univ-mrs.fr/~esouche/dance/POBhis.html.
- Pitou, Spire: *The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers. Bd. 2: Rococo and Romantic, 1715-1815*, Westport 1985.
- Prunières, Henry: *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris 1914.
- Rüegger, Emmanuèle: *Le spectacle total à la Renaissance. Genèse et premier apogée du ballet de cour*, Zürich 1995.
- Schroedter, Stephanie: *Vom "Affect" zur "Action". Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*, Würzburg 2004.

Gedruckte Quellen

- Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30. Mars 1662*, Paris 1663. BnF, NUMM- 76291.
- La Vallière, duc de: *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique, depuis leur origine; avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs*, Paris 1760.
- Les Vœux de la France. Ballet, qui sera dansé au college de Louis le Grand, à la tragédie de Sennacherib, pour la distribution des Prix fondés par Sa Majesté, Le Mardy [sic] troisième jour d'Août 1728, à une heure précise après midi*, Paris 1728. BnF, RES-YF-2866.
- Les Aventures de Télémaque, ou le Prince instruit par la sagesse, ballet dédié a Monseigneur le Dauphin; sera dansé au college de Louis le Grand, et servira d'intermedes a la tragédie de Télégone, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredi, second jour d'août, 1741. à midi*, Paris 1741. BnF, 4-Z LE SENNE-2723 (2).

La Poësie, ballet qui sera dansé au College de Louis le Grand, et servira d'intermede à la tragédie d'Achaz, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredy, premier d'aoust mil sept cent quarante-deux, à midi, Paris 1742. BnF, 4-Z LE SENNE-2723 (3).

Le Portrait du Grand Monarque, ballet, qui sera dansé au Collège de Louis le Grand, et servira d'intermède à la tragédie de Sesostris, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredi septième jour d'août, mil sept cent quarante-huit, à midi précis, Paris 1748. BnF, RES- YF-2790.