

# »ALL'UNGARESCA – AL ESPAÑOL«

## Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420—1820



### 3. Rothenfelser Tanzsymposion

6.—10. Juni 2012

Tagungsband

Herausgegeben

von

Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter

Tagungsband zum  
3. Rothenfelser Tanzsymposium  
6.—10. Juni 2012

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Freiburg 2012

© »fa-gisis« Musik- und Tanzedition  
Uwe W. Schlottermüller  
Postfach 5266  
79019 Freiburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-931344-08-5

## INHALT

Vorwort / Foreword	7
BARBARA ALGE Die Mourisca aus Portugal. »Botschafterin« zwischen den Kulturen	9
KARIN FENBÖCK Hilverdings »danza parlante«. Zur Wiener Tanzkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	23
HUBERT HAZEBROUCQ Six French Dances in Germany. An Instruction by Johann Georg Pasch (1659)	39
GERRIT BERENIKE HEITER Getanzte Vielfalt der Nationen. Ihre Darstellung und Funktion im französischen Hofballett (Ende 16. Jahrhundert bis Mitte 17. Jahrhundert)	59
GUILLAUME JABLONKA French-Italian Dance Technique on the European Stage of the Late 18th Century	73
ALAN JONES In Search of the Fandango	83
ALEXANDRA KAJDAŃSKA »Von Unterschiedlichen Tänzern«. Georg Schroeder's Diary and the Tradition of Dance Culture in Gdańsk in the Second Half of the 17th Century	99
TIZIANA LEUCCI The Curiosity for the »Others«. Indian Dances and Oriental Costumes in Europe (1663–1821)	109
MARKO MOTNIK Italienische Tanzkunst am Habsburger Hof. Der <i>Tractatus de arte saltandi</i> von Evangelista Papazzone (um 1572–1575)	133

BARBARA SPARTI, CHRISTINE BAYLE, CARLES MAS A Hit Tune Becomes a Hit Dance. The Travels of a Pavane through Italy, the Iberian Peninsula, France, and Germany	147
HANNELORE UNFRIED Der Cotillon. Die Mazurka wird »German«	175
NICOLINE WINKLER Die »Régence« und ihre »Bals publics«. Pariser Contredanses in ihrem kulturellen Umfeld	191
ANA YEPES From the <i>Jácara</i> to the <i>Sarabande</i>	227
Zusammenfassungen / Summaries	245
Anmerkungen zu Workshops, Tanzabenden und Kurzauftritten	253
Quellenverzeichnis	255

# Getanzte Vielfalt der Nationen

## Ihre Darstellung und Funktion im französischen Hofballett (Ende 16. Jahrhundert bis Mitte 17. Jahrhundert)<sup>1</sup>

GERRIT BERENIKE HEITER

Im Rollenrepertoire des französischen Hofballetts haben neben Repräsentanten verschiedenster europäischer Nationen auch Völker der antiken und modernen Welt sowie Allegorien von Städten, Regionen, Provinzen, Ländern und Erdteilen ihren festen Platz. Die Idee, diese Vertreter bei Turnieren, Triumphzügen, Intermedien, »Entrées royales« und anderen staatstragenden Ereignissen darzustellen und zu Huldigungszwecken oder zur Repräsentation von Vorherrschaftsansprüchen zu nutzen, fand allgemein großen Anklang in der europäischen Festkultur.

Ein frühes Beispiel dafür, das gleichzeitig Modell für spätere Hoffestlichkeiten am französischen Hof wurde, ist das Fest von Bayonne 1565, das Katharina von Medici für die Zusammenkunft mit ihrer Tochter Elisabeth, der spanischen Königin und Gemahlin Philipps II., und ihrem Bruder, dem jungen König Karl IX., ausrichtete.<sup>2</sup> Am 19. Juni fand ein Turnier statt, bei dem sieben Ritter mit ihren Damen verschiedener Nationen vorstellig wurden. Nach einem Trojaner und einer Amazone traten ein französisches, ein maurisches, ein spanisches, ein römisches, ein griechisches und ein albanisches Paar auf. An einem anderen Tag wurde ein Streitgespräch zwischen fiktiven Rittern der Grande-Bretagne und Irland aufgeführt, und den Memoiren der Marguerite de Valois zufolge gab es auch ein Ballett von Hirten und Hirtinnen, in dem die Tänze der verschiedenen Provinzen (Poitou, Provence, Bourgogne, Champagne und Bretagne) mit ihren jeweiligen charakteristischen Instrumenten und Schritten aufgeführt wurden:

Chaque troupe dansant à la façon de son pays; les Poitevines avec la cornemuse, les Provençales la volte avec les timbales, les Bourguignonnes et Champenoises avec le petit hautbois, les dessus de violon et tambourines de village; les Bretonnes dansants des passepieds et branles gais; et ainsi toutes les autres provinces.<sup>3</sup>

Jede Truppe tanzte nach der Art ihres Landes, die Tänzerinnen aus dem Poitou mit dem Dudelsack, die Provençalinnen die Volta mit den Pauken, die Burgunderinnen und Tänzerinnen aus der Champagne mit der kleinen Oboe, der Violine und den Tamburinen, die Bretoninnen tanzten Passepieds und Branles Gai, und so [folgten] auch alle anderen Provinzen.

Die Idee, Provinzen im Ballett darzustellen, wurde im *Ballet des Polonais* (1573)<sup>4</sup>, in dem die allegorischen Vertreterinnen der 16 französischen Provinzen von Hofdamen verkörpert wurden, wieder aufgegriffen. Auch die beliebte Darstellung des Sauvage, der Verkörperung des mittelalterlichen Mythos des wilden Mannes, ist bereits in der tragischen Erzählung des *Bal des Ardents* von 1393 in der *Chronique Froissart* belegt.<sup>5</sup> Die

Moriskentänze, die sich im 15. und 16. Jahrhundert an den Höfen Europas großer Beliebtheit erfreuten und noch Ende des 16. Jahrhunderts zur Aufführung kamen,<sup>6</sup> dienten ebenfalls als Inspiration für die häufige Darstellung von Mauren, Mohren, Sarazenen und Türken im frühen Hofballett, wie im *Ballet des Africaines* (1584), im *Ballet pour une troupe de turcs armez* (um 1596), und im *Ballet des Sarrazins* (1598).<sup>7</sup> Jedoch finden sich auch andere Völker in der Titelrolle, wie in der *Mascarade des portugais et des espagnols* und der *Mascarade des allemands* (1580).<sup>8</sup> In den folgenden Jahrzehnten griff das Hofballett weiter auf die Inspiration fremder Völker und Nationen zurück. Die mittelfranzösische Sprache der frühen »Livrets de ballet« unterscheidet durchaus schon zwischen »province«, »nation«, »peuple« und »région«, jedoch ohne dabei eine genaue lexikalische oder gar eine exakte ethnographische Unterscheidung vorzunehmen.<sup>9</sup>

Zwei Aspekte der Darstellung der Nationen und des Fremden sollen im Folgenden aufgezeigt werden: einerseits ihr Vorkommen und ihre Bedeutung innerhalb des Figurenrepertoires im französischen Hofballett und andererseits die politische Instrumentalisierung der tänzerisch dargestellten Vertreter von Nationen und Völkern, deren Repräsentation eine identitätsstiftende Funktion zukommt.

### Die Darstellung von Nationen als fester Bestandteil des Rolleninventars

Innerhalb des Rolleninventars des französischen Hofballetts gehört die Darstellung von Vertretern verschiedenster Nationen und Völker zu einer Gruppe immer wiederkehrender Figuren, vergleichbar mit der Darstellung von Berufen oder Gestalten aus der klassischen Mythologie. Betrachtet man die Titel der Ballette, so wird offenbar, dass die Namen der Völker und Nationen eher selten in einer Titelrolle zu finden sind, also auf den ersten Blick nicht die Sujets der Ballette bilden, wenn man einmal von den »Ballets de Nations« bzw. dem *Ballet des quatre Monarchies Chrétiennes* (Autor der Verse: Tristan L’Hermite, 1635) oder dem *Ballet des Princes Indiens*<sup>10</sup> absieht. Umgekehrt gibt es allerdings auch Ballette, deren Titel nicht offensichtlich ein nationales oder exotisches Thema ankündigen und die dennoch einen solchen Schwerpunkt haben, wie das *Ballet de l’Amour de ce Temps* (1620).

Als Basis dieser Untersuchung dienen zum einen die »Livrets de ballet« oder deren Fragmente, die in den sechs Bänden der *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581–1652)* von Paul Lacroix herausgegeben wurden, zum anderen die 23 »Livrets de ballet« von Isaac de Benserade für das Hofballett unter Ludwig XIV.<sup>11</sup> Analysiert man rein quantitativ das Vorkommen der Vertreter verschiedenster Nationen und Völker, dann findet sich in fast jedem zweiten »Livret de ballet« eine Erwähnung eines oder mehrerer Fremder. Selten wird die jeweilige Nation als Allegorie dargestellt, in den meisten Fällen handelt es sich um Frankreich selbst. Am häufigsten trifft man auf Fremde als Repräsentanten einer Nation bzw. als Inkarnation bestimmter nationaler Stereotypen, oder das Fremde tritt als zusätzliches charakterisierendes Element einer Figur in Erscheinung. Als Beispiele seien hier Schweizer Soldaten genannt, französische Edel-

männer, spanische Gitarrenspieler, vor Liebe seufzende Mauren oder auch verrückte Narren französischer, flämischer, indischer, englischer, polnischer, deutscher, Schweizer, schottischer und deutscher Abstammung im *Ballet de Monseigneur le Prince* (1621). Seltener treten ihre weiblichen Konterparts auf und dann am häufigsten als »Bohémienne«, »Égyptienne« usw., d.h. als Zigeunerin, Spanierin, Flämin oder Schweizerin. Türkinnen erscheinen als Sultaninnen. Jüdinnen, Deutsche und Italienerinnen kommen in den untersuchten »Livrets de ballet« nicht vor. Allerdings werden in zwei sehr ähnlichen Hofballetten von 1636 die Rollen der Schauspielerinnen aus den italienischen Theatertruppen getanzt.<sup>12</sup> Die Häufigkeit des Auftretens bestimmter Rollen, die Analyse rollencharakteristischer Merkmale und das Verhältnis zwischen männlichen und weiblichen Rollen im französischen Hofballett sind weitere interessante theaterhistoriographische Aspekte.

Abgesehen von den »Livrets de ballet« lassen sich auch in den zeitgenössischen theoretischen Schriften zum Hofballett Überlegungen zu Rollen und deren Darstellungsweisen finden. Unter anderem erkennt man, dass nicht nur politische Motivationen ausschlaggebend für die Wahl einer Rolle waren, wie das folgende Zitat zur »L'art de faire réussir les ballets« in der ersten theoretischen Schrift von Saint-Hubert belegt. Eigentlich ist dieser Abschnitt der Wahl des Sujets gewidmet und geht eher beiläufig auf die Verwendung von Fremden, in diesem Fall Schweizer und Türken, ein:

Quand je dis qu'il y faut faire un ballet qui n'ait jamais été vu, j'entends parler du corps du sujet seulement, car pour les entrées il est impossible d'en faire que fort peu qui n'aient été faites, par comparaison si dans la suite du sujet il y fallait des Suisses, des Turcs, ou des Damoiselles, il ne faudrait pas laisser de les y mettre encore que l'on ait représenté en plusieurs ballets.<sup>13</sup>

Wenn ich meine, man soll ein Ballett machen, das noch nie gesehen wurde, so will ich nur vom Kern des Sujets sprechen, denn es ist unmöglich, für die Auftritte welche zu machen, die noch nicht gemacht wurden. Zum Vergleich: Wenn es in der Abfolge des Sujets notwendig ist, Schweizer, Türken oder feine Fräulein zu zeigen, so sollte man es nicht unterlassen, sie ins Ballett einzubinden, selbst wenn sie bereits in mehreren Balletten dargestellt wurden.

Saint-Hubert zieht die Schweizer, die Türken und die feinen Fräulein derart als Beispiel heran, dass man daraus ableiten kann, dass ihre Auftritte sehr häufig waren und es folglich geradezu unmöglich war, hier durch besondere Innovationen zu glänzen. Doch wenn das Sujet des Balletts es verlange, so solle man diese Figuren nicht unter dem Vorwand, dass solche Auftritte bereits mehrfach getanzt worden seien, weglassen.<sup>14</sup> Interessant wäre eine Begründung, wann und warum der Auftritt besagter Schweizer, Türken oder Fräulein in einem Ballett unabkömmlich war und welche Überlegungen hinter der Zusammenstellung des Figurenrepertoires standen.<sup>15</sup> Doch das lässt sich aus dem Traktat nicht rekonstruieren.<sup>16</sup> Bestimmt rechtfertigte eine gewisse Neigung zur Exotik, zum Bizarren, dem Seltsamen und Seltenen manche Rollenwahl in den Augen der Zeitgenossen. Dabei darf man nicht vergessen, dass das Ballett im Vergleich zu anderen performativen Künsten sehr frei in seiner Form und am wenigsten (den aristotelischen) Regeln unterworfen war, wie Michel de Pure in seinem Werk *Idée des*

*Spectacles Anciens et Nouveaux* (1668), erklärt. Er geht dabei auch auf die Darstellung von Monarchien und Völkern ein:

Il peut dans une nuit représenter les plus beaux jours de quelques jeunes amants: Étaler aux yeux les richesses des diverses saisons: Abréger et réduire à son point les diverses monarchies du monde: Représenter et comprendre dans un même dessin les Assyriens et les Perses, les Grecs et les Romains, les Chinois et les Européens.<sup>17</sup>

Es [das Ballett] kann in einer Nacht die schönsten Momente eines jungen Liebespaares darstellen, den Reichtum der verschiedenen Jahreszeiten vor die Augen führen, die verschiedenen Monarchien der Welt zusammenfassen und auf das Wesentliche reduzieren. Es kann in einem einzigen Konzept die Assyrer und die Perser, die Griechen und die Römer, die Chinesen und die Europäer darstellen und in sich fassen.

In *Des Ballets Anciens et Modernes selon les règles du théâtre* (1682) geht Claude-François Ménéstrier ebenfalls kurz auf die Darstellung der Nationen ein. Er zählt sie zu den Rollen (»Figures«) und führt sie bei der Darstellung geschichtlicher und mythischer Persönlichkeiten, der Allegorien, der Künste, der Berufe, der Städte sowie der Flüsse mit auf. Dabei ist zu erkennen, dass für ihn die Repräsentanten der Nationen ebenfalls Teil des Rolleninventars des Hofballetts sind, wie an seiner Aufzählung sichtbar wird. Der Wiedererkennungseffekt wird durch das stereotypisierte Kostüm erreicht:

Il faut garder la même manière pour les peuples étrangers. Les Grecs ont un bonnet rond avec quantité de plumes autour. La coiffure des Persans est presque semblable. Les Mores ont les cheveux courts et crépus, le visage et les mains noires, ils sont tête nue, à moins qu'on ne leur donne un tortil grêlé de perles en forme de diadème. Ils doivent porter des pendants d'oreille, les Turcs et les Sarrasins doivent être vêtus d'un doliman, et coiffés d'un turban avec une aigrette. Les Américains ont un bonnet des plumes de diverses couleurs, une ceinture de même façon qui couvre leur nudité; Ils ont encore un collier de ces mêmes plumes dont ils portent un bouquet de chaque main quand ils dansent. Les Japonais portent une grande touffe de cheveux liée en arrière. Enfin il faut consulter les historiens qui ont fait la description de ces peuples. Calcondyle a les figures de tous les habits orientaux, anciens et nouveaux, et l'on met à présent autour des tables géographiques ces peuples vêtus selon leurs conditions différentes.<sup>18</sup>

Man soll in gleichem Maße mit den fremden Völkern verfahren. Die Griechen haben eine runde Kappe, umgeben von vielen Federn. Die Kopfbedeckung der Perser ist sehr ähnlich. Die Mohren haben kurze und krause Haare, das Gesicht und die Hände sind schwarz, ihr Kopf ist unbedeckt, wenn man ihnen nicht ein mit Perlen besetztes Stirnband als Diadem gibt. Sie müssen Ohringe tragen. Die Türken und die Sarazenen müssen mit einem Doliman [= langer Mantel] bekleidet sein und einen Turban mit einer Aigrette tragen. Die Amerikaner haben eine Kopfbedeckung mit bunten Federn, einen Gürtel in derselben Art, der ihre Nacktheit bedeckt. Zusätzlich haben sie eine Halskette aus eben solchen Federn und tragen die Federn auch in einem Strauß in jeder Hand, wenn sie tanzen. Die Japaner tragen ihre Haare hinten in einem großen Haarknoten. Schließlich ist es notwendig, die Historiker, von denen die Beschreibung dieser Völker stammt, zu befragen. Calcondyle [= Laonicos Chalcondyle] hat die Figuren aller orientalischen Gewänder, der antiken wie der modernen, beschrieben, und man illustriert gegenwärtig die geographischen Karten mit Bildern von Völkern in ihren Trachten, die standesgemäß verschieden sind.

Ein weiterer kurzer Kommentar Ménestriers zur Frage, wie man die Repräsentanten verschiedener Nationen darstellen sollte, bestätigt nochmals die Stereotypisierung der Ballettrollen im Äußeren:

Les diverses Nations ont leurs habits particuliers qui les distinguent. Le Turc a la veste & le turban, le More la couleur noire, les Américains leurs habits de plumes.<sup>19</sup>

Die verschiedenen Nationen haben ihnen eigene Gewänder, die sie voneinander unterscheiden. Der Türke hat eine Weste und einen Turban, der Mohr die schwarze Farbe, die Amerikaner haben ihre Federgewänder.

Um seiner Forderung nach lesbaren Bühnenkostümen und der Einhaltung visueller Codes gerecht zu werden, verlangt er, wie oben zitiert, dass man sich von den Darstellungen der Trachten fremder Völker ein Bild für die Kostüme machen sollte. Wie Margaret McGowan in ihrem Vortrag *Visions exotiques* dargelegt hat,<sup>20</sup> gibt es tatsächlich eine enge Verbindung zwischen den Illustrationen sogenannter Kostümbücher, wie z.B. jenes von Abraham de Bruyn, und Daniel Rabels Zeichnungen für die Hofballette Louis' XIII.<sup>21</sup> Die Stereotypisierung, die die (Wieder-)Erkennbarkeit erleichtert, ist die Basis für eine mögliche politische Instrumentalisierung. Doch waren Interesse und Neugier sicherlich auch Inspirationsquellen für so manche getanzte Rolle, die Abwechslung und eine besondere Note in die Aufführung bringen sollte.

Die Vielfalt der Darstellungsmöglichkeiten angesichts der Charakterverschiedenheit der Nationen betont Ménestrier im Kapitel über die Harmonie, und dies sowohl im musikalischen wie im choreographischen Sinne:

Chaque Nation a aussi son caractère d'harmonie. Il y a des airs allemands, italiens, espagnols, français etc.. Les Provinces mêmes ont la plupart des danses particulières. Ce n'est pas une des moindres beautés des ballets que cette diversité, quand on représente les peuples et les nations les plus barbares qui dansent à la manière de leur pays.<sup>22</sup>

Jede Nation hat auch ihren eigenen musikalischen Charakter. Es gibt deutsche, italienische, spanische, französische etc. Melodien. Die Provinzen selbst haben größtenteils eigene Tänze. Diese Vielfalt ist eine besondere Schönheit der Ballette, wenn man die Völker und die barbarischsten Nationen in der Art ihres Landes tanzend darstellt.

Im Interesse der Vielfältigkeit, der Variation und des für das Hofballett bedeutenden Prinzips der Abwechslung war die Darstellung der Nationen und Völker, abseits einer möglichen politischen Aufladung, ein unabdingliches Element im französischen Hofballett.

### Die »Livrets de ballet« als Quellen für das Rollenrepertoire

Für die Aufstellung der Rollenrepertoires im französischen Hofballett ist es von zentraler Bedeutung, sich auf die diesbezüglichen Angaben der gedruckten Ballettlibretti, in Frankreich »Livrets de ballet« genannt, zu stützen. Dank ihrer großen Anzahl stellen sie eine der bedeutendsten Primärquellen zur Geschichte der Hofballette dar.<sup>23</sup> Sie geben

mehr oder minder umfangreich Auskunft über das Ereignis an sich, seine Umstände, die Wahl des Sujets usw. und dienen als Grundlage für die Analyse der Vielfalt der auftretenden Nationen. Sie stellen eigentlich kein eigenes literarisches Genre dar und werden eher als Gebrauchsliteratur behandelt.<sup>24</sup> Die literarische Qualität variiert stark, je nachdem, ob die offiziellen Hofdichter selbst ans Werk gingen und wie viel Zeit man ihnen für ihre Verse zugestand oder ob es anonyme Verseschmiede waren, deren holprige Reime sich eher auf den Erfolg des teilweise anstößigen Inhalts gründeten. Abgesehen vom oben erwähnten Sprachgebrauch spiegeln die Libretti der Hofballette auch in gewissem Maße den Wissensstand einer Elite wider, ob auf naturwissenschaftlichem oder literarischem Gebiet, denn abgesehen von Balletten mit allegorischem Inhalt und moralischen Aussagen war auch die Wiedererkennung von Rollen, Personifizierungen und Anspielungen ein nicht unbedeutender Unterhaltungsfaktor.<sup>25</sup>

Betrachtet man den Aufbau der »Livrets de ballet«, so stellt man schnell große Unterschiede fest, z.B. zwischen einem so umfangreich mit Szenenanweisungen, Musik und Illustrationen versehenen Libretto, wie dem *Ballet comique de la Royne* von Balthazar de Beaujoyeux (gedruckt 1582), und einem Exemplar, wie dem *Balet des Balets* (DE VILLENEUVE: *Vers du Balet des Balets*, 1626), das nur die Reihenfolge der Auftritte (Entrées) mit den dazugehörigen Versen angibt. Im Allgemeinen werden zu Beginn Anlass und Umstände sowie die Wahl des Sujets für das Ballett erklärt. Es können mehrere Gedichte mit Huldigungsversen folgen. Üblicherweise wird das Ballett selbst mit gesungenen Versen (»Récit«) eröffnet, daran schließen sich die Auftritte, eventuell mit Beschreibung szenischer Handlungen, sowie die bereits erwähnten Verse für die Rollen an, die sich jedoch auch auf den Interpreten beziehen konnten. Diese Verse, die sowohl auf die Rolle als auch auf den Tänzer selbst, sein amouröses Privatleben oder seinen gesellschaftlichen Rang Bezug nahmen, bilden eine weitere Dimension im Hofballett, die für die Darstellung der Nationen von Bedeutung ist, da den Stereotypen im Äußeren (der Rolle), in den Versen, die dem Interpreten gewidmet waren, widersprochen werden konnte. Wie die Rollen unter den Interpreten verteilt bzw. zugewiesen wurden oder ob es gar Spezialisierungen auf bestimmte Rollenfelder gab, könnte in manchen Fällen eine genaue Studie der Besetzungen klären.

Die Bezeichnungen der getanzten Rollen in der Reihenfolge ihrer Auftritte stellen eine konstante Information in den »Livrets de ballet« dar, wobei die Namen der ausführenden Personen, Tänzer, Sänger und Musiker häufig fehlen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass in den »Livrets de ballet«, ganz gleich welcher Qualität sie sein mögen, die Identifikation der Rollen in der Reihenfolge ihrer Auftritte die wichtigste Information darstellt. Angaben über Ausführung und Aufführung sowie zum Tanzstil finden sich hingegen selten. Nur einige Hefte, nämlich solche zu besonders wichtigen Balletten, die entweder vom König selbst oder ihm zu Ehren getanzt wurden, sind umfangreicher und detailgenauer gestaltet, sodass auch ein Leser, der nicht selbst bei der Aufführung anwesend war, eine Vorstellung davon bekommen konnte.

In Frankreich wurden die »Livrets de ballet« vor der Aufführung an das Publikum verteilt oder verkauft und – wie auch bei anderen Festbeschreibungen üblich – an die Botschafter verschenkt bzw. an andere Höfe versandt. In letzterem Fall sind sie als propagandistische Instrumente der hegemonialen Kulturpolitik und als Andenken an das ephemere Ereignis selbst zu werten. Insbesondere Ballette zu Huldigungen bzw. mit klaren politischen Aussagen wurden publiziert, um die Wirkung über die eigentliche Aufführung hinaus zu verlängern.

Anlass für Ballettaufführungen boten alle großen Festtage im Hofleben, wie Verlobungen, Hochzeiten, Siege, Vertragsunterzeichnungen und Empfänge von Fürsten oder Botschaftern. Im Jahresrhythmus hatte das Hofballett ebenfalls seinen festen Platz, und zwar während des Karnevals, der einen erheblichen Einfluss auf das burleske Repertoire und die Darstellung der verkehrten Welt im Hofballett ausübte. Auch die Vorliebe für das Bizarre wurde in den Versen der »Livrets de ballet« bedient. In erster Linie dienten sie jedoch der Information der Zuschauer über den Ablauf des Balletts und die verschiedenen Auftritte (»Entrées«) und halfen bei der Identifizierung der auftretenden Personen. Das Publikum sollte wissen, worum bzw. um welche dargestellten Rollen es sich handelte, was bei der Vielzahl an Darstellungsmöglichkeiten nicht unbedeutend war.

Die Sujets eines Hofballetts konnten mythologischer, allegorischer, literarischer oder politischer Natur sein, aber auch exotisch, heroisch, galant, pastoral, ernsthaft, komisch, burlesk oder vulgär – wobei mehrere Komponenten kombiniert werden konnten. Abgesehen von herausragenden Beispielen, wie dem *Ballet Royal du Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* (Autor der Verse: René Bordier, 1626) oder dem *Ballet des Fées de la Forêt S. Germain* (1625), wurden dabei jene Ballette, die zu den »Ballets burlesques« gezählt werden, von der Forschung weniger beachtet als Ballette mit politischem oder allegorischem Sujet.<sup>26</sup> Sicherlich liegt das auch an den komplexen Deutungsebenen, die für heutige Betrachter schwer zu entschlüsseln sind, sowie an der Bevorzugung herausstehender Beispiele gegenüber formal-inhaltlichen Mischformen.

Die Darstellung fremder Völker und Nationen in den »Livrets de ballet« sowie in den Opern und den »Comédie-ballets« interessierte bereits 1932 Marcel Paquot, der neben Artikeln auch eine ausführliche Studie zu diesem Thema schrieb. Dabei ging er – einige besonders herausragende und politisch motivierte Ballette ausgenommen – weniger auf die Gegenüberstellung der Fremden und der Franzosen ein, sondern stellte eine erste charakterisierende Zusammenfassung der Auftritte von Vertretern fremder Völker und Nationen samt Erklärungen für die möglichen Ursprünge der Stereotypen zusammen.<sup>27</sup>

Orientalische Aspekte der Sujets und Rollen in den Quellen des französischen Hofballetts wurden von Nathalie Lecomte analysiert.<sup>28</sup> Sie verglich die Ursprünge der Darstellung von Türken und Mohren/Mauren in der europäischen Festkultur, um anschließend in einer quantitativen Untersuchung systematisch alle Werke aufzuzählen, in denen Mauren, Türken, Ägypter (= Bohémien/Zigeuner)<sup>29</sup>, Äthiopier, Afrikaner,

Perser, Sarazenen, Orientalen, Algerier, Palästinenser, Araber, Assyrer, Babylonier und die vier Erdteile tanzen. Dabei stellte sie fest, dass die beliebtesten drei Völker die der Mauren, der Türken und der Ägypter waren.<sup>30</sup> Für das 17. Jahrhundert konnte sie 65 Hofballette mit direktem orientalischem Einfluss nachweisen, die in den 1620er- und 1640er-Jahren mit jeweils mehr als zehn Balletten besonders stark vertreten waren.<sup>31</sup>

Die Spanier gehörten ebenfalls zu den häufig dargestellten Nationen. Die stark polarisierte Darstellung der Franzosen und der Spanier, die miteinander über Jahrzehnte in Kriege verwickelt waren, handelte Clara Rico Osés in ihrer erst kürzlich erschienenen Dissertation ab.<sup>32</sup> Ein Artikel von François Moureau geht noch weiter ins Detail. Er untersuchte die Hofballette im Hinblick auf die französischen Kolonialisierungsbemühungen in Kanada und ging der Frage nach, inwieweit sich die dort und in Südamerika aufgefundenen Stämme der »Sauvages« (z.B. die »Topinambou«) im Hofballett wiederfinden. Dabei unternahm er den schwierigen Versuch, Unterscheidungsmöglichkeiten für die Figur des »Indien« zu finden. In vielen Fällen ist es unmöglich, eine klare Aussage zu treffen, ob die »Indiens« nun aus Amerika oder aus Asien stammen, besonders wenn die Verse keine weiteren Informationen liefern, sondern nur dem galanten Topos entsprechen.<sup>33</sup>

### Die »Ballets des Nations«, oder: Nationalität als (politisches) Sujet

Die »Ballets des Nations« bedienten sich der fremden Völker und Nationen als Sujet und erlaubten damit eine klare politische Instrumentalisierung zugunsten der französischen Hegemonialansprüche. Marcel Paquot widmete ihnen in seiner Studie nur ein sehr kurzes, wenig ausführliches Unterkapitel, da ihm die meisten »Livrets« nicht zugänglich waren.<sup>34</sup>

Marie-Claude Canova-Green analysierte in ihrem Artikel *Dance and ritual* die Darstellung der Nationen und ihrer Vertreter in den »Livrets« der »Ballets des Nations« am Hof Ludwigs XIII. und kam zu dem Schluss, dass diese spezifischen Hofballette auch die Machenschaften der politischen Bühne enthüllten. In ihnen spiegelten sich französische Hegemonialansprüche, darüber hinaus traten die Figuren der unterschiedlichen Nationen nicht nur zur Verherrlichung der Krone Frankreichs auf, sondern konnten auch eine Art Gradmesser für die Gunst sein, in der bestimmte Länder standen. Beißende Satire und Bezüge auf das aktuelle politische Geschehen machten die Verse in diesen Balletten besonders pikant. In jedem Fall bildete das nationale Element das zentrale Thema für französische Propagandazwecke als »ritualized parade of foreigners on the court stage«, wie es Marie-Claude Canova-Green treffend beschreibt.<sup>35</sup>

Die Darstellung diverser Fremder kontrastierte mit jener der Franzosen und ihrer eigenen Nation. Dabei lässt sich beobachten, dass die Satire, die sich auf die (schlechten) Nationaleigenschaften der Repräsentanten anderer Nationen bezog, den Franzosen erlaubte, sich im positiven Licht zu präsentieren. Doch mangelte es den Franzosen nicht

an einer gewissen Selbstironie, was sich z.B. an den Versen für die Rolle des Höflings ablesen lässt, mit der das Hofleben kritisiert wurde. In Balletten, in denen keine Fremden auftraten, bedurfte es auch keiner Schweizer, um Trunkenbolde darzustellen, und abgesehen von dem Stereotyp der stehenden Zigeuner schien die ganze Welt der Kleinkriminellen, die im Hofballett auftrat, aus lauter Franzosen zu bestehen. In Isaac de Benserades Hofballetten fehlt diese Komponente zugunsten der Verherrlichung Frankreichs, der tanzenden Aristokraten und nicht zuletzt des Königs selbst. Desgleichen nahm das burleske Element in den Hofballetten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr ab. Im 18. Jahrhundert findet sich das nationale französische Element dann regelmäßig in den jährlichen Balletten der jugendlichen Schüler des Jesuitenkollegiums Louis-le-Grand verkörpert.<sup>36</sup> Die französischen Provinzen, deren Allegorien im 16. Jahrhundert auftraten, waren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur sehr selten vertreten, und wenn, dann zumeist als Herkunftsinformation für Bauern oder Hirten oder diverse Narren und Verrückte. In Benserades Hofballetten fehlen sie schließlich komplett. Während in der heutigen Vorstellung jeder Fremde eine Randfigur darstellt, hatten Gruppen, die in der Gesellschaft schon damals marginalisiert wurden (Zigeuner, Bettler, Säufer, Fremde), im Rollenrepertoire des französischen Hofballetts ihren festen Platz.

Wenn man schon nicht von einer Marginalisierung reden kann, so doch von einer klaren Strategie der Abgrenzung. So war die Schaffung von Alterität in der Darstellung des Gegensatzpaares Frankreich-Ausland im Hofballett ein wichtiges Element zur Stiftung der nationalen Identität, um die mitwirkenden Adligen daran zu erinnern, dass sie trotz sprachlicher, konfessioneller und politischer Auseinandersetzungen einen kulturellen und politischen Ursprung hatten. Die diplomatische Kulturpolitik wandte sich also nicht nur nach außen, an die Botschafter oder Besucher anderer Nationen, sondern auch nach innen, indem sie an das Abstammungs- und Zusammengehörigkeitsgefühl der Franzosen, insbesondere des französischen Adels, appellierte.

In einer Zeit, als die nationale Einheit Frankreichs real nicht vorhanden war und in den Religionskriegen die religiöse Zugehörigkeit von größerer Bedeutung war als die nationale, wurde eine Vereinheitlichung nicht nur im Sinne der Harmoniewiederherstellung, wie im *Ballet Comique de la Roynne*, notwendig, sondern ebenso durch die Polarisierung mittels des Auftretens fremder Nationen und Monarchien.

Die Darstellung des Anderen, die eine Abgrenzung zu ihm erlaubt, war ein Mittel, um den französischen Adel, der mehrheitlich Ausführender und Zuschauer des Hofballetts war, in seinem Bewusstsein, zu einer Nation zu gehören, zu bestärken. Dadurch erwartete man auch eine Art Synergie-Effekt, der den sich untereinander bekriegenden Adel wieder in einem nationalen Bewusstsein einen sollte. Inwieweit diese Strategien erfolgreich waren, lässt sich nicht abschätzen, da die politisch unruhige Zeit von den Religionskriegen bis zur Fronde ja erst mit der Machtübernahme durch Ludwig XVI. ein Ende fand. So wandte Ludwig XIV. eine Vielzahl von Maßnahmen an, um den französischen Adel zu größerem Gehorsam zu bewegen und Frankreich zu stärkerer

nationaler Einheit zu führen.<sup>37</sup> Da die meisten Hofballette (wenn durchaus nicht ausschließlich am königlichen Hof) in Paris getanzt wurden, führte das auch zur Reproduktion einer sehr urbanen, hauptstädtischen Sicht auf die Fremden, ob sie nun aus den französischen Provinzen, aus den Nachbarländern oder über den Atlantik kamen.

Die Spanier waren wohl das am häufigsten dargestellte Volk. Wie Clara Rico Osés aufzeigt, verbat es die gespannte politische Situation geradezu, einen Spanier neutral darzustellen, und so wurde dieser hauptsächlich klischeehaft und mit lächerlich übertriebenen (National-)Charakterzügen dargestellt: stolz, arrogant, angeberisch, eitel, armselig und halb verhungert. Allerdings sind bei den Auftritten der Spanier auch modische Tendenzen zu beobachten, die mit der spanischen Musik und den Tänzen verbunden sind.<sup>38</sup>

Die Schematisierung und Stereotypisierung der verschiedenen Völker und Nationen verfolgte einerseits die Strategie der Abgrenzung der Franzosen angesichts der sichtbar gemachten Alterität der anderen Völker und Nationen. Andererseits spielten nicht nur mehr oder weniger offensichtliche politische Motivationen der Verherrlichung Frankreichs und der identitätsstiftenden Satire eine Rolle, sondern die gesamte Welt des französischen Hofballetts lebte von Kontrasten und Gegensätzen.

### Alterität als Prinzip im französischen Hofballett

Die Darstellung der verschiedenen Nationen, Völker und Erdteile lässt sich unter mehreren Aspekten betrachten, wobei sich das Andere auf nationaler, politischer, kultureller, religiöser und sozialer Ebene widerspiegelt. Das französische Hofballett spielte immer wieder mit der Begegnung von Vertretern unterschiedlicher Herkunft und deren Gegensätzlichkeiten. So kann man innerhalb der Menge der dargestellten Fremden weitere Differenzierungen vornehmen und sie in mythologische, historische, exotische, politische und phantastische Figuren einteilen, denn allein die großen geographischen Ungenauigkeiten, die unterschiedlichen literarischen oder politischen Inspirationen und der fließende zeitliche Rahmen der Hofballette lassen es nicht zu, die Landesbezeichnung als einziges Klassifizierungskriterium heranzuziehen. Was auch immer die Motivation für das Auftreten von Vertretern bestimmter Nationen gewesen sein mag: Es handelte sich nicht immer um ein grotesk-lächerliches oder exotisches Element, sondern die Auftritte waren vielschichtig lesbar. Diese Komplexität diente dazu, Kontraste zu setzen, und trug zur Konstruktion eines bestimmten öffentlichen, aber auch privaten Weltbildes bei. Dazu dienten nicht nur aufwändige Kostüme und die erläuternden Verse, sondern auch die Charakterisierung der Tänze. Am häufigsten traten Spanier auf, die eine Sarabande mit Kastagnetten oder ein Chaconne zu Gitarrenklängen tanzten, ansonsten sind in den »Livrets de ballet« keine genauen Angaben vorhanden. Das häufige Vorkommen spanischer Tänze im französischen Hofballett zeigt jedoch auch das damalige Interesse an anderen choreographischen Kulturen.

Die Auftritte verschiedener Nationen und Erdteile waren Teil des Hofballetts, das wie im Welttheater ein Repräsentationsforum der Welt darstellte. Im Ballett spiegelte ein barocker Mikrokosmos die Welt auf höchst polarisierte Weise wider, indem mit Kontrasten und Gegensätzen gearbeitet wurde. So stellte der oben erklärte Antagonismus, der sich in vielschichtigen Ebenen des französischen Hofballetts wiederfindet, die Welt auch als Einheit dar, in der höchste Ideale und Tugendmodelle den größten Lastern, Schwächen und Antimodellen begegnen und durch ihren Kontrast ein Gesamtbild der Welt und der Komplexität des Menschseins abbilden. Ähnlich den Fürstenspiegeln sollte das negative Modell zum positiven Vorbild hinführen.<sup>39</sup> Der karnevaleske Hintergrund des Hofballetts nahm der Tugendlehre allerdings ihren moralisierenden Stachel und erlaubte durch das Lachen über die dargestellten menschlichen Schwächen und Ängste sowohl den Zuschauern als auch den Tänzern eine Läuterung. Selbst wenn man das Hofballett nur eingeschränkt als *Theatrum Mundi* bezeichnen kann, so sind doch große Ähnlichkeiten mit diesem barocken Konzept zu finden.

Auch wenn Gott als ordnender Herr dieser Welt auf der Bühne nicht direkt repräsentiert werden konnte, so war doch das göttliche Prinzip im Tanz selbst enthalten, sofern man an die neoplatonische Lehre der Reproduktion der Sphärenharmonie im Mikrokosmos des Hoftanzes glaubte. Marin Mersenne benutzte zur Beschreibung Gottes und seiner Schöpfung die Metapher des Ballettmeisters und der geregelten Choreographie der Bewegungen alles Lebendigen:

[L'auteur de l'univers] est le plus grand maître de ballet que dansent toutes les créatures par des pas et des mouvements qui sont si bien réglés qu'ils ravissent les sages et les savants et qu'ils servent au contentement des Anges et de tous les bienheureux.<sup>40</sup>

[Der Schöpfer des Universums] ist der größte Ballettmeister, sodass alle Geschöpfe mit so gut geregelten Schritten und Bewegungen tanzen, dass sie die Weisen und die Gelehrten bezaubern und den Engeln und allen Seligen Wohlgefallen bescheren.

Wie im großen Welttheater, und wie bereits im mittelalterlichen Mysterienspiel die drei Weltebenen – Gott im Himmel mit den Engeln, die Erde mit den Menschen, die Hölle mit dem Teufel – auf der Bühne dargestellt wurden, waren diese drei Ebenen auch im Rollenrepertoire des Hofballetts vertreten.

Vergleichbar den drei Weltebenen des großen Welttheaters fanden auch die drei geographischen Welten – die Alte und die Neue Welt samt der unbekanntenen Welt (nach der Definition von Henri Lancelot Voisin Sieur de la Popélinière)<sup>41</sup> – im französischen Hofballett ihre Entsprechung. Im Laufe der Jahrzehnte, beeinflusst vom Gang der Geschichte mit ihren kriegerischen Auseinandersetzungen, den Besuchen fremder Adelliger und Botschafter, den Reiseberichten und Übersetzungen ausländischer Werke u.v.m., verfeinerten sich die geographischen und historischen Darstellungen der Repräsentanten von Völkern und Nationen bzw. ihrer Allegorien. Neben der politischen Aussage oder einer literarischen Inspiration stellte die Präsenz des Fremden in all ihrer Vielfalt einen weiteren Aspekt des im Hofballett widergespiegelten Weltbildes dar.

## Anmerkungen

- 1 Promotionsprojekt, gefördert durch das Forschungsstipendium 2011 der Universität Wien.
- 2 ANONYMUS: *Recueil des choses notables*. Für eine eingehende Analyse der Tänze und Ballette, siehe auch MCGOWAN: *Dance in the Renaissance*, S. 161–165.
- 3 VALOIS: *Mémoires et autres écrits*, S. 45. – Für dieses und die folgenden mittelfranzösischen Zitate wurde die Rechtschreibung angepasst, jedoch nicht die Satzzeichen und die grammatikalischen Eigenheiten. – Margaret McGowan diskutiert im Unterkapitel zu Bayonne, inwieweit diese Erinnerungen als verlässlich angesehen werden können. Vgl. MCGOWAN: *Dance in the Renaissance*, S. 162f.
- 4 DORAT: *Magnificentissimi spectaculi*.
- 5 FROISSART/ MAÎTRE ANTOINE: *Chroniques*. Ca. 1470–1475.
- 6 MCGOWAN: *Dance in the Renaissance*, S. 230–233.
- 7 Vgl. die Chronologie für Tänze, Maskeraden und Ballette in MCGOWAN: *Dance in the Renaissance*, S. 249–259, bes. S. 256ff. Bei den Maskeraden lassen sich noch frühere Beispiele finden, wie die *Mascerade à la mauresque* (1552) und ein *Ballet à la mauresque* (1559).
- 8 MCGOWAN: *Dance in the Renaissance*, S. 256.
- 9 Vgl. die Einträge zu »nation«, »peuple«, »province« und »région« in ESTIENNE: *Dictionnaire françoislatin*; NICOT: *Thrésor de la langue françoise*; COTGRAVE: *A Dictionarie of the French and english tongues*; RICHELET: *Dictionnaire françois*; und FURETIÈRE: *Dictionnaire universel*. Siehe [www.classiques-garnier.com/numerique/](http://www.classiques-garnier.com/numerique/): »Dictionnaires des 16e et 17e s«. Siehe ferner François Moureaus interessante Feststellung zur Bedeutung des Wortes »étranger« im Französischen: Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts war es Synonym für den Fremden oder das Fremde. MOUREAU: *Le Théâtre des voyages*, darin: »Danses Américaines à la Cour«, S. 429–444, hier S. 431, Anmerkung 12.
- 10 PUGET DE LA SERRE: *Ballet des Princes Indiens*. Dieses »Livret« findet sich nicht in *Ballets et Mascarades* (LACROIX).
- 11 BENSERADE: *Ballets pour Louis XIV. — Le Triomphe de l'Amour* (1681) hat Isaac de Benserade gemeinsam mit Philippe Quinault verfasst und wurde daher nicht mitgezählt.
- 12 Vgl. *Ballet du Roy représentant des Comédiens Italiens* (Verse von René Bordier) und *La Comédie Italienne, Boutade*.###
- 13 SAINT-HUBERT: *La Manière de composer*, S. 8.
- 14 Vgl. PAQUOT: *Les Étrangers dans les divertissements*. Im Kapitel »La Mise en scène d'étrangers et les théoriciens du genre« interpretiert Marcel Paquot eben diesen Abschnitt bei Saint-Hubert in der Art, dass man von den Autoren keine Erfindung noch nie dagewesener Rollen erwarten dürfe (S. 189).
- 15 Diesen Fragen auf den Grund zu gehen und das gesamte Rollenrepertoire samt den Besetzungen genauer zu analysieren sind Ziele der Forschungsarbeit meiner Dissertation.
- 16 Allein mit der Forderung Saint-Huberts nach abwechselnden grotesken und seriösen Auftritten lässt sich die Rollenzusammenstellung nicht begründen. Denn Repräsentanten von Ländern, Nationen oder Völkern wurden sowohl für groteske wie für seriöse Auftritte verwendet. Vgl. SAINT-HUBERT: *La Manière de composer*, S. 7.
- 17 PURE: *Idée des Spectacles*, S. 213f.
- 18 MENESTRIER: *Des Ballets anciens et modernes*, S. 251f.
- 19 Ebd., S. 143.
- 20 MCGOWAN, MARGARET M.: *Visions exotiques*. Vortrag, gehalten an der Bibliothèque Nationale Française. Paris, 8. März 2012.
- 21 Eine weiterführende Publikation von MARGARET M. MCGOWAN unter dem Titel *La Danse à la Renaissance. Sources livresques et albums d'image* soll demnächst beim Verlag der BNF erscheinen. Zu den verschiedenen vorgebrachten Beispielen lässt sich das Kostümbuch von Abraham de Bruyn zählen. BRUYN: *Habitus variarum orbis gentium*. Die Kostümentwürfe für Daniel Rabels Hofballette

- wurden in MCGOWAN: *The Court ballet of Louis XIII*, und in CHRISTOUT: *Le Ballet de cour au XVII<sup>e</sup> siècle*, veröffentlicht.
- 22 MÉNESTRIER: *Des Ballets anciens et modernes*, S. 205.
- 23 Auf die Frage, wie viele der erhaltenen »Livrets de ballet« tatsächlich als Hofballette bezeichnet werden können bzw. wie jene Ballette, die in einem privaten, bürgerlichen oder städtischen Rahmen getanzt wurden, sonst zu qualifizieren wären, kann in diesem Artikel nicht eingegangen werden.
- 24 CHRISTOUT: *Le Ballet de cour de Louis XIV*, S. 22.
- 25 Weiterführend PRUNIÈRES: *Le Ballet de cour en France*; MCGOWAN: *L'Art du ballet de cour*; und CHRISTOUT: *Le Ballet de cour au XVII<sup>e</sup> siècle*; ferner DUROSOIR: *Les Ballets de la cour de France*; und HOURCADE: *Mascarades & Ballets au Grand Siècle*.
- 26 Ende 2012 soll der zweite Band der kommentierten Neuauflage der *Ballets pour Louis XIII*, der den »Ballets Burlesques« gewidmet ist, erscheinen. Vgl. die kommentierte Edition der politischen Ballette in CANOVA-GREEN: *Ballets pour Louis XIII*.
- 27 PAQUOT: *Les Étrangers dans les divertissements*. Vgl. ders.: *Les Étrangers dans le ballet de cour* sowie *Les Étrangers dans le ballet de cour au temps de Henri IV*.
- 28 LECOMTE: *L'Orientalisme dans le ballet*.
- 29 MOUREAU: *Le Théâtre des voyages*, darin: »Égyptiens et Égyptiennes à la Cour et à la Ville: La trace gitane sous Louis XIV«, S. 445–452.
- 30 Ebd., S. 174.
- 31 Ebd., S. 167–170.
- 32 RICO OSÉS: *L'Espagne vue de France*.
- 33 MOUREAU: *Danses amérindiennes à la Cour*.
- 34 PAQUOT: *Les Étrangers dans les divertissements*, S. 107–110. Er analysierte dafür ausführlich *Le Ballet des Nations* in seinem Artikel *Les Vers du Balet des Nations de Guillaume Colletet*.
- 35 PAQUOT: *Les Étrangers dans les divertissements*, S. 395.
- 36 WALSDORF: *Die politische Bühne*.
- 37 Vgl. die Studien von ELIAS: *Die höfische Gesellschaft*; und LIPPE: *Naturbeherrschung am Menschen*, Bd. 2.
- 38 RICO OSÉS: *L'Espagne vue de France*.
- 39 Vgl. Eintrag »Miroir des princes«. In: GORP: *Dictionnaire des termes littéraires*.
- 40 MERSENNE: *Harmonie universelle*, »Livre Second«: *Des Chants*, S. 159.
- 41 Vgl. LA POPELINIÈRE: *Les Trois Mondes*. Interessanterweise gab es bereits 1557 eine *Mascarade des trois parties du Monde*, getanzt von neun Hofdamen der Katharina von Medici. Vgl. MCGOWAN: *Dance in the Renaissance*, S. 254.