



Ludwig XIV. als Tänzer im „Ballet royal de la nuit“ in der Rolle des Apoll, dessen Erscheinen die Nacht vertreibt.

Der König *tanz*t

Für **Ludwig XIV.** war die Selbststilisierung als Sonnenkönig Teil eines groß angelegten politischen Plans. Welchen Aufwand der Monarch betrieb, um seine Macht zu unumschränkter Größe zu führen, lässt sich am eindrucksvollsten an der gigantischen Schlossanlage von Versailles ablesen: das Symbol für absolutistische Herrschaft schlechthin. Neben der Architektur machte er sich aber auch die anderen Künste dienstbar – allen voran die Musik und den Tanz, der an seinem Hof eine ganz besondere Rollen spielen sollte. Aus Anlass seines 300. Todestages schreibt Silke Leopold, langjährige Direktorin des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg, über einen König, dessen Part im politischen Ballett nicht nur ein symbolischer war.

Ludwig XIV. war den Windeln kaum entwachsen, als er 1643, vierjährig, als König von Frankreich inthronisiert wurde. Zu diesem Zeitpunkt hätte niemand ahnen können, dass er einmal der mächtigste Herrscher in ganz Europa werden würde. Seine Jugendjahre waren geprägt von der Regentschaft seiner Mutter Anna von Österreich und ihrem Vertrauten, dem Ersten Minister Kardinal Mazarin. Dieser, als Giulio Mazarini in den Abruzzen geboren, hatte in Rom am Jesuitenkolleg studiert und erst am Papsthof, später als Diplomat in Diensten des Papstes Karriere gemacht, bevor er als päpstlicher Nuntius nach Paris gekommen war und das Vertrauen der Königinwitwe gewonnen hatte. Sie bestimmte ihn zum Erzieher des Thronfolgers. Und selbst als Ludwig XIV. als 13-Jähriger 1651 für volljährig erklärt wurde und die Regentschaft seiner Mutter endete, blieb Mazarin als Erster Minister ebenso an seiner Seite wie nach der Königskrönung 1654. Zu den prägenden Erfahrungen seiner Jugendjahre gehörte auch die Fronde, der von 1648 bis 1653 dauernde bürgerkriegsähnliche Aufstand des Pariser Bürgertums und später des französischen Adels gegen das Königshaus, in dessen Folge die Königsfamilie mehrfach aus Paris flüchten musste. Dass der junge König unbeschadet, ja sogar gestärkt aus diesen politischen Wirrnissen hervorging, verdankte er Mazarin; gleich-

blieb seine Politik doch dezidiert nach Rom hin orientiert. Und weil er wusste, dass sich Politik besser verkaufen lässt, wenn sie in Unterhaltung und Sensationen eingepackt wurde, scheute er keine Mühen oder Kosten, den Franzosen italienische Kultur nahezubringen. Er holte italienische Künstler – Komponisten wie Luigi Rossi, Sängerinnen wie die skandalumwitterte Leonora Baroni oder Kastraten wie Atto Melani und Marc Antonio Pasqualini, Bühnenbildner wie Giacomo Torelli – nach Frankreich und gab exorbitant teure Opernaufführungen in Auftrag. Und er gewährte dem jungen Florentiner Giovanni Battista Lulli, der der Kusine des Königs, der Grande Mademoiselle, als eine Art musikalisches Faktotum diente, Unterschlupf, als dieser sich bei Hofe und in der Nähe des Königs mehr Erfolg versprach als bei seiner in der Fronde engagierten und deshalb in Ungnade gefallenen Herrin. Auch Lulli benannte sich später in Jean-Baptiste Lully um und wurde der musikalische Vollstrecker all jener künstlerischen Pläne, die Ludwig XIV. nach seinem Regierungsantritt verfolgte. Sechs Jahre älter als der König, wusste er sich schon früh bei dem tanzbegeisterten Herrscher unentbehrlich zu machen, tanzte gemeinsam mit ihm, machte die Musik, wenn der König tanzte, und gab in den Balletten, in denen Ludwig XIV. die noblen Rollen spielte, oft den Spaßmacher.

Der junge König liebte das Tanzen, und er galt als einer der besten Tänzer an seinem eigenen Hof. Gern trat er in jenen prächtig ausgestatteten Balletten auf, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts für die höfische Festkultur in Frankreich charakteristisch waren. In solchen „Ballet de Cour“ genannten Hofballetten taten Berufsmusiker und Hofleute sich zusammen; sie gipfelten in einer „Grand Ballet“ genannten Choreographie, zu der sich der König und Mitglieder der Hofgesellschaft formierten. Schon das erste dieser Hofballette, das 1581 aufgeführte „Balletcomique de la Roynie“, war eine politische Allegorie: Es erzählte die Geschichte der Zauberin Kirke, die das Chaos repräsentiert, während Jupiter und Minerva am Schluss die Ordnung der

Eine Heerschar von musikalischen Ensembles hatte dem Herrscher in all seine Residenzen zu folgen

zeitig aber begann Ludwig XIV. sich dem Einfluss des übermächtigen Ministers zu entziehen und eigene Ideen zu verfolgen. Doch erst nach dessen Tod 1661 konnte er die Alleinherrschaft über Frankreich an sich ziehen; einen Ersten Minister sollte es künftig nicht mehr geben.

Ungeachtet der Tatsache, dass Mazarin in Paris zum Franzosen geworden war, seinen Namen französisiert und einen französischen Adelstitel erworben hatte,

Welt wieder herstellen. Diese Ordnung wurde durch das große abschließende Ballett dargestellt, das vom französischen Königspaar angeführt wurde. Dies aber war die Moral von der Geschichte: Die durch das Königshaus, den starken (Jupiter!) und weisen (Minerva!) König garantierte Ordnung versprach auch in Zeiten der Hugenottenkriege (Kirke!) Frieden und Sicherheit.

Apollo vertreibt die Nacht

Mit einem ähnlich politischen Ballett trat Ludwig XIV. 1653, am Ende der Fronde, in Erscheinung. Im „Ballet royal de la nuit“ verkörperte er gleich mehrere Rollen, darunter aber vor allem die Gestalt des Sonnengotts Apollo, der am Ende die Nacht vertreibt und der Welt Licht, Wärme und Ordnung bringt. Dieser Auftritt war ein allegorischer, vor allem aber ein propagandistischer Paukenschlag: Er sollte dem König nicht nur den Beinamen „Sonnenkönig“ bescheren, sondern beanspruchte auch die Position im Zentrum eines Sonnensystems, um das die übrige Welt in Form eines Planetensystems zu kreisen hatte. Auch hier war die Botschaft eindeutig: Der Sonnenkönig allein bestimmte den Lauf der Welt, und die Frondeure hatten sich einzureihen.

Ludwig XIV. verfolgte aber noch einen anderen Plan. Ebenso wie er mit seinen militärischen Aktionen, seinen brutalen Eroberungskriegen nach Hegemonie in Europa strebte, erkannte er das Potenzial der Künste, um den ganzen Kontinent zu Vasallen Frankreichs zu machen. Das gelang ihm nicht nur mit Versailles, der Mutter aller Barockschlösser und ihrer Gärten, sondern ebenso mit seiner Lieblingskunst, dem Tanz. Kaum dass Mazarin 1661 gestorben war, erteilte er das Patent für die Gründung der Académie Royale de Danse; fast hat es den Anschein, als wäre dies seine erste Amtshandlung überhaupt gewesen. Auch diese Akademie hatte künstlerische, aber ebenso politische Aufgaben: Sie sollte Regeln für das Tanzen erarbeiten und den Unterricht in dieser Kunst kontrollieren, damit überall im Königreich nach demselben Muster getanzt wurde. Und nicht



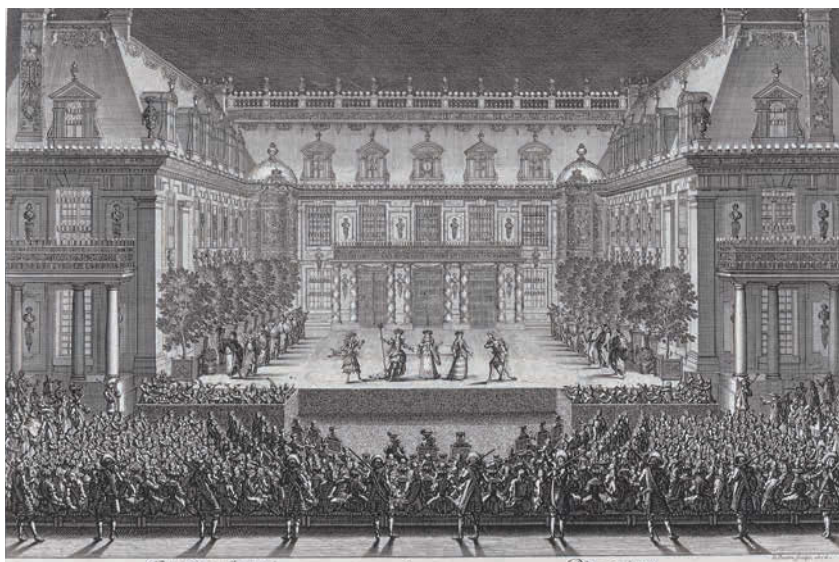
Foto: Archiv

Die gigantische Schlossanlage von Versailles diente Ludwig als politisches Machtzentrum.

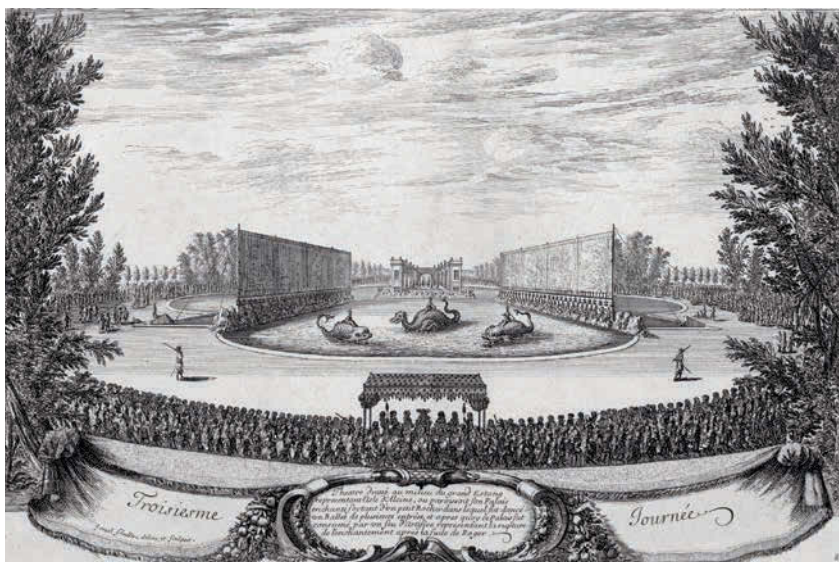
nur in Frankreich: Die Académie entwickelte bald eine sehr ausgefeilte, der Notenschrift nicht unähnliche Tanzschrift, die es möglich machte, Choreographien aufzuschreiben und unabhängig von der Person eines Lehrers zu verbreiten. Neben dem direkten Kontakt zwischen Lehrer und Schüler, dem Vormachen und Nachmachen, ließen sich Tanzschritte und Choreographien nun auch nach Büchern lernen. Das hatte zur Folge, dass sich die französische Art des Tanzens über ganz Europa verbreitete; selbst im entlegensten Winkel konnte man nun genau dasselbe tanzen wie am französischen Hof.

Dort aber wurden jene aus Italien stammenden Tänze wie Pavane und Gagliarde, die ein Jahrhundert lang in ganz Europa getanzt worden waren, durch solche ersetzt, deren Herkunft aus Frankreich unverkennbar war. Und nicht nur das; gemeinsam mit Lully ersann Ludwig XIV. immer neue Tänze, denen eines gemeinsam war: Sie alle entstammten den französischen Regionen und wurden auf ihrem Weg zum Hoftanz so stark

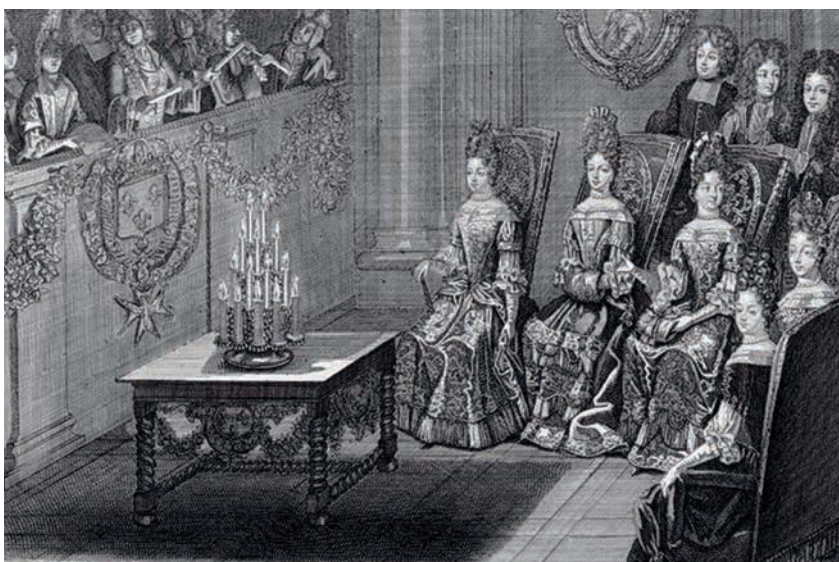
Fotos: Archiv



Theater- und Opernaufführungen dienten nicht nur der Unterhaltung des Hofes.



Die aufwendigen Spektakel hatten gleichfalls einen politischen Hintergrund.



In späteren Jahren fanden kulturelle Darbietungen jedoch im intimeren Rahmen statt.

verändert, dass ihre regionale Identität dabei preisgegeben wurde und schließlich überhaupt nicht mehr erkennbar war. Das Menuett, Ludwigs Lieblingstanz und für mehr als ein Jahrhundert rhythmische Chiffre für höfisches Verhalten schlechthin, entstammte dem Poitou; die Bourrée war in der Auvergne oder dem Baskenland zu Hause, der Passepied in der Bretagne, der Rigaudon in der Provence und die Gavotte schließlich im Dauphiné. Die aus den Regionen an den Hof geholten Tänze trugen zur Zentralisierung und Entregionalisierung Frankreichs das Ihre bei. In einer gemeinsamen Anstrengung entkleideten der tanzende König, die Tanzmeister der Académie Royale de Danse und der Komponist Lully diese Tänze all ihrer regionalen, bäuerlichen Merkmale und machten sie in einer musikalisch wie choreographisch hochartifizierten Form für die Hofgesellschaft verbindlich. Nur am Rande sei bemerkt, dass die Beherrschung dieser Tänze ein tägliches Studium von mehreren Stunden erforderte und deshalb ein geeignetes Mittel war, mögliche Konspirateure anderweitig in Atem zu halten – das ist durchaus wörtlich gemeint. Und ganz nebenbei entwickelte Lully in Zusammenhang mit diesen Tänzen einen Kompositions- und Interpretationsstil, der bald in ganz Europa als spezifisch „französisch“ galt – eine Musik, die den Rhythmus und die klaren Taktschwerpunkte ins Zentrum stellte und deshalb einheitliche Stricharten sowie Verzierungen auf der Note und nicht zwischen den Noten forderte. Menuett und Allemande, Sarabande und Gigue wurden in ganz Europa nicht nur getanzt, sondern auch komponiert; die Suite und auch die Sinfonie oder das Streichquartett mit ihren Menuettsätzen gehen im Ursprung auf die Tanzbegeisterung des Sonnenkönigs zurück.

Frankreich versus Italien

Eine spezifisch französische Musikkultur neben der allgegenwärtigen italienischen zu etablieren, war das erklärte Ziel Ludwigs XIV. Man könnte dies als Abkehr von der italienfreundlichen Politik seines Mentors Mazarin deuten. Dahinter steckt



Jean-Baptiste Lully (1632-1687) war der nicht unumstrittene Herrscher über die Musik an Ludwigs Hof. Kurz vor seinem Tode begann sein Stern zu sinken.

aber auch noch eine andere Absicht. Denn der Habsburger Hof in Wien stand traditionell der italienischen Kultur nahe; der musikliebende Kaiser Leopold I. versammelte italienische Komponisten, Sänger und Dichter um sich. Von Wien aus hatte sich die italienische Oper über ganz Europa verbreitet und selbst in protestantischen Ländern wie Dresden oder Hamburg Fuß gefasst. Ihr eine französische Oper entgegenzusetzen hieß auch, eigene kulturelle Ansprüche in Konkurrenz zum politischen Widersacher, dem Heiligen Römischen Reich, zu formulieren. Nur leider gab es zwar französisches Ballett, aber keine französische Oper. Sie hatte es in Frankreich auch ungleich schwerer als in Italien. Denn anders als dort, wo die Oper das Sprechtheater ersetzte, musste sie sich in Frankreich gegen ein etabliertes literarisches Theater behaupten, allen voran den klassischen Tragödien Corneilles und Racines, und stand, als gesungene Tragödie, unter Rechtfertigungsdruck. Denn warum sollte man singen, wenn man deklamieren konnte?

Gemeinsam mit dem Dichter Philippe Quinault entwickelte Lully einen Operntypus, der die Darstellung des „merveilleux“, d. h. des Übernatürlichen, stark machte und der französischen Oper eine sowohl vom französischen Sprechdrama als auch von der italienischen Oper abweichende Identität verlieh. Diese Szenen des Wunderbaren, in denen Götter und Geister, Nymphen und Satyrn, Allegorien und Naturereignisse sich mit Ballett und Chor, Sologesang und Instrumentalmusik zu großen, „Divertissements“ genannten Szenen zusammenfanden, waren ein Spezifikum der französischen Oper. Und während die italienische Oper auf die vokale Virtuosität in den Arien setzte, lebte die französische von einem „Recit“ genannten dramatischen Gesang, der der Theaterdeklamation abgelauscht war, und von den aufwendigen Divertissements. Der König, der die Entwick-

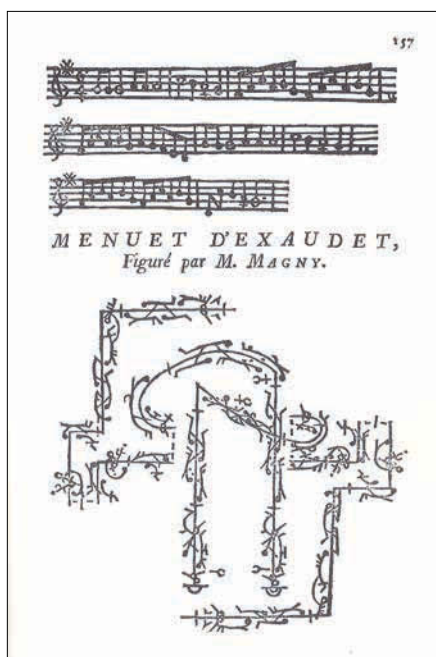
lung der französischen Oper als Instrument herrscherlicher Repräsentation förderte, ließ sich in den Prologen auch ausgiebig huldigen. In diesen Prologen traten die altbekannten antiken Gottheiten auf und feierten, je nach Anlass, den Kriegsherrn, den Friedensstifter, den weisen Herrscher, den liebenden Gatten und so fort.

Die Idee, das gesamte Staatswesen auf die Person des Königs auszurichten, hatte Auswirkungen auf alle Bereiche des Musiklebens. Ludwig XIV. unterhielt mehrere spezialisierte Ensembles, die ihm in alle Residenzen zu folgen und auf Befehl bereitzustehen hatten – die Kirchenmusiker, die Kammermusiker und die Militärmusiker. Letztere hatten vor allem für die Musik unter freiem Himmel zu sorgen, für Märsche und Paraden, Fanfaren zur Begrüßung hoher Gäste oder

Musik für den Sonnenkönig auf CD CD-Tipps der Autorin

Musik am Hof Ludwigs XIV. – das ist zuallererst Musik für die Bühne. Das „Ballet de la nuit“ von 1653, dem der Sonnenkönig seinen Namen verdankt, wird im September in einer Welt-Ersteinspielung mit dem Ensemble Correspondances unter Leitung von Sébastien Daucé bei Harmonia mundi erscheinen. Jean-Baptiste Lullys musikalische Einlagen für Molières Komödie „Le bourgeois gentilhomme“ von 1670 mit der berühmten parodistischen Türkenszene liegen in mehreren Einspielungen vor, darunter La Simphonie du Marais unter Leitung von Hugo Reyne (Accord, 2001). Lullys Opern sind inzwischen nahezu alle eingespielt. Zu den schönsten Aufnahmen gehört immer noch eine der ersten aus dem Jahr 1986: „Atys“ unter Leitung von William Christie mit Guy de Mey in der Titelrolle, Guillemette Laurens als Göttin Cybèle und Agnes Mellon als Nymphe Sangaride (HM). Die jüngste Einspielung, nicht weniger eindrucksvoll als „Atys“, ist „Amadis“ unter Leitung von Christophe Rousset mit Cyril Auvity als Amadis und Judith van Wanroij als Oriane (Aparte, 2013). Michel Delalandes Musik für die Tafel des Sonnenkönigs, die „Symphonies pour les Soupers du Roy“ hat das Elbipolis Barockorchester Hamburg mit Jürgen Groß eingespielt (Challenge, 2013). Einen Überblick über die Musik am Hof Ludwigs XIV. von der zeremoniellen Kirchenmusik bis hin zu intimer Musik für Theorbe gibt die CD „Musik am Hofe Louis XIV. – Du Salon A L'Eglise“ (Naïve) mit verschiedenen Ensembles wie Accentus, Ensemble Baroque de Limoges, Les Talens lyriques u. a. Immer noch zu den schönsten Einspielungen der „Pieces de Viole“ von Marin Marais gehört die Gesamtaufnahme mit Jordi Savall, Hopkinson Smith, Christophe Coin, Ton Koopman und Anne Gallet, die zwischen 1975 und 1992 entstand (Alia Vox). Harmonia mundi hat für 2015 eine große Box mit Musik am Hof in Versailles angekündigt.

Foto: Archiv



Mit komplizierten Tanzschritten hielt der Sonnenkönig den französischen Adel auf Trab. Die Tanzmeister entwickelten hierfür eigens eine eigene Tanzschrift.



Jagdausflüge. Auch die Kirchenmusik erfüllte repräsentative Aufgaben. Sie war, neben der Oper, das „öffentlichste“ aller musikalischen Ereignisse. Mit den „Grands Motets“, groß besetzten lateinischen Bibeltextvertonungen mit Solisten und Chor, Orchester und Orgel ließ sich, buchstäblich, Staat machen. Auch von Lully sind zahlreiche Grands Motets überliefert, obwohl die Kirchenmusik nicht zu seinen Aufgaben gehörte, darunter ein prächtiges, herrschaftliches Te Deum mit Pauken und Trompeten, das Marc-Antoine Charpentiers heute viel berühmteres Te Deum vorwegzunehmen scheint und mit 150 Musikern aus Anlass der Genesung des Königs von einer schweren Krankheit aufgeführt wurde.

Ereignisse wurden musikalisch untermauert, und wir kennen manches Stück, das im Titel die Bezeichnung „pour le lever du roi“ oder „pour le coucher du roi“ trägt. Dem König am nächsten war deshalb der Musiker, der das leiseste Instrument spielte und ihn musikalisch in den Schlaf lullen durfte.

Als Ludwig XIV. 1715 starb, hatte er längst das Interesse am Theater und am großen musikalischen Spektakel verloren. Zum letzten Mal war er 1669 als Balletttänzer aufgetreten. Die Oper interessierte ihn immer weniger, je stärker er sich unter dem Einfluss Madame de Maintenons der Religion zuwandte. Seinem alten Weggefährten Lully hatte er seine Gunst entzogen, nicht lange bevor dieser 1687 starb. In seinen letzten Lebensjahren bevorzugte der König Musik im kleinen Kreis. Extra für ihn komponierte François Couperin 1714 seine „Concerts Royaux“, kleine Kammerkonzerte in Suitenform, die der König an jedem Sonntag des Jahres hören wollte. Seine entschiedene Kulturförderung als Instrument seiner Hegemonialpolitik sollte seinen Tod allerdings länger überdauern als manche seiner territorialen Eroberungen. Das Menuett verschwand erst Ende des 18. Jahrhunderts von den Tanzböden Europas, als es durch den Walzer österreichischer Provenienz ersetzt wurde. ■

Aktuelle Aufnahmen

Le Concert Royal de la Nuit – Musik von Jean de Cambefort, Antoine Boësset u. a.; Ensemble Correspondances, Sébastien Daucé; Harmonia mundi Buch u. 2 CD 314902022379



Les Menus Plaisirs de Louis XIV de Paris à Versailles – Werke von Rovetta, Lully u. a.; Les Arts Florissants, William Christie, La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe, Veronique Gens u. a.; Harmonia mundi 10 CD 3149020872543



Wiederveröffentlichungen

De Lalande, Symphonies pour les soupers du Roy; La Symphonie du Marais, Hugo Reyne; Harmonia mundi 4 CD 3149020133750

Visee, Werke für Gitarre; Rafael Andia; Harmonia mundi 2 CD 3149020846452

Das leiseste Instrument

In einer Kultur, in der sich die gesellschaftliche Bedeutung eines Menschen nach seiner Nähe zum König bemaß, kam freilich gerade der Kammermusik besondere Bedeutung zu. Wer Zutritt zu den privaten, intimen Momenten des königlichen Alltags erhielt, durfte sich wahrhaft glücklich schätzen. Zum Lever, zur Morgentoilette des Königs zugelassen zu werden bedeutete eine besondere Auszeichnung, und noch mehr, beim Coucher, dem abendlichen Zubettgehen, dabei zu sein. Alle diese



Macht und Größe: Auf vielfältige Art wusste sich der Sonnenkönig in Szene zu setzen, wie hier auf dem berühmten Gemälde von Hyacinthe Rigaud von 1701.