



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Alles tanzt – Bedeutung, Symbolik und Funktion der grotesken Figuren im ballet de cour “

ballet de la nuit (1653)

verfasst von

Martin Brandner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Danksagung

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern, die immer an meiner Seite waren, und das alles ermöglicht haben,
meinen Geschwistern und Freunden, die immer ein offenes Ohre für mich hatten,
meiner Oma, die immer für mich da war
und meiner Betreuerin Hilde Haider-Pregler, die mich mit einer unermüdlichen und unerschütterlichen Gewissheit während meiner Arbeit begleitet hat.

Allen sei an dieser Stelle von ganzem Herzen gedankt.

„Le Soleil qui me suit c’est le jeune LOUIS“¹

¹Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nuit, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris, 1653, S.44, zit. n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 116.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Frankreich im 17. Jahrhundert – Aufstieg einer Nation.....	5
2.1. Die wegbereitenden Faktoren für eine absolute Herrschaft.....	6
2.1.1 Soziale Unruhen – Die Fronde.....	8
2.2 Kulturpolitik unter Richelieu	9
2.2.1 Kulturpolitik unter Mazarin	11
2.2.2. Der König bestimmt selbst – Absolute Macht	12
2.3 Festlichkeiten am Hofe Ludwigs XIV.....	14
2.3.1. Begrifflichkeit und Definition der <i>fête</i>	16
2.3.2 Das Divertissement	18
2.4 Verschiedene Arten der Hoffeste:.....	19
2.4.1 Das <i>Carrousel</i>	20
2.4.2 Bal du Roi	21
2.4.3 Das Ballet de cour	22
3. Körper tanzen – Das Groteske und Ideale	23
3.1. Etymologische Herkunft und Historie	23
3.2 Definitionen der Groteske	26
3.2.1 Michail Bachtin – die karnevaleske Groteske	26
4. Ballet de cour – der Hof tanzt	29
4.1. Die Anfänge des Ballet de cour	30
4.1.1 Heinrich IV.....	33
4.1.2 Die Situation des Ballet de cour unter Ludwig XIII.	34
4.1.3 Le Ballet Burlesque.....	35
4.1.4 Le Ballet Politique	36
4.2 Das Ballet de cour – Charakteristika und Aufbau.....	37
4.2.1 Livret.....	38
4.2.2 Musik	38
4.2.3 Die Choreographie	39
4.2.4 Die Tanzenden.....	39
4.2.5 Die Kostüme	40
4.2.6 Das Dekor und Orte der Veranstaltungen	40

5. Le Ballet Royal de la Nuit und das Groteske.....	41
5.1 Aufbau und Thematik im Ballet de la Nuit.....	43
5.2. Les Quatre Veilles oder die „vier Wachen“.....	44
5.3 Entrée de la Nuit	46
5.3.1 Prospekt 1: Sea Shore	47
5.3.2 First Watch: La Nuit.....	49
5.4 Entrée de la Destinée	51
5.4.1 Prospekt 2: The Court of Miracles	51
5.4.2 Second Watch: Les Parques	54
5.4.3 Ludwig als <i>Jeux</i>	57
5.4.4 Second Watch: Janus.....	60
5.5 Entrée de la Lune	62
5.5.1 Prospekt 3: Witches‘ Sabbath	63
5.5.2 Third Watch: Loup Garoux	65
5.5.3 Ludwig als <i>Ardent</i>	67
5.6 Entrée du Soleil.....	69
5.6.1 Prospekt 4: Glorie	70
5.6.2 Ludwig als <i>Furieux</i>	72
5.6.3 Ludwig als <i>Le Soleil</i>	74
6. Conclusio	77
7. Bibliografie	79
7.1 Literaturverzeichnis	79
7.2 Internetquellen	81
7.3 Abbildungsverzeichnis.....	81
8. Abstract	83
9. Curriculum Vitae.....	84

1. Einleitung

Symbolik, Bedeutung und Funktion wohnen Allem und Jedem inne. Doch wie verhält es sich mit der grotesken Figur? Welche Eigenschaften können ihr zugesprochen werden? Wo kann sie gefunden werden und wie kann sie in Bezug auf das *Ballet de cour* im französischen Absolutismus gebracht werden? Diese Kernfragen werden in dieser hier vorliegenden Arbeit genauer betrachtet und in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten, den vorherrschenden politischen Strömungen und dem historischen Kontext gesetzt und verstanden.

Die Arbeit gliedert sich in zwei große Bereiche. Im ersten Teil der Arbeit wird eine historische Einbettung des Themas vorgenommen. Es werden, wie einleitend schon erwähnt, die historischen, politischen und sozialen Gegebenheiten näher betrachtet, um der Entwicklung des *Ballet de cour* einen zeitlichen Rahmen zu geben. Nicht nur der zeitliche Rahmen sondern auch die Interaktion zwischen Kultur und Politik ist von zentraler Bedeutung im absolutistischen Frankreich des 17. Jahrhunderts. Es werden auch einzelne Beispiele für die Diversität der Hoffestlichkeiten angeführt. Überdies werden im ersten Teile die Begrifflichkeit und die theoretische Grundlage der Grotesken geschaffen, von derer aus im zweiten Teil die grotesken Figuren erörtert und in Kontext mit dem Ballett gesetzt werden. Ein weiterer Punkt im ersten Teil ist die Entwicklung des *Ballet de cours* an und für sich. Es wird erläutert, wie sich ausgehend vom späten Renaissancezeitalter, diese Kunstform zu solch zentraler Wichtigkeit und fixem Bestandteil in der französischen Kultur etablieren konnte. Zusätzlich wird die Entwicklungsgeschichte des *bellet de cour* genauer beleuchtet, wie es seinen Höhepunkt mit Ludwig XIV. erreichte und danach durch Umwälzungen und Entwicklungen im Bereich der Kunstform des Balletts zurückgedrängt wurde und an Bedeutung verlor.

Der zweite große Teil widmet sich der genaueren Analyse und Herausarbeitung der Figuren, die der Grotesken zugesprochen werden und jenen, die von Ludwig XIV. verkörpert und getanzt werden. Dieser Analyse zu Grunde liegt jenes Ballett aus dem Jahr 1653 - das *Ballet Royal de la Nuit*.

Es werden Prospekt, Figuren und der Balletttext, das sogenannte *livret*, analysiert, um Symbolik, Funktion und Bedeutung der Figuren Ludwig und der grotesken Figuren herauszuarbeiten. Die angewandte Methodik wird sich auf eine historiographisch und bildanalytische Form beziehen.

Ein Standardwerk der Definition von groteskem Körper wurde von Michail Bachtin verfasst, „Rabelais und seine Welt“, welches hier Anwendung finden wird. Ein weiterer Autor, Christian Quaeitzsch, mit seiner Arbeit zur französischen Festkultur, wird hier Erwähnung finden.

Das Ziel dieser Arbeit wird sein, die grotesken Figuren symbolisch, in ihrer Bedeutung und Funktion im Ballett zu erklären und zu zeigen. Welche Figuren miment der junge Monarch? Wie verhalten sich die Charaktere zur Stellung des Königs im Gefüge des Balletts? Tanzt Ludwig nur repräsentative seinem Stande angemessene Figuren? Diese Fragen werden neben denen der grotesken Figur, im Fokus der Untersuchung stehen. Ferner wird die symbolische Aussagekraft der Figuren des Monarchen auf politischer Ebene, und als Spiegel der damaligen Zeit betrachtet.

2. Frankreich im 17. Jahrhundert – Aufstieg einer Nation

Das Bild Frankreichs des ausklingenden 16. und anbrechenden 17. Jahrhunderts war geprägt vom gerade beendeten Hugenottenkrieg, der Erhaltung und Konzentrierung der Macht unter Heinrich IV., erster König aus dem Haus der Bourbonen, sowie durch die Ernennung des protestantischen Minister Duc de Sully, der den finanzmaroden Agrarstaat unter Rücksichtnahme scharfer Verordnungen und Reglements saniert hat. Die Monarchie erhielt aus weiten Teilen der Bevölkerung auf Grund greifender Reformen und Instandsetzung der Repräsentation nach außen großen Zuspruch. Religionswirren dieser Zeit, sollten auf diplomatische Art und Weise entschärft werden, sodass es im Jahre 1598 zur Unterzeichnung des *Edikt von Nantes* kam, indem den Protestanten bzw. Calvinisten im Lande das Recht eingeräumt wurde, ihre Religion frei auszuüben.²

Nach der Ermordung Heinrich IV. im Jahre 1610 übte dessen zweite Ehefrau Maria de'Medici übergangsweise die Staatsgeschäfte für ihren noch unmündigen Sohn aus, der schon wenige Jahre (1617) später als Ludwig XIII. die Geschicke des Landes lenken wird. Das unter den vorherigen Herrschern etablierte System der Ministerialregierung blieb bis Ludwig XIV. weiterbestehen und fand erst im Jahre 1661, mit Mazarins Tod, ein jähes Ende.³ Der Absolutismus wurde als Staatsform begründet und galt bis zu seinem abrupten Ende, das 1789 in der französischen Revolution mündete, als unumstößlich. In diesem Konglomerat von Machterhalt, Machtstabilisierung - sowohl nach innen als auch nach außen - und Bestrebungen der Zentralisierung, wurden Kunst und Kultur zu einem immer wichtigeren Instrument der Machtausübung. Mit dem Aufstieg der Bourbonen zur Königswürde unter Heinrich IV. wurde der Grundstein der absolutistischen Machtausübung gelegt und sollte mit Ludwig XIV. seine Hochblüte erleben.

In diesem einleitenden Kapitel soll kurz die soziopolitische und kulturelle Situation im Frankreich des 17. Jahrhunderts umrissen werden, um sich ein besseres Bild machen zu können, welche gesellschaftlichen und politdynamischen Strömungen vorherrschend waren und wie sich das junge Herrscherhaus der Bourbonen die Macht sicherte.

²Vgl. Kindermann, Heinz, „Französisches Theater zwischen Barock und Klassik, Ballet / Oper / Theatralische Hoffeste“, *Theatergeschichte Europas IV. Band, Von der Aufklärung zur Romantik (Teil1)*, Salzburg: Otto Müller 2. Auflage 1972, S. 13; (Orig. 1961)

³Vgl. Dann, Otto, „Politik, Wirtschaft, Gesellschaft“, *Frankreich im 17. Jahrhundert. Eine Kölner Ringvorlesung. Mit Beiträgen von Otto Dann, Artur Greive, Paul Janssen, Dietrich Kämper, Peter – Eckhard Knabe und Dirk Kocks*, Hg. Peter – Eckhard Knabe, Köln: dme-Verlag 1983, S. 6f.

Welche politischen Umstände führten zu einem Häuserwechsel an der Spitze der französischen Monarchie? Welche Indikatoren waren maßgebend für das Herauskristallisieren des Absolutismus? Welche Schlüsselposition hatten Kardinal Richelieu und Mazarin inne? Welche Rolle spielte Kunst und Kultur in den Händen der Mächtigen? Wie sah die Festkultur am Hofe aus?

Diese sich aufdrängenden Fragen werde ich im Verlauf zu beantworten versuchen, indem vorweg ein zeitlich begrenzter, politischer und kultureller Rahmen fixiert werden soll, wodurch sich das Ballet de cour zur hochstilisierten Hofkunstform entfalten konnte.

2.1. Die wegbereitenden Faktoren für eine absolute Herrschaft

Das 17. Jahrhundert in Frankreich wurde als das *grand siècle*⁴ bezeichnet, da es sich durch umfangreiche und umwälzende Reformen im Politik-, Finanz- und Kulturbereich auszeichnete. Der Werdegang der Monarchie und dessen Vermächtnis an die Gegenwart, bezüglich Einrichtungen für Kunst, Kultur und auch hinsichtlich des französischen Staatsapparates, sind deutlich sichtbar und prägten das Land wie keine andere Periode in der Geschichte der *Grande Nation*.⁵

Die Situation im Land Ende des 16. Jahrhunderts, war alles andere als einheitlich. Frankreich setzte sich aus einer Vielzahl heterogener, selbstständig agierender Gebiete zusammen, die sich von Franche Comté über Lothringen bis zur Artois zogen und im Osten auf ein Band von französisch sprechenden Gebieten trafen, die sich im Bund des Heiligen Römischen Reiches befunden haben oder unter Habsburger Autorität standen.⁶

Am europäischen Kontinent zeichneten sich in den verschiedenen Ländern zukunftsweisende Wege, die die Politik betrafen, ab. Im Nachbarstaat Spanien, wo Philipp II. die Seeflotte ausbaute und so zur führenden Großmacht in Europa aufsteigen konnte, zeichneten sich starke frühabsolutistische Tendenzen ab. In Deutschland hingegen zeigte sich ein ganz anderes Bild. Dort war das Königtum schwächer ausgeprägt, stützte sich mehr auf territoriale

⁴Unter dem *grand siècle* versteht man den Aufstieg, auch *âge d'or* genannt, und die Jahre danach, in denen Frankreich zur unangefochtenen Kontinentalmacht Europas aufsteigt. Architektur, Kunst und Kultur fungieren als Vorbildwirkung für andere europäische Königshäuser.

⁵Vgl. Dann, Otto, „Politik, Wirtschaft, Gesellschaft“, S.1.

⁶Ebd., S. 1

Befehlsgewalten und war in einem glaubensgemischten Reichsverband zusammengeschlossen. In England zogen die Reform der Kirchenpolitik und das Einbinden des Großbürgertums in die Gesellschaft des Adels, eine Stärkung der Position der Krone nach sich.⁷

In Frankreich war die Situation eher undurchsichtig. Das unter Franz I. begonnene Erstarren und Festigen des nationalen Königtums, wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf eine Bewährungsprobe gestellt. Hugenotten und das katholische Königshaus standen sich gegenüber. In den Reihen der Anhänger des calvinistischen Glaubens zählte man zahlreiche Mitglieder des Hochadels und des Großbürgertums. Vor allem in den südlich gelegenen Regionen fanden sie regen Zulauf. Dies führte zu einer politischen Gewichtsverlagerung zu Gunsten der protestantischen Konfession und zu einem ernst zu nehmenden Konkurrenten gegenüber dem königlichen Machtanspruch, der katholisch geprägt war.

Diese konfessionsdivergenten Entwicklungen im Lande riefen verschiedene Bevölkerungsschichten, vornehmlich aus dem Bildungs- und Besitzbürgertum auf den Plan, da sie sich nachteilig auf Wirtschaft, Wissenschaft und Gesellschaft auswirkten.⁸

Heinrich IV., im Vorhinein schon erwähnt, sollte eine Wende und Begradigung der Entwicklung hin zum Absolutismus einläuten. Seine Herrschaft war geprägt von:

1. Akzentsetzung im Bereich Wirtschaft und Handel
2. Förderung durch staatliche Maßnahmen von Landwirtschaft, Manufakturen und Gewerben
3. *Edikt von Nantes* (1598)⁹

Das Edikt sollte als Garant für uneingeschränkte Konfessionsfreiheit gelten und so diesen Konflikt – den der Religion – vorerst ruhig stellen. Eine große Herausforderung der jungen Bourbonen Regentschaft war die Beschwichtigung der eigenen Aufstände innerhalb des Adels, des Parlaments und des Bürgertums, welche sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts ereigneten – die Fronde.

⁷Vgl. Dann, „Politik, Wirtschaft, Gesellschaft“, S. 2f.

⁸Vgl. Dann, Otto, „Politik, Wirtschaft, Gesellschaft“, S. 3.

⁹Ebd., S. 4 -7.

2.1.1 Soziale Unruhen – Die Fronde

„A la malheure, Mazarin,
Du pays d'où vint Tabarin,
Es tu venu brouiller le nostre!“¹⁰

Schon unter Richelieu kam es immer wieder zu Aufständen in den Provinzen, in Städten und in ländlichen Regionen des Reiches. Angetrieben durch die Unzufriedenheit, die Uneinigkeiten des Adels über Privilegienverteilungen und durch die, unter Ludwig XIII. und Richelieu beschnittenen Rechte des französischen Parlaments, gipfelte der Unmut im Jahre 1648 zum ersten Mal in der *fronde parlementaire*. Sich in ihrer administrativen und funktionellen Ausführung eingeschränkt und bedroht fühlend, stellten sie nach englischem Vorbild „ein antiabsolutistisches Reformprogramm (27 Artikel)“¹¹ zusammen.

Die königliche Familie verließ unter Anordnung Anna von Österreichs, Ludwigs XIV. Mutter, in der Nacht zum 6. Januar 1649 Paris und zog sich nach Saint Germain zurück. Man verfolgte die Absicht die Stadt auszuhungern, unter Mazarins Anordnung.¹²

Die erste Fronde wurde durch ein Übereinkommen, durch ein Zugeständnis von Seiten Mazarins an das französische Parlament, als der *Friede zu Rueil*¹³, beigelegt.

Doch dieser “Friede“ währte nicht lange. Nicht nur das Parlament revoltierte, sondern auch aus anderen Bevölkerungsschichten bekamen die Aufwiegler immer mehr Zustrom. 1650 kam es zur sogenannten *fronde des Princes*, die der Condé, als Prinz von Geblüt, anführte. Als Abfolge der Ereignisse musste Mazarin außer Landes flüchten und bekam Asyl in Köln, von wo er den Verlauf der Fronde in seiner Heimat verfolgte. Doch es blieb bei einer löblichen guten Absicht die Macht auf Seiten des Oppositionsadels zu festigen.

Es misslang. 1653 kam Mazarin aus dem Exil nach Frankreich zurück und die Fronde war

¹⁰Anmerkung des Verfassers: *La Mazarinade* werden als Pamphlete, sogenannte Schmähschriften, gegen Kardinal Mazarin verfasst. Sie entstehen im Zeitraum während der Fronde und kurz danach. Als Ausdruck der Unzufriedenheit gegenüber ihm und der herrschenden Regentschaft Anne d'Autriches'.
<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65609806/f260.zoom.r=La%20Mazarinade%20scarron%20a%20la%20malheure>

¹¹Dann, Otto, „Politik, Wirtschaft, Gesellschaft“, S. 11.

¹²Vgl. Bernier, Olivier, *Ludwig XIV. Eine Biographie*, Zürich: Benziger 1989, S. 38.

¹³Vgl. Guth, Paul, *Mazarin. Frankreichs Aufstieg zur Weltmacht*, Frankfurt: Heyne 1976, S.427.

Geschichte. Das Unvermögen der einen Seite, kam der Anderen zu Gute. Die Ordnung wurde wieder hergestellt und der nun volljährige König, Ludwig der XIV., statuierte in Folge dessen zwei Exempel seines Herrschaftsanspruches. Zum Einen erschien er 1655 im Pariser Parlament, wo er ohne weiteres Dulden irgendeines Widerspruchs königliche Dekrete verlas und sie ungeprüft zur Kenntnis genommen werden mussten. Zum anderen verfügte er, dass Marseille 1658 seine Autonomie verlieren sollte.¹⁴

Die Fronde war im Vorfeld der absoluten Machtausübung Ludwig XIV. eine der letzten Hürden, die genommen werden musste, um das System der Bourbonen und deren Nachfolger zu sichern. Richelieu und Mazarin strebten auf ein zentralgesteuertes Land, mit Paris als seine Hauptstadt, hin und dienten beide bedingungslos der Krone. Außerdem ebneten sie den Weg für den Absolutismus im 17. Jahrhundert. Und nicht nur das, sie nahmen auch maßgebend Einfluss auf Kunst und Kultur.

2.2 Kulturpolitik unter Richelieu

Auf den, aus einem Kleinadel des Poitou stammenden Kardinal, wurde zum ersten Mal das Licht der Öffentlichkeit geworfen, als er 1614 bei den Generalständen das Amt des Bischofs von Lucon bekleidend, politisch in Erscheinung trat. Er verstand es seine intellektuellen Fähigkeiten und sein energisches Ansinnen nach Macht und Anerkennung auf gelungene Art und Weise zu verbinden. Sein politischer Werdegang war geprägt von Rückschlägen, doch sollte er in die Geschichte eingehen als solcher, der die französische Politik maßgebend mitbestimmt und mitgestaltet hat.¹⁵

Um auf die Kulturpolitik in dieser Zeit zu sprechen zu kommen, muss erwähnt werden, dass Richelieu dazu neigte, auf das Wohle des Staates achtend, das für ihn oberste Priorität besaß, „alle Instrumentarien der politischen Macht in den Dienst der Krone zu stellen“¹⁶. 1641 ließ er weitreichende Befugnisse des Pariser Parlaments beschneiden und stellte

¹⁴Vgl. Dann, Otto, „Politik, Wirtschaft, Gesellschaft“, S. 11f.

¹⁵Vgl. Voss, Jürgen, *Geschichte Frankreichs 2. Von der frühneuzeitlichen Monarchie zur Ersten Republik. 1500 – 1800*, München: Beck 1980, S. 53.

¹⁶Voss, *Geschichte Frankreichs 2*, S. 55.

zeitgleich Druckereien und das Buchwesen unter Aufsicht. Um der Überwachung besser nachkommen zu können wurde die exakte Anzahl der Druckbetriebe bestimmt.

Um Erlaubnis für Druckereien sämtlicher Arten zu erlangen, musste man sich diese nun in der Staatskanzlei ausstellen lassen. Das Zensurwesen war zu dieser Zeit noch nicht all umfassend, da man trotzdem eine vielfältige Anzahl von Pamphleten registrierte. Richelieu seinerseits nützte dieses Medium für seine Zwecke und ließ 1631 durch Théophraste Renaud zusätzlich zur bereits seit 1611 in Frankreich im Umlauf befindlichen *Mercure de France* die wöchentlich erscheinende Zeitung *Gazette de France* gründen. Die Absichten des Kardinals waren eindeutig meinungsbildender und politpropagandistischer Art.¹⁷

Unter anderem fiel das Interesse der weitreichenden Instrumentalisierung der verschiedensten Bereiche auch auf Kunst und Kultureinrichtungen, was auch die Förderung unter dem Sanctus der Krone zur Folge hatte.

Davon profitierte vor allem das Theater. Richelieu engagierte sich redlich dafür fixe Häuser zu etablieren, wie zum Beispiel das *Hôtel de Bourgogne* und das *Théâtre du Marais*. Weiteres wurden Stückverfasser und Literaten Pensionen zugesprochen, die auf Staatskosten liefen. Dies führte dazu, dass sich diese Jahre, in denen sich Richelieu intensiv, und nicht nur aus Gönnerfunktion, doch mitunter politische Absichten verfolgend, sehr förderlich auf das französische Drama auswirkten, an deren Spitze sich Corneille befand.

Diese politische Absicht zeichnete sich in der Zensur der Bühnenstücke deutlich ab. Das eingesetzte Lockmittel, die der Pensionen, sollte dazu dienen, die Künstler gefügig zu machen und im Sinne der Krone gute Dienste leisten zu lassen. Eine der Grundsteinlegungen für die Institutionalisierung und Instrumentalisierung von Kunst und Kultur war die Gründung der *Académie française*¹⁸ 1635. Zunächst wurde Widerstand im Parlament angemeldet. Das Parlament musste jedoch 1637 klein bei geben und vollzog die Eintragung.¹⁹

„Die *Académie française* erhielt als Aufgabe, eine Bestandsaufnahme der französischen Sprache vorzunehmen und zu ihrer Verbreitung beizutragen sowie an der Popularisierung der politischen Ansichten der Krone mitzuwirken.“²⁰

¹⁷Ebd., S. 55.

¹⁸Die Funktion der *Académie française* zu ihrer Gründung bestand darin, die französische Kunst und Kultur zu fassen und zu pflegen. Mitglieder waren vornehmlich Wissenschaftler, Künstler, Literaten etc.

¹⁹Vgl. Voss, *Geschichte Frankreichs 2*, S. 55.

²⁰Voss, *Geschichte Frankreichs 2*, S. 57.

Durch die oben angeführten Maßnahmen zeigt sich welche Strategie Richelieu verfolgt: Er setzte bewusst all die sich bietenden Mittel zu Gunsten der Krone ein, stringent und vehement in ihrer Umsetzung.

2.2.1 Kulturpolitik unter Mazarin

Nach dem Ableben Ludwig XIII. im Jahre 1643, befand sich sein Sohn und Erbe im Kindsalter. Daraus ergab sich, dass seine Mutter Anna von Österreich die Regentschaft ihres minderjährigen Sohnes übernahm. Die Umsetzung dessen ging nicht reibungslos von statten, da sich ihr Mann schon im Vorfeld mit der Nachfolge bzw. Übergangslösung beschäftigt hatte. Im Testament wurde sie als Regentin ausgeschlossen, doch sie focht diesen letzten Willen vor Gericht an und bekam Recht. Unter Anne d'Autriche, wie sie im Französischen genannt wurde, wurde ein italienisch stämmiger Kardinal als leitender Minister bestellt, Jules Mazarin. Dieser war vom Vatikan mit Ämtern ausgestattet, als Nuntius in der französischen Hauptstadt tätig gewesen und zu Lebzeiten Richelieus dessen Mitarbeiter.²¹ Als politischer Ziehsohn Richelieus führte er dessen Politik im Inneren wie im Äußeren fort:

1. Sicherung der Ostgrenze durch den Westfälischen Frieden (1648). Dabei wurden territoriale Gewinne zu Gunsten Frankreichs erworben, das heißt, es wurde die Herrschaft über die Gebiete Oberelsaß und Hagenau, die Festungen Philippsburg und Breisach, sowie die Souveränität über den ganzen Elsaß etabliert.
2. Wie an oben genannter Stelle, fiel die *Fronde* in Mazarins Amtszeit. Sie wurde jedoch niedergeschlagen und Mazarin konnte aus dem Exil zurückkehren.
3. 1659 wurde der Pyrenäenfrieden unterzeichnet. Aus ihm heraus sollte ein langjähriger und kräftezehrender Konflikt mit dem spanischen Habsburger Haus endgültig beigelegt werden. An Frankreich fielen die Regionen Artois, Teile Flanderns, Teile des Hennegaus, Thionville in Lothringen sowie das im Süden liegende Roussillon und die Cerdagne.²²

²¹Vgl. Voss, *Geschichte Frankreichs* 2, S. 59f.

²²Vgl. ebd., S. 62.

Durch den westfälischen Vertrag, den Pyrenäenfrieden und das Brechen der Fronde, konnte sich Frankreich, gestärkt nach Außen und nun auch auf eine gefestigte innere Ruheweisend, zusehends auf den Ausbau der Herrschaft konzentrieren und damit zur Hegemonialmacht Europas aufsteigen.

Kulturpolitisch verfolgte Mazarin, wie unter Richelieu's Herrschaft bereits begonnen, stringent den Weg der Instrumentalisierung. Die Kultur sollte weiterhin unter die Insignien der Macht gestellt und dafür genutzt werden. Unter Ludwig XIV. zeichnete sich ein Weg hin zu einer „systematisch ausgerichteten Kulturpolitik“²³ ab. 1648 wurde die *Académie de peinture et de sculpture* in Paris gegründet, um als zentrale Ausbildungsstätte für französische Künstler zu fungieren.²⁴

2.2.2. Der König bestimmt selbst – Absolute Macht

Als 1661 Kardinal Mazarin starb, war Ludwig XIV. 23 Jahre alt. Mit dessen Tod ging auch das Ende der Minister als politisch lenkende Figuren zu Ende. Von nun an bündelte sich die Machtausübung allein im König. Seine Staatssekretäre waren nun mehr Vollstrecker seines Willens.²⁵

Die Monarchie übte auch großen Einfluss auf Kunst und Kultur aus. Unter Richelieu und Mazarin wurden die Grundsteine einer Kulturpolitik gelegt²⁶, die nun unter Ludwig XIV. zur vollen Blüte und Entfaltung kommen sollte. Nicht nur Gunst und Interesse lenkten die große Aufmerksamkeit auf die Kunst. Vielmehr wurde Kultur als propagandistisches Mittel zur Machtvermittlung und Machtdemonstration eingesetzt. Frankreich sicherte sich auch Jahre danach noch die kulturelle Vorherrschaft in Europa.²⁷

Das Bild der Monarchie besonders unter Ludwig XIV. wurde von der aufkommenden „*étiquette*“²⁸ und der hierarchisch aufgebauten Stellungen innerhalb des Adels definiert. Das „Hof halten“ war aber keine Errungenschaft des 17. Jahrhunderts.

²³Voss, *Geschichte Frankreichs* 2, S. 63.

²⁴Ebd., S. 63.

²⁵Vgl. Voss, *Geschichte Frankreichs* 2, S. 66.

²⁶Vgl. Voss, *Geschichte Frankreichs* 2, S. 63.

²⁷Ebd., S. 89f.

²⁸Die *étiquette* drückt das unmissverständliche Reglement am Hofe aus. Eine gewisse Benimmregulation tritt zu Tage, die das Beisammenleben am Hofe vereinheitlicht und kontrolliert.

Man hielt schon immer Hof nur das zentrieren und konzentrieren wurden maßgebend für die Herrschaft des *roi soleil*.

„[...] Ausgehend von der mit dem absolutistischen System geschaffenen Sonderstellung des Königs als Inhaber aller Souveränität verstand es Ludwig, durch die Begründung eines neuen Hofstaates dem auch gesellschaftlich Ausdruck zu verleihen. Sammelpunkt und Basis dieser Hofgesellschaft wurde der völlig neu und ohne Anlehnung an bestehende Siedlungsformen geschaffene Schloßbau in Versaille, wo in Distanz vom Leben der Hauptstadt eine eigenen soziale Welt entstehen konnte, die am Ende des 17. Jahrhunderts schon über 15.000 Personen umfaßte.“²⁹

Das Verlegen und gleichzeitige Zusammenfassen des königlichen Hofes in Versailles, führt nur vor Augen wie sich der König in seiner außerordentlichen Stellung den Hof um sich scharte, gleichzeitig entmachtete und so unmittelbar unter Kontrolle und Aufsicht hatte.

„Indem es Ludwig verstand, nicht nur den Amtsadel³⁰ und die Vertreter des alten Hochadels an diesen Hof zu ziehen, sondern auch die kulturschaffende bürgerliche Elite, ist es ihm gelungen, Versailles nicht nur zum Zentrum der Regierung, sondern auch zum Mittelpunkt der französischen Kulturgesellschaft des 17. Jahrhunderts zu machen.“³¹

Ludwig verstand es Kunst, Kultur und Wissenschaft vollkommen unter das Banner der Krone zu stellen. Er wusste gezielt und gekonnt durch Gründungen diverser Akademien³², an oberer Stelle schon erwähnt durch Pension, bedeutende Künstler aus aller Welt nach Frankreich zu

²⁹Dann, „Politik, Wirtschaft, Gesellschaft“, S. 26f.

³⁰Der Amtsadel oder auch *noblesse de robe*, unterschied sich vom Geburtrechts-/Schwertadel, der *noblesse d'épée*, in derer Hinsicht, was aus dem Namen schon erkenntlich ist, es sich um einen erworbenen Titel handelte, durch besondere Verdienste an der Krone. Meist Beamte aus dem Finanz-, Kunst- und Bauwesen.

³¹Dann, „Politik, Wirtschaft, Gesellschaft“, S. 27.

³²„Eine wichtige Rolle spielte dabei, wie schon zu Richelieus Zeiten, die Académie Francaise, zusammen mit ihrem Komitee, der sogenannten kleinen Akademie [*Petite Académie*], die 1663 gegründet und 1696 in *Académie des Inscriptions* umbenannt wurde. Weitere Neugründungen waren die Académie de Danse (1661), die Académie Royale de Peinture et de Sculpture, die 1648 gegründet worden war, aber 1663 umorganisiert wurde, die Académie Française de Rome (1663), eine Ausbildungsstätte für Künstler, die Académie des Sciences (1666), die Académie d'Architecture (1671), die kurzlebige Académie d'Opera (1671), die durch die Académie Royale de Musique (1672) ersetzt wurde, sowie die nicht zustande gekommene Académie des Spectacles, deren Gründung 1674 nicht registriert wurde. Alle diese Institutionen hatten ihren Sitz in Paris, doch wurden später Provinzakademien nach dem Vorbild der Académie Française gegründet.“ aus: Burke, Peter, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin: Wagenbach ²2005, S. 68; (Orig. *The Fabrication of Ludwig XIV*, New Haven/London: Yale University Press 1992).

locken und sie im Lande zu halten. „Das Frankreich Ludwigs XIV. war wohl das erste Land, das bewusst und systematisch Kulturpolitik trieb, im Inneren aber auch nach außen!“³³

Als fähiger und geschickter Mann erwies sich Jean – Baptiste Colbert, dem es in den ersten 20 Jahren unter Ludwig XIV. oblag, die Geschicke von Kunst und Kultur zu lenken. Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass 1666 die *Ecole de Rome* zu Fortbildungszwecken für junge ansässige Künstler eingerichtet worden ist.³⁴ Eine Verdichtung und zugleich eine Omnipräsenz des Königs erreichte Ludwig indem er 1682 die Residenz des Hofes auf Dauer nach Versailles verlegen ließ.³⁵

Das im Vorhinein beschriebene zeigt ganz deutlich, dass Kunst und Kultur zu Instrumentarien der Macht umfunktioniert werden. Es bündelt sich alles im König, in Ludwig XIV. Es werden Institutionen gegründet, alles reglementiert, aufgezeichnet, codiert. Richelieu, Mazarin, Colbert stehen bedingungslos im Dienste ihrer Monarchen, halten an dieser Ausrichtung, beziehungsweise an deren Ausbau fest und formen so maßgebend den Absoluten Staat mit. Eine weitere Präsentations- und Repräsentationsform im barocken Frankreich des 17. Jahrhunderts waren Festlichkeiten in jeglicher Art und Weise.

2.3 Festlichkeiten am Hofe Ludwigs XIV.

„Vom »Herbst des Mittelalters« bis zum sterbenden Rokoko rauscht ein bacchantischer Festzug durch die Gassen und Gärten, die Schlösser und Kirchen Europas. Hier ziehen Reiter oder Tänzer durch die Straßen, kostbar geschmückt oder seltsam vermummt, kolossale Bilder schwanken im Getümmel, dort bedeckt sich ein Fluß, ein Teich mit Flottillen von bunten Schiffen oder fremdartigen Fabelwesen.“³⁶

Ein „bacchantischer Festzug“³⁷, so beschreibt Alewyn Richard, einleitend, in seiner Auseinandersetzung mit der höfischen Festkultur, die unbändige Kraft der *fêtes*, die sich wie

³³Voss, *Geschichte Frankreichs* 2, S. 89.

³⁴Ebd., S. 90.

³⁵Vgl. Kossok, Manfred, *Am Hofe Ludwigs XIV.*, Stuttgart: Deutsche Verlags – Anstalt, 1990, S. 181.

³⁶Alewyn, Richard, *Das große Welttheater, Die Epoche der höfischen Feste*, München: Beck 1989, S. 7.

³⁷Ebd. S. 7.

ein wütender Sturm über den europäischen Kontinent ausbreitete. Das Fest nahm nicht nur im französischen Absolutismus eine zentrale Rolle ein. Es sollte ausgehend vom Hofe Ludwig XIV. eine Doktrin für ganz Europa werden. Eine Mannigfaltigkeit an Festlichkeiten wurden zelebriert und festgehalten, „von Theater-, Opern- und Balletaufführungen, von Ein-, Auf- und Umzügen, von Turnieren und Rossballetten, von Maskeraden und Bällen, von Illuminationen und Feuerwerken, von Triumphbögen und Trauergerüsten“³⁸.

Doch welche Funktion, welche Absicht und Zweck steckten dahinter? Wie wurde der „barocke Mensch“ gezügelt, gelenkt, um nicht zu behaupten, „manipuliert“? Welche Rolle nahm die Beziehung zwischen *ville* und *cour* ein? Kann man von einem „barocken Volk“ sprechen? Wie wurde das Fest definiert? Solche und weitere Fragen, werden sich im Zuge dieses Kapitels zu klären und zu lösen versuchen.

Das Herausarbeiten des Begriffspaares der *réjouissance* und *solennité*, nach Furetière wurde 1690 im *Dictionnaire universel* veröffentlicht. Den öffentlichen Charakter eines Festes wie es zu Geburten im Königshaus, Hochzeiten etc. üblich war, gingen mit großen Feierlichkeiten im ganzen Land einher. Diesen Aspekt nach Furetière nimmt die *solennité* für sich ein. Den Begriff der *réjouissance*, verstehe ich in seiner Verwendung als solchen, wie Furetière es auswies, der sich auf die Wirkung, die Erfreung, am Ganzen in Bezug auf den Einzelnen in seiner Rezeption ausdrückte.³⁹ Ich stimme hier mit den Überlegungen zu dieser Thematik mit Christian Quaeitzsch überein, der sich mit diesen Zusammenhängen in seiner Arbeit „Une société de plaisirs“ sehr ansprechend auseinandergesetzt hat. Die Fülle an Quellen sind zu dieser Thematik mehr als unübersichtlich, deswegen werde ich mich, auf einige wenige beschränken.

Um auf den Aspekt der *réjouissance* und der *solennité* sprechen zu kommen, wurde von Christian Quaeitzsch eine Arbeit über die Festkultur am Hofe Ludwigs XIV. und die Rezeptionshaltung des Publikums verfasst, in der er sehr detailliert und mit vielen original Quellen arbeitet. Er spannt den Bogen, von Begriffsfunktionen über die Differenzierung zwischen dem Fest als öffentlichen Charakter, das Fest als „private“ Angelegenheit am Hofe,

³⁸Füssel, Marian, „Fest – Symbol – Zeremoniell. Grundbegriff zur Analyse höfischer Kultur in der Frühen Neuzeit“, *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hg. Kirsten Dickhaut/ Jörn Steigerwald/ Birgit Wagner, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2009, 31f.

³⁹ Vgl. Quaeitzsch, Christian, »Une Société de Plaisir«. *Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs. XIV. und ihr Publikum*, Berlin: Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München 2010, S. 127..

bis hin zu Festdokumentation in Bild und Schrift. Zeitzeugen wie Saint Simon de Marquis und Liselotte von der Pfalz werden hier auch ihren Platz finden, um so einen Eindruck auf die persönliche Wahrnehmung der Feste zu erlangen. Alewyn Richard gibt in seinem Werk über „Die Epoche der höfischen Feste“ einen guten Allgemeinüberblick über übliche und sehr beliebte Divertissements, an denen sich der Hof erfreute und sich „treiben“ ließ.

2.3.1. Begrifflichkeit und Definition der *fête*

Wenn man sich die etymologische Herkunft des Wortes „Fest“, im Deutschen, und „fête“, im Französischen, näher betrachtet, werden Parallelen sichtbar, die sich auf die Definition der höfischen Feste anwenden lassen.

Das Wort „Fest“ lässt sich auf das lateinische Wort „festum“ zurückführen, das sich wiederum aus „festus“, was so viel heißt wie „feierlich“, „festlich“, generiert⁴⁰. Ihm verwandt wird „feriae“ beiseite gestellt, das mit „Fest(tage)“, „Ruhetage“, dessen Ursprung sich im sakralen Feld finden lässt, übersetzt wird. Dieses Wortpaar, „festum“ und „feriae“, teilen sich im Deutschen das Verb „feiern“.⁴¹ Das Fest und die Feier.

Das französische Pendant zum Fest – im sprachlichen Sinne –, bildet die *fête*. In der Ausgabe des, von Antoine Furetière verfassten, *dictionnaire universel*, erschienen 1690 in Amsterdam, wird sie folgendermaßen analysiert und bestimmt:

„[...] Solennité ou jouissance qu'on fait dans l'Eglise, en l'honneur d'un Dieu ou d'un Saint. Bien de gens prennent le concours qui se fait dans nos Eglise à L'occasion de la *fête* des Saints, pour des assemblées de ceremonie, plutôt que de devotion [...] Feste, en matière profane, est une jouissance, que le peuple fait aux Entrées, aux naissances des Rois, ou pour quelque autre sujet de joye [...]“⁴²

⁴⁰Vgl. Duden, *Fest*. <http://www.duden.de>, Zugriff am 12.01.2015.

⁴¹Vgl. Duden, *Feier*. <http://www.duden.de>, Zugriff am 12.01.2015.

⁴²Furetière, Antoine/ Leers Arnaud [Hg.], *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les Mots François tant vieux que modernes & les Termes des Sciences et des Arts*, Divisé en trois tomes. 3 Bde, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5542578m/f257.item> 18.05.2009, Zugriff am 12.01.2015; (Orig. Den Haag: 1701).

Es wird das Begriffspaar *solennité* und *réjouissance* eingeführt und vorgestellt. Festlichkeit und Erfreuung. Wie lassen sich diese beiden Wörter mit jenen aus dem Deutschen kommenden, Fest und Feier, in Verbindung setzen?

In seiner Dissertation, gekürzt veröffentlicht im Jahre 2010, behandelt Christian Quaeitzsch die Festkultur am Hofe Ludwigs XIV. und bezieht sich dabei auf jene Wahrnehmungs- und Rezeptionshaltung des Publikums., im Sinne der Auslegung von Furetière:

„[...] Dabei umfasst der *solennité* eine sakrale und eine historische Dimension. Er bezeichnet gleichermaßen den öffentlichen und den kultischen Charakter des Ereignisses. Laut Furetière sei der geschichtliche Ursprung der *fête* die gemeinsame Danksagung an die Götter und die öffentlich zelebrierte Erinnerung an verstorbene Heroen [...] Doch bleibt festzuhalten, dass das Fest für Furetière in erster Linie eine Form der Didaktik darstellt. Der Begriff *réjouissance*, die Erfreuung als Ausdruck und Wirkung der feierlichen Veranstaltung, bezieht sich demzufolge auf die Wahrnehmung des Festes als öffentliche, zustimmende Teilnahme des Publikums an Staatsakten und dynastischen Ereignissen.“⁴³

Solennité und *Feier* sowie *Réjouissance* und *Fest* spiegeln jeweils den Charakter wider, den das Divertissement in dieser Betrachtungsweise einnehmen wird. Die Überlegung dahinter ist folgende:

Da sich *solennité* mit einer „sakralen und historischen Dimension“⁴⁴ umfassen lässt, wie an anderer Stelle erwähnt wurde, so lässt sich auch die Feier in ihrer Ursprungsform mit „die für religiöse Handlungen bestimmten Tage“⁴⁵ definieren. In ihrer deutschen Übersetzung kann es mit „Feierlichkeit“⁴⁶ verwendet werden. Eine starke Konnotation zu einem sakralen Hintergrund wird sichtbar gemacht, sowohl im Französischen als auch im Deutschen.

Réjouissance hat eine weitaus zwanglosere und ungezwungenere Bedeutung. „Freude“, „Erfreuung“ und im Plural mit „Festlichkeiten“ übersetzt. Es wird deutlich, dass hier der

⁴³Quaeitzsch, Christian, »Une Société de Plaisir«. *Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs. XIV. und ihr Publikum*, Berlin: Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München 2010, S. 13.

⁴⁴ Quaeitzsch, »Une Société de Plaisir«, S. 13.

⁴⁵Duden, *Feier*. <http://www.duden.de>, Zugriff am 12.01.2015.

⁴⁶Pons, *solennité*. <http://www.de.pons.com>, Zugriff am 14.01.2015.

Charakter des sich Erfreuens, des Vergnügens, der Unterhaltung mehr unterstrichen wird. Bei etymologische Herkunft „Fest“ und *réjouissance* können Parallelen gezogen werden.⁴⁷

Die Verbindung zwischen *solemnité* und „Feier“ zum einen, und *réjouissance* und „Fest“ zum anderen, wird im Hinblick auf die Ausrichtung der jeweiligen Festform schlüssig, da sich hier der Fokus auf die Festformen bei Hofe beschränkt. Am Hofe, zwingend ausgerichtet auf den König und den Absolutismus, werden die *divertissements* mit der *réjouissance* in Zusammenhang gebracht.

Festformen in jeglicher Hinsicht, seien es religiöser oder profaner Herkunft, werden sinngemäß immer mit Erfreuung und Freude wahrgenommen. Kirchliche Feiertage und Feste spielen im 17. Jahrhundert eine sehr zentrale und durchaus wichtige Rolle. Kirche und Staat im französischen Absolutismus sind unweigerlich miteinander verflochten.

2.3.2 Das Divertissement

„Divertissement, Amusement, Recréation, Réjouissance, ces quatre mots sont synonymes, & ont la dissipation ou le plaisir pour fondement. [...] réjouissance se marque par des actions extérieures, des danses, des cris de joie, des acclamations de plusieurs personnes [...] Réjouissance est affecté aux fêtes publiques du monde & de l'église. Divertissement est le terme générique, qui renferme les amusements, les récréations, & les réjouissances particulières.“⁴⁸

„Unterhaltung, Vergnügen, Entspannung und Erfreuung“⁴⁹ so wird auch schon in Diderots und d'Alemberts' *Encyclopédie*, erschienen in den Jahren 1751 – 1780, die Definition der *divertissements* in vier Synonyme unterteilt, unter denen die *réjouissance* nicht fehlen darf. Quaeitzsch greift in seiner Auseinandersetzung mit dem Begriff der „Erfreuung“ einen nicht unwesentlichen Aspekt der Bedeutung, im Kontext der „doppelten Stoßrichtung“⁵⁰, auf:

⁴⁷ Pons, *réjouissance*. <http://www.de.pons.com>, Zugriff am 14.01.2015.

⁴⁸ Le Rond d'Alembert, Jean Baptiste/ Diderot, Denis (Hgg.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Pars unie Société de Gens de Lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot; & quant à la Partie Mathématique, par M. D'Alembert*, 35 Bde., Stuttgart/ Bad Cannstatt: Frommann – Holzboog ^{2., unveränd. Aufl.} 1967, S. 1069.

⁴⁹ Ebd. S. 1069. zit. n. Quaeitzsch, »Une Société de Plaisirs«, S. 354.

⁵⁰ Quaeitzsch, »Une Société de Plaisirs«, S. 126.

„Neben dem nach außen zielenden Zeichencharakter, der sich in der offiziellen Berichterstattung niederschlug, war ihm das rezeptive Element privater Erfreuung durch Ausgelassenheit und gesteigerten Lebensgenuss eigen. Dieser Aspekt wird am treffendsten mit dem Begriff *Divertissement* umschrieben, der den Gedanken der Unterhaltung, der Entspannung und des Vergnügens durch Zerstreuung umfasst.“⁵¹

Weiteres wird vermerkt, dass - ergebend aus der im 17. Jahrhundert untersuchten Festliteratur - der Begriff der *divertissement* vor allem als höfisches Fest verstanden wurde.⁵²

Der Unterschied von städtischer und höfischer *réjouissance*, nach Quaeitzsch, bestand darin, dass das Städtische an „dynastische und politische Anlässe gebunden“⁵³ war.

Das barocke Fest ist eine konzentrierende und stilisierend widerkehrende Form wie Tanz, Turniere, etc. die aus dem Mittelalter und der Renaissance ins absolutistische Frankreich des 17. Jahrhunderts hineinreicht. Man knüpft an, entwickelt weiter, die höfische Gesellschaft entwickelt sich weg vom Rittertum hin zum Kavalier und Edelmann. Am Hofe des Königs dienend. Aus dem ritterlichen Turnier bildete sich die Kunstform des Carrousel, heraus, welches in Versailles ihre Hochblüte erreichte.⁵⁴

2.4 Verschiedene Arten der Hoffeste:

„Unter den Formen des »Divertissements« dieser Gesellschaft waren das Theater – insbesondere das Ballet de cour – diejenigen, in denen sich die Ideologie dieser Staatsauffassung unvermittelt formulieren und im Medium des Geschichte oder des Mythos zur allgemeinen Wahrheit überhöhen ließ.“⁵⁵

Mythologisierung, Überhöhung und eine übersteigerte Form der Hofhaltung, fand in den Hoffesten, ihren Ausdruck. Eine Mannigfaltigkeit an Vergnügungen und Festlichkeiten wurden im Rahmen der Hoffeste abgehalten und angeboten. Tänze, Ballette, Schifffahrten, Promenadengänge, Lustwandeln in den Gärten von Versailles.

⁵¹Quaeitzsch, Christian, »Une Société de Plaisir«. *Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs. XIV. und ihr Publikum*, Berlin: Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München 2010, S. 126f.

⁵²Vgl. Quaeitzsch, »Une Société de Plaisir«, S 127.

⁵³Quaeitzsch, »Une Société de Plaisir«, S 68.

⁵⁴Vgl. Alewyn, *Das große Welttheater*, S.18-21.

⁵⁵Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Hg. Brauneck, Manfred, 5Bde. & Registerband, Stuttgart/Weimar: 1996, S. 166.

Die Realisation und das Arrangieren jener Feste bei Hofe oblagen einer separaten Abteilung, die dem Zuständigkeitsbereich der sogenannten *maison du roi* unterstand. Sie zeigte sich für den royalen Haushalt verantwortlich und kümmerte sich sowohl um die individuellen Anliegen als auch um den Auftritt des Monarchen nach außen. In diesem stark hierarchisch durchzogenen System, wurde im Besonderen der Bereich der höfischen Zerstreuung der *L'Administration de l'argenterie, menus plaisirs et affaires de la chambre du roi*, kurz *Menus Plaisirs*, unterstellt. Solche Posten waren unter den Adeligen sehr beliebt und hatten großes Ansehen.⁵⁶

Im Folgenden werden spezielle Hoffeste genauer vorgestellt und erläutert.

2.4.1 Das Carrousel

Diese Art der höfischen Feste wurden bereits im Mittelalter abgehalten – das Turnier. Diese Form verlor an Bedeutung und erlebte in der Zeit Ludwigs XIV. ihre Renaissance. Am Hofe wurde nicht mehr „Ringelstechen und andere damals beliebte Geschicklichkeitss Wettbewerbe veranstaltet“⁵⁷, sondern in reglementierter, höfischer Sitte vom *Courtisan* auf übersteigerte Art und Weise ein Ballett zu Pferde präsentiert. „Das Kampfspiel verwandelte sich in ein Schauspiel.“⁵⁸, so beschreibt Richard Alewyn in seiner Arbeit über die Epoche der höfischen Feste, den Wandel der sich vollzog. Den Ausarbeitungen der Kostüme waren keine Grenzen gesetzt. Sie waren mit einer Vielzahl an Juwelen, mit bunten Bändern etc. versehen und trugen so im höfischen *Carrousel* – zu Deutsch Roßballette – zum Ausdruck höfischer Pracht bei.⁵⁹ Das Ziel dieser Veranstaltungen lag nicht nur darin den Anwesenden die Opulenz vor Augen zu führen, sondern auch deren Absichten den Jungadel in die Gesellschaft einzuführen:

„Festformen wie das Ballet de cour oder ein Carrousel, die den persönlichen sportlichen oder schauspielerischen Einsatz der Teilnehmer verlangten, wurden vor allem genutzt, um unter Leitung eines hochadeligen Anführers der Festgesellschaft die jüngere Adelsgeneration vorzustellen. Heiratsfähige

⁵⁶Quaeitzsch, »Une Société de Plaisir«, S.45f.

⁵⁷Burke, *Ludwig XIV.*, S. 87.

⁵⁸Alewyn, *Das große Welttheater*, S.21.

⁵⁹Vgl. Alewyn, *Das große Welttheater*, S.19 – 21.

Mädchen konnten dem Hof so präsentiert werden, wie die Tochter der Marquise de Sévigné, die in zwei Ballettauftritten Mitte der 1660er Jahre am Hofe reüssierte.⁶⁰

Eines der spektakulärsten und prächtigsten *Carrousel – Course de têtes et de bagues* – seiner Zeit fand am Platz vis-à-vis der Tuilleries im Jahre 1662 statt.

„Wenn Ludwig zu Pferde als >>römischer Kaiser<< erschien, so erinnert das an seine Bühnenauftritte, außer daß das Publikum bei dieser Veranstaltung viel größer war. Die fünf Mannschaften waren als Römer, Perser, Türken, Inder und Indianer verkleidet. Jeder Teilnehmer hatte einen Schild mit eigenem Motto, wobei der König unter dem Zeichen der Sonne und der Devise >>Ich sah und siegte<< [UT VIDI VICI] antrat.“⁶¹

2.4.2 Bal du Roi

Eine weitere beliebte Veranstaltung am Hofe waren die Hofbälle. Einer der Unterschiede zu den Balletten, war der nicht allzu strenge dramaturgische Aufbau, doch muss erwähnt sein, dass er doch einem gewissen “Regelsystem“ folgte. Weiteres ist zu erwähnen, dass sich bei dieser Tanzveranstaltung, nicht wie bei Balletten, wo der Hofe und professionelle Tänzer ihr Können zur Schau stellten, vornehmlich der König und seine Höflinge miteinander tanzten. Eine weitere Präsentationsplattform auf der sich absolute Macht und die Strahlkraft der Monarchie festhalten und sehen lässt.⁶²

Der Zwang an solch Festlichkeiten teilzunehmen, war unübersehbar und wurde beschrieben als:

„Le Roi a amené ici [à Marly] les dames de la cour qui dansent et en fera même danser plusieurs de celles qui y avoient renoncé. Il veut que Madame la Duchesse danse. Il fait danser aussi quelques courtisans qui y avoient renoncé.“⁶³

⁶⁰Ebd, S.37.

⁶¹Burke, Ludwig XIV., S. 87.

⁶²Vgl. Braun, Rudolf/Gugerli, David, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550 – 1914*, München: Beck 1993, S. 145.

⁶³Guilcher, Jean-Michel, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris 1969, S.22, zit. n., Braun/Gugerli, *Machte des Tanzes – Tanz der Mächtigen*, S.146

Der Marquis de Saint-Simon hielt in seinen Memoiren unter anderem fest: „Par même raison de faute de gens pour danser, le Roi fit danser ceux qui en avoient passé l'âge.“⁶⁴

Wie sich in den vorhergehenden Zitaten recht gut zeigen lässt, war Ludwig XIV. sehr darauf bedacht Kontrolle, seinen Willen und gleichzeitig seine Allmacht der Hofgesellschaft spüren zu lassen. Nicht nur am Hofe war ein solches Ereignis publik, sondern wurde auch durch diverse Festschriften veröffentlicht. Der *Mercure Galant* war eine solche Zeitschrift, die sich mit verfassen und veröffentlichen von Festen etc. beschäftigte. In ihm wurden unter anderem Teilnehmerlisten zu den jeweiligen Veranstaltungen veröffentlicht. Diese Publikationen geben ein sehr genaues Bild, wie sich das Machtgefüge am Hofe zusammen setzte, veränderte und entwickelte.⁶⁵

2.4.3 Das Ballet de cour

Das *Ballet de cour* hatte am französischen Hof von jeher eine lange Tradition und stellt ein Hoffest von zentraler Bedeutung zu jener Zeit dar. Schon vom Ende der Renaissance übergehend ins Barock erlebte es unter der Regentschaft von Anne d'Autriche und schließlich unter Ludwig XIV. seine Hochblüte. Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich noch genauer und expliziter auf das *Ballet de cour* eingehen.

⁶⁴Duc de Saint-Simon, *Mémoires 1699 -1702*, Paris 1978, S.45.

⁶⁵Braun/Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*, S.145.

3. Körper tanzen – Das Groteske und Ideale

3.1. Etymologische Herkunft und Historie

Der Werdegang des Grotesken ist ein unsteter und ein schwer zu fassender Begriff. Er speist sich aus den verschiedensten Felder der Geisteswissenschaften, wie zum Beispiel Literaturwissenschaft, Philosophie, Germanistik etc., sowie aus der Soziologie, bildende, darstellende und angewandten Kunst. Doch wie lässt sich dieser Werdegang am besten eingrenzen?

Die Definition des Begriffs „grotesk“ wird in der Dudenreihe im Herkunftswörterbuch Band 7 folgendermaßen abgesteckt:

„**grotesk** »wunderlich, verzerrt, seltsam«: Das Adjektiv wurde im 16. Jh. durch Vermittlung von frz. *Grotesque* aus it. *Grottesco*, einem von *grotta* (vgl. *Grotte*) abgeleiteten Adjektiv, entlehnt, das zunächst in Fügungen wie *grottesca pittura* jene seltsamen und fantastischen antiken Wand- und Deckenmalereien bezeichnet, wie man sie in ›Grotten‹ und Kavernen, aber auch in anderen Gebäuden aus römischer Zeit gefunden hat. – Das Fremdwort wurde lange Zeit nur mit Beziehung auf Malereien gebraucht und ging erst seit der Mitte des 18. Jh.s allmählich in allgemeinen Gebrauch über. Beachte auch die Substantivierung **Groteske** »fantastisch gestaltete Tier- und Pflanzenmotive in der Ornamentik der Antike und der Renaissance; derbkomisch, überspannte Erzählung; ins Verzerzte gesteigerter Ausdruckstanz«⁶⁶

Hierbei werden die Begrifflichkeiten wie „wunderlich, verzerrt, seltsam“ verwendet.

In der Brockhaus-Enzyklopädie wird der adjektive Terminus „grotesk“ als, „willkürlich, verzerrt, phantastisch, närrisch-seltsam“⁶⁷ definiert und „als Bez. für Erscheinungen und Darstellungen von Verzerrem, maßlos Gesteigertem, lustig bis schaurig Verformtem, Derbkomischem oder Monströsem“⁶⁸ bezeichnet. Außerdem wird näher auf das Substantiv eingegangen.

⁶⁶F.A. Brockhaus AG [Hg.], *Der Duden in zwölf Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache*, völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Band 7, Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG³2001, S. 304.

⁶⁷F.A. Brockhaus GmbH [Hg.], *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Völlig neu bearbeitet Auflage, Band 9, Mannheim: F.A. Brockhaus¹⁹1989, S. 209.

⁶⁸Ebd. S. 209.

Die „Groteske“ wird bei Brockhaus in zwei Einheiten unterteilt, die sich zum einen in die der Bildenden Kunst und zum anderen in die der Literatur finden lassen. In der bildenden Kunst wird die Groteske als „Ornament mit pflanzlichen Formen, Tieren, Halbmenschen und Fabelwesen“⁶⁹ festgehalten und weitere „Groteske Elemente als künstlerische Gestaltungsmittel finden sich in der Antike bes. bei Darstellungen von mytholog. Szenen“.⁷⁰

Die Verwendung, etymologisch umrissen, kann also mit wunderlich, willkürlich, verzerrt, phantastisch, seltsam etc., nach Brockhaus und Duden, verstanden werden. Doch wie kann der Begriff umgelegt auf das Ballet de cour und den darin vorkommenden Figuren verstanden und angewandt werden?

Ausgehend von der Definitionsabgrenzung bei Duden und Brockhaus, befasst sich das *Ästhetische Grundbegriffe Wörterbuch*, herausgegeben von Karlheinz Barck, ausführlich mit der Begrifflichkeit der Grotesken. Einleitend wird festgehalten, dass das „Groteske“ [...] in erster Linie ein Terminus ornamentaler Malerei [ist], die verschiedene menschliche, Tier- und Pflanzenmotive ineinander verwebt und dabei keinem offensichtlichen, den Zusammenhang sichernden Prinzip zu gehorchen scheint.“

Weiteres wird

„grotesk« erst in der Romantik zu einem genuin ästhetischen Begriff, der dann aber nahezu alle Kunstformen umfaßt: Malerei [...], performative Künste vom Drama bis zu Musik und Film sowie natürlich auch Literatur. So verbindet man heute mit »grotesk« gemeinhin alle Formen des künstlerischen Ausdrucks, die entweder eine karnevaleske verkehrte Welt unter Betonung des Materiellen und Körperlichen (Michail Bachtin) darstellen oder eine Verbildlichung der als die unsere erkennbaren, aber in ihrer Ordnung zerbrochenen – im Sinne Wolfgang Kayzers bedrohlich verfremdeten – Welt repräsentieren.“⁷¹

Bei Barck werden zwei Theoretiker genannt, die zwischen „karnevalesker, verkehrter Welt“⁷² mit Hervorheben des „Materiellen und Körperlichen“⁷³, wie es bei Michail Bachtins

⁶⁹ Ebd. S. 209.

⁷⁰ F.A. Brockhaus GmbH, *Brockhaus – Enzyklopädie*, S. 209.

⁷¹ Barck, Karlheinz, *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2, Dekadent – Grotesk*, in 7 Bde., Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001, S. 876.

⁷² Ebd. S. 876.

Auslegung der Fall ist. In Wolfgang Kayzers Werk *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* wird es als, „bedrohlich verfremdeten – Welt“⁷⁴, in der die allgemeingültige Ordnung aber zerstört ist, beschrieben.

Kayzers' Absicht ist es, „eine allgemeingültige und epochenübergreifende Definition des Grotesken zu formulieren, welche die Kontinuität dieses Begriffes [...] verdeutlicht. [...] ›Grotesk‹ wird also verstanden als umfassendes dynamisches Prinzip“.⁷⁵ In seinem Werk wird klar deutlich, dass sich in „der wiederkehrenden Präsenz des Monströsen“ die Realisationsform „der entfremdeten Welt“⁷⁶, die Kayser als das Groteske bestimmt, zeigt. Er führt weiter aus, dass das „Monströse“ aber keinesfalls als alleiniges Synonym für „Groteske“ gesehen werden darf, da sich die Funktion des „Monströsen“ immer aus dem Zusammenhang mit der Grotesken ergibt. Soll heißen, dass diese Funktion darin besteht, „[...] aus einer eben noch vertrauten eine fremde Welt zu machen, also Metamorphosen zu schaffen, an deren Ende ein Orientierungsverlust und das Gefühl stehen, daß unbekannte und unkontrollierbare Kräfte das Universum beherrschen“⁷⁷. Nach Kayser steht das Groteske „in dieser Perspektive dem Schrecken und der Angst nahe – aber eher einer Lebens- als einer Todesangst – und hat eine Affinität zum Nächtlichen, zu Traum und Vision“⁷⁸. Es wird aber auch abgesehen von diesen „beunruhigenden und erschreckenden Aspekten des Grotesken“⁷⁹, denen Kayser Priorität in seiner Abhandlung einräumt, auch auf die „Groteske Tradition“⁸⁰ im Komischen verwiesen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Kayser das Groteske, im Umfeld des Bedrohlichen, Bedrückenden ortet. Also an einer Stelle zwischen den Welten, nicht der Hiesigen aber auch nicht der Dortigen - Metamorphosen, Hybridwesen, schier unendlich scheinende Möglichkeiten des Zusammenmischens verschiedenster Formen und Figuren.

⁷³ Ebd. S. 876.

⁷⁴ Ebd. S. 876.

⁷⁵ Ebd. S. 878

⁷⁶ Ebd. S. 878.

⁷⁷ Barck, Karlheinz, *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2, Dekadent – Grotesk*, in 7 Bde., Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001, S. 878.

⁷⁸ Ebd. S. 878.

⁷⁹ Ebd. S. 878.

⁸⁰ Ebd. S. 878.

3.2 Definitionen der Groteske

Die an anderer Stelle schon erwähnte Diversität dieses Begriffs führt, angewandt am Beispiel der Figuren im *Ballet de la Nuit*, unweigerlich zur Frage: Wie wird der groteske Leib definiert? Wie kann man sich einen grotesken Leib vorstellen? Welche Attribute werden ihm zugesprochen und wie werden sie, auf den uns vorliegenden Abbildungen, dargestellt?

3.2.1 Michail Bachtin – die karnevaleske Groteske

„Den grotesken Gestalten liegt eine besondere Vorstellung vom körperlichen Ganzen und von dessen Grenzen zugrunde. Die Grenzen zwischen Leib und Welt und zwischen Leib und Leib verlaufen in der grotesken Kunst ganz anders als in der klassischen oder naturalistischen.“⁸¹

Michail Bachtins' Verständnis des Grotesken ist im Unterschied zur vorhin erwähnten Sichtweise Kaysers' eine positiv konnotierte. Nicht das Bedrohliche und Unheimliche, alles in Unordnung Bringende steht bei Bachtin im Mittelpunkt der Überlegung, sondern die der Karnevaleske⁸².

Eines der zentralen Motive des karnevalesken Elementes war es „die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Ordnungen, aller Normen und Tabus“⁸³, wie Bachtin es in seinem Werk *Rabelais und seine Welt* bezeichnet, festhält. Dieser Versuch Bachtins' die Groteske hin zu einem Bestandteil des Lachens und der Karnevalskultur zu machen, ist leitender Gedanke und Fokus seiner Arbeit.

Das Umkehren der Normen, das Verdrehen der bestehenden Weltordnung, diese Motive finden sich auch im *Ballet de la Nuit*. Das Aufbrechen der Normen, das Phantastische und Unerklärliche im Rahmen des Balletts, kann durchaus gezogen werden. Es werden die hierarchischen Ordnungen nicht vollkommen aufgehoben, da Ludwig XIV. ausgewiesen, wie

⁸¹Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1990, S.15

⁸²Vgl. Edwards, Justin D./Graulund, Rune, *Grotesque*. London: Routledge 2013, S. 25.

⁸³Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, [Hg.] Lachmann, Renate, übersetzt von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 58.

wir noch sehen werden, als König angeführt wird. Aber dennoch kann behauptet werden, dass sich der Hexensabbat und seine Figuren in ihrem Auftritt, sich den Platz nehmen, die Welt für kurze Zeit zu beherrschen und die Ordnung und alles in Frage zu stellen. Natürlich alles im Kontext des Balletts und der Aufführung.

Doch welche Eigenschaften können einem grotesken Leib nach Bachtin zugeschrieben werden? Welche Attribute nennt Bachtin?

Hier werden zum einen Mund und Nase genannt. Wie Bachtin feststellt „[...] sind für die groteske Gestalt des Leibes nur Mund und Nase wesentlich, wobei letztere überdies den Phallus vertritt.“⁸⁴ Weiters erläutert er, dass „die Form des Kopfes, die Ohren und selbst die Nase nur dann einen grotesken Charakter erhalten, wenn sie tierische oder dingliche Formen annehmen.“⁸⁵

Die Augen spielen hierbei eine nicht wirklich bedeutende Rolle, außer sie werden in einer exponierten Position gezeigt, d.h.; sie haben eine hervorquellende Funktion. Alles was ausbricht, herauswächst, hervorsteht, die Barrieren des Leibes übertreten will, wird dem Grotesken zugeschrieben. Wie oben bereits erwähnt, wird dem Mund, im Kontext der Groteske bei Bachtin, eine wesentliche Rolle, wenn nicht die bedeutendste Rolle im Gesicht eingeräumt.

Um es mit den Worten Bachtins' auszudrücken, „läuft das groteske Gesicht im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus. Alles andere ist bloß die Umrahmung dieses Mundes, dieses klaffenden und verschlingenden leiblichen Abgrunds.“⁸⁶

Weiters hält Michail Bachtin fest: „[...] Der groteske Leib ist ein werdender Leib. Er ist niemals fertig, niemals abgeschlossen. Er ist immer im Aufbau begriffen, im Erschaffen werden. Und er baut und erschafft selbst den anderen Leib[...].“⁸⁷

Dieser Umstand, dass der Leib „niemals abgeschlossen“ und ständig „im Erschaffen werden“ begriffen ist, kommt bei den grotesken Figuren im Teil der Figurenkonzeption zur

⁸⁴Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval.*, S. 16.

⁸⁵Ebd. S. 16.

⁸⁶Ebd. S. 16.

⁸⁷Ebd. S. 17.

Anwendung. Dieser ständige Kontakt zur Umgebung, zur Außenwelt ist ein bestimmendes Element der Groteske.

Ein weiteres Merkmal der Grotesken in Bezug auf den Leib ist der Bauch und Phallus. Hier werden die oben angeführten zentral bestimmenden Eigenschaften sehr deutlich: das Wachsen über die Grenzen des Körpers hinaus und die Eigenschaft des Leibes zum Leib. Bezug genommen wird hier zum der Phallus und zum Unterleib. Beides wird meist übertrieben dargestellt.⁸⁸

In deren zentralen Bedeutung reiht Bachtin sie in ihrer Relevanz wie folgt:

1. Bauch
2. Geschlechtsorgan
3. Mund
4. After⁸⁹

Nach Bachtin kommt diesen eine besondere Stellung zu, weil „alle diese hervorstehenden und offenstehenden Körperteile dadurch bestimmt werden, daß in ihnen die Grenzen zwischen Leib und Leib und Leib und Welt im Zuge eines Austausches und einer gegenseitigen Orientierung überwunden werden.“⁹⁰

Der unausweichliche und immerwährende Austausch und das andauernde Neuentstehen sind sinngebende für den Grotesken Leib.⁹¹

„Die wesentlichen Ereignisse im Leben des grotesken Leibes, sozusagen die Akte des Körper-Dramas, Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Mundschleim), Begattung, Schwangerschaft, Niederkunft, Körperwuchs, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib – alles das vollzieht sich an den Grenzen von Leib und Welt, und der Grenze des alten und des neuen Leibes. In allen diesen Vorgängen des Körper-Dramas sind Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten.“⁹²

⁸⁸Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval*, S. 17.

⁸⁹Vgl. Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1990, S. 17.

⁹⁰Ebd. S. 17.

⁹¹Ebd. S. 17.

⁹²Ebd. S. 17.

Dieses sich oft wiederholende Motiv der Grenzen, in jeglicher Art ob mit der Welt oder anderen Leibern, ist hier hervorzuheben. Der Groteske Leib impliziert sein ständiges Werden und im Werden ein Vergehen.

Bachtin kommt auch noch auf Körperteile zu sprechen, die nur Nebenrollen in Bezug auf die Groteske einnehmen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Groteske Leib nach Bachtin mit seiner Welt in ständiger Kommunikation steht, in ständigem Austausch. Es herrscht ein andauernder Fluss zwischen den vermeintlichen Grenzen, die der Leib aber überwindet und über die sich dieser Körper definiert. Alles Übertretende, Ausbrechende sind markante Eigenschaften dieses Leibes. In diesem Zusammenhang werden auf das Ballett und die grotesken Figuren die Merkmale des sich ständig "im Aufbau" befindlichen und „neuerschaffenden“ Körpers eine wesentliche Rolle einnehmen.

4. Ballet de cour – der Hof tanzt

„[...] Le ballet conjugue poésie, musique, arts plastiques, danse théâtrale, et chacune des ses compasantes concourt à l'équilibre de cette entité.[...] C'est le triomphe de la théâtralité, de l'imaginaire. Les dieux quittent la cimaise pour parcourir les rues, les salons, monter sur la scène. Les nobles frondeuses sont des Amazones mises en déroute par l'avènement d'Appolon.“⁹³

Das *Ballet de cour* vereinigte in sich, auf souveräne Art und Weise, die verschiedensten Sparten der schönen Künste - Tanz, Musik, Architektur und Poesie. Doch wie entstand das *Ballet de cour*? Aus welchen frühen Formen der höfischen Unterhaltung ging es hervor, um schließlich zur Mitte des 17. Jahrhunderts eines der zentralen Feste bei Hofe einzunehmen. Welche wichtigen Schritte der Entwicklung durchlief es? Ausgehend von Maria de' Medici, zweite Gemahlin von Heinrich IV., über Ludwig XIII. bis hin zu Ludwig XIV., werden in diesem Kapitel die Eckpfeiler der Entwicklungsstufen des *Ballet de cour* beleuchtet.

⁹³Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672 mises en scène*, Paris: Picard 1967, S. 8.

4.1. Die Anfänge des Ballet de cour

Um nur kurz die grundsteinlegenden Entwicklungen des *Ballet de cour* von der Renaissance bis hin zu Ludwig XIV. zu umreißen, muss man die Situation der Festlichkeiten zur Mitte des 16. Jahrhunderts genauer betrachten. Wie an anderer Stelle schon erwähnt, waren Festlichkeiten, ein Zeitvertreib auf hohem Niveau, und im Leben der Hofgesellschaft stets präsent. Mitte des 16. Jahrhunderts konnte ein Typ Hoffest ausgemacht werden, der später im *Ballet de cour* zur Zeit Ludwig XIII. dieselbe Rolle erfüllte, die sogenannte *Mascerades*. Zwei verschiedene Arten können unterschieden werden. Zum einen die *Mascarade à grand Spectacle*, die ihren Ursprung womöglich bei den italienischen Festen der *Canti* und *Trifoni* haben dürften, und zum anderen die *Mascarade du Palais*.⁹⁴

Die erstere der beiden setzte sich zusammen „aus einer langen Auffahrt phantastisch geschmückter Wagen, auf denen sich allerhand allegorischer Gestalten befanden. Man fuhr in prunkvollem Zuge an den Tribünen vorbei, die der König mit seinem Hofstaate einnahm.“⁹⁵

Im Zentrum solcher *Mascarade à grand Spectacle* stand meist eine „Heldenfigur“, die je nachdem singend, teils rezitierend bejubelt wurde. Im Gegensatz dazu stand die, in etwas vertrautem Rahmen angesetzte, *Mascarade du Palais*. Der Name dieses Veranstaltungstypus ist bezeichnend, weil er zumal, als weiterer Unterschied zum vorigen genannten, in einem Saal im Inneren eines Schlosses abgehalten wird. Der eigentliche und wichtige Unterschied ist aber, dass bei dieser Form des frühen *Ballet de cour*, das *récit* und die Fassung eines Tanzes ausschlaggebend für die Aufführung waren. Wir werden sehen, dass sich das *récit* im späteren hochstilisierten *Ballet de cour* zur Mitte des 17. Jahrhunderts wiederfinden lässt.⁹⁶

Hier soll festgehalten werden, dass sich diese beiden Elemente als vorbereitende Teilstücke des späteren *Ballet de cour*, eher als lose aneinandergereihten Sequenzen herausstreichen lassen. Ihnen liegt noch keine „dramaturgische“ konsequent gehaltene Logik zugrunde.

Eine wesentliche und nicht unerwähnte Änderung dessen, hin zu einem „dramatischen“ Ballett, erfolgte mit der Gründung der ersten Akademie unter Charles IX., der sogenannten *Académie de musique et de poésie*. Ihr Anliegen bestand darin „eine innige Verschmelzung

⁹⁴Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte Europas IV. Band, Von der Aufklärung zur Romantik (Teil1)*, S. 14f.

⁹⁵Böttger, Friedrich, *Die „Comédie-Ballet“ von Molière-Lully*. Hildesheim: Olms 1979. S. 13; (Orig. Diss. Friedrich-Wilhelms Universität zu Berlin, 1931).

⁹⁶Vgl. Böttger, *Die „Comédie-Ballet“ von Molière-Lully*, S. 13.

des Wortes mit der Musik, unter strengster Beobachtung der antiken Metren“⁹⁷ zu erreichen. D.h.; es wurde der Versuch gestartet den *Mascarades* eine Handlung zu geben.⁹⁸ Eines der hier zu nennenden Ballette, das in dieser Tradition der dramatischen Ballette steht, ist das *Ballet comique de la Reine* (1581). Ab diesem Zeitpunkt wird für alle weiteren Aufführungen solcher Art das „Ballett“ namensgebend.⁹⁹

Ausschlaggebend wurde nun unter Heinrich IV., dessen Regierungszeit von 1594 – 1610 andauerte, eine Fusion des dramatischen Balletts und den *Macarades* zu den *ballets – mascarades*. Ihnen war ein „zugrunde gelegtes Handlungsgefüge“¹⁰⁰ gemein, das alles in Form hielt. In Heinz Kindermanns’ *Theatergeschichte Europas* bekommt man einen sehr guten Eindruck wie prächtig solche *ballets-mascarades* gewesen sein mussten:

„In phantasievollen Kostümen zogen da zunächst die „Violons“, also die Orchestermmitglieder, als erste „Entrée“ in den Festsaal ein. Sodann aber folgte gruppenweise die Darbietung der Kunztänzer. In diesen Gruppentänzen wurden nun vielerlei Pantomimen und auch akrobatische Kunststücke eingeflochten [...]. Zum Schluß aber vereinigten sich das ganze Ensemble zum „Grand ballet““¹⁰¹.

Hier findet ein weiterer Begriff zum ersten Mal Erwähnung, das *Grand Ballet*. In ihm tanzt am Ende die höfische Gesellschaft unter sich. In den späteren Jahren wurde zusehends der Kreis der Teilnehmenden bei den großen Finali erweitert, da durch zunehmendes Ansteigen der Schwierigkeitsgrade immer mehr professionelle Tänzer eingesetzt wurden. Da die zum Teil erheblich komplizierten Tänze, wie Branle, Sarabande, Volte Gaillard und andere, nicht nur von Adeligen alleine bewerkstelligt werden konnten.¹⁰²

Das frühe höfische Ballett durchlief durch Maria de’Medicis’ Engagement in Kunst und Kultur eine weitere wichtige Station. Durch das Verweilen von den aus Italien kommenden Dichter Ottavio Rinuccini und dem Musiker Giulio Caccini am französischen Hof (1601 - 1605), den Wegbereitern des „italienischen Musikdramas“ und die einen großen

⁹⁷Ebd. S. 13.

⁹⁸Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte Europas IV. Band, Von der Aufklärung zur Romantik (Teil1)*. S. 14.

⁹⁹Vgl. Böttger, *Die „Comédie-Ballet“ von Molière-Lully*, S. 14.

¹⁰⁰Kindermann, *Theatergeschichte Europas IV. Band, Von der Aufklärung zur Romantik (Teil1)*. S. 14.

¹⁰¹Kindermann, *Theatergeschichte Europas IV. Band, Von der Aufklärung zur Romantik (Teil1)*. S. 14.

¹⁰²Vgl. Böttger, *Die „Comédie-Ballet“ von Molière-Lully*, S. 15.

Anteil an der Perfektionierung des “monodischen Stils“ beigetragen haben, wurde das *récit*, das bis zu diesem Zeitpunkt nur vorgetragen wurde und Handlungsweisend verwendet wurde, gesungen.¹⁰³ Mit diesem Einbinden vom monodischen Stil und das gesungene *récit*, steigt in weiterer Folge der Einfluss vom Musikalischen in den Balletten zusehends an.¹⁰⁴

In weiterer Folge kam es im Jahre 1610 zu einer Verflechtung der *ballet mascarade* und dramatischen Balletts, das *ballet mélodramatique*. Wesentlich für diese Art des Balletts sind zwei Hauptaugenmerke: zum einen eine dramatisch sehr stringente “pantomimische Handlung“ und zum anderen wird das *récit* gesungen, nicht mehr gesprochen, wie es noch bei *Ballet comique de la Reine* der Fall war. An dieser Stelle hervorzuheben ist das Stück *Délivrance de Renaud* aus dem Jahre 1617.

„Die „*Délivrance de Renaud*“ präsentiert den vollendeten Typ des Ballet *mélodramatique*. Eine lose zusammenhängende Handlung, exponiert durch eine Pantomime und durch gesungene *Récits*, leitet über zu einer Fülle getanzter *Entrées* ernsten oder buffonesken, und mündet ein in ein „Grand ballet“, das traditionell von all den Adeligen des Hofes maskiert und in prachtvollen Kostümen getanzte wurde, wobei die Tänzer auf ihren Köpfen riesige Federbüsche oder Kopfbedeckungen aus Flittergold trugen.“¹⁰⁵

Außerdem zeichnete es sich durch eine Serie von burlesken und ernsten *Entrées* aus, durch das Einbringen von Chören, die sich stark an der metrischen Deklamation der Akademien hielten.

Bis ca. 1620 kam es durchwegs zu einer Entwicklung im *ballet mélodramatique* die in seinen ausführlichen und oftmals schon ausufernden gesungenen *récit*, mehr an ein Musikdrama erinnerte als ein Ballett. Hier kommt es mit dem Tod des zuständigen Verantwortlichen der Festlichkeiten, Duc de Luynes, zu einer Rückbesinnung auf das *ballet-mascarade*. Man kam weg von der schon sehr opernnahen Form des Balletts. Warum? Man versuchte das *Ballet de cour* oder auch *ballet à entrées* zwischen der immer stärker einsickernden Form der italienischen Oper und der aufkeimenden Reglementierung der Tragödie und Komödie, kulturpolitisch zu festigen und ihm eine Art kunstberechtigte Daseinsform zu gewährleisten. Das soll hier auch erwähnt bleiben, dass das nicht heißen soll, dass die dramatischen

¹⁰³Ebd. S. 15.

¹⁰⁴Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte Europas IV. Band, Von der Aufklärung zur Romantik (Teil1)*. S. 16.

¹⁰⁵Kindermann, *Theatergeschichte Europas IV. Band, Von der Aufklärung zur Romantik (Teil1)*. S. 17.

Bestreben, das gesungene *récit* oder auch andere Entwicklungen gekappt wurden, sondern die “klassische“ Ausrichtung wurde in den Mittelpunkt gerückt.¹⁰⁶

Das *Ballet de cour*, wie es zu Zeiten Ludwig XIV. seine großen und herrscherlichen Glanzzeiten erlebte, hatte mit Ende der Regierungszeit Ludwig XIII. (1643) die großen Entwicklungen abgeschlossen. Mit Entwicklungen sei hier betont, dass sich Dekor, Bühnenraum etc. nicht mehr wirklich änderten. Der Höhepunkt dieser Perfektionierung, dem Stil und der Tradition verschriebene *Ballet de cour* dieser Zeit, stellte das *Ballet de la Nuit* dar. Es nimmt in der Geschichte von Hofballetten eine wichtige und entscheidende Schlüsselposition ein: Nicht nur, dass Ludwig XIV. als Sonne tanzend vor den Hof und die Welt trat, sondern mit dem Erreichen des Zenits dieser Kunstform, war eine weitere Phase der Weiterentwicklung eingeläutet. Jean-Baptiste Lully und Monsieur Molière traten in Erscheinung. Sie waren federführend für das Aufkommen der *comédie-ballets*.

Doch was waren die bestimmenden Themen der Ballette¹⁰⁷? Welche thematischen und stilistischen Prägungen erfuhren sie unter den jeweiligen Regierenden? Worauf wurde der Fokus gelegt?

4.1.1 Heinrich IV.

In den Stücken zur Zeit Heinrichs IV., wurde viel Bezug genommen auf die damals gegenwärtig vorherrschenden Sitten. Sie fanden sichtlich Platz in den höfischen Spektakeln. Die Aufzeichnungen aus dieser Zeit – in Bezug auf die höfischen Aufführungen – sind sehr dürftig erhalten und so sind zum Teil nur Titel der aufgeführten Stücke gegeben. Das vorherrschende Sujet unter Heinrich IV. war das des Burlesken¹⁰⁸. Wie auch aus den Titel der aufgeführten Stücke zu dieser Zeit hervorgeht, sollen hier einige genannt werden: „le *Ballet des Foux* (1596), le *Ballet des Grimasseurs* (1598), le *Ballet des Barbiers* (1598), le

¹⁰⁶Vgl. Böttger, *Die “Comédie-Ballet” von Molière-Lully*, S. 18.

¹⁰⁷Anm. d. Autors: Unter dem Begriff „Ballett“ werden ab 1581, mit der Aufführung des *ballet comique de la Reine*, alle Arten von sogenannten *mascarade*, *ballet-mélodramatique* etc verstanden. Alle Veranstaltungen, die den Charakter eines Stückes mit Entrées, récits etc bedienen. Es soll nur verdeutlicht werden, wenn in diesem Unterkapitel die Rede von „Balletten“ ist, wird nicht Bezug auf die Funktionsweise des Ballet de cour genommen.

¹⁰⁸Vgl. Durosier, Georgie, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du Baroque*. Genf: Papillon 2004, S. 30.

Ballet des Juifs Fripiers (1604), le *Ballet des Bouteilles et des Dames* (1604) [...] etc.“¹⁰⁹

Man erkennt schon anhand der Titel, dass der humorvolle Gestus im Vordergrund steht. Erst unter Ludwig XIII. und seinem ersten Minister Kardinal Richelieu kommt es zusehends zu einer Politisierung der Stücke. Die bevorzugten Lokalitäten, wo Aufführungen stattfanden, waren: Saint-Germain-en-Laye, der Louvre und das Petit Bourbon.

4.1.2 Die Situation des Ballet de cour unter Ludwig XIII.

Ludwig XIII. wurde 1601 in Fontainebleau geboren und war so der erste in Frankreich geborene Dauphin und der 2. König aus dem Geschlecht der Bourbonen. Nach seinem Vater Heinrich IV., der wie an anderer Stelle schon erwähnt, 1610 einem Mordanschlag zum Opfer gefallen ist, trat seine Mutter Maria de' Medici die Regentschaft, für den noch unmündigen Ludwig, an. Seine gesamte Herrschaft war geprägt vom 30ig jährigen Krieg, der von 1618 – 1648 in Europa wütete.

Nicht nur innerpolitisch sondern auch in der Kunst, genauer in der Entwicklung des höfischen Balletts traten drei Strömungen immer deutlicher zu Tage: Durch einsetzende Komplexität, der zu tanzenden Partien wurde eine kontinuierliche Professionalisierung bemerkbar. Peu à Peu wurden mehr und mehr Berufstänzer mit einbezogen, um dem *Ballet de cour* noch mehr Perfektion und Repräsentationsstärke zu verleihen. Eine weitere Entwicklung konnte in der Ausstattung der Bühnentechnik beobachtet werden. Von ganz besonderer Bedeutung für die nachfolgenden *Ballet de cour* ist die Verlagerung der Aufführungsperspektive; es wurde eine Bühne geschaffen. Eines der zu erwähnenden Ballette ist *Délivrance de Renaud*, welches 1617 im Louvre zu Aufführung gebracht wurde. Bis dahin fand das Ereignis inmitten des Saales statt, auf gleicher Höhe mit den Zusehenden. Allein schon dieser Aspekt ist sehr signifikant für den weiteren Ausbau der absoluten Herrschaft der Bourbonen.¹¹⁰

Welche Absicht verfolgte das *Ballet de cour* zu Beginn Ludwigs XIII. Herrschaft und wie entwickelte es sich weiter? Welchen Einfluss nimmt Kardinal Richelieu auf das höfische Ballett? Wie war die eigentliche Situation der *Ballet de cour*; Ausstattung, Kostüme,

¹⁰⁹McGowan, Margaret M., *L'art du Ballet de cour en France. 1581 – 1643*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1963, S 61.

¹¹⁰Vgl. Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, S. 166.

Dekoration etc. Im Folgenden werden genau diese Aspekte, unter Heranziehen der Arbeiten von Marie-Françoise Christout *Le Ballet de cour de Ludwig XIV* und Georgie Durosoirs' *Les Ballets de la cour de France au XVII^e siècle*, verdeutlicht und genauer betrachtet.

Mit der Gründung der *Académie française* im Jahre 1635 wurde begonnen eine zunehmend spürbare Kodifizierung der Kunst und Kultur voranzutreiben. Der König war zusehends interessiert an Hofballetten, da er doch als Förderer der Kunst galt und es einer seiner Hauptanliegen war sie zu großer Entfaltung zu bringen. – Es sei anzumerken, dass hier nicht ohne Hintergedanken agiert wurde. Unter Richelieu wurde alles auf den König ausgerichtet. Kunst, Kultur, Staat. Eine zusehends absolute Herrscherfigur wird in Position gebracht. – Ludwig XIII. war nicht nur interessiert sondern „il en règle le calendrier, en donne les sujets d'inspiration et en désigne les auteurs“¹¹¹

4.1.3 Le Ballet Burlesque

Eine Besonderheit, in den Regierungsjahren Ludwig XIII., nahmen die *ballet burlesque*, die sich in den Jahren 1623 – 1636 ansiedeln lassen, ein. Das fast gänzliche Verschwinden der zu dieser Zeit vorherrschenden Motive in den Balletten, wie die der Mythologie, romaneske Darstellungen und seriöse Element, ist eklatant. Offenbar soll dies in Zusammenhang mit dem Temperament des Königs und dem Tod Duc de Luynes gestanden haben, wie bei McGowan beschrieben wird. Außerdem wird erwähnt, dass er gut und gerne getanzt hat, aber nie „personnages ridicules“¹¹² gemimt hat. Er nahm immer weniger an repräsentativen Aufführungen aktiv teil. Seine Macht war gefestigt und sein Auftreten bei Balletten war nicht mehr von Nöten. Die Gesellschaft empfand Gefallen am Geschmack des *ballet burlesque* und somit kam es zu einer Transformation dieses Genres, welches in weiterer Folge mit einer

¹¹¹Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du Baroque*. S. 47.

¹¹² McGowan, Margaret M., *L'art du Ballet de cour en France. 1581 – 1643*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1963, S. 134.

Themenverlagerung hin zum Pastoralen Sujet einherging. Die allegorischen Elemente fanden sich in anderen festlichen Anlässen wieder.¹¹³

Das bis dato fix in Händen der Allegorie, Mythologie befindliche Ballett bekam durch die Wendung hin zum *ballet burlesque*, eine völlig neue Bedeutung zugeschrieben. Die Inspirationen für diese Ballettreihen wurden aus dem täglichen Leben gegriffen und aktuellen Geschehnissen. Die Allegorie musste für den Moment weichen. Sie fanden in den großen Entrées Royales, Feuerwerken etc. ihren Platz.¹¹⁴

Eine erneute Politisierung des Ballet de cour rückt erst einige Jahre später wieder in den Mittelpunkt. Das einsetzende Zügeln und eine Reglementierung der Künste, folgen auf den Fuß. Das Datum, 1635, ist von McGowan nicht zufällig gewählt; das Gründungsjahr der *Académie française*. Das *ballet politique* gewinnt an Bedeutung.

Es soll an dieser Stelle zusammenfassend angemerkt werden, dass es erscheint als ziehe sich der König, der Hofstaat, die gehobene Bürgerschaft, zurück. Repräsentative Funktionen müssen vom König, innerhalb der Hofgesellschaft nicht unbedingt erfüllt werden, sondern eher das Gegenteil ist der Fall in dieser Phase des *Ballet de cour*. Die Vergnügungen, flüchten in pastorale burleske Welten und standen an oberster Stelle in den Balletten. Gründe dafür gab es genug. Auseinandersetzungen zwischen Katholiken und Protestanten, noch immer wütete der 30ig jährige Krieg und es war keine Besserung in Aussicht.

4.1.4 Le Ballet Politique

„On pourrait dire qu’il n’est pas de ballet royal qui ne sont politique, car tous comportent des allusions plus ou moins appuyées aux événements contemporains, aux alliances ou différends avec les pays voisins, aux luttes internes entre catholiques et protestants, voire aux rivalités entre princes.“¹¹⁵

Das Sujet der *ballet politique* wird in dem oben angeführten Zitat selbst redend eingeführt. Das Ballett wurde dazu verwendet um Allianzen oder Unterschiede zu den benachbarten

¹¹³Vgl. McGowan, Margaret M., *L’art du Ballet de cour en France. 1581 – 1643*, S 133f.

¹¹⁴Ebd. S. 137f.

¹¹⁵Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du Baroque*. S. 47.

Ländern aufzuzeigen, um Kämpfe zwischen Katholiken und Protestanten erkennen zu lassen oder auch machinterne Auseinandersetzungen zwischen den Prinzen von Geblüt darzustellen. Die Thematik wurde wieder zurückgeführt auf Mythologie und Allegorie. Ziel des *ballet politique* war die Größe Frankreichs zu installieren und zu demonstrieren; „la grandeur de la France [...] a des dimensions universelles, le monarque est un soleil incarné.“¹¹⁶ Besonders in den Jahren 1635 – 1643 erfreute sich das Ballett größter Beliebtheit. Während dieser Zeit positionierte und sicherte Richelieu der französischen Monarchie eine dominante Rolle in Europa und bereitete den Weg hin zum Absolutismus.¹¹⁷

Ludwig XIII. und sein amtierender Minister Richelieu hinterließen ein erstarktes Frankreich nach deren Ableben. Eine Vormachtstellung scheint gesichert, Kunst und Kultur werden rigoros gefördert und Frankreich erlebte unter Ludwig XIV. eine bis damals nie zuvor gekannte Größe. Frankreich steigt zur Hegemonialmacht Europas auf. Doch wie sah die Situation im etablierten *Ballet de cour* aus? Im folgendem wird die Arbeit Chistouts' über das französische Ballett und hier detailliert um 1643 grundlegend für die Ausarbeitung sein. Eine Bestandsaufnahme der damaligen aktuellen Situation.

4.2 Das Ballet de cour – Charakteristika und Aufbau

„Ce n'est autre chose qu'une danse de plusieurs personnes masquées sous des habits éclatants, composée de diverses entrées ou parties qui se distribuent en plusieurs actes et se rapportent agréablement à un tout, avec des airs différents pour représenter un sujet inventé, où le plaisant, le rare et le merveilleux ne sont point oubliés.“¹¹⁸

Einleitend mit den Worten von Michel de Marolles wird eine grobe aber überaus treffende Beschreibung dessen vorangestellt, auf welchen Pfeilern das *Ballet de cour* aufgebaut hat. Es kommen die Schlagworte, *entrée, des habits, les personnes masquées, des parties* und *des airs*, um nur einige zu nennen, die sowohl mit dem dramaturgischen Aufbau als auch mit den repräsentativen Mitteln im Stück wichtige Funktionen eingenommen haben.

¹¹⁶Ebd. S. 49.

¹¹⁷Ebd. S. 49.

¹¹⁸Durosoir, Georgie, *Les ballets de la cour de France au XVIIe siècle ou les fantaisies et les splendeurs du Baroque*. Genf: Papillon 2004, S. 7.

Das *Ballet de cour* war eine stimmige Verschmelzung aus Poesie, Tanz, Musik, Malerei und Maschine. Die damaligen Beweggründe ein Ballett zu besuchen lagen zum einen darin, sich ablenkend der Fantasie hinzugeben und zum anderen auf der Suche nach Perfektion in der Ausgestaltung fündig zu werden.¹¹⁹

4.2.1 Livret

Das *livret* konnte als eine Art kleine Druckschrift verstanden werden. In ihr fanden Argumente, Zusammenfassungen, gesungene Berichte und Verse Platz. Sie wandten sich unter anderem an Rollen oder deren Interpreten. Es konnte als Leitfaden durch das Ballett angesehen werden. Nicht nur das Stück an sich wurde im *livret* beschrieben und vorgestellt, sondern es kamen auch Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse darin vor, wie zum Beispiel: königliche Siege, Festnahmen etc. Nicht selten wurden Bezug und Wesensart von Personen herausgestrichen.¹²⁰

4.2.2 Musik

Zur damaligen Zeit war es keine Seltenheit, dass die Musik eines Balletts von mehreren Komponisten stammte¹²¹. Erst in den späteren Jahren Ludwigs XIII., in Folge der Akademie Gründungen, kam es zu Monopolbildungen. Es oblag demnach nur mehr einem Dichter oder Komponisten die Stücke mit Texten oder Musik auszustatten. Unter Ludwig XIV. waren es Isaac de Benserade, zuständig für die Dichtung und ein wenig später, 1661, Jean-Baptiste Lully, der die Funktion des *Surintendant de la Musique* bekleiden durfte.¹²²

Die Musik teile sich in zwei Bereiche. Instrumentale und vokale Verwendungen lassen sich in den *Ballets de cour* ausfindig machen und unterscheiden. Die Musik kam untermalend bei den *récits* zum Einsatz. Diese wurden oft einleitend in die Szene vorgetragen. Es kam durchaus

¹¹⁹Vgl. Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV.*, S.10.

¹²⁰Ebd., S. 12.

¹²¹Vgl. Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV.* S. 12.

¹²²Vgl. Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du Baroque.*, S. 11.

vor, dass diese *récits* auch in Dialogform zwischen zwei Solisten oder auch zwischen Solisten und Chor stattfanden. Die rein instrumentale Musik kam beim Tanz zum Einsatz und wurde mit den Choreographen besprochen und gemeinsam konzipiert.¹²³

4.2.3 Die Choreographie

Das Prinzip der Choreographie darf hier nicht im heutigen Sinn verstanden werden. Im 17. Jahrhundert gab es keine niedergeschriebenen, durchexerzierten Ballette wie heute. Der Ausdruck des Balletts wie wir ihn heute verstehen, das eines Handlungsballetts, war zu dieser Zeit noch nicht gegeben.

Im *Ballet de cour* wurden folgende zwei Ansätze der Choreographie verfolgt:

Es konnte zwischen figurativ/expressivem Tanz und nicht figurativem Tanz unterschieden werden. Den sogenannten *entrées des caractères* war der Figurative zu Eigen. Der nicht figurative Tanz, dem die Eigenschaft des nicht deskriptiven gegeben war, kam meist zum Einsatz wenn Linien und Formen der Bewegung zu beschreiben waren. Sie wurden meist in die Mitte von Balletten eingebettet und kürten auch das *grand ballet* am Ende großer *Ballet de cour*.¹²⁴

4.2.4 Die Tanzenden

Zur Zeit Ludwig XIII. und Ludwig XIV. waren vornehmlich nur männliche Tänzer bei den Balletten zu finden. Die Tanzgesellschaft setzte sich aus Adeligen und professionelle Tänzer zusammen. Die Auswahl der Rollen war meist klar verteilt so tanzten die Monarchen selten bis gar nicht burleske Figuren. Weitere Tanzende waren aus den Reihen der Parlamentarier, der Bourgeoisie und der *petit noblesse*¹²⁵. Wie sich an anderer Stelle der Arbeit noch zeigen wird, war es nicht unüblich das Tänzer mehrere Rollen in einem Stücke einnahmen.

¹²³Vgl. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV.* S. 14.

¹²⁴Vgl. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV.*, S 15.

¹²⁵Ebd. S. 17.

4.2.5 Die Kostüme

Die Verwendung von Masken wurde eher vermieden, da sich Verkleidungen einfacher an ihre zu tragenden Person anpassen ließen, um diverse Gestalten darzustellen. Christout merkt an, dass davon ausgegangen werden kann, dass die Kostüme sehr stark individualisiert gewesen sind, mit Ausnahme des *grand ballet* am Ende wo die Tanzenden in schwarz zu sehen gewesen sind.¹²⁶

Die Gestaltung der Kostüme war zumeist sehr aufwendig und in der Ausführung mit einigen Raffinessen versehen. Der Monarch und der Adel, der es ihm gleichtat, schrakten nicht zurück horrende Summen für ihre Verkleidung auszugeben, da bei Aufführungen immer Botschafter, Gesandte, königliche Gäste etc. anwesend waren und so der Glanz und der Prunk nach außen zur Schau gestellt wurden. Die Gewänder wurden meist so an den Körper angepasst, dass eine gewisse Bewegungsfreiheit gewährleistet war. Die Ausnahmen bildeten Tierkostüme. Christout verweist hier auf die sehr schlechte Quellenlage, die den Namen der Kostümbildner zugrunde liegt. Im *Ballet de la Nuit* ist es auch nicht gelungen den Kreateur der fantastischen Kostüme zu eruieren.¹²⁷

4.2.6 Das Dekor und Orte der Veranstaltungen

Das Hauptaugenmerk lag vor allem auf den Kostümen. Die Bühnengestaltung ist nicht im Fokus der Aufführung gelegen.

Die Aufführungsorte waren meist große rechtwinkelige Säle, die teilweise mit 1 oder 2 geschmückten Galerien versehen waren, wie der Saal des Petit Bourbon. Ein weiterer Ort wo Ballette zu Aufführung gebracht wurden ist der große Saal des Louvre, das Palais Cardinal, von Richelieu.¹²⁸

¹²⁶Ebd. S. 17f.

¹²⁷Vgl. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV.*, S. 18.

¹²⁸Ebd. S. 19.

5. Le Ballet Royal de la Nuit und das Groteske

„Von nie zuvor gesehener Einzigartigkeit, der Himmel, die Luft, das Meer und die Erde, Spiele, Fröhlichkeit, Friede und Krieg ..., da ein Angriff, da ein rauer Kampf, Hexen sind beim Sabbat zugange, Werwölfe, Drachen und Monster, einige Frauenhelden und Klatschbasen, Göttinnen, Schmiede, Christen, Türken, Diebe, Affen, Katzen, eine Kutsche, ein Brand, ein Jahrmarkt, ein Ball, ein Ballett, man sah Entzückungen ...“¹²⁹

Das *Ballet de la Nuit*, war ein Meisterwerk seiner Zeit und sollte den Höhepunkt der *Ballet de cour* darstellen. In diesem Teil der Arbeit werde ich, gestützt auf die theoretischen Gesichtspunkte der Groteske, anhand des *Ballet de la Nuit* die Grotesken Figuren orten, interpretieren und sie nach Form, Funktion und Symbolik genauer betrachten. Es soll vorweg gesagt werden, dass es sich bei den Abbildungen um Entwurfskizzen handelt, die der tatsächlichen Ausführung sehr nahe gekommen sein dürften. Es muss aber an dieser Stelle nochmals betont werden, dass nicht mit absoluter Sicherheit gesagt werden kann, ob Kostüme, Akteure, Farben etc. bei der Aufführung auch so verwendet wurden.

Die hier vorgenommene Untersuchung bezieht sich ausschließlich auf diese Zeichnungen, überliefert aus dem Jahre 1653, die aus dem Besitz von Monsieur Ludwig Hesselin, der zu dieser Zeit das Amt des *Surintendant des Menus-Plaisirs du Roi* ausübte, stammten.¹³⁰ Er war zuständig für sämtliche Festivitäten bei Hofe und so war er auch verantwortlich für das *Ballet de la Nuit*.

Dieses Originalwerk aus der Sammlung von Baron Ferdinand de Rothschild aus dem 19. Jahrhundert, welche mittlerweile von Jacob Rothschild verwaltet wird, wurde Michael Burden und Jennifer Thorp zu Verfügung gestellt. Aus diesem entstand eine detaillierte und gelungene

¹²⁹ Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 4.; (Orig: „Illec on vid des apareils / Qui nûrent jamais de pareils, / Le Ciel, l'Air, la Mer et la Terre, / Les Jeux, les Ris, la Pais, la Guerre ... / Maint assant, maint rude combat, / Des sorciers allant au sabat, / Loups-garoux, dragons et chimeres, / Pluzieurs galans, pluzieurs commeres, / Des déesses, des forgerons, / Des chrétiens, des Turcs, des lârons, / Singes, chats, carosse, incendie, / Foire, bal , balet, comédies, / On y vid des enchantemens ...“)

¹³⁰ Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. VII.

Arbeit, die sich mit allen Bestandteilen des Balletts, derer politische Dimension uns einen überaus guten Einblick zur Entstehung des Ganzen gibt.

Fakten zum Ballett:

Organisator: Ludwig de Hesselin (1600-1662) Surintendant des Menus-Plaisirs du Roi

Livret: Isaac de Benserade (1613-1691) französischer Dichter am Hofe Ludwig XIV.

Musik: Jean de Cambefort (1605-1661) unter anderem noch beteiligt: Ludwig de Mollier

Kostüme: unbekannt, doch wird vermutet da zur Zeit Ludwigs XIV. bzw. während der Regentschaftszeit Henry de Gissey (1621-1673) den Posten des Dessinateur de la Chambre et du cabinet de Roi innehatte. Wenn nicht von ihm dann tragen die uns vorliegenden Abbildungen definitiv seine Handschrift.

Politik: Regentschaft Anne d'Autriche und Jules Mazarin

Überlieferungen von Zeitgenossen: Claude-Françoise Ménéstrier in Des ballets et modernes selon les règles du théâtre (Paris, 1682) Seite 4 bei Thorpe und Burden. Jean Loret in *La Muze*, Paris: 1857-78

Wie aus dem *livret* von Isaac deBenserade ersichtlich wird besteht das *Ballet de la Nuit* aus vier Einheiten, welche insgesamt aus 45 Entrées bestehen. Jedes einzelne Entrée stellt eine neue Situation auf der Bühne dar. Im weiteren Verlauf der Bildanalysen werden die einzelnen Partien und deren Inhalt genauer ausgeführt.

5.1 Aufbau und Thematik im Ballet de la Nuit

Erschöpft von den Turbulenzen der Fronde, ist Frankreich für seinen legitimen Souverain bereit; um ihn herum versammelt sich ein Hof, verliebt in galante Divertissements und wunderbares Theater.

Zunächst noch sich bedeckt haltend erkennt Mazarin, dass im *Ballet de cour* die Jugend und Eleganz des jungen Ludwig XIV. von 15 Jahren erstrahlt und dass dieses sich als perfektes Mittel eignet, damit um ihn herum eine Atmosphäre von Vergötterung kreiert wird.

Auf Befehl des Parlamentes hielt Ludwig XIV. feierlichen Einzug in die Hauptstadt am 02. Februar. 21 Tage später feierte man den Karneval im Saal des Petit Bourbon, ein Spektakel von besonderer Pracht: das *Ballet de la Nuit* bleibt als herausragendes Beispiel für sein Genre.¹³¹

¹³¹ Vgl. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV.*, S. 65.

5.2. Les Quatre Veilles oder die „vier Wachen“



2. [Title page] Les Quatre Veilles

Abb. 1

Zu Beginn des Balletts stehen die *Quatre Veilles*. Sie repräsentieren die vier Teile, in die das Stück aufgeteilt ist. Wie auf dem Bild zu sehen ist, sind die vier Figuren nicht exakt zentralperspektivisch angeführt sondern leicht versetzt. Weiteres ersichtlich, befinden sie sich unterhalb eines Banners auf dem der Name des Balletts, *Ballet Royal de la Nuict*, zu finden ist. Im oberen Drittel, eingebettet in einem fein drapiert wirkenden Baldachin, ist eine Uhr zu erkennen, in der die vier Teile – zu je 3 Stunden – zu sehen sind. Die Einteilung der Nacht ist in diesem Ballett das zentrale Leitmotiv.

Die Uhr

Sie ist in zartem Blau gehalten, das in starkem Kontrast zur oberen Farbgebung des übrigen Dekors gesetzt wird. Die Zeiger sind vertikal ausgerichtet, wobei der Stundenzeiger auf 18 Uhr steht. Im Kontext des Balletts wird dadurch die erste Wache bzw. die Uhrzeit angegeben, wo der zeitliche Rahmen festgelegt wird. Der Beginn des Stückes wird angezeigt. Sichtlich ist jede dritte Stunden gekennzeichnet, wo die Wache wechselt und das Stück in ein neues Teilstück übergeht. Die Zeit kann nicht nur als Unterteilungsparameter verstanden werden, sondern auch als grundlegendes Indiz für das Zusammenleben der Menschen. Die Zeit vereint alles und jeden. Sie versinnbildlicht die Vergänglichkeit aber auch den immerwährenden Duktus der Zeit. Aber sie kann auch für Reichtum und Wohlstand stehen.

Aus dem Kontext der geschichtlichen und politischen Gegebenheiten zur Mitte des 17. Jahrhunderts kann noch erwähnt werden, dass endlich in Gestalt Ludwig XIV. Friede, Wohlstand und Ruhe einkehren wird. Nach den Wirren der Fronde soll nun endlich eine stabile und glorreiche Zeit anbrechen.

Im mittleren Drittel bzw. unteren Teil sieht man hockend und stehend um ein offenes Feuer versammelt, die *Quatre Veilles*.

Auffällig ist, dass die 4 Figuren als Frauen dargestellt sind. Im *Ballet de cour* ist es nicht unüblich, dass Frauenrollen von Männern getanzt wurden. Julia Prest verweist, in ihrer Arbeit über „Cross-Casting“ bei französischen Theateraufführungen, dass auch der damalige Dauphin Frankreichs dieser Tradition nachkam.¹³² Das Besetzen der Frauenrollen mit Männern war keine Seltenheit, sondern ein gängiges Vorgehen um Frauencharaktere darzustellen. Auch Ludwig tanzte in seiner Karriere als aktiver Tänzer einige Frauenrollen und auch einige, die nicht seinem Stand entsprachen. Benserades' Absichten die Person vom Charakter der darzustellenden Person zu entrücken, wie an anderer Stelle schon erwähnt wurde, gelang, indem er die tänzerische und künstlerische Genialität Ludwigs' in den Fokus stellte. Um es mit den Worten Quaeitzsch zu beschreiben: „Nicht die Verschmelzung mit dem Bild, sondern die doppelte Wahrnehmung von realem und fiktivem Charakter wurde so zum Angelpunkt der Rezeption erhoben.“¹³³

¹³²Prest, Julia, *Theater under Ludwig XIV. Corss-casting and the performance of gender in drama, ballet and opera*, Basingstoke [u. a.]: Palgrave Macmillan 2006, S. 87f.

¹³³Quaeitzsch, »*Une Société de Plaisir*«, S 127.

5.3 Entrée de la Nuit

Der erste Teil, des aus 4 Partien bestehenden Balletts, setzt sich aus 14 *Entrées* zusammen. Hier werden in der Szenerie des sich zum Ende hin neigenden Tages verschiedene mythologische Figuren, wie zum Beispiel Proteus, die Nereïden, die Nacht vorgestellt. Weiters werden verschiedene Tätigkeiten gezeigt, die sich im Rahmen der Vorbereitung auf die Nacht ereignen. Es werden Hirten, Jäger und andere in den ersten Teil eingearbeitet. Die Szenerie wechselt hin in die Stadt. Räuber, Krüppel werden bei ihrem Treiben in den Straßen der Stadt dargestellt. Die erste Partie endet mit einer Auseinandersetzung zwischen zwei Soldaten und zwei Gaunern. Sie schließt mit grotesker Musik und wechselt hin zur 2. Partie.¹³⁴

¹³⁴Vgl. Burden/Thorp, *Le Ballet de la Nuit*, S.95 – 101.

5.3.1 Prospekt 1: Sea Shore



3. First Watch, 1st Entrée - Scene [sea shore with Prothée & Nereïdes, La Nuit & les Heures]

Abb. 2

Das erste Prospekt ist auch gleichsam das erste Entrée der ersten Partie. Auf dieser Abbildung ist zu sehen, wie sich der Tag zur Nacht wandelt. Die untergehende Sonne befindet sich im Goldenen Schnitt. Die königliche Allmacht, versinnbildlicht sowohl in der Sonne als auch im Mond, der sich als zentraler Erdtrabant am Firmament in den Fokus rückt. Diese Allgegenwärtigkeit wird zusätzlich von drei stilisierten Lilien und der Krone, die über den Blumen schwebt, verstärkt.

Der Mond wird hier auf Wolken platznehmend von *Les Heures au 1ere veille de la nuit*¹³⁵ umgeben, die wiederum die 12 Stunden, die das Ballett insgesamt umfasst, symbolisieren. Sie sind als Eulen ausgewiesen, die wiederum die Nacht symbolisieren. Vermutlich ist es *La Nuit*,

¹³⁵Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nvict, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris: 1653, zit n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 95.

die von 2 Eulen auf einem goldenen Wagen vom rechten Seitenrand in die Szene gezogen wird. Bezeichnend dafür kann der goldene Stern, der am oberen Ende des Vehikels angebracht ist, verstanden werden. Die Wolken können als Symbol für die hereinbrechende Nacht und die Finsternis selbst gesehen werden. Zur Untermalung der düsteren Atmosphäre wird das Prospekt im oberen Drittel mit solchen Wolken versehen. Sie fungieren sozusagen als “Sonnenverdeckter“ und Unheil bringendes Omen. Im Vordergrund des Prospektes befinden sich 5 tanzende Nymphen, die Nereiden. Angelehnt an die griechische Mythologie können die 5 Nereiden, als die 50 begleitenden Nymphen des Poseidon angesehen werden.

Im Mittelgrund ist *Prothée* zu sehen, der mit seinem Dreizack die Ungeheuer des Meeres in die Grotte vor sich hertreibt. Einhergehend mit dem Gott der Weltmeere, gerät das Meer in Aufruhr. Gischt und Wellen, die sich an den steil abfallenden Klippen brechen, verkünden hereinbrechendes Unheil.

Symbolik von Krone und Lilien:

Die Krone symbolisiert die Allmacht des Absolutismus. Sie befindet sich im Zentrum und überstrahlt alles und jeden. Unter ihr befinden sich 3 Lilien. Die sogenannten *Fleur-de-Lys* stehen für die französische Monarchie und finden sich unter anderem in einer Vielzahl von französischen Wappen wieder. Die ganze Szenerie gruppiert sich um die Krone und die Monarchie. Das beherrschende Motiv des Barocks war es, sich die Natur Untertan zu machen. Ausdruck dessen, findet sich in der barocken Gartengestaltung wider.

Symbolik Eule;

Die Eule steht für Weisheit. Sie kann aber auch als Bote der Nacht gesehen werden, der die dunklen Stunden einläutet.

5.3.2 First Watch: La Nuit



4. First Watch, 1st Entrée - La Nuit

Abb. 3

Wer die Nacht in der *1ère Partie im 1ère Entrée* verkörpert hat, ist nicht überliefert, hierzu fehlen die Angaben im *livret* von Benserade, wie Burden und Thorp anmerken.

Das Bild zeigt *La Nuit* sitzend auf einer Wolke mit offener Geste. Den linken Arm zu Seite weisend, den rechten Arm angewinkelt und einen Mohnstrauß in Händen haltend. Die Figur ist in schwarz gehüllt. Bezeichnend für die Dunkelheit. Der Schleier der Nacht kann damit assoziiert werden. Die Robe reicht bis zu den Knien und die Beine sind in weiße Strümpfe gehüllt. Auffallend ist, dass das schwarze Gewand mit Sternen durchsetzt ist. Die Haarfarbe ist sinngemäß in schwarz gehalten. Das Haupt der Figur schmückt ein Hut, ebenfalls mit

einem Mohnstrauß verziert. In der Mitte befindet sich noch ein weiteres Detail: eine Fledermaus.

Symbol der Fledermaus:

Fledermäuse, wie auch die Eule im ersten *Entrée*, sind Geschöpfe der Nacht. In diesem Kontext kann die Fledermaus als Symbol des Unerklärlichen, Mysteriösen und des Unbekannten verstanden werden. Sie wird auch mit dem Teufel assoziiert. Die Menschen in der frühen Neuzeit, besonders die des dritten Standes, fürchteten sich vor Dunkelheit und der Nacht.

Symbolik des Mohns:

Der Mohn kann hier als Symbol für die hereinbrechende Nacht, die den Schlaf mit sich führt, gesehen werden. Die Nacht breitet ihre Schatten, die Dunkelheit und somit für das einfache Volk, die Schäfer, Arbeiter am Felde etc., die Zeit der Ruhe und des zu Bett gehen über dem Lande aus. Mohn kann auch in Verbindung mit der Familie der Opiate in Verbindung gebracht werden. Müdigkeit, Schlaf, Ruhe, aber auch Bedrohung, Angst und das Unbekannte bringt die Nacht mit sich. Hierzu aus dem *livret* ein Zitat der Nacht:

„Languissante clarté cachez-vous dessus l’onde,
Faites place à la Nuit la plus belle du monde,
Qui dessus l’Horison s’achemine à grands pas,
C’est moy de qui l’on prise & la noirceur & l’ombre,
Et j’ay mille agrémens dans mon Empire sombre,
Qu’en toute sa splendeur le jour mesme n’a pas.“¹³⁶

La Nuit hält im Dialog mit *Les Heures* eine kurze Ansprache auf das Wesen der Nacht. Wie schon der Titel des Stücks erklärt, spielt das gesamte Stück in den Nachtstunden.

¹³⁶Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nvict, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris: 1653, zit n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 95.

5.4 Entrée de la Destinée

Im zweiten Teil, der sich in 6 *Entrées* gliedert, wird die Szenerie eröffnet mit der Wandlung der Szene hin zum *Cour de Miracles*. Auftretende Personen sind zu Beginn Venus, die drei Moiren, die Trauer und das Alter. Die Szenerie wechselt in das Inneres des Hofes des Roger wo sich verschiedenste Festlichkeiten im Verlauf der Nachtstunden ereignen. Abschluss findet diese Partie mit einer *Comédie muette*.¹³⁷

5.4.1 Prospekt 2: The Court of Miracles



46. First Watch, 14th Entrée - Scene [four figures in clouds above beggars entering the Court of Miracles]

Abb. 4

¹³⁷Vgl. Burden/Thorp, *Le Ballet de la Nuit*, S. 101 - 105.

Das zweite Prospekt am Ende der *1ère Partie im 14ème Entrée* beschreibt die Verwandlung der Szenerie hin zum *Cour de Miracles*. Das Bild zeigt das Erscheinen eines Innenhofes. Jeweils von beiden Seiten her umrahmt dieser die Szene, die sich in der Mitte der Abbildung zuträgt. Der, in der Zentralperspektive angelegte Schauplatz, wird von vier Wolken dominiert. Auf jeder Wolke nimmt eine Figur Platz. Die Sonne noch nicht ganz verschwunden, wirft Schatten. Dem Schlagschatten der Menschen am Boden und der Säulen zufolge, verläuft der Sonnenuntergang von der linken Seite ausgehend.

Der Hof:

Er wird nach Hinten fliehend, zentralperspektivisch, in abgeschwächter und auslaufender Form dargestellt. Im hinteren Bereich ist er nur schemenhaft angedeutet. Der Hof ist nicht abgeschlossen sondern offen. Der Hintergrund besteht aus einer pittoresk anmutenden Landschaft.

Die Anordnung der Wolken und Figuren:

Der Raum wird in 4 Bereiche geteilt. In der oberen Hälfte zentriert auf blauen Hintergrund, erhebt sich die erste Wolke. Sie wird in der Mitte durch helles Licht, in sehr hellem Gelb bis ins Weiße gehend, dargestellt. Nach außen hin nimmt die Helligkeit ab. Mittig, in der Wolke sitzend, wird eine Figur gezeigt. Sie wird frontal abgebildet. Jeweils zur rechten und zur linken Seite ziehen sich 2 Wolken, vom Himmel kommend, bis in die untere Mitte des Bildes hinunter. Im unteren Drittel des Vordergrunds wird die 4. Wolke ins Bild eingefügt. Sie befindet sich unmittelbar unter der oberen zentralen Wolke. Die Wolke berührt den Boden. Auf ihr ist eine Figur auszumachen, die leicht nach links versetzt, frontal sitzend gezeichnet wird. Die Figur zeigt, das Gesicht im Profil nach rechts obenweisend und den rechten Arm erhoben diagonal zeigend auf die Wolke neben ihr.

Gemeinsam mit der 2. und 3. Wolke bildet die 4. Wolke eine Art Rahmen um die zentrisch angeordnete 1. Wolke.

2 Bettler:

Die zwei Bettler, rechts vorne im Bild, entfernen sich von der Szenerie. Sie werden in zerlumpte, zerschlissene Kleider dargestellt. Der hintere von den beiden verlässt, gestützt

auf einen Stock, den Hof. Die Erste der beiden, sich umblickend zu ihm, zeigt ihm mit einer ausladenden Geste den Weg.

Aus dem Kontext des Stückes herausgegriffen findet hier der Übergang von *1ere Partie* auf die *2eme Partie* statt. Wie aus dem *livret* hervorgeht endet der erste Teil, im 14. *Entrée*, mit dem Wechsel der Szenerie hin zum *Cour des Miracles*. Es geht aber nicht hervor wer die vier Figuren, die auf den Wolken sitzen, darstellen sollen. Sie werden bei Thorp und Burden lediglich als „four figures in clouds [...]“¹³⁸ eingeführt. Vermutungen lassen drauf schließen, dass es sich dabei um Venus handeln könnte, die zu Beginn der *2eme Partie* vom Himmel herabsteigt, wie im *livret* erläutert wird.¹³⁹ Aber es gibt keinerlei wissenschaftliche Beweise für diese Vermutung.

¹³⁸Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 146.

¹³⁹Anm. d. A.: „[...] *Mais Venus descend du Ciel qui les interrompt & les chasse; [...]*“ aus Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nvict, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris: 1653, zit n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 101.

5.4.2 Second Watch: Les Parques



47. Second Watch, 1st Entrée - Parques

Abb. 5

Les Parques oder aus der griechischen Mythologie bekannt, als die Moiren, werden im *1ère Entrée* der *2ème Partie* neben dem Alter und der Trauer gleich zu Beginn eingeführt.

Figur:

Wie aus der Abbildung hervorgeht, wird die Figur im Profil präsentiert. Am Kopf trägt sie eine weiße Bedeckung, die zur Seite über das Ohr, auslaufend hinunterfällt. Über das

Dekolleté drapiert, ist weißer Stoff eingearbeitet, der bis zum Hals reicht. Am Rücken trägt sie ein Paar Libellenflügel. Das gesamte Kostüm ist in Weiß arrangiert und in drei Lagen aufgeteilt. Die sehr groß ausfallenden Überärmel werden bis zum Ellbogen gehalten. Der restliche Unterarm ist mit weißer Spitze bedeckt, die am Handgelenk zusammengefasst wird. Erkennbar ist auch ein Mieder, das in Weiß gehalten um die Taille liegt. Nach unten hin zu den Beinen ist ein recht kurzes Überkleid und darunter im selben Stil ein weiterer Unterrock sichtbar. Am Saum der Ärmel, des Überrocks und des Unterrocks sind jeweils rote Bänder eingearbeitet. Das Beinkleid ist durch weiße Strümpfe oder Strumpfhosen bedeckt. Das Schuhwerk rundet das Gesamtbild ab, da es ebenfalls weiß ist.

Die Spindel:

Als Requisit dient eine Spindel. Im oberen Teil, wo die Wolle sichtbar in Weiß gezeigt wird, findet sich das gleiche Rot der Kleidung wieder. In ihrer rechten Hand hält sie ein Stück der herunterfallenden Rolle fest.

Mythologischer Kontext:

Die Moiren oder, wie hier im französischen, *Les Parques* stehen in der griechischen Mythologie für das Schicksal. Es steht über alles und jedem. Sie werden oft zu dritt dargestellt und werden mit bestimmten Attributen versehen. Die hier dargestellte Figur verflucht den Lebensfaden mit dem Schicksal. Die weiße Farbe kann als die des Lebens angesehen werden und wird vom dem roten Schicksalsfaden durchzogen.

Kontext des Stückes:

Sie treten gemeinsam mit dem Alter und der Trauer auf, wie im Vorhinein schon erwähnt. Im *livret* werden sie beschrieben als, „[...] viennent à dessein de marquer le desordre des tenebres & de la Nuict, [...]“¹⁴⁰ Sie werden hier stark negativ konnotiert dargestellt, da sie eben die „Unordnung markieren, die mit der Nacht einhergehen.“ Die Figuren der *Parques*

¹⁴⁰Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nvict, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris: 1653, zit n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 101.

werden im Stück von *Les Sieurs* Fatouville, St Mory und Rodier¹⁴¹ gemimt. Sie werden aus der Reihe der professionellen Tänzer akquiriert.

Funktion:

Die Rolle der *Parques* kann hier als die des Schicksals für den König, für das Reich und die Zukunft der Bourbonen verstanden werden. Die Gesicke des Landes liegen in den Händen des jungen Ludwig. Das Schicksal ist unabwendbar und muss auch vom König schlussendlich zur Kenntnis genommen werden. Im Sinn des barocken Verständnisses ist alles und jeder dem Willen des Königs unterstellt, doch man kann, wenn der Tod unweigerlich bevorsteht, dem Absoluten und dem Unausweichlichen nicht entgehen.

¹⁴¹Ebd., S. 101.

5.4.3 Ludwig als *Jeux*



Abb. 6

In diesem Abschnitt des Stückes, welches sich in der *3ème Partie im 6ème Entrée* befindet, erwidert Ludwig, auftretend als *Jeux*, das vorgebrachte *récit* der Venus.

„Vous triomphez, Mere d’Amour,
Et Vostre gloire est sans Seconde,
Puisque le plus grand Roy du monde,
Commence à vous faire la Cour,[...]“¹⁴²

¹⁴²Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nvict, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris: 1653, zit n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 102.

Figur:

Die Figur wird im Ausfallschritt nach links gezeigt, wobei der Torso als auch die Beine in einer leichten Drehung zur Schau gestellt werden. Der Kopf ist leicht in Rückenlage aber nicht überstreckt, sondern eher nach hinten versetzt. Er befindet sich nicht im Schwerpunkt des Körpers. Am Haupt zu erkennen, trägt er eine Mütze die besetzt mit Spielkarten, aller Farben und Wertigkeiten ist. Es sind genau vier an der Zahl. Darüber zu erkennen zwei Würfelbecher, die wiederholt an den beiden Schultern zum Einsatz kommen. Dort befestigt, geben sie auch dem Schachbrett das über die Brust der Figur aufgeschlagen zu sehen ist, Halt. Am Schachbrett, jeweils beidseitig, angebracht, hängen aufgereihte Münzenstücke, die bis zur Hüfte hinunter reichen. Den Wamst schmücken eine weitere Anzahl von Spielkarten. Noch ein, nicht außer Acht zu lassendes Detail befindet sich an der Knopfleiste, die mittig am Hemd nach unten verläuft. Sie ist aus Würfelaugen hergestellt. Das übrige Kostüm wird im Stil der damaligen Mode gehalten, d.h.; das Oberteil besteht aus einem in rot gehaltenen Hemd, das unter den Überärmeln in goldbraunen Puffärmeln ausläuft. Die Puffhose wiederholt das Muster und die Ausführung der Ärmel.

Symbolik:

Der König, wie auch auf dem Bild schriftlich festgehalten, wird hier mit den verschiedensten Attributen des Spiels dargestellt. Schachbrett, Spielkarten, Würfel, Würfelbecher und Münzstücke. Diese Synonyme für das Spiel, werden auf gekonnte Art und Weise im Kostüm verarbeitet und zur Geltung gebracht. Das Schachspiel, auch als Spiel der Könige bekannt, kann als Strategie, Ausdauer und Taktik angesehen werden. Als emporkommender Monarch symbolisiert er die Jugend und das neue Spiel. Die Karten werden neu gemischt. In dieser Darstellung kann gesagt werden, dass alle anderen Spiele, angeordnet um das Spiel der Spiele, zu erkennen sind. Ludwig als Symbol des Spiels, kann auch mit Gewinn, Glück, und Ruhm bezeichnet werden, um die positiven Vorzüge hervorzuheben. Jedoch birgt das Spiel auch Risiken, Unvorhersehbares und Gefahr alles zu verlieren in sich. Das Spiel ist eine Gratwanderung und es bedarf besonderer Überlegung und einen wachen Geist, um drohende Gefahren und mögliche Verluste früh genug zu erkennen. Das Schachbrett vereint symbolisch auch alle Stände des Reiches. König und Königin, Bauern, Springer, Läufer und Türme. Alles dem König dienend und seiner absolut unumschränkten Macht Untertan zu sein.

Ein weiteres sehr wichtiges Detail befindet sich am Rande der Zeichnung, wo nicht nur der Namen der Figur selbst zu sehen, sondern auch der Zusatzvermerk *Le Roy*¹⁴³ sichtbar ist. Das Hervorheben des Königs bei all seinen zu verkörpernden Rollen, unterstreicht seine Präsenz im Stück und steigert so seine Wichtigkeit.

¹⁴³Burden/Thorp, *Ballet de la Nuit*. S. 148.

5.4.4 Second Watch: Janus



78. Second Watch, 5th Entrée (4) - Janus

Abb. 7

Die Janus Figur wird in der 2ème Partie als 5ème Entrée eingeführt. Am *Cour des Miracles* werden verschiedenste *Divertissements* veranstaltet. Es kommt hier zu einem sogenannten *Ballet en Ballet*. Diese Art der Aufführung in der Aufführung erfreut sich höchster Beliebtheit. Es ist nicht selten, dass ein fiktiver Hof im Stück installiert wird und in diesem verschiedenste Festlichkeiten gefeiert werden. Es werden ein *bal du roy*, ein *Ballet de cour* und *comédie*

muette gezeigt. Ein durchaus effektives und als Mittel der Repräsentation dienliches Vorgehen und Komposition des Balletts, der wie ein Spiegel der höfischen Gesellschaft gesehen werden kann.

Das Ballett, welches hier zu Aufführung gebracht wird: *Les Noces de Thetis*.¹⁴⁴

Figur:

Wie das Bild zeigt, wird der Januskopf exakt in der Profilansicht gezeigt. Der Oberkörper mit Armen und Händen folgt dieser Ansicht, nur die Beine drehen leicht nach links, was eine leichte Öffnung der Beinstellung zur Folge hat. Bemerkenswert ist die farbliche Gestaltung des Kostüms. Das Haupt der Figur schmückt eine Krone, die dem Januskopf angepasst und in unterschiedliche Farben getrennt ist. Zum einen in Gold und zum anderen in rot. Die 2 Gesichter des Janus stellen ein männliches und ein weibliches Gesicht dar. Die Attribute wie Bart, markante Gesichtszüge, gelten als Indiz für den männlichen Part. Das andere Gesicht, nach rechts gewandt, ist das einer Frau, mit weichen Konturen und einer kleinen Nase. Das Kostüm ist in die Farbkombinationen Braun & Gold sowie Rot & Gold unterteilt. In der linken ausgestreckten Hand wird eine Art Zepter sichtbar. Der rechte Arm wird am Körper seitlich angelegt gezeigt, in Händen einen Schlüssel haltend. Ein weiteres interessantes Detail sind die Schuhe. Sie zeigen sowohl in die eine wie auch in die andere Richtung. Zu beiden Seiten zeigend.

Symbolik der Janusfigur:

Das Doppelgesicht der Janusfigur, kann als Zwiespalt gesehen werden. Er wird auch als Vater des Ursprungs, Anfang und Ende, nach vorne und nach hinten Blickender rezipiert. Der Schlüssel und das Zepter stehen für die Allmacht, den Himmel und die Erde.

Im Stück wird Janus von einem professionellen Tänzer verkörpert, *Le Sieur Dazy*.¹⁴⁵ Aus dem *récit* ersichtlich wirft er rhetorische Fragen in den Raum, die das Leben als eine solche Figur mit sich bringen. Er fragt zum Beispiel: „Pour avoir double front suis-je un Monstre ou non?“

¹⁴⁴Anm. d. A.: Das Ballett im Ballett findet im 5eme Entrée statt. Im *livret* kommt es nochmals zu einer Unterteilung des *ballet en ballet*, in 5 Entrées. Janus kommt demnach im 5eme Entrée des Ballet de la Nuit und im 4eme Entrée der *Noces de Thetis* vor.

¹⁴⁵Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 29.

oder auch „Faut-il que pour cela chacun me monstre au doigt?“¹⁴⁶ Die jeweilig Sichtweise auf die Dinge wird schön herausgearbeitet, indem Janus sagt: „[...] Et les choses du monde ont-elles deux faces?“¹⁴⁷

Funktion:

Auch wenn diese Figur von einem professionellen Tänzer, also keinem Adeligen, verkörpert wird, hat sie eine sehr wichtige Rolle im *ballet en ballet*. Sie stellt im *récit* fragend die Schwierigkeiten vor, die ihrer Person zu Eigen sind und mit welchen sie sich aber arrangieren muss. Es sind Gegebenheiten, die nicht geändert werden können. Die Darstellung mit Krone, Schlüssel und Zepter, kann auch auf königliche Würden hinweisen. Der Verdacht erhärtet sich noch weiter, wenn das Gesicht der Janusfigur betrachtet wird. Die Gesichter des Janus zeigen eine männliche und weibliche Seite, König und Königin.

5.5 Entrée de la Lune

Der dritte Teil lässt sich in 14 *Entrées* unterteilen. Wobei hier das 1. *récit* des Mondes, im *livret* nicht im 1. *Entrée* ausgewiesen wird, sondern vorangestellt ist. Trotzdem wird es als eigenes *Entrée* gezählt, wie man bei Christout und Burden feststellen kann.¹⁴⁸ Hier wird wiederholt, wie schon im 1. Teil, ein Sujet aus der griechischen Mythologie aufgegriffen. Es handelt sich hierbei um Selene (La Lune) und die Liebe zu Endimion, einem Sterblichen. Nach Szenenwechsel wird der Hexensabbat dargestellt. Mit einer Reihe fantastischer Kostüme und Figuren. Das Schlussentrée wird damit eingeläutet, dass zwei Einbrecher die Gunst der Stunde nutzen wollen aber erwischt werden.¹⁴⁹

¹⁴⁶Anm. d. A.: „Bin ich aufgrund doppelter Vorderseite ein verderbliches Monster? [...] / Muss man deshalb mit dem Finger auf mich zeigen?“ aus Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nvict, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris: 1653, zit n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 104.

¹⁴⁷Anm. d. A.: Sinngemäße Übersetzung: „Und hat nicht alles auf Erden 2 Gesichter?“ aus ebd., S.104.

¹⁴⁸Vgl. Burden/Thorpe, *Le Ballet de la Nuit*, S. 105.

¹⁴⁹Vgl. Burden/Thorpe, *Le Ballet de la Nuit*, S. 105 – 110.

5.5.1 Prospekt 3: Witches' Sabbath



97. Third Watch, 7th Entrée - Scene [Witches' Sabbath]

Abb. 8

Auf dem Prospekt der *3ème Partie*, welches das *7ème Entrée* eröffnet ist ein Hexensabbat zu sehen. Die Mitte der Szenerie bildet eine Grotte, vor der ein Feuer aus einer Erdspalte lodert. Für den Zuschauer von bedeutender Rolle ist die Uhrzeit, da sich der dritte Teil von Mitternacht bis drei Uhr früh ereignet. In dieser Zeitspanne ist die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits besonders durchlässig. Zur linken und zur rechten Seite liegt eine Felsformation, die die Grotte umschließt. Die am rechten Prospektrand liegende Seite wird von niedrigen Büschen bewachsen, die linke Seite zeichnet sich durch höheren Baumwuchs aus. Den Flammen, die nach oben in den Nachthimmel züngeln, entfahren Dämonen aus der aufgebrochenen Erde. Acht Stück an der Zahl tanzen mit Flügeln gezeichnet in den lodernden Flammen. Auf der linken Seite des Feuers wird eine Figur reitend auf einem Geißbock

dargestellt. Der Bock auf den Hinterbeinen, setzt zum Sprung an. Die Figur, die auf dem Bock sitzt, wird mit einer weißen Maske und einer Halskrause in der gleichen Farbe dargestellt. Diese weißen Details finden sich auch an der Taille und an der Kniebeuge wieder.

Symbolik:

Die Gefahren, das Übel und das Böse werden in diesem Hexensabbat verdeutlicht. Zwischen Mitternacht und 3 Uhr morgens sind alle vorstellbaren, fantastischen und verwunderlichen Kreaturen anzutreffen. Die Erde öffnet sich, indem sie flammenspeiend Dämonen zum Vorschein bringt. Dies sind die dunkelsten Stunden die *La Nuit* hervorbringt.

Im Historischen Kontext gesehen, müssen diese Stunden überwunden werden und stehen symbolisch für die gerade überwundene Fronde der Jahre zuvor. In der agnostischen Denkweise sind die drei Stunden nach Mitternacht und insbesondere von 0 Uhr bis 1 Uhr die bedrohlichsten.

Der Bock und der *Grand Homme*:

Der Bock als unverzichtbares Attribut Luzifers' wird hier mit roten Augen dargestellt. Er wird seit jeher als unrein, stinkend und störrisch gesehen und mit dem Böse in Zusammenhang gebracht. Sitzend auf ihm in einem Kostüm wird der *Grand Homme* gezeigt. Der Name dieser Figur lautet in der wörtlichen Übersetzung „der große Mann“. Er wird an dieser Stelle, stellvertretend für den Oberteufel oder Satan verwendet.

Das Ensemble, das sich aus acht Dämonen und dem *Grand Homme* zusammensetzt, wird mit folgenden Personen besetzt:

1. Les deux Charlots
2. Le petit Laleu
3. Bonnart
4. Petit S. Fré
5. Paquelon
6. Aubry
7. Du Manoir

Aus den Namen und dem Personenregister nach Burden/ Thorp werden diese Rollen mit Kindern besetzt.¹⁵⁰

5.5.2 Third Watch: Loup Garoux



102. Third Watch, 10th Entrée - Loup garoux

Abb. 9

In der 3ème Partie/ 10ème Entrée erscheinen sechs Werwölfe am Feuer des Sabbats. Diese grotesk anmutende Figur wird wie folgt abgebildet.

¹⁵⁰Burden/Thorp, *Ballet de la Nuit*. S. 28.

Figur:

Diese Figur wird auf der Abbildung im Profil dargestellt. Die linke Hälfte der Gestalt ist die menschliche Seite. In sehr stark auftretender Gestik sind die beiden Arme angewinkelt und die Handflächen nach oben geöffnet. Die Kleidung ist in Grau und Weiß gehalten. Den Kopf bedeckt ein Hut, der in brauner Farbe dargestellt ist. Das Gesicht wird in ausdrucksstarker und sehr vehementer Mimik gezeigt. Die rechte Hälfte der Figur ist die Wolfsgestalt. Die Rückseite des Wolfskopfs verschmilzt mit der Kopfbedeckung der Menschengestalt. Die Vorderpfoten sind angewinkelt und gehen von den Flanken in die hinteren Läufe des Wolfes über. Sie verlaufen bis hinunter, wo sich Krallen der Hinterläufe des Wolfes abzeichnen.

Diese grotesk erscheinende Figur trägt die Merkmale eines grotesken Leibes in sich. Bachtin meint dazu:

„Der groteske Leib ist ein werdender Leib. Er ist niemals fertig, niemals abgeschlossen. Er ist immer im Aufbau begriffen, im Erschaffenwerden. Und erbaut und erschafft selbst den anderen Leib. Außerdem schlingt dieser Leib die Welt in sich hinein und wird selber von der Welt verschlungen.“¹⁵¹

Das niemals enden wollende Abgeschlossen sein, wird in dieser Figur verkörpert. Die Verwandlung einer menschlichen Gestalt in die eines Tieres, impliziert diese Annahme Bachtins.

Symbolik und Kontext im Stück:

Im Ballett treten die sechs Werwölfe auf, indem sie das *récit* mit den Worten, „Demy Bergers & demy Loups / Nous sommes aux trouppeaux effroyables & doux [...]“¹⁵² eröffnen und so ihren ambivalenten Charakter schon in den ersten Worten dem Publikum zu verstehen geben. Das Auftreten, zur Hälfte Hirte und zur anderen Hälfte als Wolf, impliziert diese Zerrissenheit der Figur. Wird die Fronde, wie im Vorhinein schon erklärt, als die düsteren ungewissen Stunden Ludwig‘ Herrschaft gesehen, gewinnt die Figur des Werwolfs an Profil. Diese Möglichkeit oder vielmehr der Zwang des *Loup Garoux* sich verwandeln zu müssen, ist eine

¹⁵¹Bachtin, *Literatur und Karneval*. S.17.

¹⁵²Übersetzung des Autors: „Halb Hirten und halb Wölfe / Wir sind als Herde erschrecklich und fromm [...]“ aus Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nvict, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris: 1653, zit. n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 109.

Eigenschaft des grotesken Körpers. Die Eingrenzung des Leibes und das ständige Werden bestimmen diese Figur.

5.5.3 Ludwig als *Ardent*



Abb. 10

Diese Zeichnung findet sich im *Ballet de la Nuit* in der 3ème Partie/ 6ème Entrée. Es ist dem Hexensabbat chronologisch vorangestellt. Einer der acht “Brennenden“ oder “Leuchtenden“ wird von Ludwig getanzt.

Zur Figur:

Das Gesicht nach links blickend im Profil festgehalten, wirkt der Körper leicht nach links drehend gezeigt. Die Figur ist in leuchtendem Rot gehalten. Ausgehend vom Kopf, auf dem sich die Flammen als Krone arrangieren, bis hinunter zu den Schuhen ist alles in ein und derselben Farbe dargestellt. Ausgehend von der vorhandenen Quellenlage ist nicht bekannt, wie tatsächlich die Ausführung dieses sehr aufwendigen Kostüms ausgesehen hat. Hände, Beine, Gesicht und Haare strahlen in dem gleichen Rot wie die anderen Komponenten des Gesamtensembles. Die Farbe Rot kann für Potenz, Energie, Kraft, Passion und Gefahr verstanden werden.

Das Feuer kann im politisch historischen Kontext, in Zusammenhang mit Ludwig, der diesen Charakter repräsentiert, als reinigend, als ein Neubeginn und als die Erlösung begriffen werden. Nach den düsteren Jahren der Fronde erscheint der junge Monarch als Erleuchter, der die Dunkelheit vertreibt - als Flamme, die das vorher gewesene verbrennt und wie Phönix aus der Asche aufersteht. Die Monarchie und deren Wiedergeburt werden in Ludwig symbolisiert. Das Haus der Bourbonen festigt ihre Herrschaft und pflegt sie in den kommenden Jahrzehnten.

Nicht nur Ludwig XIV. stellt einen *Ardent* dar sondern unter anderem:

1. Le Comte de S. Agnan
2. Le Marquis de Villequier
3. Le Comte de Guiche
4. Le Marquis de Genlis
5. Les Sieurs Molière, Beauchamp und Rodier

Die Zusammensetzung aus dem König, vier Höflingen und drei Personen, die nicht aus dem Adelsstand kommen, aber durchaus eine hohe Stellung bei Hofe und im Dienste ihrer Majestät hatten, ist bemerkenswert. Sie zeigt die Stellung und die Bedeutung der zu tanzenden

Rollen. Man bemerke an dieser Stelle, dass sich das Ballett aus 99 Personen zusammensetzt, wobei 29 von ihnen dem Adel zugehörten, elf in die Gruppe der *Petite*¹⁵³ gefasst wurden und die restlichen 88 als die Gruppe der Professionellen Tänzer gesehen werden können.¹⁵⁴

5.6 Entrée du Soleil

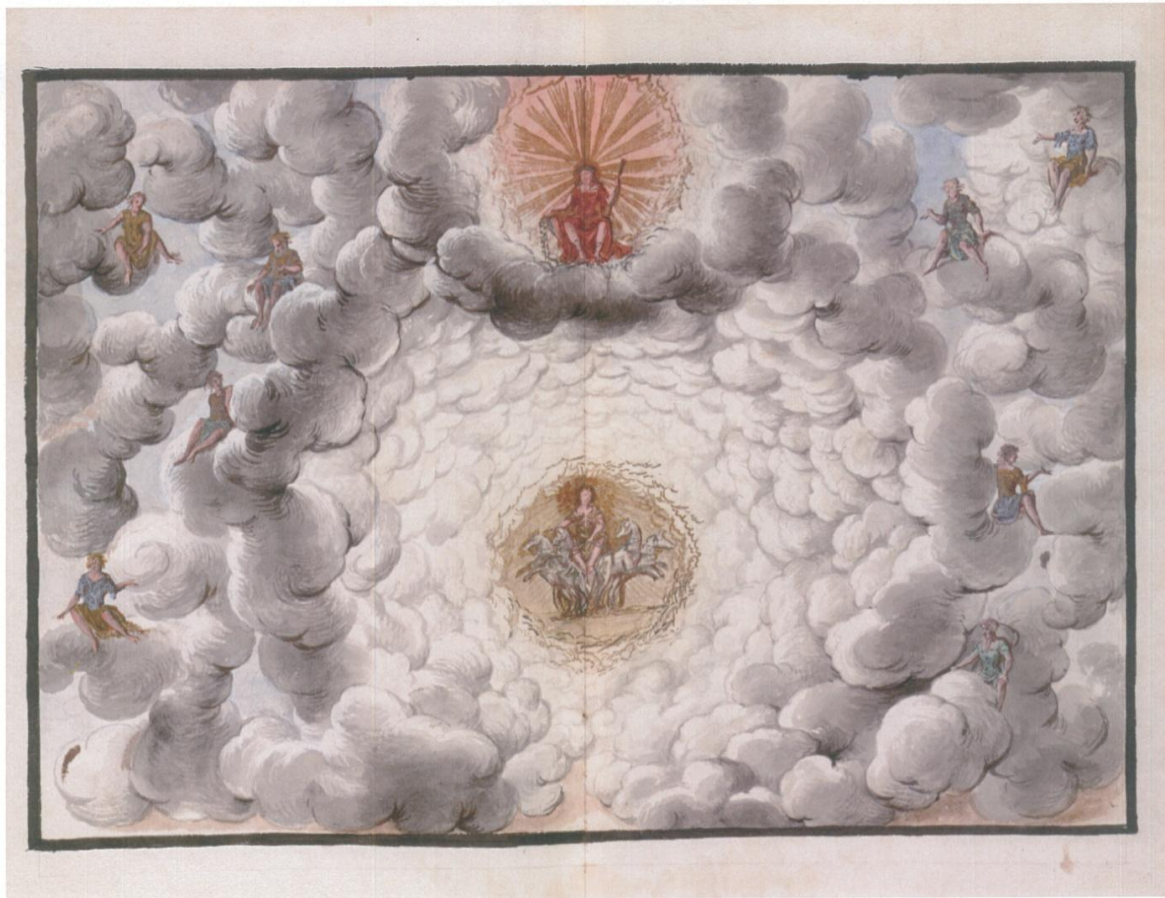
Der vierte und letzte Teil wird in elf *Entrées* gegliedert. Auch hier wird das *récit* des Schlafes wieder extra vorangestellt, wie aus dem *livret* ersichtlich wird. Das letzte Kapitel des Balletts stellt das Überwinden der Nacht und das Auftreten der Sonne in Gestalt Ludwig XIV. in den Mittelpunkt. Das Ballett endet mit der Huldigung der einzelnen Genien und schließt mit grotesker Musik.¹⁵⁵

¹⁵³Anm. d A.: Petit(e): sie setzten sich aus Kindern von professionellen und höfischen Mitwirkenden des Balletts zusammen. Vgl. Burden/Thorpe, *Ballet de la Nuit*, S. 28.

¹⁵⁴Seite 25 Anmerkung: unter der Gruppe der Professionellen Tänzer stehen auch Künstler wie Moliere und Beauchamp. Auch bei Kindern werden Mädchenrollen von Jungen getanzt. Das ganze *Ballet de la Nuit* wird ausschließlich von Männern getanzt. Erst später setzt sich das Tanzen der Frauen durch, obwohl die Rolle der Frau auf der Bühne der Oper eine sehr wichtige war.

¹⁵⁵Vgl. Burden / Thorp, *Le Ballet de la Nuit*, S. 110 – 117.

5.6.1 Prospekt 4: Glorie



129. Fourth Watch, 10th Entrée - Scene [gloire]

Abb. 11

Das letzte Prospekt, welches in der *4ème Parties/ 10ème Entrée* zu sehen ist, bildet zugleich einen Teil des Abschluss des Balletts. *Aurore*, die Göttin der Morgenröte, *Crepuscule*, die Abendröte, die *Genies* und *le Soleil* sind in diesem Schlussakt, die tragenden Rollen. Ludwig als *Le Soleil* hält sein *récit*.

Prospekt:

Das Bild zeigt eine Ansammlung von Wolken, die sich zur Mitte hin öffnen. Dort, wo sich die Wolken kreisförmig auffalten, erstrahlt eine Quadriga. Die Farbgebung der Wolken, wird nach innengehend immer heller. Im Wagen sitzend, die Zügel in Händen haltend, wird eine Figur sichtbar. Eine, in Gold gehaltene, Aureole umgibt das Haupt der Figur. Auf den äußern Wolken sind acht Figuren zu sehen. Im oberen Bereich, zentral über der Quadriga, wird eine

weitere Figur gezeigt. In Gold gekleidet und sitzend wird diese dargestellt. In ihrer rechten Hand hält sie eine Art Stab und in ihrer linken Hand eine Art Kette. Die Figur nimmt eine breitbeinige Sitzhaltung ein. Auch diese Figur umgibt eine Aureole, doch im Gegensatz zur ersterwähnten Figur lässt sie nicht nur das Haupt sondern den ganz Körper erstrahlen.

Figuren:

Die Figur mittig sitzend auf der Quadriga ist *Aurore*¹⁵⁶ oder auch die Morgenröte genannt. Hier wird der lateinische Herkunftsbegriff verwendet. Im griechischen wird sie *Eos* genannt. Sie wird zumeist mit einem Wagen dargestellt, mit dem sie ihrem Bruder *Helios* vorausseilt, um die Morgenröte anzukündigen.

Die Figuren, die sich um die beiden Hauptfiguren gruppieren sind die zwölf Stunden des Tages.¹⁵⁷

Als Figur oberhalb der Morgenröte wird Ludwig als *le Soleil* dargestellt. Er thront über dem ganzen Geschehen. Die Symbolik der Aureole wird meist dem Göttlichen zugeschrieben und impliziert unter anderem Macht. Bemerkenswert ist die Größe des Strahls hinter Ludwig, der den gesamten Körper einnimmt - im Gegensatz bei *Aurore*, wo lediglich das Haupt erleuchtet wird. Hier wird indirekt die Wertigkeit der beiden Figuren hervorgehoben. Ludwig als der *Dieu donné* wird über alles erhoben, selbst über die Göttin der Morgenröte. Diese Erhabenheit ist erkennbar durch die Position der beiden Figuren und in der Auslegung der Aureole.

¹⁵⁶Vgl. Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nvict, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris: 1653, zit n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 116.

¹⁵⁷Ebd., S. 116.

5.6.2 Ludwig als *Furieux*



115. Fourth Watch, 2nd Entrée - Furieux

Abb. 12

Diese Figur erscheint in der *4ème Partie/ 2ème Entrée*. Sie wird als Traum, eines der vier Dämonen, in diesem Fall des Feuers dargestellt. Der *Furieux* ist eine der vier Wesensregungen, die dem Menschen innewohnen. Ludwig verkörpert einen der sechs *Furieux*, was mit „wütend, zornig, rasend, leidenschaftlich, aufgebracht“¹⁵⁸, aber auch mit

¹⁵⁸Pons, *Furieux*. <http://de.pons.com>, Zugriff am 12.03.2015.

„mitreißend, überwältigend, umwerfend“¹⁵⁹ übersetzt werden kann, welches vom Feuer repräsentiert wird.¹⁶⁰

Figur:

Der dargestellte Charakter befindet sich in einer sehr dynamischen Bewegungshaltung. Der Kopf ist frontal nach vorne gedreht, der Oberkörper aus einer Drehbewegung heraus gezeichnet mit erhobenen Händen nach vorne. Die Handflächen geöffnet. Die Beinstellung wird, in einem großen Ausfallschritt, mit Gewicht auf dem linken Bein, dargestellt. Die Kopfbedeckung ist in Creme gehalten, und das Gesicht wird in aufgebrachtener Regung festgehalten. Diese Art von flachem Turban zeigt Augen und Nase, die sich vorne oberhalb der Stirn zeigen. Der Mund ist geöffnet und die Augen vorquellend abgebildet. Das Kostüm besteht aus einem weißen Hemd, wobei die darüber getragene Jacke in dunklem Blau gehalten, mit großen Puffärmeln abgefasst ist. Der untere Teil der Überjacke ist in gelben enganliegenden Ärmeln zusammengehalten. Der linke Unterarm liegt frei. Die Hose wird im gleichen Blau dargestellt wie die Jacke. Durch längliche Schlitzes kommt das darunter liegende Futter der Hose hervor, das wiederum im gleichen Gelb, wie die Unterärmel der Jacke gezeigt wird. Die Hose endet oberhalb der Knie und die Beine sind in weiße Stümpfe gehüllt. Die Füße werden mit weißen Schuhen dargestellt.

An der rechten Seite der Hüfte trägt die Figur ein Schwert mit sich.

Symbolik:

Das Feuer, dem das Temperament *Le Cholerique* zugeschrieben wird und das durch die *Furieux* seine Bezeichnung erhält, wird hier unter anderem von Ludwig verkörpert. Der Zusammenhang zwischen Feuer – dem Temperament des Cholerikers – und dem daraus resultierenden Gemütszustand - der Wut, des Aufgebrachten, etc. -, ist bemerkenswert. Das Feuer kann als wärmebringendes und -spendendes Element verstanden werden. Es kann aber auch Zerstörung, Tod und Vernichtung in sich tragen. Diese Doppelfunktion, welche dem Feuer zu Eigen ist, verkörpert Ludwig.

¹⁵⁹ Duden, *Furios*. <http://www.duden.de>, Zugriff am 12.03.2015.

¹⁶⁰ Vgl. Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nvict, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris: 1653, zit n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S.111.

Das Wort *Furieux*, kann in seiner Übersetzung vernichtende und zerstörerische Folgen nach sich ziehen, aber auch positiv verwendet werden, den Aufbruch bejahend und mitreißend sein. Wir werden später noch sehen in welche Reihung sich die Figuren, die Ludwig verkörpert, in Zusammenhang bringen lassen.

5.6.3 Ludwig als *Le Soleil*



Louis XIV as *Le Soleil* (BnF: Estampes, Hennin 41/3674.)

Abb. 13

Der Auftritt *Le Soleil* leitet das große Finale des *Ballet de la Nuit* ein. Im Stückverlauf lässt es sich in der *4ème Partie/ 10ème Entrée* einordnen. Diese Abbildung bildet eine Ausnahme unter den zuvor Beschriebenen. Es handelt sich hierbei um ein Bild, welches nicht aus dem

verwendeten Originalwerk ROTHSCCHILD B1/16/6 stammt, welches Burden und Thorp für ihre Untersuchung herangezogen haben, sondern aus der *Collection Michel Hennin*, die in der *Bibliothèque nationale de France* aufbewahrt wird. Thorp und Burden geben an, dass die Zeichnung weder in der Ausgabe des ROTHSCCHILD Werks noch in dem von Papillon de La Ferté aufgenommen wurde¹⁶¹.

Le Soleil hält das *récit* nach der Morgenröte, noch bevor *les Genies* ihre Huldigungen an die Sonne im letzten Teil des Balletts darbringen.

Figur:

Im Gegensatz zur den Bildern aus der Sammlung ROTHSCCHILD ist diese optisch deutlich zu unterscheiden von den Vorhergehenden. *Le Soleil* wird in vierter Position dargestellt: Die Fußbewegung im Tondue haltend, der Kopf ist leicht zur linken Seite geneigt abgebildet. Am Haupt der Figur sitzt eine Krone. Die Zacken dieser werden den Strahlen der Sonne nachempfunden. Sie ist reich besetzt mit Edelsteinen. Hinter den Strahlen findet sich ein Arrangement an Federn wieder. Die Arme und Hände zu den Seiten hin leicht gestreckt, wobei die Arme nach oben gezogen sind und nach außen zeigen. Das Kostüm ist prächtig gestaltet und setzt wiederholt das Emblem der Sonne ein. Am Oberkörper, an den Laschen der Schuhe und an der Seite der Kniebeugen findet sich das Motiv der Sonne wieder. Das Schuhwerk ist mit Absätzen dargestellt, die der damaligen Mode entsprechen. Die beherrschende Farbe ist Gold. Nicht nur das Motiv der Sonne sondern auch die Strahlen werden repetitiv eingesetzt: am Hals, als Kragen, an den Schultern, bei den verwendeten Manschetten, am Wams auf Höhe der Taille und an den Spitzen der Hose. In der Taille sitzt ein Gürtel in Gold, der mit Edelsteinen bestückt ist. Vom Gürtel abwärts ist die Hose angebracht. Rockähnlich und fächerartig reicht diese bis zur Mitte der Oberschenkel. Manschetten und Bänder akzentuieren das Kostüm zusätzlich. Die Bänder sind am Ellbogen befestigt und teilen die Ärmel, was ein zusätzliches Volumen bewirkt.

Symbolik:

Ludwig tritt hier als Apollo, Gott des Lichts, auf. Dieser steht für den Frühling, für Heilung aber wird auch als Gott der Künste verehrt, besonders der Musik und Dichtung. Der junge

¹⁶¹Vgl. Burden/Thorp, *Ballet de la Nuit*, S. 84.

Monarch wird als Sieger über die Nacht, als Bezwingen über die Wirren und die Gefahren installiert - der strahlende Held und Erlöser, der die Krone und die Königswürde wiederherstellt. Die Sonne kann hier als Symbol für Wärme, Licht und Kraft verstanden werden. Der Einsatz der vielen Strahlen soll zusätzlich die Reichweite der Macht zum Ausdruck bringen. Das Reich soll erblühen. Es soll auf allen Gebieten der Kunst, Kultur und Literatur eine Hochblüte erfahren. Es soll das Land erhellen und noch über die Grenzen der französischen Monarchie den Glanz in andere Länder tragen. Ludwig, als Sonne, wird als unverzichtbar in der Ordnung des Absolutismus herausgearbeitet. Ohne sie gibt es kein Leben auf Erden und alles würde in Chaos und Dunkelheit versinken.

6. Conclusio

Anhand der Begriffsdefinition der Grotesken und der karnevalesken Körperästhetik Bachtins' können ein Teil der behandelten Figuren im *Ballet de la Nuit* als groteske geortet und als solche verstanden werden. Besonders die des *Loup garou* und die Gestalt der Janusfigur. In ihnen verschwimmen die Grenzen zwischen den Welten, der Körper ist ein im Entstehen begriffener. Im Besonderen der Mund bzw. das Maul des Wolfes kann bezeichnend für diese Wahrnehmung der Grotesken herangezogen werden. Wo Bachtin und die hier gezeigten Figuren nicht auf einen Konsens, hinsichtlich des grotesken Leibes, gebracht werden können, ist der Phallus, der After und der Bauch. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass es sich um Skizzen handelt und die tatsächliche Ausführung der im Stück verwendeten Kostüme nicht einwandfrei belegt werden kann.

Eine besondere Rolle nehmen die Darstellungen der Figuren von Ludwig XIV. in dieser Konstellation im Ballett ein. Die figurative Funktion der Charaktere, die der junge Monarch einnimmt, kann sehr ambivalent gesehen werden. Die Figur des *Ardent* trägt einen Teil der Grotesken in sich: Den immer werdenden Körper. Die Flammen können als ein sich ständig neu produzierender Körper gesehen werden. Ludwig und die grotesken Figuren finden in diesem Aspekt einen Berührungspunkt. Wie Benserade schon erwähnte, öffnete er Ludwig nicht nur die Welt zur allegorischen überhöhten Figur in den Balletten sondern auch die Welt der Groteske, indem er die Person, den König, "befreit" aus der Repräsentation und ihm Platz für sein Können im Tanz gewährte. Es muss aber erwähnt bleiben, dass sich doch Unterschiede von grotesken Figuren und den vom König dargestellten offensichtlich zeigen lassen.

Ein weiteres Ergebnis der Arbeit ist die symbolische Funktion der Figuren in Zusammenhang mit den politischen Gegebenheiten jener Zeit. Besonders auffallend kann der Duktus des Feuers herausgestrichen werden. Das Feuer als Zeichen der Erneuerung und Reinigung, wird in der Reihung folgender Figuren besonders gut sichtbar:

Ardent – Furiuex – Soleil:

Diese drei Figuren stechen hervor, weil allen dreien das Element des Feuers zu Grunde liegt. Nicht offensichtlich in Verbindung mit dem Feuer, kann der Charakter des *Furieux* gebracht werden. Aus dem Kontext des Balletts kann aber der Rückschluss gezogen werden, dass es sich um eine Emotion handelt, die dem Cholerischen Gemütszustand zugesprochen wird und der wiederum mit dem Element des Feuers in Verbindung gebracht wird. Diese drei Figuren stehen symbolisch im Gegensatz zur Nacht, die wiederum die Fronde symbolisiert. Während der Arbeit an diesem Themenbereich, kam ein weiteres unerwartetes Detail zu Tage. Auf den uns vorliegenden Abbildungen, welche zu dieser Figurenanalyse herangezogen wurden, werden die Bilder der Kostüme, die Ludwig XIV. mit dem Vermerk *Le Roy* ausgewiesen. Er wird als Tänzer und als König vorgestellt.

Ein weiteres Ziel dieser Arbeit war es die Figuren und deren Kostüme genauer zu analysieren, um sie anhand ihrer Darstellung in Zusammenhang mit der Groteske zu setzen. Das gelang nur unzureichend, da sich die Quellenlage als eine sehr dürftige herausgestellt hat. Die Dokumentationen der damaligen Ballettaufführungen und Kostüme sind unzureichend und sehr lückenhaft.

Durch die historiographische Einbettung und den daraus resultierenden Ergebnissen, kann ein sehr spezifischer aber nur kleiner Eindruck davon vermittelt werden, wie das Ballet de la Nuit sich in seiner phantastischen Aufbereitung und den überlieferten Quellen zu schließen, das Publikum von damals beeindruckt haben dürfte.

Am Ende des *Ballet de la Nuit* wird Ludwig als Retter und Erlöser Frankreichs präsentiert. Vergleichbar mit dem Messias wird der Dauphin als Heilsbringer für die französische Monarchie und für das Volk installiert. Seine Mutter Anne d'Autriche und noch mehr Kardinal Mazarin wussten um die Wirkungskraft des jungen Monarchen durch diese Selbstrepräsentation sehr genau Bescheid.

7. Bibliografie

7.1 Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard, *Das große Welttheater, Die Epoche der höfischen Feste*, München: Beck 1989.
- Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1990.
- Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, [Hg.] Lachmann, Renate, übersetzt von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Barck, Karlheinz, *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2, Dekadent – Grotesk*, in 7 Bde., Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001.
- Benserade, Isaac de, *Ballet Royal de la Nuit, diuisé en quatre parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Feuvrier 1653*, Paris, 1653, S.44, zit. n. Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009.
- Bernier, Olivier, *Ludwig XIV. Eine Biographie*, Zürich: Benziger 1989.
- Böttger, Friedrich, *Die "Comédie-Ballet" von Molière-Lully*. Hildesheim: Olms 1979; (Orig. Diss. Friedrich-Wilhelms Universität zu Berlin, 1931).
- Braun, Rudolf/Gugerli, David, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550 – 1914*, München: Beck 1993.
- Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Hg. Brauneck, Manfred, 5Bde. & Registerband, Stuttgart/Weimar: 1996.
- Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009
- Burke, Peter, *Ludwig XIV.. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin: Wagenbach ²2005; (Orig. *The Fabrication of Ludwig XIV*, New Haven/London: Yale University Press 1992).
- Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672 mises en scène*, Paris: Picard 1967.

- Dann, Otto, „Politik, Wirtschaft, Gesellschaft“, *Frankreich im 17. Jahrhundert. Eine Kölner Ringvorlesung. Mit Beiträgen von Otto Dann, Artur Greive, Paul Janssen, Dietrich Kämper, Peter – Eckhard Knabe und Dirk Kocks*, Hg. Peter – Eckhard Knabe, Köln: dtm-Verlag 1983.
- Duc de Saint-Simon, *Mémoires 1699 -1702*, Paris 1978.
- Durosoir, Georgie, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du Baroque*. Genf: Papillon 2004.
- Eduards, Justin D./Graulund, Rune, *Grotesque*. London: Routledge 2013.
- F.A. Brockhaus AG [Hg.], *Der Duden in zwölf Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache*, völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Band 7, Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG ³2001.
- F.A. Brockhaus GmbH [Hg.], *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Völlig neu bearbeitet Auflage*, Band 9, Mannheim: F.A. Brockhaus ¹⁹1989.
- Füssell, Marian, „Fest – Symbol – Zeremoniell. Grundbegriff zur Analyse höfischer Kultur in der Frühen Neuzeit“, *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hg. Kirsten Dickhaut/ Jörn Steigerwald/ Birgit Wagner, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2009.
- Guilcher, Jean-Michel, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris 1969, zit. In: Braun/Gugerli, *Machte des Tanzes – Tanz der Mächtigen*.
- Guth, Paul, *Mazari. Frankreichs Aufstieg zur Weltmacht*, Frankfurt: Heyne 1976.
- Kindermann, Heinz, „Französisches Theater zwischen Barock und Klassik, Ballet / Oper /Theatralische Hoffeste“, *Theatergeschichte Europas IV. Band, Von der Aufklärung zur Romantik (Teil1)*, Salzburg: Otto Müller 2. Auflage 1972; (Orig. 1961)
- Kossok, Manfred, *Am Hofe Ludwigs XIV.*, Stuttgart: Deutsche Verlags – Anstalt, 1990.
- Le Rond d'Alembert, Jean Baptiste/ Diderot, Denis (Hgg.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Pars unie Société de Gens de Lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot; & quant à la Partie Mathématique, par M. D'Alembert*, 35 Bde., Stuttgart/ Bad Cannstatt: Frommann – Holzboog ^{2., unveränd. Aufl.}1967.
- McGowan, Margaret M., *L'art du Ballet de cour en France. 1581 – 1643*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1963.
- Prest, Julia, *Theater under Ludwig XIV. Corss-casting and the performance of gender in drama, ballet and opera*, Basingstoke [u. a.]: Palgrave Macmillan 2006.

Quaeitzsch, Christian, »Une Société de Plaisir«. *Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs. XIV. und ihr Publikum*, Berlin: Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München 2010.

Renouard, Jules [Hg], *Choix de mazarinades. Tome 2 / publié pour la Société de l'Histoire de France par C. Moreau*, Paris: Société de l'Histoire de France 1853, S. 242.

Voss, Jürgen, *Geschichte Frankreichs 2. Von der frühneuzeitlichen Monarchie zur Ersten Republik. 1500 – 1800*, München: Beck 1980.

7.2 Internetquellen

Duden, *Fest*. <http://www.duden.de>, Zugriff am 12.01.2015.

Duden, *Feier*. <http://www.duden.de>, Zugriff am 12.01.2015.

Duden, *Furios*. <http://www.duden.de>, Zugriff am 12.03.2015.

Furetière, Antoine/ Leers Arnaud [Hg.], *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les Mots François tant vieux que modernes & les Termes des Sciences et des Arts*, Divisé en trois tomes. 3 Bde.

URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5542578m/f257.item> 18.05.2009

Zugriff am 12.01.2015; (Orig. Den Haag: 1701).

Pons, *Furieux*. <http://de.pons.com>, Zugriff am 12.03.2015.

Pons, *solennité*. <http://www.de.pons.com>, Zugriff am 14.01.2015.

Pons, *réjouissance*. <http://www.de.pons.com>, Zugriff am 14.01.2015.

7.3 Abbildungsverzeichnis

Abb.1: „2. [Title page] Les Quatre Veilles“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 121.)

Abb. 2: „3. First Watch, 1st Entrée – Scene [sea shore with Prothée & Nereïdes, *La Nuit & les Heures*]“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 122.)

Abb.3: „4. First Watch, 1st Entrée – La Nuit“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 123.)

- Abb 4: „46. First Watch, 14th Entrée – Scene [four figures in clouds above beggars entering the Court of Miracles]“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 146.)
- Abb. 5: „47. Second Watch, 1st Entrée – Parques“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 147.)
- Abb. 6: „50. Second Watch, 2nd Entrée – [Jeux]“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 148.)
- Abb. 7: „78. Second Watch, 5th Entrée (4) – Janus“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 163.)
- Abb. 8.: „97. Third Watch, 7th Entrée – Scene [Witches’ Sabbath]“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 173.)
- Abb 9.: „102. Third Watch, 10th Entrée – Loup garoux“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 176.)
- Abb. 10: „96. Third Watch, 6th Entrée – Ardent“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 172.)
- Abb. 11: „129. Fourth Watch, 10th Entrée – Scene [gloire]“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 192.)
- Abb. 12: 115. Fourth Watch, 2nd Entrée – Furieux“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. 184.)
- Abb. 13: „Louis XIV as *Le Soleil* (BnF: Estampes, Hennin 41/3674)“; (Quelle: Burden, Michael/Thorp, Jennifer [Hg.], *Ballet de la Nuit Rothschild B1/16/6*, Hillsdayle, NY: Pendragon Press 2009, S. X.)

8. Abstract

Diese vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Bedeutung, Symbolik und Funktion grotesker Figuren im französischen Ballet de cour. Ausgehend von der politischen und sozialen Situation in Frankreich zu Beginn des 17. Jahrhunderts, wird die Entwicklungslinie des Ballet de cour herausgearbeitet. Das Ballet de la Nuit, welches 1653 zur Aufführung gebracht wurde, bildet die bildanalytische Grundlage dieser Arbeit. Anhand ausgewählter zeitgenössischer Skizzen, wird versucht die Groteske zu orten und zu beschreiben. Neben Bildanalytischer und historiographischer Methodik, kommt Michail Bachtin und dessen Definitionsversuch der Groteske als theoretisches Fundament zum Einsatz.

9. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Martin Brandner
Geburtsdatum	28.01.1984
Geburtsort	Radstadt
Nationalität	Österreich

Schulische Ausbildung

2003 – 2015	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2009 – 2010	Erasmusaufenthalt an der Université Paris Ouest, Nanterre la Défense
1994 – 2002	Missionsprivatgymnasium St. Rupert / Bischofshofen
1990 - 1994	Volksschule Hüttai
Seit 2006 – laufend	Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien