universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Tanzende Rosse

Barocke Rossballette als Repräsentationsinstrument des höfischen Absolutismus

Verfasserin

Brigitte Rametsteiner

angestrebter akademischer Grad

Mag Phil

Wien 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A317
Studienrichtung laut Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin:	Univ. Prof. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung....4
2. Von der mittelalterlichen Kriegskunst zum barocken Repräsentationsinstrument....6
2.1 Das spätmittelalterliche Turnierwesen....6
2.1.1 Die galante ritterliche Übungen....6
2.1.2 „Gestech“ und „Rennen“; die Ritterspiele des 15. und 16 Jahrhunderts....11
2.2 Triumphale Herrschereinzüge....14
2.2.1 Die Trionfi der italienischen Renaissance....14
2.2.2 Der Einzug von Heinrich II in Lyon 1548 und Rouen 1550....17
2.3 Der Einzug der Mythologie in das Turniergeschehen....24
2.3.1 Von der Waffenübung zur Inszenierung – die Entstehung des Thementurniers....24
2.3.2 Die Entdeckung des Reiterspiels als höfische Unterhaltung....25
2.3.3 Turniere anlässlich der Hochzeit Karls von Innerösterreich mit Maria von Bayern 1571....27
2.3.4 Die Florentiner Hochzeitsfeste der Medici 1579 und 1589....30
2.3.5 Die Turnieroper als eigenständige Kunstform....36
3. Die Entwicklung höfischer Tanzformen und ihre Parallelen in der Choreographie der Reitkunst....39
3.1 Der höfische Gesellschaftstanz....39
3.1.1 Die Geometrie im barocken Tanz....42
3.1.2 Die Konditionierung des Körpers im Tanz und ihre Parallelen in der Reitkunst....47
3.2 Der Einfluss Katharina de Medicis auf die höfische Tanz- und Reitkunst....58
3.2.1 Katharina de Medici - die Botschafterin italienischer Hofkultur am französischen Hof....58
3.2.2 Der barocke Tanz und seine Geschlechterrollen....68
3.2.3 Frauen im Damensattel – der Einbruch in eine Männerdomäne....71
4. Das barocke Rossballett als Repräsentationsinstrument des Absolutismus....80
4.1 Stellenwert der höfischen Repräsentation im absolutistischen Europa....80
4.1.1 Ausgangssituation der barocken Hofkultur in Europa....80
4.1.2 Politische Motivation und die Bedeutung der höfischen Repräsentation....83
4.2 Die großen Rossballette und ihre Verbreitung in der europäischen Hofkultur des Barock....88
4.2.1 Das Haus Medici....88
4.2.2 Das Haus Bourbon....104
4.2.3 Das Haus Habsburg....127

5. Bibliographie....145
5.1 Abschnitt I: Von der mittelalterlichen Kriegskunst zum barocken Repräsentationsinstrument....145
5.2 Abschnitt II: Die Entwicklung höfischer Tanzformen und ihre Parallelen in der Reitkunst....146
5.3 Abschnitt III: Das barocke Rossballett als Repräsentationsinstrument des Absolutismus....147
5.4 Abschnitt IV: Die großen Rossballette und ihre Verbreitung in der europäischen Hofkultur des Barock....148
5.4.1 Das Haus Medici....148
5.4.2 Das Haus Bourbon....148
5.4.3 Das Haus Habsburg....149
6. Abbildungsverzeichnis....150

1. Einleitung

Ausgehend von der Grundlage der Forschungen zur barocken Festkultur unter dem Gesichtspunkt der kulturellen Manifestation autoritärer Machtstrukturen des höfischen Absolutismus versucht diese Arbeit im Folgenden ein ganz spezielles kulturelles Phänomen – das barocke Rossballett - zu beleuchten und dessen repräsentativen Charakter herauszustreichen. Basierend auf den empirischen Arbeiten des Wolfenbütteler Arbeitskreises zur Barockforschung sowie den weiterführenden und vertiefenden Forschungen Roy Strongs und Helen Watanabe – O´Kellys sowie Andrea Sommer- Mathis´ und unter Rückbezug auf historische Festschriften und Beschreibungen versucht diese Arbeit ein möglichst facettenreiches Bild einer sehr speziellen künstlerischen Ausdrucksform im Dienste der Machtdemonstration und Legitimation einer hierarchischen Sozialordnung an den drei großen und kulturell tonangebenden Machtzentralen Europas im 17. und 18. Jhdt. zu zeichnen.

In einer kurzen historischen Annäherung an das Thema wird zum Einen die Loslösung des weltlichen Festes aus der Tradition der religiösen Zeremonien des Mittelalters, zum Anderen die Verwurzelung der Reiterei in der Kriegskunst und dem Schaukampf erörtert werden. Dazu stützt sich die Arbeit auf die Forschungen Richard Alewyns und Karls Sälzles, sowie auf die Arbeiten zum mittelalterlichen Turnierwesen von Josef Fleckenstein.

Ein besonderes Anliegen dieser Arbeit wird in der Betonung des Naheverhältnisses der sich Mitte des 16. Jhdts in Italien etablierenden Schulreiterei im Verständnis der barocken Reitkunst zum höfischen Gesellschaftstanz. Diese Beziehung zwischen zwei jungen künstlerischen Ausdrucksformen der Epoche und die dadurch gegebene gegenseitige Beeinflussung soll Schwerpunkt dieser Arbeit sein, zumal die aktuelle Forschungslage nur sehr peripher darauf eingeht. Die Wechselwirkung zwischen den beiden Disziplinen barocker Hofkultur , bzw. das beiden zugrunde liegende Gedankengut der „Zähmung des natürlichen Körpers“, sowie die Institutionalisierung beider künstlerischer Ausdrucksformen durch den Monarchen, wird Thema der Betrachtungen sein.

Eine weitere Fragestellung ergibt sich aus der Entwicklungs – bzw. Verbreitungsgeschichte des Phänomens „Rossballett“. Die frühesten Beispiele sind in Italien zu finden, wo auch die ersten Reitmeister ihre Schulen gründen, und von dort aus in ganz Europa Fuß fassen. Die französischen Schulen bauen auf den Lehren der Italiener auf, jedoch hält sich in Frankreich immer noch stark die ritterliche Tradition des Turnierkampfes. Wo das Bindeglied zwischen der italienischen Festkultur und der französischen Tradition zu suchen ist, und wie oder ob die Weiterverbreitung von Frankreich oder direkt von Italien aus auf das Haus Habsburg stattgefunden hat, wird auch Gegenstand der Betrachtungen in dieser Arbeit sein.

Hierbei wird auch die Beleuchtung der politischen Hintergründe und deren Niederschlag in den einzelnen Festinszenierungen zu thematisieren sein, sowie der daraus resultierende Konkurrenzkampf zwischen den Höfen, und der Künstlertransfer innerhalb Europas.

Als interessanten Nebenaspekt wird in dieser Arbeit auch noch das aktive „in Aktion treten“ der Frau in der barocken Reitkunst thematisiert, und damit verbunden die Entwicklung des Damensattels als emanzipatorische Innovation kurz umrissen werden.

Nicht zuletzt wird der Quellenkritik und damit der leidlichen Frage, inwieweit zeitgenössische Festbeschreibungen zu schlüssigen Forschungsergebnissen führen können, anhand von Beispielen ausführlich dokumentierter barocker Rossballette Platz eingeräumt. Nicht umsonst

wird das Zeitalter des höfischen Absolutismus, als Geburtsstunde medialer Propaganda und vor allem zentralisierter Medienkontrolle die Geschichte der Zensur begründen.

Mit dieser Arbeit soll ein komplexes, hochspezialisiertes Phänomen barocker Festkultur auf seine Repräsentationsmechanismen hin beleuchtet werden, und die Fragestellung nach dessen Stellenwert als Ausdruck künstlerischen Schaffens im Dienst der Machtlegitimation eines absolutistischen Systems behandelt werden. Weiters soll das künstlerische Element selbst nach den zeitgenössischen ästhetischen Maßstäben des barocken Gesellschaftstanzes untersucht, und mit ebendiesem in Beziehung gesetzt werden, um die wissenschaftlich historische Kategorisierung des Rossballettes unter den Begriff der „Kriegskunst“ in Frage zu stellen. Das barocke Rossballett, dessen Grundzüge gerade in Wien durch die Spanische Hofreitschule zum Kulturexponat Nr. 1 Österreichs avancierten, soll hiermit auch in die Theaterforschung als charakteristisch barockes, eigenständiges, künstlerisches Element barocker Festkultur Eingang finden.

2. Von der mittelalterlichen Kriegskunst zum barocken Repräsentationsinstrument

2.1 Das spätmittelalterliche Turnierwesen

2.1.1 Die galante ritterliche Übungen

Bereits im 12.Jhdt. etabliert sich das mittelalterliche Turnier als Kernstück des höfischen Festes in Europa. Seinen Ursprung findet das „torneamentum“ im Frankreich des 11.Jhdt´s, von wo aus es sich über Deutschland schließlich über ganz Europa ausbreitet.[1] Die spätmittelalterlichen Formen des Ritterspiels entstanden aus diesen frühen Formen der militärischen Übung, deren Häufigkeit Mitte des 12 Jhdt´s in Deutschland sprunghaft zunimmt und sich damit wachsender Popularität erfreut. Unter den Bezeichnungen „torneamentum“ und „hastiludium“ bildet sich in dieser Zeit die Grundform des mittelalterlichen Turniers heraus, welche bereits festen Regeln unterliegt, und damit – trotz des Zweckes der Übung für den Ernstfall – Spielcharakter annimmt. Gekennzeichnet ist diese neue Form des Kampfspiels neben einem Regelement und der Festlegung des Ortes, durch eine Einladung oder Herausforderung an die teilnehmenden Parteien. Dadurch ergibt sich ein fester Rahmen der kriegerischen Handlungen, welcher den Spielcharakter bedingt, und sie dadurch unter Erhaltung des sozialen Friedens erst ermöglicht.

„Die geschlossene Form des Turniers stellt überhaupt seine Grundbedingung dar; sie verwandelt den Kampf in Wettstreit und ermöglicht die begrenzte kriegerische Aktion unter Wahrung und im Rahmen des allgemeinen Friedens, der alle Streiter umschließt. Sein eigentliches Ziel ist die Demonstration von reiterlicher und kriegerischer, d.h. ritterlicher Bravour und Tapferkeit zur Erlangung von Ehre und Ruhm.“[2]

Die Veranstaltung der Turniere obliegt dem Adel, bietet sich dadurch doch neben der Übung der eigenen Streitkräfte auch noch ausreichend Gelegenheit zur Demonstration der „largitas“, der fürstlich-ritterlichen Freigiebigkeit[3], die als eine der wichtigsten ritterlichen Tugenden gilt, und sich daher zwecks Publizierung auch auf fahrende Spielleute konzentriert.[4]

Auch die Kirche wird auf die neue Form des Kampfspiels aufmerksam und steht ihr von Anfang an ablehnend gegenüber. Die Gefahr, der sich die Teilnehmer aussetzen, sowie die Kampfhandlung allein zur Ertüchtigung und Belustigung werden streng verurteilt und führen in der Folge zu einer langen Reihe von kirchlichen Verboten. Die älteste dokumentierte Stellungnahme gegen das aufblühende Turnierwesen entstammt dem Konzil von Clermont 1130 und wiederholt sich auf päpstlicher Ebene anlässlich des 3. Laterankonzils 1179:

„Detestabiles illas nundinas vel ferias, quas vulgo torneamenta vocant,in quibus milites ex condicto convenire solent, et ad ostentationem virium suarum et audaciae temere congredi, unde mortes hominum et anjimarum pericula saepe proveniunt, fieri prohibemus.“ [5]

[1] Fleckenstein, Josef: „Das ritterliche Turnier im Mittelalter.“, Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts f. Geschichte, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985, S.229
[2] Ebd., S.235
[3] Ebd., S.236
[4] s.o.
[5] (Wir verbieten die Abhaltung jener verabscheuungswürdigen Märkte, die man gemeinhin Turniere nennt, bei denen Ritter verabredungsmäßig zusammenkommen und zur Demonstration ihrer Kräfte und Kühnheit blindlings aufeinander zu treffen pflegen, was häufig

Die Kirche bezichtigt die Turnierkämpfer sogar, sich der 7 Todsünden schuldig zu machen, und verweigert im Turnier Gefallenen sogar ein christliches Begräbnis. Bis 1316 hält die Kirche am Turnierverbot fest, obschon sie es im Vorfeld der Kreuzzüge zugunsten der militärischen Übung kurzfristig lockert.

Mit zunehmender Verbreitung des Turniers zeigt auch der europäische Adel vermehrt Interesse an dieser Form der Repräsentation, und die Weiterentwicklung der militärischen Übung hin zum höfischen Fest nimmt ihren Anfang. Das Turnier wird nun nicht mehr zum Selbstzweck abgehalten, sondern in den Rahmen höfischer Festlichkeiten eingebettet. Hochzeiten, Kindstaufen, Schwertleiten von Fürstensöhnen, Hoftage aber auch kirchliche Feste geben immer häufiger Anlass zum Turnier zu laden. Mit dem Einzug des Turniers bei Hof ändert sich nicht nur die äußerliche Gegebenheit des Veranstaltungsortes, es kommt nun auch das höfische Publikum als entscheidende Komponente hinzu. Mit diesem Schritt legitimiert sich das von der Kirche verpönte Waffenspiel, indem es den Hof sowohl als Teilnehmer, Veranstalter als auch als Zuschauer für sich gewinnt.

Abb. 1: Höfisches Gestech, um 1320

Aus der militärischen Übung auf freiem Feld, die den Ernstfall der kriegerischen Handlung zweier Parteien nachvollzieht, und sich von der realen Auseinandersetzung nur insofern unterscheidet, als dass Ort und Zeitraum festgesetzt sind, und der Frieden zwischen den Kontrahenten sowohl davor als auch danach bestehen bleibt, entwickelt sich nun ein inszeniertes „zur Schau stellen“ der kriegerischen Fertigkeit vor Publikum. Entscheidend tritt

tödlich verläuft, und das Seelenheil gefährdet.) Fleckenstein, Josef: „Rittertum und ritterliche Welt.“,Unter Mitwirk.von Thomas Zotz, 1. Aufl., Siedler, Berlin, 2002, S.208

nun auch die Frau in ihrer Rolle als „Dame“ in das Turniergeschehen ein. Ihr wird im Bezug auf das Ideal der „höfischen Liebe“ im Waffenspiel gehuldigt, indem sie die Patronanz einzelner Ritter oder Parteien übernimmt, und damit einerseits zum eigentlichen Gegenstand der Auseinandersetzung gemacht wird, ihr andererseits die schlichtende Rolle der moralischen Instanz obliegt.[6] Mit der Anwesenheit des Publikums verändert sich die Wertigkeit des Kampfspiels hin zum gesellschaftlichen Ereignis – es wird zum *honorabile spectaculum*[7], d.h. die erbrachte Leistung im Turnier erhält dadurch gesellschaftlichen Rang. Nicht mehr der Übungszweck steht im Vordergrund, sondern die Möglichkeit das eigene Ansehen innerhalb der Gesellschaft zu steigern. Ruhm und Ehre werden zum umkämpften Gewinn. Die Gelegenheit auf diesem Wege die persönliche gesellschaftliche Stellung zu festigen oder zu verbessern stellt, verbunden mit den materiellen Gewinnen eines Turniersieges, jenen Anreiz dar, der den enormen Zustrom zu den höfischen Turnieren bedingt. Es wird zum gesellschaftlichen Ereignis.

„Man wird demnach wohl sagen dürfen, dass das Turnier als Kampfspiel im vollen Wortsinn ein Gesellschaftsspiel war – mehr noch: ein die ganze Gesellschaft erfassendes und verbindendes Spiel.“[8]

Auch die Lokalität muss nun entsprechend den neuen Anforderungen angepasst werden. Bildete in der Anfangszeit des Turnierwesens das freie Feld abseits der Festungen und Stadtmauern den Schauplatz der Kämpfe, so rückt nun mit zunehmender Beteiligung des Publikums bzw. des Hofes der Handlungsort allmählich näher an die Burgen der Gastgeber heran.

„Den Kampfplatz bildete ein ebenes Feld bei einer Stadt, deren Mauern und Türme als Galerien für die begünstigten Zuschauer dienten, für welche bei weiterer Entfernung, Schaubühnen errichtet wurden, während das neugierige Volk durch Schranken vom Betreten des Kampfplatzes abgehalten wurde.“[9]

Ein nicht zu unterschätzendes Problem stellt mit wachsender Popularität des Kampfspiels und damit verbundenen wachsenden Teilnehmerzahlen die Unterbringung und Verpflegung während der mehrtägigen Veranstaltungen dar. Die mittelalterliche Monumentalarchitektur bietet in den seltensten Fällen ausreichend Platz für die unüberschaubare Anzahl an Teilnehmern, Gefolge, Handwerkern und Handeltreibenden, die durch ein derartiges Großereignis angezogen werden. Man verlegt die Stadt für die Zeit der Festlichkeiten kurzerhand vor die Stadtmauern, wie es zum Beispiel über den Hoftag von Mainz 1184 von Giselbert von Mons dokumentiert wird:

„Wegen der großen Menschenmenge, die zu diesem Feste herbeiströmte, hatte der Kaiser (Friedrich I. Barbarossa) auf den Wiesen vor Mainz auf dem rechten Rheinufer seine und aller Fremden Zelte aufschlagen und große Notbauten errichten lassen. Die Zelte des Herrn Grafen vom Hennengau übertrafen die aller übrigen Großen an Zahl und Schönheit. Aus dem ganzen Reiche nördlich der Alpen war zu diesem Hoftage eine solche Menge von Fürsten, Erzbischöfen, Äbten, Herzögen, Markgrafen, Pfalzgrafen, Edelleuten und Dienstmannen erschienen, dass nach einer glaubwürdigen Schätzung siebzigtausend Ritter zugegen waren, wozu dann noch die Kleriker und Leute aus den verschiedensten Ständen kamen.“[10]

[6] Fleckenstein: „Das Turnier als höfisches Fest im hochmittelalterlichen Deutschland“, S.238
[7] Ebd. S.243
[8] Ebd. S.244
[9] Henne am Rhyn, Otto: „Geschichte des Rittertums.“ (Nachdruck), Athenaion, Essen, 1995, S. 139
[10] In:Biehn, Heinz: „Feste und Feiern im alten Europa. Herausgegeben und in ihrer gesellschaftlichen Rolle dargestellt von Heinz Biehn.“, Prestel Verlag, München, 1962, S.9

Anlässlich des Mainzer Hoftages wird ein großes Reiterspiel veranstaltet, das Giselbert von Mons als „gyrum“[11] bezeichnet, und das vor dem höfischen Publikum abgehalten, und folgendermaßen beschrieben wird:

„Am Pfingstmontag und Pfingstdienstag begannen die Söhne des Kaisers nach dem Morgenmahl das Turnier, an dem sich schätzungsweise zwanzigtausend oder mehr Ritter beteiligten. Die Turniere wurden ohne eigentlichen Kampf abgehalten, die Ritter ergötzten sich bloß am Schild-, Lanzen-, und Fahnenschwingen sowie an ihrer Reitkunst.“[12]

Dieser Demonstration sollte eigentlich ein Kampfspiel folgen, welches aber aufgrund eines Unwetters, das einige Todesopfer forderte, abgesagt wurde. Derartige Größenordnungen wie wir sie anlässlich des Mainzer Hoftages dokumentiert haben, stellen zwar nicht die Regel dar, jedoch geben sie einen Eindruck von der wachsenden gesellschaftlichen Wertigkeit des Turniers als Spektakel.

Neben den geladenen Gästen auf den Rängen, drängt auch das Volk vermehrt an die Turnierplätze, um dem farbenprächtigen Kampfspiel beizuwohnen, was wiederum eines gesteigerten Ordnungsaufwandes bedarf. In der Beschreibung des von Maximilian I. abgehaltenen Turniers 1515 in Wien heißt es:

„Auf 25. July 1515 haben die Fursten vnd Herrn ainen Thurnier mit zwayunddreyssig geligerten Pferden auf dem großen Hof gehalten vnd hat yeder ain Spieß und ain Schwerdt gefueret, vnd wann sie die Spieß geprochen, so haben sie mit den Schwertern zusammengeschlagen. Zu diesem Thurnier seind Grieswertel vnd Eernholden verodnet, auch mit zwyfachen Schranken alles versorgt gewest. Desgleichen für den König vnd Königine auch für die Ertz vnd Bischof auch andere Herrn seind große Pine und Gestüel aufgericht worden. So seind bey fünfzehenhundert Fuessknacht auss dem Reich vnd von der Stat bestelt, die Ban zu verwaren, in Ordnung herumb gestanden.“[13]

Die Abhaltung eines Turnieres unterliegt strengen Richtlinien. Die Beschreibung eines spätmittelalterlichen Turnieres in Frankreich, wie sie in König René d´Anjou´s „Traité de la Forme et Devis d´un Tournoi“ dokumentiert wird, gewährt einen Einblick in die komplexe Organisationsstruktur um 1460:

„Die „Turnierkönige“ d.h. die Sieger der vier Landschaften, machten mit ihren ritterlichen Landsleuten aus, wo das Turnier der Landschaft stattfinden sollte, zu dem die nächsten Sieger dann einladen durften, und sie berieten untereinander, in welche Stadt man das nächste Hauptturnier legen konnte. In die Stadt ihrer Wahl wurden dann, mindestens 1 Jahr vor Beginn 8-10 „Vorreiser“ oder „Besteller“ geschickt, die über folgende Bedingungen verhandeln mussten: sicheres Geleit, Ordnungsdienst, Bereitstellung von standesgemäßer Herberge, Turnierplatz und Tanzhaus, Preisstop für Lebensmittel während der Veranstaltung, die für die Stadt, bei oft über 1000 Gästen, ein gutes Geschäft versprach.“[14]

Auch die Anzahl der Begleitpersonen[15] ist im 15.Jhdt. streng geregelt, ebenso wie die zu entrichtenden Mitgliedsbeiträge und Startgelder. Zur Beurteilung bzw. der Ordnungsaufsicht müssen sog. „Grießwärtel“ als Richterkollegium eingeladen werden. Die Einladung wie die Protokollierung obliegt den „Herolden“. Vor Turnierbeginn werden sowohl Waffen als auch

[11] Fleckenstein: „Das Turnier als höfisches Fest im hochmittelalterlichen Deutschland“, S.236
[12] Biehn, S.10
[13] Biehn, S.187
[14] Gamber, Ortwin: „Ritterspiel und Turnierrüstung im Spätmittelalter.“, in: Fleckenstein, Josef (Hrsg.): „Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums.“, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985, S. 520
[15] bezogen auf die Anzahl der begleitenden Knechte wurden Höchstgrenzen festgelegt. Jedoch war jeder Teilnehmer verpflichtet 2 Damen mitzubringen, andernfalls musste er eine Strafe in die „Vereinskasse“ zahlen. Vgl.dz.: Gamber, S.520

Zulassung der Teilnehmer überprüft, denn die Teilnahme unterliegt strengen Zulassungskriterien. In den Turnierordnungen von Würzburg 1479 und Heidelberg 1481 werden folgende Ausschlussgründe angeführt:

„Nicht zugelassen sind: Verräter, Fahnenflüchtige, Meineidige und Siegelfälscher, Ketzer, Revolutionäre, Mörder, Straßenräuber und Kirchenschänder, Verleumder und Verbrecher gegen die Frauenehre, in wilder Ehe Lebende und unstandesgemäß Verheiratete (es sei denn, die Frau hätte mehr als 4000 Gulden in die Ehe eingebracht, in diesem Falle wurde einmal geschlagen und dann gnädig verziehen). Dauernder Wohnsitz in einer Stadt und Handelstätigkeit schlossen ebenfalls vom Turnier aus. Die Teilnahme erforderte die vierfache Ahnenprobe. Außerdem musste der Bewerber selbst, oder sein Vater innerhalb der letzten 50 Jahre turniert haben, die Neulinge durch zwei Turnierfähige empfohlen werden. Kein Unbill während des Turniers durfte ausserhalb desselben gerächt werden. Zuwiderhandelnde verloren ihre Turnierfähigkeit.“[16]

Mit dem Einzug an die Höfe Europas gewinnt das Turnier an Vielschichtigkeit, was Form und Funktion betrifft. War es in seinen Anfängen eine Massenbegegnung der Truppen – ein sog. „mêlée“[17]- zur Übung der unterschiedlichen Manöver der berittenen Truppen nach den Mustern einer realen militärischen Auseinandersetzung[18], so entwickeln sich bald Nebenformen des Kampfspiels, in denen einzelne Kämpfer ihre Fähigkeiten unter Beweis stellen, und sich damit aus der breiten Masse der Truppe hervorheben können.

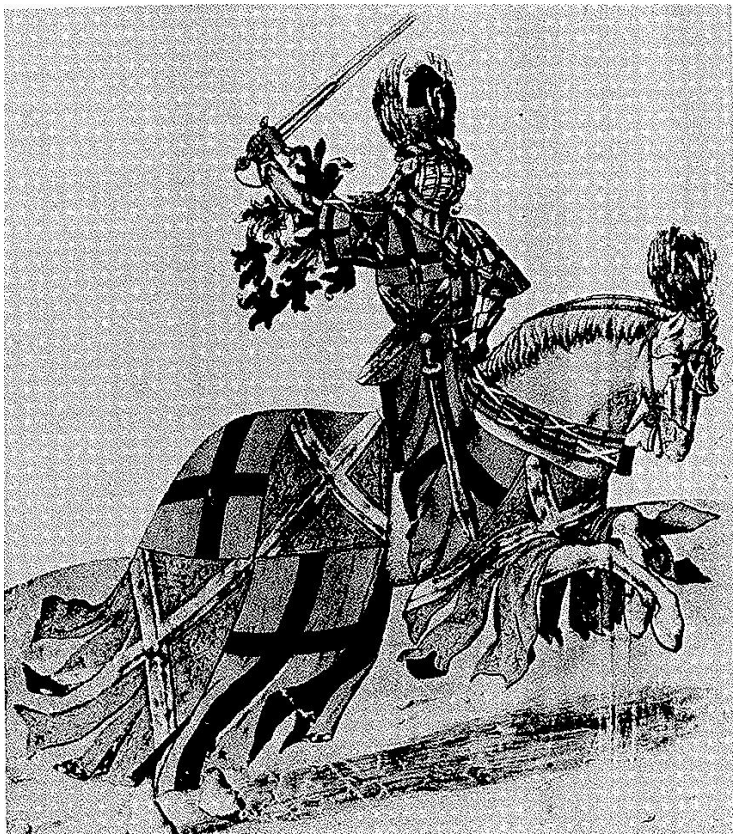

Abb. 2: Rüstung und Rossdecke um 1460

[16] Gamber, S.521
[17] Fleckenstein: „Rittertum und ritterliche Welt.“, S.210
[18] Dies beinhaltet vielfach auch Gefangennahmen gegnerischer Parteien, die häufig mit Lösegeldforderungen einhergehen. In seltenen Fällen werden die Gefangenen nach Beendigung des Turniers ohne Gegenleistung der besiegten Partei auf freien Fuß gesetzt, was der „generositas“ des Siegers zuzuschreiben , jedoch nicht gängige Praxis ist. Turniersiege bringen also durchaus auch wirtschaftliche Vorteile mit sich, bzw. bergen neben der Gefahr für Leib und Leben auch ein gewisses finanzielles Risiko. Vgl.dz. Fleckenstein: „Rittertum und ritterliche Welt.“, S.210

Neben dem „buhurt“, einer Demonstration der reiterlichen Geschicklichkeit und der Fertigkeit in der Handhabung der Waffen, bei dem das Hauptaugenmerk auf der schnellen Wendsamkeit des Pferdes[19] liegt, und dem „tornoy“, dem Kampf zweier Parteien mit seinen fünf speziellen „Stichen“[20], entwickelt sich der Zweikampf mit Lanze, der „tjost“. Dieses Kampfspiel, in dem Mann gegen Mann kämpft, gilt als die vornehmste Disziplin. In Westeuropa unterscheidet man zwei verschiedene Arten des „tjost´s“ (franz.: juste): den „juste à plaisance, für den der stumpfe Speer verwendet wird, und den „juste á outrance“, der mit scharfen Speerspitzen geritten wird.[21] Vorerst entspricht die Ausrüstung für den „tjost“ der Kampfrüstung im Ernstkampf, und besteht aus Topfhelm, Ringelpanzer, einem Bruststück über dem ein bunter Waffenrock getragen wird, und dem dreieckigen Schild. Der einzelne Kämpfer kann an seiner plastischen Helmzier und seiner Schildfigur identifiziert werden; sein Pferd trägt eine Rossdecke in seiner spezifischen Farbe, die es bis zu den Nüstern bedeckt. Eine Panzerung des Pferdes, sowie eine spezialisierte Ausrüstung für den „tjost“ entwickelt sich erst Mitte des 14.Jhdts.[22]

2.1.2 „Gestech“ und „Rennen“; die Ritterspiele des 15. und 16 Jahrhunderts

Mit der zunehmenden Entmilitarisierung des Kampfspiels im Turnier, tritt der Einzelkampf unter sportlichem Aspekt immer mehr in den Vordergrund. Der „tjost“ wird aus den Manövern des eigentlichen „tornoy´s“ herausgenommen, und bereits am Vortag als eine Art Vorbereitung auf den eigentlichen Kampf abgehalten, indem entweder durch Herolde aufgefordert wird, oder aber die Wahl des Gegners durch das Berühren des an einem Wappenbaum hängenden Schildes mit der Lanze erfolgt.[23] Im „tjost“ gilt es, den Gegner im vollen Galopp mit der Lanze zu treffen, und möglichst aus dem Sattel zu heben. Bricht die Lanze an Schild oder Rüstung des Gegners, wird sie sofort durch eine neue ersetzt, gewendet und erneut aufeinander losgeritten, bis ein Ritter zu Boden geht. Dieser verliert Pferd und Rüstung an den Sieger, und trägt auch noch den Spott des Publikums davon. Die Wucht des Aufpralls des kurzen, schweren Stechspeers gefährdet vor allem Hals- und Kinnpartie, sowie Brust, linke Schulter und beide Hände des Ritters. Sowohl Kopf als auch Brust des Pferdes sind ebenso gefährdet, sodass die hohe Zahl der tödlichen Unfälle und die hohen Verlustzahlen bei den Streitrössern im 14. Jhdt. eine Spezialisierung der Ausrüstung aus Sicherheitsgründen erfordert.

[19] Fritz, Oscar: „Reiterspiele und Quadrillen in alter und neuer Zeit.“ Documenta Hippologica – Darstellungen und Quellen zur Geschichte des Pferdes, Olms Presse, Hildesheim-Zürich-New York, 1992, S.15

[20] Die fünf „Stiche“ entsprechen fünf vorbestimmten Manövern der gesamten Abteilung: „ zem puneiz“, (Angriff der Abteilung) „ze triviers“ (Flankenanttacke), „zentnoten“ (Durchbruch der feindlichen Linien mit Kehrtwendung und einer Attacke von hinten), „zerehter Tjost“ (Einzelkampf vor der attackierenden Abteilung), „zer Volge“ (verstellte Flucht). Fast alle dieser Ausdrücke dienen heute als Bezeichnung bestimmter Bahnfiguren oder Lektionen in der Dressurreiterei. Vgl.dz.: Fritz.S.15

[21] Gamber, S.515

[22] Ebd. S.515

[23] Dieses Zeremoniell ist besonders in England, den Niederlanden und Norddeutschland nach 1230 beliebt. Vgl. dz. Gamber, S.515

Abb. 3: Rossstirn des Pferdes Philipps II. von Spanien

Schild und Brustpanzer werden verstärkt, der tellerförmige Handschutz des Stechspeeres eingeführt, der Helm erhält die berühmte Froschmaulform. Die bunte Rossdecke verschwindet vorerst und wird durch einen Brustpanzer sowie die Rossstirn zum Schutz des Pferdes ersetzt. Der Sattel wird den Bedürfnissen des „Stechens“ angepasst und erhält einen angefügten Bein- und Schenkelschutz, das sog. „Hohe Zeug“.[24] Auch die Anforderung an das Streitross ändert sich. Nicht mehr Wendigkeit und Reaktionsschnelle sind von Bedeutung, sondern vielmehr Nervenstärke und Kraft. Man wählt daher ruhige, schwere Pferde mit hohem Kaltbluteinschlag, die trotz allem einer gründlichen Ausbildung bedürfen, und damit einen entsprechenden Wert haben.[25]

[24] Gamber, S.516

[25] Gutes Pferdematerial war selten. Man ging sogar dazu über gute Stechpferde zu verleihen, und war entsprechend auf ihren Schutz bedacht. Die Erfindung der trennenden Planke sollte die Sicherheit noch erhöhen. Vgl. dz. Gamber, S.527

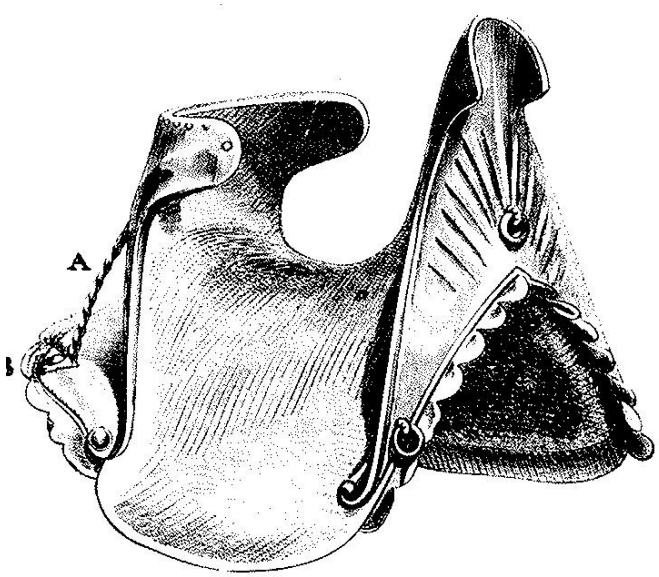

Abb. 4: Französischer Stechsattel um 1470

Im Laufe des 15. Jhdt. spezialisiert sich die Stechausrüstung weiter. Aus dem „tjost“ entwickelt sich nun das vornehme, elitäre „Gestech“ zum einen, das wesentlich gefährlichere „Rennen“ zum anderen. Für ersteres verwendet man nun einen Spieß mit trichterförmigem Handschutz und einem abgerundeten dreizackigen Eisen an seiner Spitze – dem „Krönlein“. Die Rüstung entwickelt sich zu einer hochspezialisierten und technisch ausgereiften Festung, die ein Minimum an Bewegungsfreiheit aber ein Maximum an Sicherheit gewährleistet. Die Panzerung des Pferdes wird weiter ausgestaltet und 1420 wird in Italien zum Schutz der Pferde die trennende Planke eingeführt.[26] Diese Neuerung breitet sich über ganz Westeuropa aus, und wird unter dem Namen „Welsches Gestech“ geführt.

Aufgrund der aufwendigen, und entsprechend teuren Ausrüstung bleibt das „Gestech“ dem wohlhabenden Adel vorbehalten. Es erfreut sich stets großen Zuspruchs, und dient den Fürsten immer wieder dazu, den wohlhabenden Adel an den Hof zu holen.

Als wesentlich gefährlichere, aber dafür auch billigere Variante etabliert Maximilian I. die zweite Abwandlung des ursprünglichen „tjostes“ - das „Rennen“ - als populäres Ritterspiel. Es wird hier mit scharfen Speeren aufeinander losgeritten, und es bestehen vorerst keine Rüstungsvorschriften. Feldharnisch in beliebiger modischer Ausführung, hutartiger Helm, ein gewölbter, großer Schild, und die sog. „Renntartsche“ mit Ausnehmung für den Speer gelten als Rüstzeug für das Rennen. Für den Schutz des Pferdes gibt es keine geltenden Vorschriften. Zusätzlich werden teilweise die Schilde und Harnische mit speziellen Mechanismen ausgestattet, die bei Auftreffen eines guten Stosses bestimmte Effekte auslösen, und z. B. das Zersplittern des Schildes simulieren. Teilweise wird das Risiko noch durch ein Weglassen der Helme erhöht, was dem „Rennen“ besonders für junge Adelige einen hohen Anreiz gibt. Maximilian I. gilt als begeisterter Teilnehmer und Förderer des „Rennens“. Ihm ist auch die späte Entwicklung (erst um 1485 – 1490) eines eigenen „Rennzeuges“ zuzuschreiben[27] , das dem „Stechzeug“ nachempfunden, jedoch in seiner Ausführung viel leichter und modischer

[26] Gamber, S.527
[27] Gamber, S.529

gestaltet werden kann, und damit den Anforderungen der jungen Teilnehmerschaft besser entspricht als das antiquarische „Stechzeug“.

Abb. 5: Maximilian I. in Turnierharnisch, Stich Hans Burgkmaier, 1508

2.2 Triumphale Herrschereinzüge

2.2.1 Die Trionfi der italienischen Renaissance

Der Ursprung des triumphalen Herrschereinzuges geht auf die antiken Dionysosumzüge zurück, in denen dem Gott in der Person des Dionysospriesters gehuldigt wurde, indem er auf einem schiffartigen Wagen durch die Straßen geführt wurde.[28] Diese Form der Verehrung eines Gottes, der nicht zuletzt selbst als „Fremder“ – also überseeischer Abstammung galt, sollte als Modell für die ersten Einzüge römischer Imperatoren stehen, wobei im Laufe der Zeit der mythologische Hintergrund immer mehr zu Gunsten des militärischen zurück trat.

[28] Helas, Philline: “Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts“. Akadem. –Verl., Berlin, 1999 S. 59

Die nachantike Tradition dieser römischen Zeremonie stützt sich in Italien auf Francesco Petrarcas Beschreibungen in seinem Werk „Vita Scipionis“, einem Werk über das Leben des Scipio Africanus, in dem er dessen Triumphzug zu rekonstruieren versucht. Weitaus bekannter dürfte sein zwischen 1348 und 1356 entstandenes Werk „Trionfi“ gewesen sein, indem er das antike Motiv des Triumphzuges übernimmt.[29] Auch außerhalb Italiens beginnen sich Herrschereinzüge als Bestandteil des höfischen Zeremoniells durchzusetzen. Das Naheverhältnis zu den christlichen „Corpus domini“ – Prozessionen eignet sich besonders in den souveränen Staaten Westeuropas um den Begriff des „sakralen Königtums“ zu untermauern. Der Einzug des Herrschers in die Stadt wird zur symbolhaften Handlung, zum Zeremoniell, an dem der Adel aktiv teilnimmt, und für welches das gemeine Volk als Zeuge fungiert.

„The relationship between ruler, subject und civic government is not just demonstrated in the solemn entry; it is legally brought into being at the moment when the ruler is greeted at the city gates and is presented with the keys, which he then returns. Feudal relationships of mutual obligation are created at that moment.(…)The very efficacy of these public ceremonies resides in their being public, in the fact that they are witnessed by the people.”[30]

Mit dem Empfang des Herrschers durch die Stadt selbst, wird also dessen Machtanspruch legitimiert und offiziell anerkannt. Jedoch bietet der Einzug nicht nur dem neuen Herrscher die Möglichkeit zur Inszenierung seines Besitzanspruches, sondern im Gegenzug auch den neuen Untergebenen eine Gelegenheit, ebendiesen mit den eigenen Erwartungen an den neuen Machthaber zu konfrontieren. Die Überantwortung der Schlüssel und Würdenzeichen der Stadt wird oftmals mit einer Eheschließung gleichgesetzt, im Zuge derer die Ehepartner für einander Verantwortung übernehmen.

„It has been suggested that the royal entry was kind of marriage. The town which welcomed the monarch was often represented by a beautiful young woman, who offered him its keys or sometimes her heart, thereby implying that she was his body and soul. The accompanying volleys of musket fire and the arches of ivy and boxwood were common features of the marriage ceremony.”[31]

Der Triumphzug durch die Stadt führt an einzelnen Stationen – meist mit eigens dafür errichteten Bauten, sog. „Triumphbögen“ – vorbei, die den Rahmen für die „rappresentazioni“[32] bilden. Diese Darbietungen haben unterschiedliche theatrale Formen, die vom „lebenden Bild“ bis zu turnierartigen Schaukämpfen in exotischen Verkleidungen reichen. Wichtiger Bestandteil eines solchen Triumphzuges bilden die fahrbaren Bühnenwägen, die weiteren Raum für Darbietungen schaffen, und als „autos sacramentales“[33] aus den „Corpus domini“ – Prozessionen übernommen werden. Diese fahrbaren Bühnen werden mit zunehmend komplizierteren Aufbauten zu Triumphwagen ausgeschmückt, die im Laufe der Zeit über immer komplizierter werdende technische Details verfügen, um die mythologischen und allegorischen Inhalte möglichst effektvoll umsetzen zu können. Ein Entwurf aus der italienischen Renaissance, geplant vom Humanisten und Dichter Malatesta Ariosti für den Einzug Borso d´Estes – dem Herrscher von Ferrera - als neuer Herzog in Reggio 1453, beschreibt einen solchen Triumphwagen folgendermaßen:

[29] Ebd. S.60
[30] Watanabe-O´Kelly, Helen: „Early Modern European Festivals – Politics and Performance, Event and Record”. In Mulryne, J.R. and Goldring, Elizabeth (Hrsg.): “Court Festivals of the European Renaissance – Art, Politics and Performance”. Ashgate, Aldershot, 2002, S.15
[31] Knecht, J.R.: “Court Festivals As Political Spectacle. The Example Of Sixteenth-Century France.”, in: “Europa Triumphans: court and civic festivals in early modern Europe.” J.R.Mulryne (Hrsg.), Ashgate, 2004, S.23
[32] Helas. S.63
[33] Ebd. S.69

„Ein anderer Triumphwagen soll dahinter kommen, auf dessen einer Seite der Papst stehe, und auf der anderen der Kaiser, und in der Luft kann einer von denen sein, der zu seinen Füßen ein Engelchen mit deren Wappen hat, das heißt die Schlüssel und den Adler. In der Mitte sei eine Quelle, die ringsherum einen Zaun haben soll, und hinter der Quelle soll eine schöne große und geschmückte Palme stehen und dort in der Mitte das Einhorn, was die ganze Helmzier des Herrn ist. Der Papst und der Kaiser sollen zur Demonstration die Wappen des Herrn vor sich haben und eine Hand, die aus der Palme herauskommt, hält eine Weltkugel und auf dieser Welt soll ein geldstreuender Engel stehen. Dahinter, wo der Sitz sein wird, soll ein schöner Pallio aus Seide die Herrlichkeit steigern. Um den Wagen herum stehen Leute verschiedener Nationen wie Venezianer, Florentiner, Ungarn, Slaven, Deutsche, Franzosen, Griechen, Türken, Juden, Soldaten, Gelehrte, Geistliche weißer und schwarzer Bruderschaft, und hier, wenn das Einhorn sein Horn ins Wasser taucht, wird ein jeder gehen, um von diesem Wasser zu trinken, und auch der Papst und der Kaiser knien sich hin um zu trinken. Und dieser Triumphwagen soll von vier mit weiß bedeckten Pferden gezogen werden, welche, wenn es möglich ist, Flügel oben auf der Kruppe haben sollen, wenn man vielleicht keine Flügel haben kann, sollen sie stattdessen vier Engel in der Art wie nackt darauf haben. Und hinter diesem Triumph sollen Fortuna, Fama, Pace, Cupido, Juno, Venus und Pallas sein (...)“[34]

In diesem Beispiel eines Triumphwagens der italienischen Renaissance ist ganz deutlich die Fülle der allegorischen und politischen Inhalte und Anspielungen zu erkennen, die in das Bild eingebaut werden. Zusammengesetzt aus heraldischen und mythologischen Elementen wird die Assoziation ganz gezielt auf die gewünschte Aussage gelenkt.

„Die Kraft der Entgiftung des Wassers, die der Mythos dem Einhorn zuschreibt, wurde also mit der historisch – legendären Reinigung verknüpft und in eine politische Allegorie umgedeutet: So wie das Einhorn die Wasser reinigt, wird Borso alles Üble vertreiben. Mit dem Einhorn, dem Zaun der „Fides“ –Imprese, und dem „dattaro“, dem Dattelpalmenzweig des Este-Wappens vereinte Malatesta Ariosti drei Wappenzeichen Borsos zu einem eingängigen Bild.“[35]

Man darf sich solche Triumphwägen als zum Einen technisch raffiniert, sprich mit allen möglichen Effekten ausgestattet vorstellen, zum Anderen liegt hier der Schwerpunkt immer noch auf der Einbindung sakraler Elemente, was der „Schaulust“ des Publikums immer wieder den Anspruch der Ehrfurcht voranstellt. Durch den Rückbezug auf den religiösen Hintergrund schafft die Inszenierung des einziehenden Herrschers den nötigen Respekt, und bewahrt die Darbietungen davor, zum reinen „Spektakel“ zu verkommen.

Neben den panegrytischen Darstellungen am Triumphwagen selbst, verstärken die begleitenden Prozessionen wiederum den militärischen Charakter – sprich die weltliche Machtübernahme des einziehenden Herrschers. Oftmals folgen Vertreter fremder Volksgruppen (auch diese werden von Laiendarstellern gespielt) dem Triumphzug in die Stadt. Diese symbolisieren entweder Besiegte oder militärisch sympathisierende Volksgruppen des Herrschers, und verweisen damit auf seine historischen Siege bzw. die Schlagkraft seines Heeres.

Auch die Darbietungen an den einzelnen Stationen des Herrschereinzuges dienen der Inszenierung der Machtübernahme bzw. des Empfanges des neuen Souveränen. Hier erwachen die Schaubilder zum Leben, und es werden einzelne Szenen des eingeflochtenen mythologischen Kontextes in Bezug auf den einziehenden Herrscher nachgespielt. Im Zuge dieser Darbietungen findet man auch immer wieder inszenierte Schaukämpfe zu Pferd, teilweise bereits in ein festes Handlungsschema eingeflochten als fixer Bestandteil des

[34] Helas. S. 91
[35] Ebd. S. 92

inszenierten Stoffes. Eine bildliche Darstellung des Einzuges Alfonso d´Aragonas nach Neapel 1443, beschreibt den Festzug in die Stadt folgendermaßen:

„Das Bild zeigt mit Blick in eine weite Landschaft den Festzug vor der Stadt, die er durch eine Mauerbresche zu betreten im Begriff ist. Angeführt von den jugendlichen Reitern, die Lanzenspiele aufführen, schließt sich Fortuna auf einem Tragegestell an. Ihr folgt Caesar, der auf einer Kugel steht, die mit Wasser und daraus ragenden gebirgigen Landzonen bemalt ist. Auf dem anschließenden frontal gegebenen Wagen sitzt Justitia, links neben ihr erhebt sich der leere Thron, auf dessen Armlehnen zwei Engel stehen, die eine dreifache Krone emporhalten. Den Zug beschließend fährt Alfonso unter einer Eskorte von Lanzenträgern auf seinem Triumphwagen.“[36]

Der Triumphwagen Alfonsos selbst, wird von vier weißen Pferden gezogen, und einem riesigen Baldachin aus Goldstoff beschattet, der von zwanzig Patriziern getragen werden muss. Die erwähnten Lanzenreiter zählen zur Abordnung der Florentiner, dem die sieben Tugenden – ebenfalls beritten – folgen. Des weiteren ziehen *„(...) eine Schar von Reitern in den Trachten verschiedener Völker, auch als fremde Fürsten und Große kostümiert (...)“*[37]mit dem neuen Herrscher ein. Neben der Prozession des triumphalen Einzugs finden auch „rappresentazioni“ Platz im Festprogramm. So nehmen die Katalanen mit ihrer Darbietung scheinbar das Kriegsspektakel der Florentiner aufs Korn, indem sie mit Holzpferdchen ausgestattet ein Scheingefecht gegen eine Türkenschar austragen.[38]

Aus ähnlichen Darstellungen späterer Einzüge lässt sich folgern, dass der reiterliche Schaukampf, bzw. das Reiterspiel bereits in Ansätzen die inszenierte Repräsentation des Machthabers begleitet, wenn auch – im Gegensatz zur ritterlichen Übung des Mittelalters - nur als Ergänzung des Programms und in abgewandelter Form. Der Schaukampf verliert hier seinen militärischen Charakter insofern, als dass der Wettkampf Teil einer Inszenierung ist, und nicht mehr in erster Linie der Ermittlung eines Siegers im Wettkampf dient, wie wir es aus den ritterlichen Übungen des mittelalterlichen Turniers kennen. Weiters folgen die Schaukämpfe der „rappresentazioni“ bereits einfachen Choreografien, es werden bewusst Kostüme eingesetzt, und der „Gegner“ im Kampf wird durch leblose Ziele bzw. Fabelwesen oder Ungeheuer ersetzt. Auch der Ausgang dieser Schaukämpfe ist bereits vorherbestimmt und nicht dem Wettkampf überlassen. Sollte der Kampf überhaupt zu einer Entscheidung führen, so bleibt stets die dem einziehenden Herrscher zugeordnete Abordnung siegreich. Noch sind diese inszenierten Kampfszenen zu Pferd lediglich eine Ergänzung der Schaubilder auf den Gerüsten und Triumphwägen, und haben daher einerseits nicht mehr den Turniercharakter der mittelalterlichen ritterlichen Übung, aber andererseits auch noch nicht den Stellenwert, den sie in den frühbarocken Festlichkeiten einnehmen werden.

2.2.2 Der Einzug von Heinrich II in Lyon 1548 und Rouen 1550

Unter dem Einfluss des italienischen Vorbildes erfreut sich der triumphale Einzug an den Höfen Europas wachsender Beliebtheit. Das gesteigerte Repräsentationsbedürfnis des Hofes, sowie die Fokussierung auf den absolutistischen Herrscher, findet in der Kunst eine Artikulationsmöglichkeit und ein Werkzeug der Demonstration militärischer wie kultureller Macht.

[36] Helas, S.75
[37] Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch.“, 2.durchgeseh. Auflg. Max Wegner (Hrsg.), Ulrich Steiner Verlag, Laupheim, 1950, S.342
[38] Ebd.

„Was sich über Europa verbreitete war die Idee eines Einzuges, bei dem der Monarch als triumphierender Heros mitwirkte, und dies spiegelte genau die Veränderung des politischen Klimas im frühneuzeitlichen Europa wieder, als die Nationalstaaten ihre Identität dadurch zu festigen suchten, dass sie die Loyalität des Volkes auf den Kult der Dynastie lenkten. Dadurch war der Einzug nicht länger ein Dialog zwischen Herrscher und Beherrschten, sondern eine Erklärung absolutistischer Machtansprüche und gleichzeitig ein Ausdruck der Unterwerfung des städtischen Bürgertums.“[39]

Großes Augenmerk wird dabei auf die Dokumentation der Triumphzüge und der darauffolgenden Festlichkeiten (welche allmählich immer mehr an Bedeutung gewinnen) gelegt. Hier steht allerdings weniger die Dokumentation des Ereignisses für die Zukunft im Mittelpunkt, als vielmehr das Bedürfnis, eine publizierbare, und nicht selten glorifizierte Fassung für eine möglichst rasche und effiziente Verbreitung an den Höfen Europas zu schaffen.

„Their documentation and dissemination (for instance, in the festival books) were at least as important as the actual performance. As Helen Watanabe-O´Kelly suggests, the addresses of such works were not the subjects of the principality concerned, but the members of allied and rival European courts. The works concerned were either sent out to these courts, or else, in the case of paintings or tapestries documenting festivals, representatives of foreign courts were allowed to admire them when they came to visit.”[40]

Die Formen der Dokumentation sind vielfältig. Grundsätzlich lassen sie sich in zwei Gruppen einteilen: rein administrativ/organisatorische Aufzeichnungen, und die offiziellen, im Auftrag der Veranstalter entstandenen Dokumentationen.[41] Im Zuge der fortschreitenden Einbindung namhafter Künstler in die Produktion solcher Aufzeichnungen, gewinnen diese zunehmend an Bedeutung als eigenständige Kunstform. Die Dokumentation beschränkt sich nicht mehr allein auf eine Beschreibung des Ablaufs, sondern umfasst neben Originaltexten und Librettos auch Holzschnitte und Kupferstiche mit bildlichen Darstellungen der Festlichkeiten. Die eigentliche Aufgabe, die ein solches „festival book“ zu erfüllen hat, besteht darin, den Hof anhand seiner glanzvollen Festkultur zu repräsentieren.

Aufgrund dieser Tatsache muss die Quellentauglichkeit solcher „festival books“ von der Wissenschaft in Frage gestellt werden. Zum ersten, weil diese oftmals bereits im Voraus verbreitet wurden, und daher lediglich dokumentieren, was sich die Veranstalter im Idealfall erwarteten, zum Zweiten, weil die Dokumentation einer Feierlichkeit nicht zwingend mit der Anwesenheit des Autors vor Ort verbunden sind. Oftmals formuliert er lediglich nach Kurzfassungen anderer Augenzeugen oder gar der Veranstalter selbst, oder aber, die komplexen Zusammenhänge und Vernetzungen der Inhalte sind ihm gar nicht zugänglich. Zwar handelt es sich bei den Autoren solcher „festival books“ um gebildete Beamte des Hofes, jedoch ist damit ihr Zugang zum Geschehen bereits festgelegt:

„He could fathom the Latin inscriptions on the arches – indeed he had probably composed them – and he could understand the allegorical references, but the actual movements performed in the ballet were beyond him, and when it came to the equestrian and martial aspects of the tournament, he had spent his youth in the library and not in the manége and did not have much insight into what was going on.”[42]

[39] Strong, Roy: “Feste der Renaissance: 1450 – 1650; Kunst als Instrument der Macht.”, Aus dem Engl. von Susanne Höbel und Maja Ueberle-Pfaff, Verlag Ploetz Freiburg, Würzburg 1991, S. 90
[40] Daniel, Ute: “The Baroque Court Festival: The Example Of German Courts Around 1700.” in: “Europa Triumphans: court and civic festivals in early modern Europe.” J.R.Mulryne (Hrsg.), Ashgate, 200l, S.35
[41] Watanabe-O´Kelly, S.20
[42] Watanebe-O´Kelly, S.22

Gerade in Bezug auf die Beschreibung der Darbietungen zu Pferd beschränken sich die Autoren oftmals auf die Dokumentation von Kostüm, die Anzahl der aufgebotenen Reiter, oder - im ritterlichen Kampfspiel – die gewählten Waffen. Die tatsächlich dargebotenen Programme, sofern sie überhaupt erwähnt werden, sind oftmals nur Abbildungen zu entnehmen, wobei hier die Vorliebe für die möglichst dichte Darstellung – also Gleichzeitigkeit, die nicht authentisch mit dem Ablauf ist – den Betrachter täuscht. Dennoch lassen, wie auch bei den Tanzeinlagen oder Balletten, in seltenen Fällen Arbeitsskizzen der Choreographen Rückschlüsse auf das tatsächliche Programm zu.

Da im triumphalen Herrschereinzug an sich immer noch der Prozessionscharakter dominiert, kommt diese Problematik im konkreten Fall nicht so stark zum tragen. Die stationären Darbietungen, die den Zug unterbrechen, sind meist kurz, und auch für den Laien überschaubar, und daher ausreichend dokumentiert. Sie bieten daher eine geeignete Grundlage, um sich den späteren, weitaus komplexeren Entwicklungsformen der Rossballette anzunähern.

Anhand der Einzüge Heinrichs II in Lyon, Rouen und Beaune soll kurz ein Bild der Herrschereinzüge im Europa der Renaissance umrissen werden.

Nach dem Tod Franz des I. 1547 bereist Frankreichs neuer König Heinrich II. das Land, um sich die Loyalität der wichtigsten Städte zu sichern. Diese Besuche werden stets durch den triumphalen Einzug des Herrscherpaares eröffnet, wobei sich die einzelnen Städte stets in Prunk und Luxus zu übertreffen versuchen. *A*ls einer der bedeutendsten Einzüge in Europa gilt der Einzug von Heinrich II. und Catharina de Medici in Lyon 1548. Nachdem der König bereits vor der Stadt von den obersten Beamten die Schlüssel empfangen hat, führt der Zug durch die Straßen an zahlreichen verschiedenen Stationen und speziell zu Ehren des Empfangs errichteten Obelisken, Tempeln, Säulen und Triumphbögen vorbei. In Lyon stechen die Paraden der Zünfte durch eine besonders kostbare Kostümierung der Teilnehmer sowie durch ihre gigantische Dimension hervor.

„Under Henri II. the civic parades were very large: in Lyons twenty contingents of guilds and confréries *men passed before him, followed by the civic authorities, making a parade totaling some seven thousand men, three kilometers long, and taking two to three hours to pass. Participants wore variations on the royal colours, white and black for the king, white and green for Catherine de´Medici, and the archives record great expense on the costumes, made of velvet, satin, taffetas, silk or cloth of silver or gold, depending on the rank of the wearer.”*[43]

[43] Cooper, Richard: „Court Festival and Triumphal Entries under Henry II.“ In Mulryne, J.R. and Goldring, Elizabeth (Hrsg.): “Court Festivals of the European Renaissance – Art, Politics and Performance”. Ashgate, Aldershot, 2002, S.53

Abb. 6: Heinrich II. zu Pferd. Das Sattelzeug trägt sein Monogramm: H, C und D.

Die Grenzstadt Lyon – ohnehin politisch und militärisch von großer Bedeutung, legt bei der Gestaltung des Empfanges den Schwerpunkt auf die Demonstration seiner Wehrhaftigkeit. Ganz nach italienischem Vorbild werden auch hier Rückbezüge auf antike Triumphmotive hergestellt, um den Rahmen für eine Demonstration der Wehrhaftigkeit zu bilden. Die Inszenierung eines römischen Triumphzuges erscheint also mehrfach als ideal, um einerseits dem Herrscher zu huldigen, andererseits auf die Vergangenheit Lyons als römische Kolonie zu verweisen.[44] Wenn auch großteils phantastische, zeitgemäß modische Elemente, speziell in Bezug auf die Kostümierung eingesetzt werden, so bleibt die Intention, die antike Tradition des Herrschereinzuges wiederzubeleben, das Leitmotiv. Sowohl Reiter als auch Fußvolk tragen an die antike römische Uniform angelehnte Livreen und Waffen aus wertvollen Materialien und zeitgemäßer Verarbeitung.

„The Lyonais enfants on horseback were dressed in expensive all antica costumes, costing at least 3oo livres each. Their captain´s outfit, engraved by Salomon, reveals the loose

[44] Ebd.

interpretation placed on the word "antica", since the style is essentially Renaissance, with towering plumes and arabesque motifs, closely resembling the uniforms of the captains in the Paris and Rouen ceremonies. The contingent of Lucchesi merchants picked up this theme in Lyons, wearing cloth of silver shaded to look like armour, in costumes intended to evoke Roman cavalry, and showing off their skills at bareback acrobatic horsemanship(....)"[45]

Heinrich II. hatte im Vorfeld seine Turnierausrüstung nach Lyon bringen lassen, in der Hoffnung, ein Turnier würde als Teil der Feierlichkeiten zu seinem Empfang gegeben werden. Diese Hoffnung enttäuschen die Festlichkeiten sowohl in Lyon als auch in Rouen zwar, jedoch findet der König sichtlich Gefallen an den dargebotenen Schaukämpfen und Reiterspielen, sodass diese sich in jeweils erweiterter Form in allen folgenden Einzügen seiner Reise wieder finden.

Im selben Jahr empfängt auch Beaune seinen neuen König mit einem zwar weniger pompösen, aber nicht desto trotz bemerkenswerten Triumphzug. Dieser soll deshalb hier erwähnt werden, da sich an seinem Beispiel die Übernahme eines bereits bestehenden, und in Festschriften verankerten Schemas verdeutlichen lässt. In Anknüpfung an den Erfolg der Festlichkeiten von Lyon stützen sich die Organisatoren von Beaune auf das vorgegebene Format des antiken Herrschereinzuges, mit Betonung auf jene Gestaltungselemente, die bei Heinrich II auf Wohlgefallen getroffen waren. Das Konzept bleibt bestehen: Die Stadtväter empfangen den König bereits vor der Stadt und eskortieren ihn gemeinsam mit Vertretern des Klerus, den Aufgeboten der Gilden und der lokalen Bürgermiliz in die Stadt:

„(....) the party passed through streets strewn with sand, past fountains spewing alcohol, past playlets performed on temporary stages (one in Beaune had the wholly appropriate theme of the Vine, showing angels bringing vine plants to Noah, backed by a chorus of "vendangeresses"), on to the cathedral, followed by a civic banquet."[46]

Der Ablauf des Empfanges richtet sich also ganz nach dem Vorbild des antiken Triumphzuges und hebt sich lediglich durch lokale Spezifizierungen des Themas ab. Auch Beaune setzt auf die Wirkung des Schaukampfes, um ihr militärisches Geschick zu demonstrieren, und inszeniert eine komplette Belagerung und Eroberung einer zu diesem Zweck errichteten Festung. Den offiziellen Aufzeichnungen zufolge sind daran 1500 bis 2000 Mann in Waffen, sowie schwere Artillerie beteiligt.[47] Wenn auch Beaune mit dem Glanz der Feierlichkeiten in Lyon nicht Schritt halten kann, so setzt es mit der Inszenierung ihrer Fertigkeiten im Kriegshandwerk jenen Akzent, der von den Organisatoren späterer Feste aufgegriffen, und weiter ausgebaut wird.

Der Einzug Heinrichs II. in Rouen 1550 fällt auf den Zeitpunkt, da der König am Höhepunkt seiner Herrschaft angelangt ist. Mit dem Rückzug der Engländer aus Boulogne feiert ihn die Stadt Rouen als Befreier und bereitet ihm den Einzug eines römischen Triumphators zur Begrüßung:

„Die Prozession begann mit einem trophäenbeladenen Wagen, auf dem der personifizierte Tod zu Füßen des Ruhmes angekettet lag. Danach ritten siebenundfünzig Vorfahren des Königs mit Kronen und prunkvollen Gewändern vorüber, die dem regierenden Monarchen als exempla vorgeführt wurden. Als nächstes folgte ein von Einhörnern gezogener Wagen, auf dem Vesta, die Göttin der Religion, mit den allegorischen Figuren Königliche Majestät, Rechtschaffener Sieg, Ehrerbietung und Furcht stand. Dies war als Anspielung auf die Religionspolitik des Königs gedacht, der sich bemühte, Frieden und Einheit – insbesondere die Einheit der

[45] Ebd.
[46] Ebd.S.52
[47] Cooper, S.54

katholischen Kirche – wiederherzustellen, was durch das Modell einer Kirche symbolisiert wurde, die Vesta emporhielt. Sechs Abteilungen von Soldaten trugen Modelle der Festungen, die der König in der Gegend von Boulogne eingenommen hatte, und schwenkten Fahnen, auf denen Regionen des schottischen Tieflandes abgebildet waren, die die Engländer hatten abtreten müssen. In behäbiger Gangart folgten Elefanten und danach Gefangene in Ketten, die an die traurige Parade der Gefangenen erinnerten, die kurz zuvor das belagerte Boulogne verlassen hatten. Flora und die Nymphen kündigten blumenstreuend den letzten Wagen an, auf dem „un beau et elegant personage" – ein Schauspieler, der Heinrich II. verkörperte – mit seinen vier Kindern zu erkennen war, dem Fortuna die Kaiserkrone darbot."[48]

Abb. 7: Die Elefanten beim Einzug Heinrichs II. in Rouen

Unverkennbar sehen wir hier die Elemente des antiken römischen Triumphzuges, wie er bereits in Lyon inszeniert worden war, wieder aufgenommen, bzw. zitiert und ausgebaut. Auch in Rouen führt die Route des Monarchen an Triumphbögen vorbei, die allesamt mit Motiven der antiken Mythologie geschmückt sind.

„Four triumphal arches stood along the processional route. Two were at each end of the bride crossing the Seine. One, in rustic style, showed Orpheus, the Muses and Hercules destroying the Hydra; the other presented a vision of the golden age above Henri´s device of a crescent

[48] Strong, S.90

moon. Outside the cathedral, a statue of Hector in full armour stood on a platform held up by four caryatids, while the fontaine de la Crosse was adorned with an image of the late King, Francis I. flanked by two columns."[49]

Die an den einzelnen Stationen dargebotenen Schaukämpfe und Scheingefechte zu Pferd – auch hier in Anlehnung an das Programm in Lyon, als römische Gladiatorenkämpfe inszeniert, und von durchaus akrobatischem wie gefährlichem Charakter – begeistern den König derart, dass er sie kurzerhand eine Woche später wiederholen lässt.[50] Auch Rouen setzt auf exotische Elemente und phantastische Kostümierungen. Einer der Schaukämpfe wird als kriegerische Auseinandersetzung zwischen zwei rivalisierenden brasilianischen Eingeborenenstämmen inszeniert, und gilt, mit der Einbindung der Exotik, als wegweisend für zahlreiche später abgehaltene Maskeraden, Karusselle und tàbleaux vivants.[51]

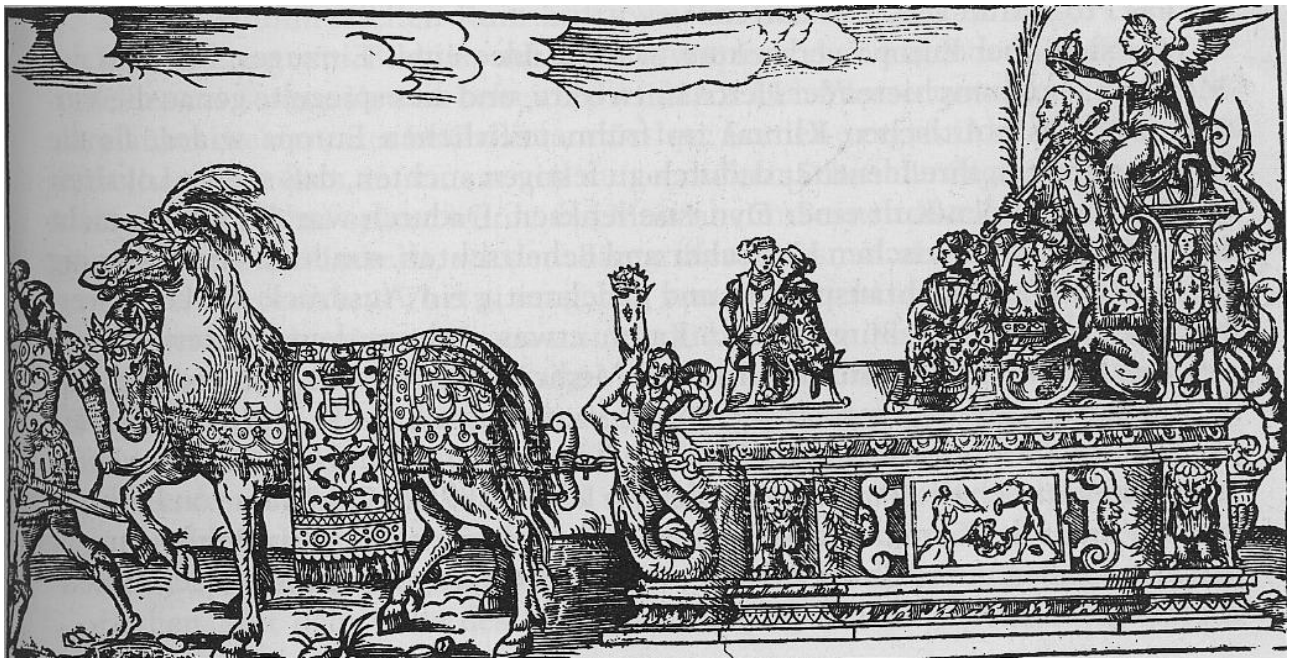

Abb. 8: Der Wagen des Königs, Rouen 1550

Der Einzug Heinrichs des II in Rouen 1550 gilt als einer der ersten königlichen „Entrées", der in einem, mittels Holzschnitten illustriertem Buch dokumentiert ist.[52] Die großteils idealisierten Darstellungen der dokumentierenden Bücher dienen einerseits dazu, die Ideen und Inhalte des künstlerischen Rahmens noch einmal zu verdeutlichen und Zusammenhänge klarer herauszustreichen, andererseits ermöglichen sie eine weitaus breitere Publikation, und lösen damit eine Kette sich übertrumpfender Programme entlang der Reiseroute des Königs aus. Motive werden aufgegriffen, uminterpretiert oder aber auch weitergesponnen. Teilweise werden ganze Bestandteile herausgenommen und auf lokale oder aber auch persönliche (den Monarchen betreffende) Umstände angepasst. So wird über den Einzug Heinrichs in Lyon, den er an der Seite seiner Mätresse Diane de Poitiers bestritt, während seine Gemahlin Katharina de Medici erst wenige Tage später folgte, berichtet:

[49] Knecht, „Court Festivals As Political Spectacle." S.23
[50] Cooper, S.54
[51] Cooper, S.57
[52] Strong, S.90

„(...) as he (Heinrich II) entered the city, he was met by some 160 soldiers wearing Roman uniform. Diane´s importance was openly acknowledged on this occasion. All the coats of arms and hangings adoring the route were embroidered with the letters ´H´ and ´D´ interlaced. An allegorical tableau showed Diana, goddess of hunting, holding a mechanical lion captive with a rope of black and white silk, the personal colours of the king´s mistress. On the following day an identical pageant was performed for Catherine´s entry, but the partipicians wore green instead of black and white. The mechanical lion was again produced. This time is was presented to the queen by Diana and its´ breast opened to reveal a heart bearing Catherine´s coat of arms."[53]

Wenn auch, wie dieses Beispiel zeigt, ganz konkrete situationsabhängige Bezugnahmen in das Programm eingeflochten werden, so liegt ihm dennoch stets ein historisches Vorbild zugrunde. Der Rückbezug auf antike Vorbilder erfolgt meist über die Rekonstruktion anhand bildlicher Darstellungen literarischer Quellen. Die intensive Beschäftigung mit der Antike manifestiert sich in der Malerei, welche wiederum die Quelle für die Rekonstruktionen der Triumphzüge bildet. So lässt sich die Ausgestaltung des römischen Triumphzuges Heinrichs des II in Rouen direkt auf Holzschnitte von Jacopo da Strasbourg zurückführen, welche den Inhalt einer Bilderreihe Andrea Mantegnas wiedergeben. Diese entstand vermutlich zwischen 1486 und 1492 am Hofe von Mantua, und umfasst 9 lebensgroße Gemälde mit dem Titel „Triumphzug Cäsars".[54] Anhand dieser Vorlage gestalten namhafte Humanisten, Künstler und Dichter im Auftrag der Stadtverwaltung ein komplexes Programm, welches in erster Linie der Vertretung der eigenen Interessen dient, und daher keinen Platz mehr für „improvisierte" Beiträge (etwa die der Gilden) lässt, wie sie die mittelalterliche Tradition kannte.[55] Choreografie und Programm werden unverzichtbarer Bestandteil des Triumphzuges.

2.3 Der Einzug der Mythologie in das Turniergeschehen

2.3.1 Von der Waffenübung zur Inszenierung – die Entstehung des Thementurniers

Am Beispiel der Einzüge Heinrichs II. lässt sich, neben den für die Renaissance typischen Rückbezüge auf die Antike, weiters ganz deutlich die Übernahme ritterlicher Traditionen des Turnierkampfes in die wiederbelebte Kultur des triumphalen Herrscher Einzuges erkennen. Heinrich II gilt selbst als begeisterter Turnierkämpfer und ist um die Erhaltung dieser Form des Kampfsports bemüht, wobei dem Turnierwesen seiner Wirkungszeit bereits nicht mehr der Ehrenkodex des Mittelalters unterliegt, sondern es sich vielmehr auf die verklärte, historisierende und romantisierte Perspektive der populären Ritterromane stützt.[56] Der Schritt von der militärischen Übung zur höfischen Unterhaltung ist bereits getan, und das Turniergeschehen wird durch Einsatz von aufwendigen Kostümen, musikalischen Einlagen und einer unterlegten Handlung attraktiver gemacht. Die Inszenierung der Turnierkampfes als handlungstragendes Element eröffnet dem Hof ein neues Medium politische Inhalte eindrucksvoll zu transportieren, zumal die gewählte Thematik - wie auch bereits in der Umsetzung innerhalb des triumphalen Herrschereinzuges – selbstverständlich sorgfältig ausgewählt und keineswegs nach rein künstlerischen Aspekten ausgesucht wird. Hier wird ganz gezielt und bis ins kleinste Detail jede einzelne Figur, angefangen von ihrer Besetzung, über die Funktion innerhalb des Handlungsrahmens bis hin zu feinsten Einzelheiten der

[53] Knecht, R. J.: „Catherine de Medici." Longman Group (Profiles in Power), London, 1998, S 40
[54] Strong, S. 84
[55] Ebd. S91
[56] Cooper, Richard, S.56

Kostümierung, mit Inhalten, Anspielungen und Botschaften überladen, sodass das Gesamtwerk schließlich eine Komplexität erhält, die mit Sicherheit bereits dem einzelnen zeitgenössischen Betrachter unerfassbar bleibt, sich aus der zeitlichen Distanz heraus jedenfalls nur noch erahnen lässt.

Dem Turnierkampf selbst wird nun eine Handlung zu Grunde gelegt, die in einen Konflikt mündet. Meist stehen einander zwei Parteien gegenüber, die einander im (Wett-)Kampf messen um damit eine Entscheidung herbeizuführen suchen. Jeder Seite ist neben den Rittern und deren Fußvolk eine Unzahl an Allegorien, mythologischen Gestalten, aber auch Elementen der Natur und des Kosmos zugeordnet, die ihrerseits wiederum ein Vielfaches an Gefolge mitführen. Hier treten Gestirne neben Göttern, die Elemente neben den Erdteilen, die Tugenden neben allen erdenklichen Fabelwesen auf. Sie alle eröffnen das Turnier mit ihrem feierlichen Einzug, eindrucksvoll mit Hilfe raffinierter Maschinerie in Szene gesetzt. Vorerst konzentriert sich der Einsatz der Technik noch hauptsächlich auf Vehikel, die aus der Tradition des Bühnenwagens, bzw. des lebenden Bildes, wie wir es aus den vorangegangenen Beschreibungen der Triumphwägen kennen, stammen; später wird dem Turnierplatz eine Bühne gegenüber gestellt, auf der Teile der Handlung effektvoll umgesetzt werden.

Das Cartell – im mittelalterlichen Turnier die Festschrift des Reglements für den bevorstehenden Kampf – dient nunmehr als Exposition der Handlung und erhält damit dramatischen Charakter. Die Rezeption der Beziehungen der Figuren zueinander, bzw. die hierarchische Systematik und politische Anspielung dahinter, kann zwar zusätzlich noch durch inszenierungstechnische Mittel (wie z.B. Farbzuordnungen die die Zugehörigkeit der Kämpfenden verdeutlicht) verstärkt werden, erfordert jedoch immer noch eine genaue Kenntnis der Struktur des jeweiligen Hofes oder Herrschergeschlechtes.

Die Repräsentation der eigenen Machtstruktur ist hier dem eigentlichen Kampfgeschehen bereits übergeordnet. Das Turnier selbst wird damit zur Geste, denn der Ausgang des Kampfes wird durch die unterlegte Handlung bestimmt, und nicht umgekehrt. Wenn auch in dieser Form des Turniers der Sieger bereits zu Beginn feststeht, bleibt es nichts desto trotz immer noch ein gefährlicher und gewalttätiger Sport, der schließlich 1559 Heinrich II. selbst das Leben kosten wird, und ein Verbot des Lanzenstechens über die Barriere in Frankreich nach sich zieht.[57]

2.3.2 Die Entdeckung des Reiterspiels als höfische Unterhaltung

Was der Schaukampf der Renaissancefeste bereits anklingen lässt, nämlich die Abschwächung des militärischen Grundgedankens und die Stilisierung des Kampfgeschehens hin zur kunstvollen Demonstration der eigenen Fertigkeiten, wird in der Schöpfung einer neuen Grundlage der Turniertradition im Manierismus weitergetragen. Mitunter mag der tragische Tod des französischen Königs im Zuge eines Lanzenturniers dazu beigetragen haben, nach neuen, weniger gefährlichen und gewalttätigen Formen des inszenierten Kampfes zu suchen. Der Grundgedanke, dem eigentlichen Kampfgeschehen ein Thema und eine Handlung zu unterlegen, wird nun aufgegriffen und weitergeführt.

Fortan werden Teilnehmer an einem Turnier zu Darstellern mythologischer oder auch fiktiver Figuren. Höflinge, Hochadel, selbst Mitglieder der Herrscherfamilien selbst schlüpfen in die Rollen von Göttern, verkörpern Allegorien und Tugenden und siegen stets im Kampf gegen das Böse und für die Ehre des eigenen Herrschergeschlechtes. Die konkrete Verherrlichung des eigenen Machtsystems, sowie die Bestätigung der dynastischen Hierarchie wird in dieser abstrakten Form akribisch genau inszeniert und demonstriert. Der Kampf wird zur Geste, der

[57] Spectaculum Europäum, Wolffenbütteler Arbeiten zur Barockforschung Bd.31, S.603

Gegner wird damit obsolet, da von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Wozu also noch länger Leib und Leben des Hofes aufs Spiel setzen?

Mit der Erfindung des Thementurniers nimmt auch die Entdeckung des Reiterspieles als höfische Unterhaltungsform ihren Anfang. Nicht mehr Kraft und Mut gilt es unter Beweis zu stellen, sondern Geschicklichkeit, Schnelligkeit und – ganz im Vordergrund – Eleganz der Darbietung werden dem Turnierteilnehmer abverlangt, und machen aus der Waffenübung allmählich eine kunstvolle, unterhaltsame und effektvolle körperliche Ertüchtigung.

Die neuen Formen des Turnierkampfes wenden sich weg vom Kampf Mann gegen Mann hin zum Geschicklichkeitsbewerb ohne menschlichen Gegner. Ringstechen und Kopfrennen treten an die Stelle der Barriereturniere und etablieren sich schnell innerhalb der Festkultur des manieristischen Europa.

Im Ringstechen besteht die Aufgabe des Reiters darin, im Galopp einen oder mehrere Ringe, die in Kopf- bis Schulterhöhe an einem Galgen angebracht sind, auf seine Lanze zu fädeln. Hier wird nicht nur das Ergebnis der gestochenen Ringe gewertet, sondern auch eine Haltungsnote vergeben. Das Wechseln der Gangart, oder Verlieren des Steigbügels führen ebenso zum Punkteverlust wie der Ungehorsam des Pferdes.[58]

Das Kopfrennen besteht aus mehreren Durchläufen mit verschiedenen Waffen. Zu treffen sind hier drei bis vier Ziele in verschiedenen Höhen, die ganz verschieden ausgestaltet sein können. Die bekanntesten Formen sind Ausführungen als Türken- oder Mohrenköpfe, jedoch kann es sich dabei auch um Ungeheuer oder mythologische Figuren handeln. Aufgabe des Reiters ist es, wiederum im Galopp möglichst viele dieser Ziele mit den einzelnen Waffen zu treffen. Zu den verwendeten Waffen gehören meist: Schwert, Wurfbeil, Lanze und Pistole. Die Punkteanzahl der getroffenen Ziele ist für die Wertung entscheidend.[59]

Eine Abart des Kopfrennens stellt das Quintanrennen dar. Hier ist das Ziel eine drehbare Puppe, die mit dem Treffer in Bewegung versetzt wird und der Reiter dem dadurch erzeugten Schlag ausweichen muss.[60]

Die gestellten Aufgaben erscheinen auf den ersten Blick als eine qualitative Abwertung des ursprünglichen Schaukampfes. Genauer betrachtet aber verschiebt sich lediglich die Wertigkeit vom brachialen Kampfgeschehen zur gesteigerten Beweglichkeit und körperlicher Anforderung, die, mit Einzug der neuen Waffen, ebenso im Kriegshandwerk gefordert wird. Hinzu kommt als immer bedeutendere Komponente der Ausbildungsgrad des Reiter/Pferd Paares, der ebenfalls ganz anderen Anforderungen der „modernen“ Kriegsführung angepasst werden muss, und bereits die Etablierung der Schulreiterei, welche wiederum die Basis für die großen, choreographierten Rossballette darstellt, vorwegnimmt.

Die Entdeckung des Reiterspiels als höfische Unterhaltungsform birgt aber noch einen weitaus wichtigeren und interessanten Aspekt in sich; die fortschreitende „Entmilitarisierung“ der Feierlichkeiten und Feste ermöglicht einem weitaus größeren Personenkreis bei Hof sich selbst einzubringen, und ist nicht mehr streng an die militärisch geschulte Jugend gebunden. Neue Formen der Unterhaltung und Repräsentation, hier besonders Musiktheater und Tanz, nehmen einen immer höheren Stellenwert ein, gerade weil sie diesem Anspruch gerecht werden. Jedoch unterzieht sich auch das Turnierwesen im Hinblick auf eine stärkere Miteinbeziehung des Hofes einer schrittweisen Modernisierung, die neben den Höflingen in späterer Folge auch den Frauen bei Hof den Weg in die aktive Teilnahme am Repräsentationsveranstaltungen des Hofes ebnen, worauf in einem späteren Kapitel noch näher eingegangen werden soll.

[58] Spectaculum Europäum, Bd.31, S.595
[59] Ebd.
[60] Ebd.

2.3.3 Turniere anlässlich der Hochzeit Karls von Innerösterreich mit Maria von Bayern 1571

Um einen Eindruck von der akribischen Genauigkeit und Detailliertheit zu gewinnen, mit der Thementurniere bei Hof inszeniert werden, soll an dieser Stelle ein Turnier am Habsburger Hof in Wien als Bespiel vorgestellt werden.

Anlässlich der Hochzeit seines Bruders Erzherzog Karl von Innerösterreich[61] mit Maria von Bayern, ließ Kaiser Maximilian II. 1571 in Wien unter anderem ein eindrucksvolles allegorisches Ringelrennen veranstalten. Die Planung und Inszenierung überträgt er Johann Baptist Fonteius, der in der Umsetzung von Guiseppe Arcimboldo – dem späteren Hofmaler Rudolfs II. – unterstützt wird.[62]

Die Festlichkeiten rund um die Hochzeit des Erzherzogs in Wien umfassen eine Vielzahl von Veranstaltungen, darunter weitere Turniere zu Fuß und ein Plankengestech im Burghof der kaiserlichen Burg. Diese sind, wie auch das allegorische Ringelrennen, ausführlich bildlich dokumentiert. Auch die Beschreibung des Programms von Fonteius[63] selbst ist erhalten, zusätzlich ergänzt durch den Bericht des, mit der Anfertigung der Holzschnitte dazu beauftragten, Heinrich Wirrich.[64] Seine Abbildungen gelten außerdem als wichtige Quellen der Baugeschichte der Wiener Hofburg[65]. Bei Wirrichs deutschem Text handelt es sich, nach Vocelka, letztlich um eine Übersetzung des Werkes von Fonteius[66], was bei der Bewertung der Holzschnitte als authentische Quelle zu berücksichtigen bleibt.

Die Ausgangssituation der Handlung des allegorischen Ringelrennens stellt der Streit zwischen zwei Göttinnen dar; Juno – die Gemahlin Jupiters – fordert aus Eifersucht Europa – die ja bekanntlich von Jupiter in der Gestalt eines Stieres nach Kreta entführt worden war – zum Wettstreit heraus. Um diesen Kampf nicht selbst austragen zu müssen, rufen beide ihre Kinder und Untergebenen zu Hilfe.

Mit dem Auftritt Iridis (der Regenbogengöttin und Botin Junos) aus den Wolken, und der Übergabe eines Cartells an die Turnierrichter, in dem Juno ihre Bedingungen für den Wettkampf stellt, nimmt wird das Thementurnier eröffnet. Ihm folgt der feierliche Einzug der Ritter Junos samt Gefolge; die Könige der drei Erdteile Asien, Amerika und Afrika ziehen triumphal auf den Turnierplatz. Junos Ritter werden von den beiden Erzherzögen Karl und Ferdinand sowie Wolf von Stubenberg verkörpert.[67] Jeder von ihnen führt einen Tross von Musikern, Pagen, Lakaien und anderem Fußvolk an, dass mit exotischen Kostümen, Waffen und Instrumenten den jeweiligen Erdteil repräsentiert. Bis ins kleinste Detail wird jede einzelne Figur in ihre Rolle eingepasst. Hauptaugenmerk liegt natürlich auf der Ausstattung des „Königs“ selbst, als Repräsentant eines Kontinents und damit implizit als Vertreter der

[61] Sowohl Maximilian II. als auch sein Bruder Karl gelten als große Förderer der Pferdezucht. Maximilian II. erwirbt 1562 das Gestüt Kladrub in Böhmen für den Hof; Karl II. gründet 1580 das Gestüt Lipizza, und importiert spanische Pferde, welche neben den „Kladrubern“ und einer arabischen Einkreuzung die Ahnen der heutigen Lipizzaner werden. Vgl.dz. Handler, Hans/ Lessing, Erich: „Die Spanische Hofreitschule zu Wien.“ Verlag Fritz Molden, Wien, München, Zürich, 1972, S. 16 ff.
[62] Sommer-Mathis, Andrea: “Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern.“, Ausstellung Schlosshof 1992, S.142
[63] Vgl.dz.: ÖNB Codex 10.206
[64] Vgl.dz.: Wirrich, Heinrich: „Ordentliche Beschreibung, des Christlichen / Hochlöblichen vnd Fürstlichen Beylags oder Hochzeit / so da gehalten ist worden durch ....CAROLEN / Ertzhertzog zu Österreich .... mit dem Hochgeborenen Fräwlein Maria / geborne Hertzogin zu Bayrn / den XXVI. Augusti in der Kayserilchen Statt Wienn....

[65] Dräger, Moritz: „Baugeschichte der k.k. Hofburg in Wien bis zum 19 Jahrhundert.“ In: „Österreichische Kunsttopographie 14“, Wien 1914, S.108
[66] Vocelka, Karl: „Habsburgische Hochzeiten 1500 – 1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest.“, Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreich, Wien, 1976, S.79
[67] Vocelka, S.80

Imperialmacht Habsburg. Ihre Kostüme sind aus Brokat, Samt oder Seide gefertigt und reich mit Edelsteinen und Perlen besetzt, die Helmzier aus Federn ragt weit über Kopfeshöhe hinaus. Auch die Pferde tragen edelsteinbesetzte Vorderzeuge und Zäume, Seiden und Brokat Decken, und einen ähnlichen hohen Kopfschmuck wie ihre Reiter.[68] Das Fußvolk trägt ebenfalls fremdartige Gewänder aus wertvollen Stoffen. Beim Entwurf dieser Kostüme spielt natürlich die phantasievolle Interpretation der manieristischen Mode eine weitaus größere Rolle als authentische Darstellung fremder Kultur, insofern erstaunt der Versuch, die Darsteller mittels unterschiedlicher, kosmetisch hergestellter Hautfarbe ethnisch zuordenbar zu machen.

„Das Fußvolk sollte nach Fonteius so aussehen, als ob es von einer langen Reise käme. Bemerkenswert ist, dass man die Gesichtsfarbe der Vertreter der einzelnen Weltteile variierte: die Asiaten rötlich-weiß, die Afrikaner schwarz und die Amerikaner olivefarben.“[69]

Auf den Einzug der Ritter Junos folgt nun die gegnerische Partei Europas. Auch ihr wird ein Cartell vorausgeschickt, das Europas Geschichte erzählt, sowie jede einzelne Figur die in Folge für Europa einziehen wird und ihre Funktion näher erläutert.[70]

Europa schickt ihre vier Töchter: Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien ins Rennen. Jedem Land steht ein Element als Patin zur Seite, und ein Wind (als Synonym für eine Himmelsrichtung) fungiert als Trompeter an der Spitze des Zuges. Die Ritter selbst verkörpern eine der Jahreszeiten, ihre Knappen treten als Krieger historischer Kulturen auf. Jeder der vier Abordnungen wird ein Metall als Gewinn zugeordnet, welches wiederum von je einem bestimmten Planeten überbracht wird. Auch der wichtigste Fluss jedes Landes gehört zum Gefolge.

Nach den 4 Streitkräften ihrer Töchter, ziehen weitere Unterstützer Europas ein. Die Göttin der Jagd – Diana führt einen Tross von Reitern in Tiermasken auf den Turnierplatz, die 7 freien Künste stehen genauso auf Europas Seite, wie die vier Tugenden. Neptun, der Gott des Meeres begleitet von Satyrn und Nymphen, und vier Ritter der Tafelrunde eskortieren schließlich den Einzug der Siegesgöttin Victoria - auf einer mit Waffen und Kriegsattributen geschmückten Säule.[71] Spätestens mit ihrem Einzug ist der Ausgang des Wettstreites bereits vorweggenommen, so die Überlegenheit Europas - und damit die Kernaussage der Inszenierung – von Anfang an überhaupt jemals in Frage gestellt werden konnte.

Der Prozessionscharakter des prunkvollen Einzuges der Kontrahenten wird immer wieder durch Exotismen und Kuriositäten aufgelockert, die in der manieristischen Unterhaltungskultur keinesfalls fehlen dürfen, denn Kunst- und Wunderkammern prägen das manieristische Weltbild ebenso, wie das im Humanismus wurzelnde Interesse an Naturwissenschaft und Ethnologie.[72] Diese Einflüsse finden sich im Programm des allegorischen Ringelrennens von 1571 in Form von grotesk-bizarren Phantasiefiguren, die den Einzug der Turniergesellschaft ergänzen. Heinrich Wirrich zeigt eine Fülle dieser Gestalten in seinen Abbildungen.

„Die Abbildungen bei Wirrich zeigen Menschen mit Schwanenhälsen, Hofzwerge mit riesigen Köpfen, Zwerge auf Stelzen gehend und als Riesen verkleidete Menschen, Männer mit verschiedenen Tiermasken und vieles andere mehr.“[73]

[68] Sommer-Mathis, S.145
[69] Ebd.
[70] Vocelka geht davon aus, dass beide Cartelle laut verlesen wurden, um die Fülle an allegorischen und mythologischen Anspielungen dem Publikum transparent zu machen, zumal Inhalt und Zusammenhänge ohne Erörterung nicht durchschaubar gewesen wären. Siehe dz. Vocelka, S.80
[71] Ebd., S.81
[72] Kühnel, Harry: „Die österreichische Adelskultur des 16. und 17.Jahrhunderts im Spiegel der Kunst- und Wunderkammern.“ In „Österreich in Geschichte und Literatur 13.“,1969 , S.433 - 445
[73] Vocelka, S. 81

Der Abschluss des Einzuges bleibt schließlich Europa selbst vorbehalten, die - laut Wirrich – auf dem Rücken eines Ochsen den Kampfplatz umrundet[74]. Mit ihrem Auftritt wird der eigentliche Wettkampf eröffnet, der darin besteht, einen an einer quer über den Platz gespannten Schnur hängenden Ring zu stechen. Das Cartell gewährt jedem Reiter drei Versuche, wobei das tatsächliche Stechen des Ringes als doppelter Treffer gezählt, und das Berühren desselben mit einem Trostpreis abgegolten wird.

Unter den durchwegs zu den engsten Kreisen des Hofes zählenden Mitwirkenden dieses Turniers findet sich, neben den bereits erwähnten Erzherzögen auch der Kaiser selbst. Er erscheint als der Ritter des Winters in der Quadrille Deutschlands, auf der Seite der siegreichen Europa und als höchster Vertreter des (nicht nur im Rahmen dieses allegorischen Spiels) nach Weltherrschaft strebenden Hauses Habsburg.

Die Quintessenz der Inszenierung, so offensichtlich sie auch dargelegt wird, bleibt dennoch eng an die politische Schwellenposition in der sich das Haus Habsburg gerade befindet, geknüpft. Die Bedrohung Europas durch das Osmanische Reich und die Rückeroberung des Mittelmeerraumes bleiben auch hier das zentrale Thema.

„Das Turnier hatte eine eminent politische Bedeutung, denn es fand kaum mehr als einen Monat vor der entscheidenden Schlacht bei Lepanto statt, die der Hochzeitsteilnehmer Don Juan de Austria gegen die Türken schlug und damit die Vorraussetzung für die Vorherrschaft Europas im Mittelmeer schuf. Der Kampf der Weltteile um die Vorherrschaft und der Sieg der Europa mit ihren Töchtern signalisierte das imperiale Konzept der Habsburger und ging weit über bloße Spielfreude und Lust am Verkleiden hinaus, wiewohl man auch diese Komponente bei den großen Festen des Renaissance- und Barockzeitalters nicht unterschätzen sollte.“[75]

Das allegorische Ringelstechen von 1571 repräsentiert die manieristische Abwandlung des ritterlichen Wettkampfes in der Tradition des mittelalterlichen Turniers als eine Station in seiner Entwicklung zum barocken Rossballett ganz hervorragend. An diesem Beispiel lassen sich die Neuerungen des Thementurniers und die allmähliche Abwendung vom Kampf Mann gegen Mann, sowie die Bedeutung des triumphalen Einzuges mit all seinen theatralen Elementen als fixer Bestandteil höfischer Festkultur, klar erkennen. Dennoch bleiben die Turniere anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten noch immer deutlich den mittelalterlichen Traditionen verhaftet, und können sich noch nicht ganz davon lösen. So dokumentiert Wirrich neben dem beschriebenen Ringelstechen auch verschiedene „traditionelle“ Varianten des Turniers sowohl in Wien als auch in Graz, wo sowohl Fußturniere als auch Plankengesteche in schwerer Rüstung ausgetragen werden[76]. Jedoch finden wir auch hier „moderne“ Elemente der manieristischen Festkultur wieder. So werden etwa allegorische Zwischenspiele während des Fußturniers in Wien erwähnt, oder aber der Kampfplatz eines „freien Turniers“ in Graz als ein, sorgfältig einer unterlegten Handlung angepasster, Schauplatz beschrieben.

Die Festlichkeiten anlässlich der Hochzeit Karls II mit Maria von Bayern stellen ein absolutes Novum im deutschsprachigen Raum dieser Zeit dar. Zweifelsohne greift man bei der Planung auf die Erfahrungen mit italienischer Festkultur seitens Guiseppe Acrimboldos zurück. Wie maßgeblich sein Kunstverständnis die Gestaltung der Feierlichkeiten beeinflusste, lässt sich beispielsweise an der starken Betonung der Zyklik der verwendeten Motive demonstrieren.

„Die Zyklushaftigkeit des ganzen Programms – vier Elemente, vier Jahreszeiten, vier Himmelsrichtungen, vier europäische Nationen usw. – ist charakteristisch für die manieristische Spielfreude und ganz besonders für den geistigen Urheber Guiseppe

[74] Ebd.
[75] Sommer-Mathis, S.145
[76] Vocelka, S.83

Arcimboldo, der dieses Motiv des Zyklischen auch in seinen Bildern immer wieder anklingen lässt.“[77]

Der italienische Einfluss speziell auf die Entwicklung und Verbreitung neuer Formen reiterlicher Darbietungen im Rahmen höfischer Festlichkeiten bringt – bedingt durch die enge Verbindung Habsburgs mit dem Haus Medici – eine neue künstlerische Ausdrucksform an Europas Höfe: die Turnieroper.

2.3.4 Die Florentiner Hochzeitsfeste der Medici 1579 und 1589

Das ausklingende 16. Jhdt. treibt die Entwicklung des mittelalterlichen Ritterspiel hin zu dieser neuen, in der Geschichte des Musiktheaters als Frühform der barocken Oper anerkannten, höfischen Unterhaltung weiter voran. Wieder nimmt Italien die Vorreiterstellung in der kulturellen Entwicklung einer neuen Kunstform ein, und reformiert die Festtradition Europas damit nachhaltig.

Ausgehend von der Struktur der Thementurniere wird die dramatische Kontur der unterlegten Handlung übernommen, jedoch der strikteren Handlungsführung mehr Beachtung geschenkt. Um nun aus der ursprünglichen (vernachlässigbaren) Rahmenhandlung ein kontinuierlicheres dramatisches Konstrukt zu machen, bedarf es eines verlässlichen Mediums, um die Aufmerksamkeit des Publikums im allgemeinen Schlachtengetümmel des Kampfspiels nicht zu verlieren und den Verlauf der Handlung transparent, bzw. aufrecht zu erhalten. Als geeignetes Medium wird auf Gesang und Rezitativ zurückgegriffen, die nun nicht mehr allein als Eröffnungsarie bzw. Prolog in die Handlung einführen oder den Bezug zum aktuellen Anlass des Festes herstellen, sondern vermehrt das Spiel begleiten, unterbrechen und erörtern. Damit gewinnen Musik und Gesang erstmals dramaturgisch jene Bedeutung, die sie in der Geschichte der Oper ausbauen und schließlich für sich allein beanspruchen werden. Anhand zweier Beispiele aus der Festkultur der Medici, möchte ich im Folgenden diese Tendenzen im Thementurnier der Renaissance und des Frühbarocks verdeutlichen.

Wieder handelt es sich bei diesen beiden Beispielen um Thementurniere anlässlich von Hochzeitsfeierlichkeiten. 1579 wiederholt Francesco I. de Medici seine vorerst heimliche Vermählung mit der aus altadeligem venezianischem Geschlecht stammenden Bianca Capello öffentlich, und mit großem Prunk – möglicherweise um den venezianischen Adel damit zu versöhnen, war seine Gattin aufgrund eines Skandals (eine heimliche und unstandesgemäße Heirat in eine verarmte bürgerliche Familie, die das Paar zur Flucht aus Venedig zwang) Jahre zuvor in Ungnade gefallen. Mitunter um sich größtmöglicher Präsenz des italienischen Adels sicher zu sein, und dem Ereignis letztlich eine untadelige Form zu geben, wird gleichzeitig die Hochzeit der Tochter der neuen Großherzogin aus erster Ehe mit dem Grafen Bentivoglio, und damit eine Doppelhochzeit gefeiert.[78] Die Rechnung geht auf, denn der Hochadel Venedigs, Paduas, Bolognas, Vincenzas und Veronas kommt fast geschlossen nach Florenz, um den Festlichkeiten beizuwohnen. Dementsprechend innovativ und glanzvoll muss auch das Festprogramm gestaltet werden. Eine genaue Beschreibung der Festlichkeiten wird in Auftrag gegeben und von R. Gualterotti verfasst. Neben dem feierlichen Einzug der Hochzeitsgäste in die Stadt, und natürlich dem Hochzeitszeremoniell selbst, findet u.a. am 4.Oktober 1579 auf der Piazza Santa Croce ein „*juego de canas*“[79] – also ein Parteienkampfspiel mit Wurfspeeren nach spanischem Vorbild – statt, welches in älterer Literatur als Ringelrennen[80] bezeichnet

[77] Ebd.
[78] Alewyn, Richard, Sälzle Karl: „Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung.“, Rowohlt, Hamburg 1959, S.82
[79] Spectaculum Europäum, Bd.31, S.615
[80] Alewyn, Sälzle, S.83

wird. Die Tatsache, dass im Anschluss daran ein Stierkampf (und hier stimmen die Quellen überein) abgehalten wurde, spricht aber für die Anlehnung an die spanische Reiterspieltradition, zumal von einem weiteren spanischen Parteienkampfspiel (diesmal sind irdene Bälle die verwendete Munition), einem *„juego de alcancías“*[81] in der italienischen Übersetzung von Gualterotti als *„giuoco de´caroselli“* bezeichnet, berichtet wird.

Das eigentliche Thementurnier, welches hier näher erörtert werden soll, wird mit der Ausgabe eines Kartells am 14.Oktober 1579 vorangekündigt. Dieses Kartell – es wird an die Hochzeitsgesellschaft verteilt – beinhaltet bereits die Exposition der dramatischen Handlung:

„Die Nachricht von der erlauchten Vermählung vernehmend, sind drei Ritter aus Persien gekommen, die Festlichkeiten dieser Tage mit den Waffen zu verherrlichen. Sie machen sich anheischig, jeder durch drei Stöße mit der Lanze und durch fünf Schläge mit dem Schwert zu behaupten, darzutun und zu beweisen, dass den persischen Damen der Preis der Schönheit vor allen Frauen der Welt zustehe.“[82]

Veranstaltungsort des Turniers ist der Hof des Palazzo Pitti, der eigens dafür mit Leinwand überdacht und mit Tribünen, Balkonen und einem illusionistischen Gemälde Marsiglis ausgestattet wird. Es handelt sich sozusagen um die erste „indoor“ Veranstaltung eines berittenen Turniers, welches sich perspektivisch bemalter Holztafeln im Hintergrund bedient, und sogar über die Möglichkeit künstlicher Beleuchtung verfügt. Schon allein der bemerkenswerte Rahmen, der für das Spiel geschaffen wird, setzt dieses Turnier mit Theater bzw. den frühen Formen der Oper in Beziehung.

Eröffnet wird das Turnier traditioneller Weise mit dem Einzug der Herausforderer, in diesem Fall die drei „persischen Ritter“ auf künstlichen Elefanten reitend und von einem mit allerlei raffinierter Bühnentechnik ausgestatteten Wagen begleitet. Ihrem Einzug folgt nun die erste handlungsführende Musikeinlage in Form der Eröffnungsarie der unglücklichen Braut des gefangenen Helden Uliterio, die sich direkt an die Großherzogin wendet, indem sie ihr die Geschichte der Verzauberung ihres Bräutigams erzählt, dessen Schicksal von der Befreiung durch *„(....)die eine, über alles erhabene, sittige, schöne Dame(....)“*[83] abhängt. Damit ist die Großherzogin direkt in die Handlung eingebunden, und der Bezug zum Anlass selbst – neben der Frage nach dem Titel der „schönsten Frauen der Welt“ für die Damenwelt von Florenz – hergestellt, und die eigentliche dramatische Handlung positioniert.

[81] Spectaculum Europäum, Bd.31, S.615
[82] Alewyn, Sälzle, S.83
[83] Alewyn, Sälzle, S.84

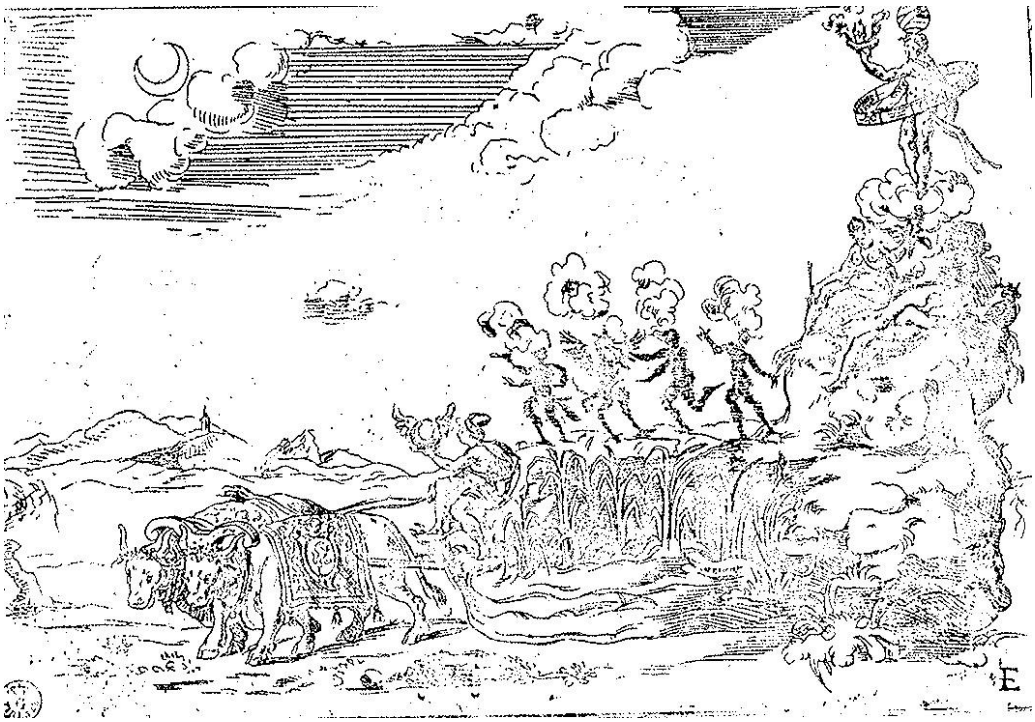

Abb. 9: Accursio Baldi, Festwagen, Florenz 1579

Es folgt demnach der Aufzug der Verteidiger, insgesamt 9 Parteien, allesamt von einer schier unüberschaubaren Anzahl von Allegorien, Elementen, Erdteilen und Göttern auf technisch ausgeklügelten Festwägen oder zu Pferd begleitet. Jede Partei hält vor dem Balkon der Großherzogin um dort in einer Arie die eigene Motivation, und Parteilichkeit zu bekräftigen. Gesang und Musik gliedern also den Einzug in seinen einzelnen Sequenzen, die zu einer Art szenischen Gliederung der Prozedur beiträgt. Selbstverständlich kämpfen die Ritter - allesamt Vertreter der bedeutendsten Adelsfamilien Italiens - für die Ehre der florentinischen Frauen. Immer wieder wird die Großherzogin selbst in den Gesangseinlagen direkt angesprochen, bzw. auch in Interaktion mit den Darstellern gebracht. Der Ablauf kann als szenisch gegliederte Aneinanderreihung einer Vielzahl kurzer Zwischenspiele im Sinne der „rappresentazioni" der Triumphzugstradition (siehe Kap. 1.2.1) beschrieben werden, jedoch mit der Neuerung, dass die Gliederung selbst – und damit die Handlungsführung der Rahmenhandlung – erstmals von der Musik übernommen wird, die das vielfältige dramatische Konstrukt (behelfsmäßig) zu einer Einheit zu binden versucht.

„Thus, while the plot is only loosely constructed and the musical interludes are sporadic, at this early date we already have the beginnings of the tournament opera, a form which is central both to the development of Italian opera and of the Italian tournament and which then made its way to other European courts during the following hundred years."[84]

Das Kampfgeschehen selbst läuft ganz in der Tradition des ritterlichen Parteienturniers ab und wird zu Fuss mit Lanze und Schwert ausgetragen. Bevor das Kampfgetümmel in Chaos mündet, werden die kämpfenden Parteien durch *„ein Rudel von Löwen, Tigern, Bären und anderen Raubtieren* (....)*knatternde Raketen aus Rachen, Nasen und Ohren feuernd* (....)"[85] voneinander getrennt, und der Richterspruch verlautbart.

[84]Spectaculum Europäum, Bd.31, S.615
[85] Alewyn, Sälzle, S.88

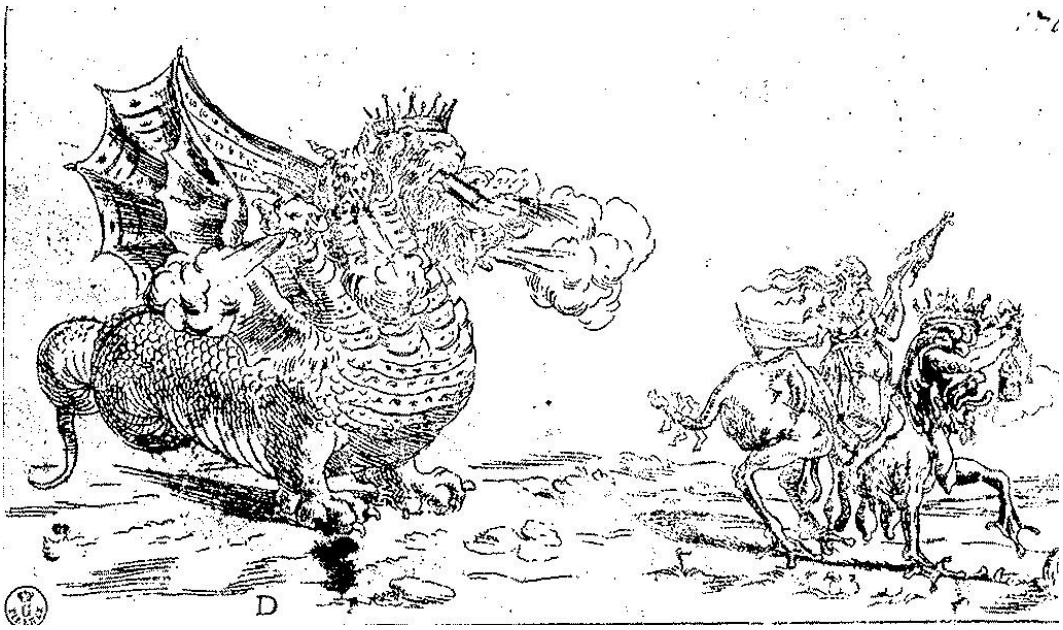

Abb. 10: Accursio Baldi, Die feuerspeienden Monster, Florenz 1579

10 Jahre nach diesem Festturnier, wird, erneut anlässlich einer großherzoglichen Hochzeit in Anlehnung an das historische Vorbild, abermals eine Abfolge verschiedner Reiterspiele bzw. Turniere abgehalten. Diesmal zu Ehren des Brautpaares Ferdinando I. de Medici und Christine de Lorraine werden die Festlichkeiten in fast identischer Abfolge wie 1579, nur mit weitaus größerem Aufwand und Prunk organisiert.

„More events were planned, more lavish theatrical entertainments initiated, more money spent, and more visual and written records were executed than for any Medici wedding before or after.“[86]

Wieder steht Reiterspiel dem Festturnier vor – diesmal ein Quintanrennen (siehe Kap. 1.3.2.) – abgehalten auf der Piazza Santa Croce[87], an dem 20 Ritter teilnehmen. Tags darauf wird zum Turnier in den Hof des Palazzo Pitti geladen, der wiederum, wie auch schon für die vorangegangene Festlichkeit 10 Jahre zuvor speziell adaptiert wird.

[86] Saslow, James, M.: "The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi." University Press Yale, New Haven, London,1996, S.1

[87] Spectaculum Europäum, Bd.31, S.615

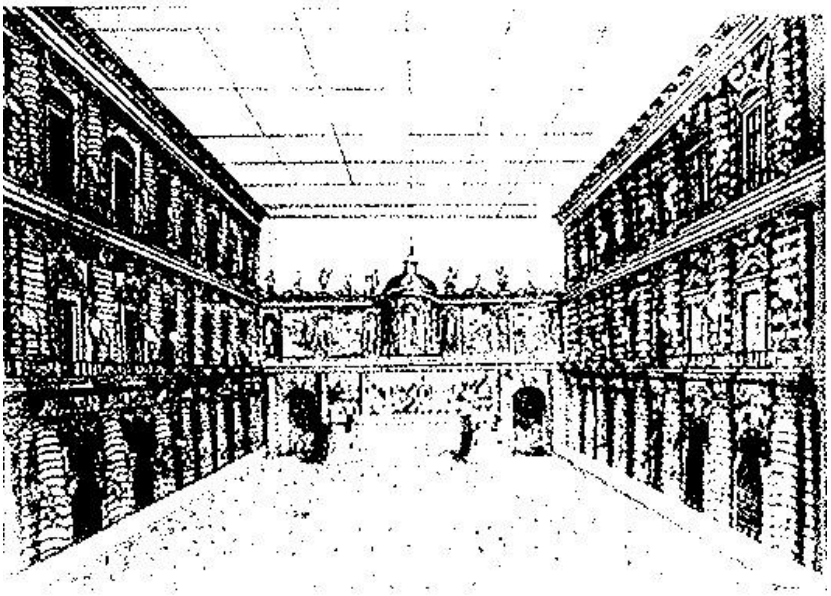

Abb. 11: Simone Cavallino, Der Hof des Palazzo Pitti mit Überdachung

Diesmal beschränkt sich die Überdachung auf in leuchtendem rot bis rosa gehaltene Markisen[88], die eher vor der Sonneneinstrahlung (die Veranstaltung findet Anfang Mai statt) als vor Regen schützen, was sich auch bitter rächen soll, zumal ein Regenschauer den Einzug der Parteien gleich um eine Stunde verschiebt, und das Publikum – besonders auf den ungeschützten Balkonen – durchtränkt. Die Damen auf den geschützten Plätzen unter den Arkaden haben hier eindeutig den Vorteil gegenüber den Männern, denen die Plätze auf den Balkonen zugewiesen werden. Die gesamte Fläche des Hofes ist von einer geteerten Bande eingesäumt, zumal als Abschluss des Turniers eine „*naumachia*“[89] - also eine Seeschlacht – geplant ist. Auch diesmal findet sich wieder ein gemalter Hintergrund.

Allerdings bildet jetzt die Schlacht um eine (künstliche) Festung, welche in der Mitte des Hofes aufgebaut ist, die Rahmenhandlung[90]. Auch hier gestaltet sich der Einzug der Parteien auf die selbe Weise szenisch strukturiert und durch Gesang und Musikeinlagen gegliedert. Wieder erörtern Arie und Madrigal[91] die Stellung, Intention und Parteilichkeit des jeweiligen Aufgebots, sind also handlungsbegleitend bzw. handlungstragend, gezielt eingesetzt, und meist direkt an die neue Großherzogin adressiert. Sowohl für die Musik als auch für die Texte zeichnen sich die bedeutendsten Künstler im Dienste der Medici verantwortlich, - unter ihnen Jacopo Peri, der 1598 die erste italienische Oper „Dafne“[92] komponieren wird - und schaffen daher eine Kunstform, die gleichzeitig auch die künftige Strömungen der Kunst vorwegnimmt.

„In theatrical and artistic terms, these presentations united humanist antiquarianism and far reaching musical-dramatic innovation with important advances in architecture, mechanics, and stage design to lay the foundations for theater and opera as we know them today.“[93]

Auch wenn der Kampf um die Festung letztlich zu Fuß ausgetragen wird, erfolgt der Einzug der Parteien hoch zu Ross, bzw. auf Festwägen mit spektakulären, technischen Effekten. Jede

[88] Saslow, S. 164
[89] Ebd.
[90] Spectaculum Europäum, Bd.31, S.616
[91] ein mehrstimmiger Gesang, der sich ursprünglich aus der italienischen Deklamation früher Dichtkunst entwickelte.
[92] Saslow, S. 2
[93] Ebd.

Abteilung umrundet den Platz einmal, und hält dann vor der Großherzogin um ihr ihren Respekt zu erweisen.

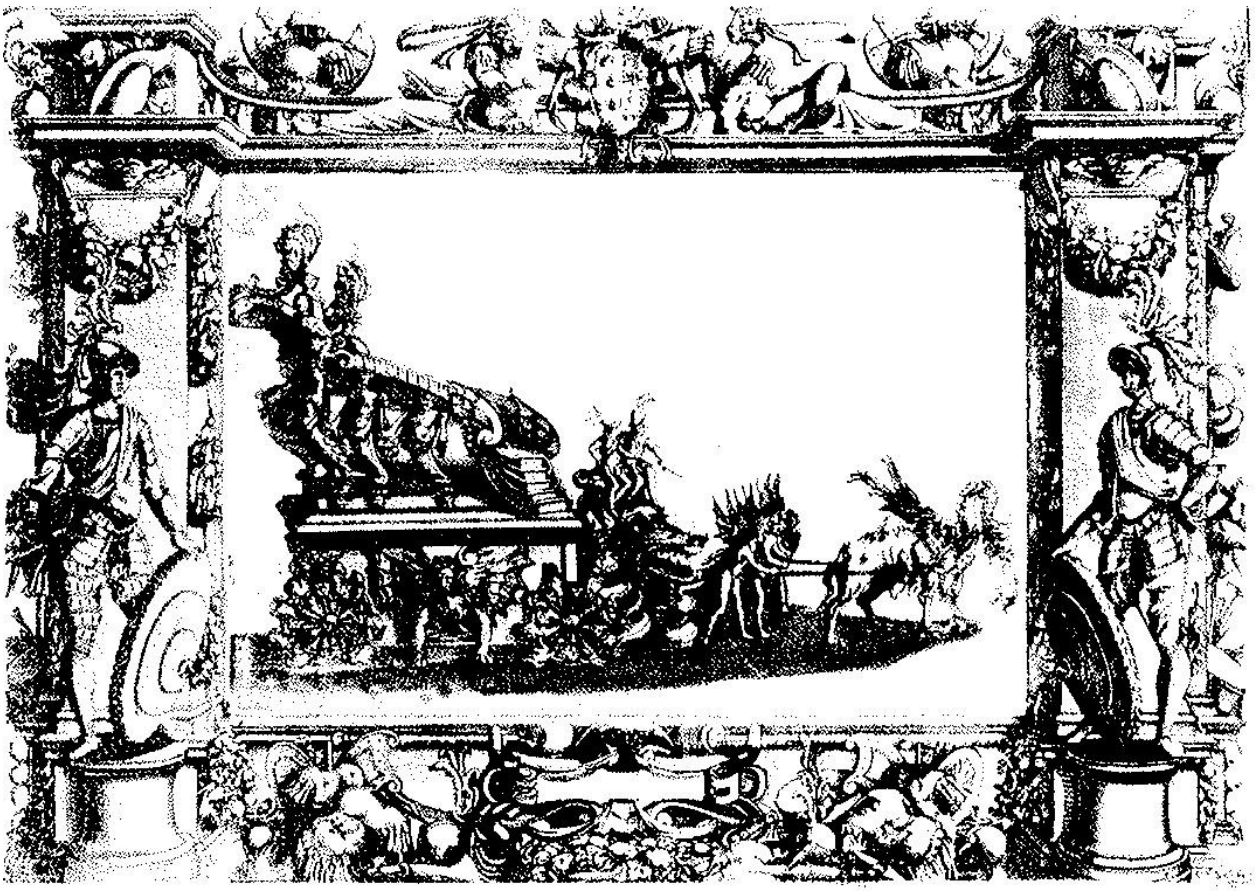

Abb. 12: Orazio Scarabelli, Festwagen, Florenz 1589

Dann steigen die Reiter von ihren Pferden und nehmen ihre Position für den Kampf ein, während Festwagen und Gefolge samt Pferden die Arena verlassen.[94] Die starke Anlehnung der Gestaltung dieses Festturniers lässt auf eine positive Resonanz seitens des adeligen Publikums auf das frühe Vorbild schließen, und zielt auf eine Weiterentwicklung dieser Form der Inszenierung eines Thementurniers in Italien ab.

[94] Ebd. S.165 ff.

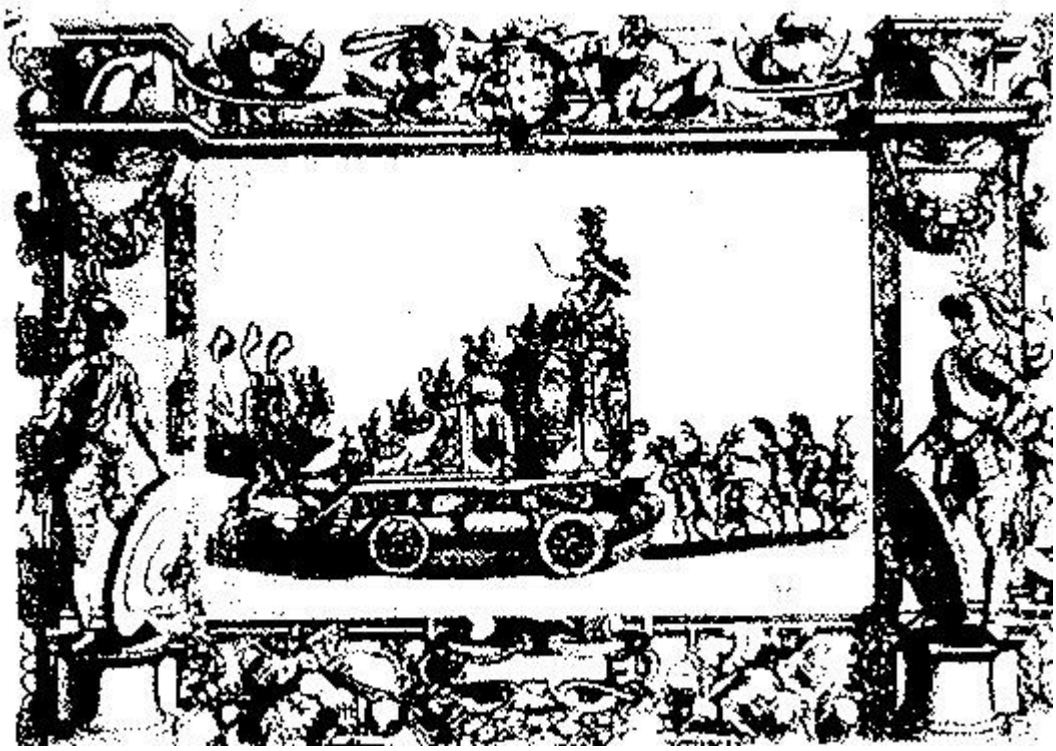

Abb. 13: Orazio Scarabelli, Festwagen der vier Zeitalter, Florenz 1589

„The combat is traditional but the spectacle is in forefront of contemporary developments and the operatic elements are pronounced.”[95] .

Die Betonung der Musik als herausragendes künstlerisches Gestaltungselement führt bereits in die Nähe der Frühgeschichte der italienischen Oper, und rechtfertigt damit den Anspruch dieser Festtradition als Vorläufer einer eigenen Kunstform, wie sie sich später in der barocken Reitkunst manifestiert.

2.3.5 Die Turnieroper als eigenständige Kunstform

Die, sich in den Festen des ausklingenden 16. Jhdts. bereits ankündigende, opernhafte Elemente betonende, Abwandlung des Handlungsturniers entwickelt sich immer mehr zur eigenständigen Kunstform der „Turnieroper“, um sich als fixer Bestandteil der barocken Festkultur an den bedeutenden europäischen Höfen zu etablieren.

In ihrer Konzeption vereint die Turnieroper die Grundzüge des Thementurniers – welches wiederum meist mit einem festlichen Einzug der kämpfenden Parteien eröffnet wird, und damit an die Tradition des triumphalen Einzuges der Renaissance erinnert – mit Elementen des Musiktheaters – der Oper. Dem gesamten Geschehen ist ein Thema, bzw. eine Handlung übergeordnet, deren Verlauf stets im Kampf „gut“ gegen „böse“ mündet, aus dem immer das Gute als Sieger hervorgeht.

„Here we have the main elements of the tournament opera: spectacular theatrical machinery, a changeable stageset, the action carried on as in a opera by arias and choruses, a central combat motivated by the plot and the appearance of the prince himself. This is the form which played such an important part in the development of opera in Italy.”[96]

[95] Spectaculum Europäum, Bd.31, S.616
[96] Watanabe-O´Kelly: „From Italy to Versailles via Bavaria“, S.199

Charakteristikum der barocken Festkultur im Allgemeinen, ist die aktive Teilnahme des Hofes an Inszenierungen, die der Repräsentation des Hofes einerseits, und der Bestätigung und Erneuerung bestehender hierarchischer Ordnungen innerhalb des autoritären Systems dienen.

„Die beteiligten Fürsten waren als Darsteller mythologischer oder historischer Figuren Gegenstand der im Gewand der Allegorie ausgesprochenen Verherrlichung ihrer eigenen politischen oder dynastischen Funktionen.“[97]

Die Turnieroper bietet dem Adel sowie dem Souveränen selbst, ausreichend Gelegenheit dazu, wie anhand folgender Beispiele dargestellt werden soll.

Im Februar 1654 veranstaltet der Münchner Hof zu Ehren eines geplanten Besuchs Ferdinand III. eine ganze Reihe von Festlichkeiten.[98] Darunter findet sich in den Aufzeichnungen die detaillierte Beschreibung einer pompösen Turnieroper, die als der Höhepunkt der Feierlichkeiten zu Ehren des Besuchs aus dem Hause Habsburg dargestellt wird. Zwar muss der Hof letztlich auf die Anwesenheit des Ehrengastes verzichten – der Besuch findet nicht statt – nichts desto trotz wird das gesamte Programm abgehalten.

Die Grundstruktur dieser Turnieroper, die den Titel: „Mercurio e Marte discordi“ trägt, besteht aus einem traditionellen Barrierturnier, abgehalten im eigens dafür überdachten Brunnenhof des Kaiserhofes in München, ergänzt durch Arien und Choreinlagen, die die Handlung vorantreiben und den Rahmen für den ausgetragenen Wettkampf bilden. Diese Opernelemente erfordern den Bau einer Bühne an einer Seite des Platzes.

Inhalt der Turnieroper ist der Streit zwischen Merkur und Mars um den Einfluss auf den edlen Prinzen Elidauro – verkörpert durch Ferdinand Maria von Bayern. Merkur, der die Wissenschaft und Kunst vertritt, erhebt ebenso Anspruch auf den Prinzen, wie Mars, der sich als Kriegsgott bereits als Gewinner sieht, als Elidauro den Ritter Cedidoro – dargestellt von Ferdinand Marias Bruder Maximilian Philipp in den Farben Österreichs und Savoyens – zum Turnier fordert.

Die Exposition der Handlung erfolgt durch eine Eröffnungsarie, die die Vorgeschichte des Streites zwischen den Göttern erzählt, welche anschließend beide auf Wolken herabschweben, um ihre Position ebenso gesanglich zu bekräftigen. All das findet auf der Bühne statt, und erfordert eine ausgeklügelte Bühnenmaschinerie, wie wir sie in ausgebauter Form aus den Opernhäusern des Barock kennen. Das Bühnengeschehen bereitet den prachtvollen Einzug der Kontrahenten des Turniers vor.

Der Einzug der Ritter und ihres Gefolges ist nach der Tradition der triumphalen „entrées“ gestaltet. Sowohl die Kontrahenten selbst als auch die Pagen und Gefolgsleute sind in den jeweiligen Farben des Hofes ihrer Angehörigkeit gekleidet: Ferdinand Maria und seine Ritter in blau/weiß – Maximilian Philipp samt Gefolge in rot/weiß. Kostümierung und Waffen sind reich verziert oder aus kostbaren Materialen hergestellt. Nach dem triumphalen Einzug der Kontrahenten wird der Kampf mit Lanze und Schwert über die Barriere eröffnet und dauert an, bis der Himmel sich öffnet und Gott Jupiter auf der Opernbühne erscheint, um alle Parteien dazu aufzurufen die Waffen niederzulegen, und damit ein Zeichen des Friedens zwischen Österreich, Savoyen und Bayern zu setzen.[99]

Diese Turnieroper gilt als ein frühes Beispiel im deutschsprachigen Raum. Auch wenn hier noch eine starke Fokussierung auf das Kampfgeschehen in einer umrahmenden Handlung zu bemerken ist, wurde die handlungstragende Funktion bereits der Oper übertragen – eine

[97] Sommer- Mathis: „Federschmuck und Kaiserkrone.“, S.141
[98] Watanabe-O´Kelly, S.198 ff.
[99] Vgl. Watanabe-O´Kelly, S.198

Vorkenntnis des Inhaltes ist nicht mehr unbedingt erforderlich. Die künstlerische Ausgestaltung der Oper, speziell der Einsatz komplizierter und aufwendiger Bühnenmaschinerie, garantiert die effektvolle Umsetzung der Rahmenhandlung, und wird vom Publikum mit mindestens ebenso großem Interesse verfolgt, wie das Turniergeschehen selbst. Der Einfluss der italienischen Oper – im konkreten Fall die thematische Anlehnung an Monteverdis Oper „Mercurio e Marte“ von 1628 – wird hier ganz deutlich, und spielt für die Entwicklung der Barockoper in Europa eine nicht unwesentliche Rolle.[100]

Speziell für die Entwicklungsgeschichte des barocken Rossballettes im deutschsprachigen Raum, und hier konkret auf das berühmte Wiener Rossballett von 1667 bezogen, soll die Turnieroper von 1658 ebenfalls am Münchener Hof anlässlich des Besuchs von Leopold I. – dem eben neugekrönten Habsburger Kaiser, erwähnt werden. Diese entspricht in den Grundzügen dem Vorbild von 1654, mit dem Unterschied, dass es sich nicht um ein Barrierturnier sondern um ein Kopfrennen mit Lanze, Schwert und Pistole handelt, und die Hauptakteure – abermals Ferdinand Maria und sein jüngerer Bruder Maximilian Philipp – unter dem Symbol der Sonne und des Mondes gegeneinander antreten. Weitere 32 Mitglieder des Hofes nehmen daran Teil, und die Musik stammt höchstwahrscheinlich von Johann Kaspar Kerll[101] (1627 – 1693), einem gebürtigen Österreicher, dessen Kompositionen jedoch streng dem italienischen Opernstil untergeordnet sind. Möglicherweise bringt diese Turnieroper Leopold I. in näheren Kontakt mit der, im deutschsprachigen Raum noch weitgehend unbekannten Mode dieser höfischen Unterhaltungsform, die sich später ausgehend vom Hause Medici nicht nur am Habsburgerhof – der ja heiratspolitisch eng an das Haus Medici gebunden ist – sondern weiters am Großteil der mächtigsten Höfe Europas etablieren wird. Die Turnieroper verbindet die Elemente des Thementurnieres mit Elementen der Oper und stellt damit einen weiteren Schritt in der Entwicklung von der mittelalterlichen Waffenübung hin zur stilisierten Kunstform des Schaukampfes, die schließlich in den großen barocken Rossballetten ihren Höhepunkt finden wird.

[100] Watanabe-O´Kelly, S. 200

[101] Straub, Eberhard: „Repraesentatio Maiestatis oder Churbayerische Freudenfeste.Die höfischen Feste in der Münchener Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jhdts.“, München 1969

3. Die Entwicklung höfischer Tanzformen und ihre Parallelen in der Choreographie der Reitkunst

3.1 Der höfische Gesellschaftstanz

Die Schwächung des Einflusses der Kirche und die wachsende Bedeutung des Hofes in der Renaissance bedingt eine deutliche Verweltlichung der im Mittelalter rein klerikalen Kunstformen. Nicht nur die Malerei wendet sich allmählich vom strengen christlichen Motiv ab, auch die Musik erfährt einen Wandel weg von der reinen Vokalmusik, hin zur Wiederentdeckung der Instrumentalmusik.[102] Damit ist auch die Rückbesinnung auf die, im Volkstanz wurzelnde, Tanztradition verbunden, die nun eine Wandlung zur höfischen Kunstform erfährt.

Die Entwicklung des aristokratischen Gesellschaftstanzes als Werkzeug der höfischen Repräsentation ist im Kontext der Entwicklung der Festkultur eingeschrieben. Tanz als Ausdrucksmittel wird, mit Beginn der Renaissance im Sinne der Inszenierung des höfischen Lebens verwendet, und durchläuft eine ähnliche kulturelle Entwicklung, wie wir sie bereits in der Veränderung der Turniertradition aus dem Mittelalter hin zu den Turnieropern des Barock beobachten konnten.

Auch die Entfaltung des höfischen Tanzes nimmt in Italien des Quattrocento ihren Beginn. Die neue Betonung des Hofes als kulturtragende Institution bringt allmählich eine normierte Etikette mit sich, die nicht mehr allein das Zeremoniell streng reglementiert.

„Das kultivierte Leben bei Hofe verlangte indes verfeinerte Sitten und jene Courtoisie, die den kriegerischen Vasallen bislang weitgehend fremd geblieben war. Für die Einübung zeremonieller Umgangsformen eignete sich das Tanzen ganz besonders. Die Bewegung zur Musik wurde zum einen als hervorragende Leibesübung gepriesen; zum anderen schien sie – über das Mittel feststehender Formationen und Figuren – jene Disziplinierung zu gewährleisten, in die der Höfling sich fortan zu fügen hatte.“[103]

Die neue strenge Ordnung der höfischen Gesellschaft spiegelt sich fortan vermehrt in der Kunst wieder, und findet besonders stark im Tanz Ausdruck. Das Streben nach Ordnung und Harmonie, die Betonung der Zyklik und die Positionierung des Menschen im Kosmos bildet das Grundgerüst für die Entstehung der neuen Form des höfischen Gesellschaftstanzes. Nicht das einzelne Element, sondern die Gesamtheit der Erscheinung und ihre Ordnung stehen im Vordergrund. Ziel ist es, den eigenen Körper perfekt zu beherrschen – sowohl im Tanz als auch im täglichen Umgang bei Hof – und jegliche unkontrollierte Natürlichkeit von vorne herein auszuschalten. Dieses Körpergefühl birgt unweigerlich eine gewisse Künstlichkeit in sich, die wiederum – zur absoluten Perfektion gereift – zur vollkommenen Natürlichkeit zu reifen hat. Zweifelsohne dringt hier die Tradition des militärischen Exerzierens durch, wenn man auch die ursprünglichen Formationsformen des Kampfes zu rein ästhetischen Abwandlungen hochstilisiert.

Waren in den Tänzen des Mittelalters hauptsächlich Rundtänze bekannt, so beginnt in der Renaissance die Metrik und Geometrie eine immer größere Rolle einzunehmen. Die Tanzenden beginnen sich zu Figuren zu formieren und komplizierte Muster am Boden

[102] Otterbach, Friedmann: „Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes: ein Überblick.“, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven, 1992, S.63
[103] Otterbach, Friedmann: „Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes: ein Überblick.“, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven, 1992, S.29

abzuschreiten, um sich so in ein harmonisches Gesamtbild einzufügen – ja darin zu verschwinden. Hinzu kommt, dass das Geschehen vom anwesenden Hof meistens von einem erhöhten Standpunkt aus (Balustrade) - sprich aus der Vogelperspektive verfolgt wird, und dadurch erst seine Wirkung erzielen kann.

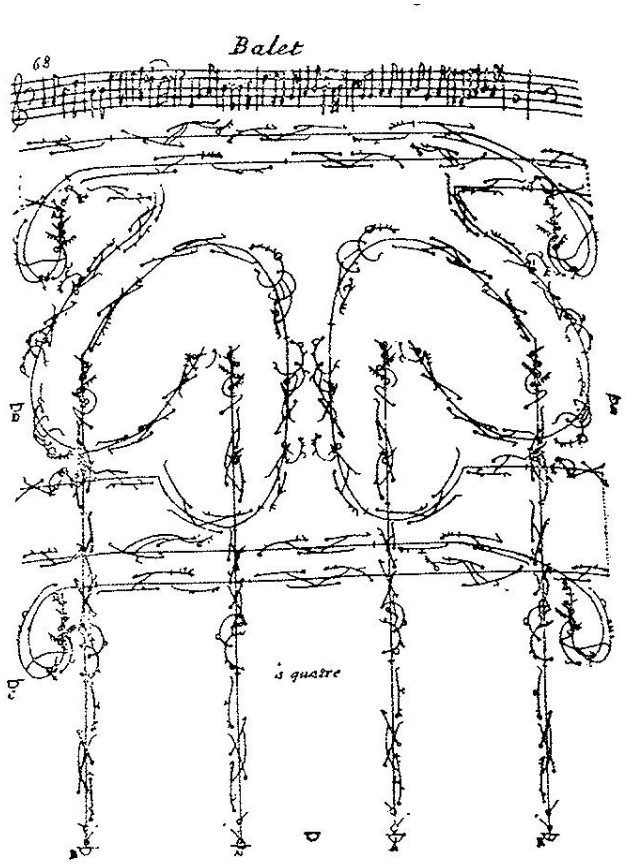

Abb. 14: Schrittfolge und Bodenwege eines Menuetts

Die strenge Linienführung der dargestellten Figuren und Formationen bedürfen daher präziser Choreographien und die Tänzer intensiver Anleitung und Betreuung durch Tanzmeister, deren Aufgabe nicht allein in der Schulung der Körperbeherrschung und der Normierung der Bewegungen im Tanz besteht. Die Beherrschung der Etikette und Konditionierung des eigenen Körpers bestimmen mehr und mehr den Status des Höflings und dessen Stellung in der Hierarchie des Hofes. Mit der Zentrierung auf den Herrscher des zunehmend absolutistischen Hofes, gewinnt der Gesellschaftstanz als konstitutives Instrument der strengen gesellschaftlichen Ordnung an Bedeutung.

„Die Zentralisierung der Staatsgewalt führte zu territorialer Befriedung, das höfische Leben bestand nicht länger aus einer fortwährenden Kette von bewaffneten Auseinandersetzungen. Rivalitäten, die man ehedem mit dem Schwert ausgefochten hatte, sollten nun im Komment der Courtoisie beigelegt werden. Entscheidend war freilich, wer sich die Gunst des Herrschers zu sichern vermochte und die Spielregeln der höfischen Etikette am besten beherrschte.“[104]

Der höfische Gesellschaftstanz dient also vermehrt als Mittel der Machtdemonstration des Herrschers. Hof und Souverän sind zugleich Zuschauer als auch Akteure, und Tanz wird zum

[104] Ebd.

Ausdruck der gesellschaftlichen Ordnung. Jeder einzelne ist nur ein Bestandteil eines großen Ganzen – eines Gesamtkunstwerkes, das unter dem Zeichen der Harmonie und Ordnung einzig und allein der Huldigung des Herrschers dient. Auf diesem Prinzip beruht das Konzept des höfischen Gesellschaftstanzes, ganz im Geiste des barocken Kulturbegriffs. Durch die vollkommene Beherrschung der Natur wird jene Ordnung hergestellt, die aus der vollendeten Künstlichkeit wieder Natur zu machen vermag.

„Der Tanz wurde zum sinnenfrohen, aber genau kalkulierten Schaustück, dessen Akteure lernen sollten, das eigene Tun aus dem Blickwinkel des Publikums – also mit fremden Augen – zu betrachten und sich selbst zu stilisieren.“[105]

An der Spitze dieses Systems absoluter Beherrschung steht der Souverän, der diese Ordnung aufrecht erhält und somit für die Erhaltung der allumfassenden Harmonie verantwortlich ist. Diese Geisteshaltung findet in der Kunst ihren Ausdruck und veranschaulicht sich besonders in der Tanzkunst.

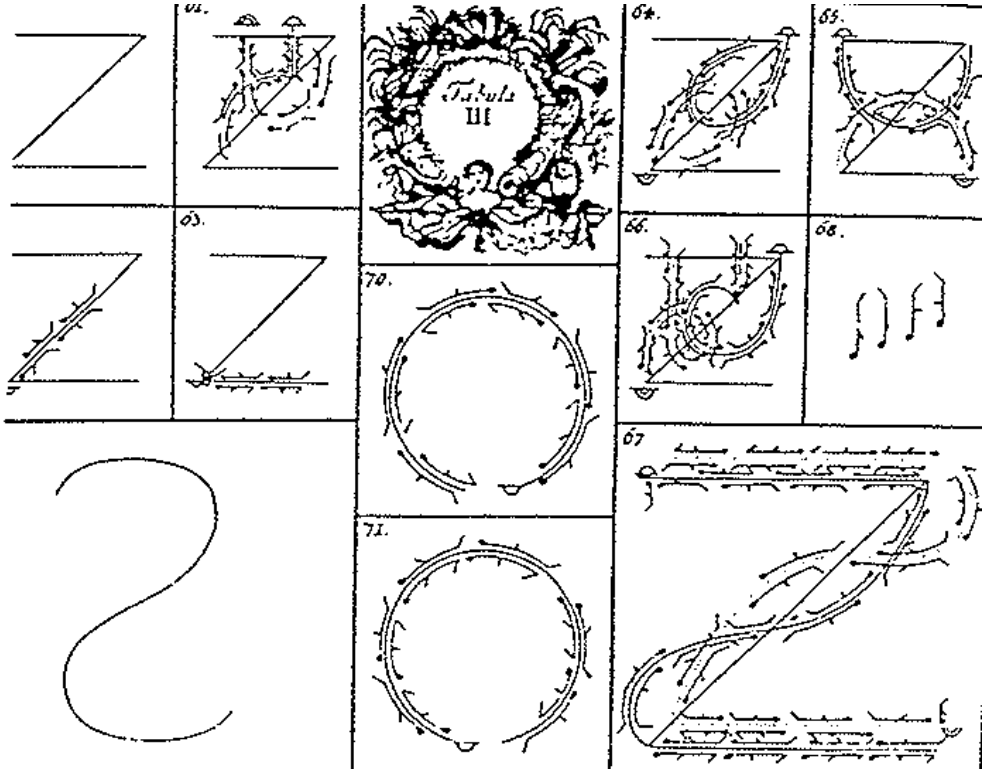

Abb. 15: Die typische Z-förmige Choreographie des Menuetts

Es sind italienische Tanzmeister, die die Geburt des höfischen Gesellschaftstanzes am französischen Hof, wo er seine intensivste Ausformung erleben soll, erst ermöglichen. Katharina de Medici, die florentinische Frau Heinrichs II. gilt als Schlüsselfigur der kulturellen Verbundenheit Frankreichs und Italiens. Sie ist es, die die ersten italienischstämmigen Tanzmeister nach Paris holt, und – was von weitaus größerer Bedeutung ist – ganz in der italienischen Festkultur verwurzelt ist. Nicht nur für die Etablierung des höfischen Gesellschaftstanzes, sondern generell für die Entwicklung der barocken Festkultur am französischen Hof, der in Folge Ton angebend für das kulturelle Leben in ganz Europa sein wird, wird sie die Schlüsselfunktion tragen. Ihr ganz spezielles Verhältnis zur Reitkunst und

[105] Ebd.

ihre Bedeutung für die aktive Einbeziehung der Frauen in die barocke Festkultur, wird im Folgenden noch gesondert behandelt werden.

In Frankreich tritt der Tanz innerhalb der Festkultur das Erbe des ritterlichen Turniers an.[106] Nach Heinrichs tragischem Tod, nimmt der Hof Abstand vom brachialen Turnierkampf und wendet sich neuen Facetten der Unterhaltung zu (siehe dazu: Kapitel 1.3.1 u 1.3.2.). Mitunter gewinnt nun auch am französischen Hof der Tanz an Bedeutung, nicht zuletzt durch die tatkräftige Förderung Katharina de Medicis. Dieses Engagement der Valois fruchtet schließlich in der Gründung der ersten Akademien – die Akademie für Musik und Dichtung, geleitet von Antoine Baif wird 1571 gegründet – die sich fortan auch mit der Reglementierung des Tanzes beschäftigen, und auf deren Arbeit schließlich die Trennung von Gesellschaftstanz und Ballett beruht. Erste tanztheoretische Schriften entstehen, zumal eine Normierung der Bewegung unabdingbar wird. Tanzmeister wie Fabritio Caroso und Thoinot Arbeau verfassen tanzpädagogische Schriften, die neben grundlegenden Aspekten der Sittsamkeit auch erstmals konkrete Bewegungsmuster schematisch festlegen. Mit diesen Schriften wird die Grundstruktur des höfischen Gesellschaftstanz festgelegt und das fortan maßgebliche Symmetrieprinzip des Tanzes geboren.

3.1.1 Die Geometrie im barocken Tanz

Dem Prinzip der Zähmung alles Natürlichen und damit der Unterwerfung der Natur folgt im anbrechenden Barockzeitalter auch das Verständnis für den menschlichen Körper und in weiterer Folge der Tanz. Daraus folgert sich, dass - noch vor der Trennung des Tanzes in Gesellschaftstanz und Ballett – das Grundgerüst der tänzerischen Darbietung nach den Regeln der (aus der militärischen Übung stammenden) „Formation“ beruht. Das mag nun, aus unserem heutigen Verständnis von Tanz, eine kuriose Ableitung sein, jedoch erinnern die Skizzen und Beschreibungen früher höfischer Gesellschaftstänze den Betrachter heute doch weit mehr an Manöverpläne und militärische Exerzitien als an tänzerische Darbietungen. Das ist wohl auf die Konzeption des barocken Gesellschaftstanzes als Instrument der Huldigung des Souveränen und der Symbolisierung eines komplexen Systems mit Hilfe der Reduktion des einzelnen Körpers auf seine Funktion als Bestandteil eines „großen Ganzen“ zurückzuführen.

Der Tanz funktioniert hier eher im Sinne eines „lebenden Bildes“, wie wir es bereits in den Trionfi der Renaissance und davor in den christlichen Prozessionen (siehe Kapitel 1.2.1) kennen gelernt haben. Die TänzerInnen – auch hier ausnahmslos Mitglieder des Hofes – formen Bilder, zeichnen Muster, oder fungieren als Buchstaben eines Textes, den das ebenfalls höfische Publikum zu lesen gelernt hat. Es ist die Linie, das imaginäre Muster am Boden, die Wege die es abzuschreiten gilt, die den Tanz der Zeit dominieren.

„Die Aufmerksamkeit sowohl der Zuschauer wie der Tänzer richtet sich zum einen auf einen möglichst eleganten, scheinbar ohne Anstrengung ausgeführten Zusammenhang von Schritten und zum anderen auf das (oben betonte) choreographische Element des imaginären Musters auf dem Boden, dem die Tänzer folgen bzw. welches sie nachzeichnen.“[107]

Die einzelnen Körper der TänzerInnen verschmelzen zu einem einzigen Ornament, dass in seiner kunstvollen Erscheinung und Verwandlung das Individuum in einen unbedeutenden Baustein eines gewaltigen Huldigungsapparates verwandelt.

[106] Weickmann, S.33
[107] Braun, Rudolf; Guggerli, David: „Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550 – 1914.“Verlag C.H. Beck, München, 1993, S. 158

„Im geometrischen Tanz wurde der Körper des Höflings oder der Hofdame (...) zu einem signifikanten oder semantischen Teil vom Namen des Fürsten oder zu einer visuellen Figur, die eine Botschaft über den Souverän enthielt.“ [108]

Diese Art des Tanzes erfordert nun eine Art „Tanzgrammatik“[109] die jeden kleinsten Bewegungsablauf der Tänzer genau normiert, um innerhalb der Gesamterscheinung absolute Gleichförmigkeit zu garantieren. Es wird zu den Aufgaben der neugegründeten Akademien zählen, ein Regulativ für den Tanz und seine Bewegungen festzuschreiben. Das Grundprinzip dieser neuen Tanzlehren findet sich in der Geometrie. In einer Tanzschrift von 1713 hält der deutsche Tanzmeister Samuel Behr fest:

„Die Geometrie (...) dienet der Tantz – Kunst hierinne: indem alle vorkommenden Pas und Schritte beym Tantzen, welche mathematice und regulariter durch Linien, Winckel, Circul (Kreise) und andere Gänge und Figuren formiret werden, daraus ihre vollkommene Fundamente haben.“[110]

Eine solche geometrische Figur eines von Caroso 1630 dokumentierten Tanzes, soll an dieser Stelle einen Eindruck von der Komplexität der Tanzfiguren vermitteln.

„Die an die kunstvollen Rosetten gothischer Kathedralen erinnernde Blütenform dieser Zeichnung strebt vom festen Mittelpunkt über feine Verästelungen zu harmonisch sich begegnenden und wieder entfernenden Halbkreisen und Linien auseinander. Den Kern des Ganzen bildet ein in sechs Zacken ausgreifender Ring. Zwischen seinen Spitzen haben drei Damen und drei Herren ihren Standort, der durch die rings um den äußeren Tanzkreis abwechselnden Kürzel: Dma = Domina (Dame) und Cro = Cavaliero (Herr) festgelegt ist. Von hier aus tanzen sie die vorgeschriebenen Bahnen von innen nach außen ab, wobei sich die zentrale Blüte mehr und mehr entfaltet.“ [111]

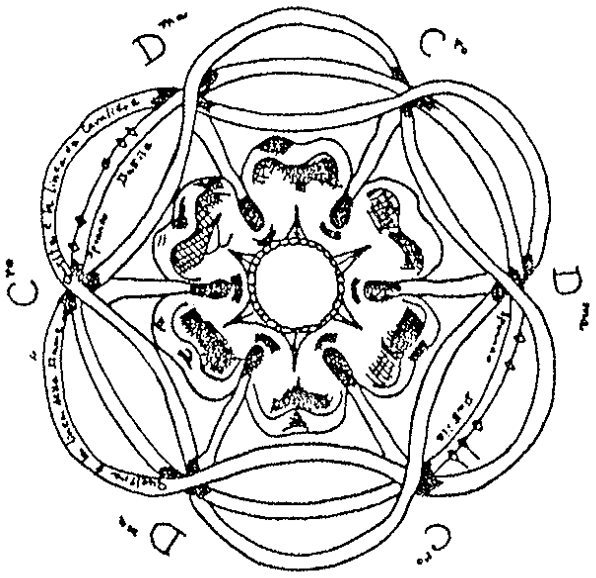

Abb. 16: Rosettenartige Tanzfigur aus der Vogelperspektive betrachtet, Caroso 1630

[108] Weickmann, S. 35
[109] Braun, Guggerli, S. 155
[110] Otterbach, Friedmann, S.74
[111] Baier-Fraenger, I.: „Zur Entstehung und Bedeutung der Kinetographie.“, In: „Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes.“ Schriftreihe des Präsidiums der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Arbeitsheft 36, Berlin-Ost, 1982 , S.22

„Alles Geschehen folgte den Gesetzen der Symmetrie. Schritte, die nach links gegangen wurden, mussten nach rechts wiederholt werden. Der einzelne hatte sich in ein Gesamtgefüge unterzuordnen, jede seiner Gebärden zielte auf die mathematisch kalkulierte Außenwirkung des Ensembles. Die Wege, die zurückzulegen waren, basierten auf einem gedachten Koordinatensystem über der Tanzfläche, das nach vorne, nach hinten und seitwärts abgemessen und durch Gänge auf der Diagonalen, im Dreieck oder Viereck und im Kreis ergänzt wurde.“[112]

Die Geometrie bildet fortan das Fundament der höfischen Tänze[113], sowie sie die Architektur bestimmt, und sich in der Strenge der barocken Gartenanlagen wiederfindet. Im Tanz wird diese übermächtige Rolle der Geometrie durch die erhöhte Perspektive des Publikums bedingt, die die Wahrnehmung der getanzten Figuren und Ornamente überhaupt erst ermöglicht.

„Während der Aufführung des Ballet comique de la Reine standen die meisten Zuschauer an den Wänden des Saales auf Tribünen und Estraden, so dass sie auf das ohne Bühne in der Mitte des Raumes sich abspielende Spektakel von oben herabblickten. Unter anderem aus dieser – überblickartigen – Sicht der Zuschauer resultierte eine geometrische Linienführung der Tänze: Kreise, doppelte Kreise, Dreiecke, Quadrate, Spiralen usf. Die spezifische Form der Tanzfiguren war also durch die Konzeption des Zuschauerraumes mitbedingt.“[114]

Hinzu kommt, dass die Choreographie der einzelnen Tänze stets auf den anwesenden Souveränen ausgerichtet wird, folglich also nur aus seiner Perspektive in ihrer Vollkommenheit wahrgenommen werden, bzw. gelesen werden kann. Egal ob der Monarch aus einer, auch vom Publikum gut sichtbaren Loge das Geschehen überblickt, im Ballsaal am Kopfende des Saales Platz nimmt, oder selbst als Tänzer auftritt, er bildet stets das Zentrum auf das sich alles zu fokussieren hat, um seinem absolutistischen Machtanspruch Rechenschaft zu tragen. Die Geometrie stellt genau diese Ordnung her wie das Beispiel des „grand bal du Roi“ am französischen Hof Louis XIV verdeutlicht.

[112] Weickmann, S.34
[113] Otterbach, Friedmann, S. 75
[114] Ebd. S. 73

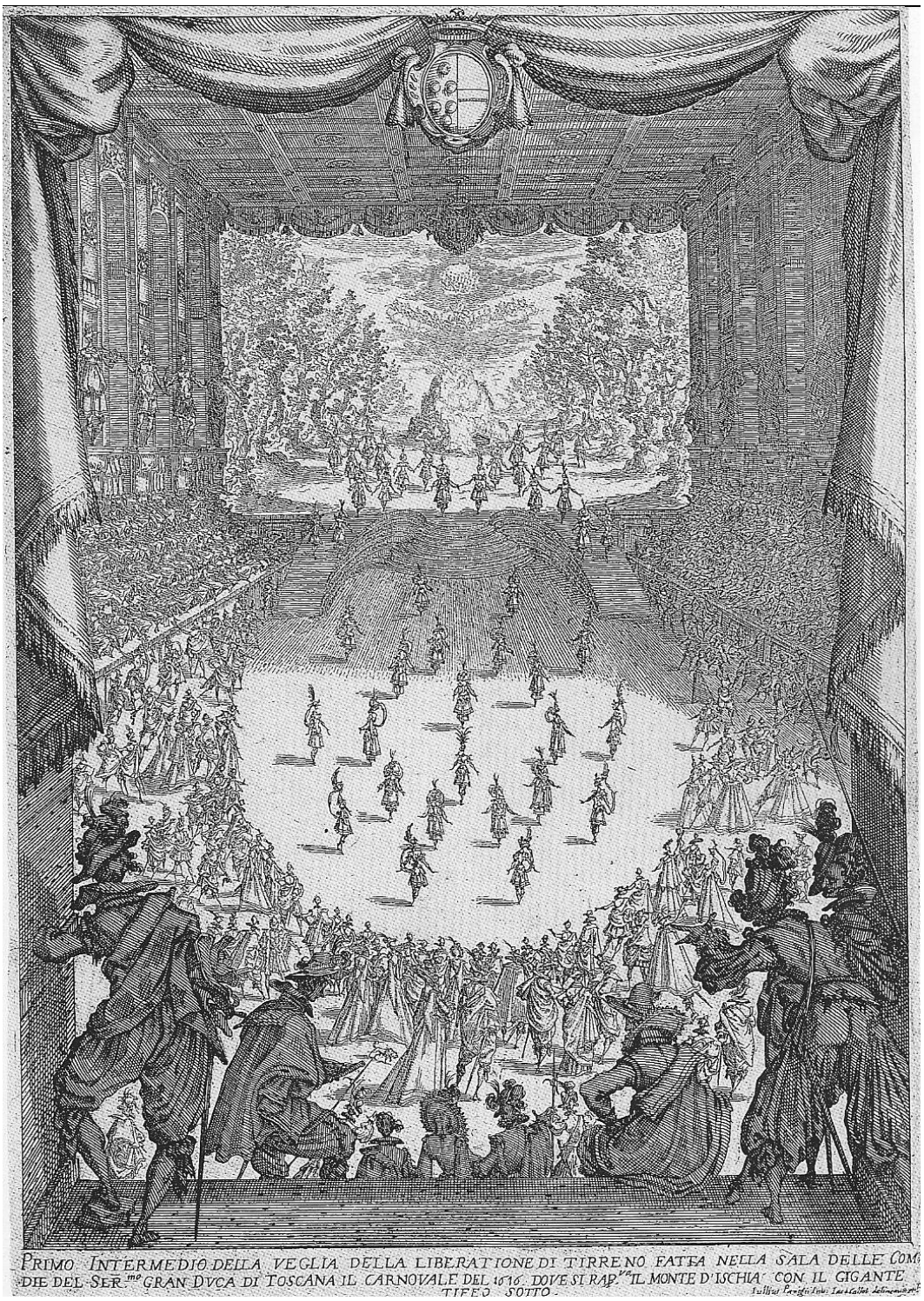

Abb. 17: Szenenstich eines Ballettes, Callot 1616

„(...)Die Tänzer folgen während ihres Tanzes einer Achse, die auf den König zugeht. Aus monarchischer Perspektive erscheint so das Parkett wie der Garten in Versailles. Er liegt dem König zu Füßen und ist achsensymmetrisch auf seinen Blick ausgerichtet. Des Königs Sitz ist der zentrale Thron, von welchem aus man das ganze Geschehen nicht nur überblicken und damit kontrollieren, sondern auch verstehen und voraussehen kann.“[115]

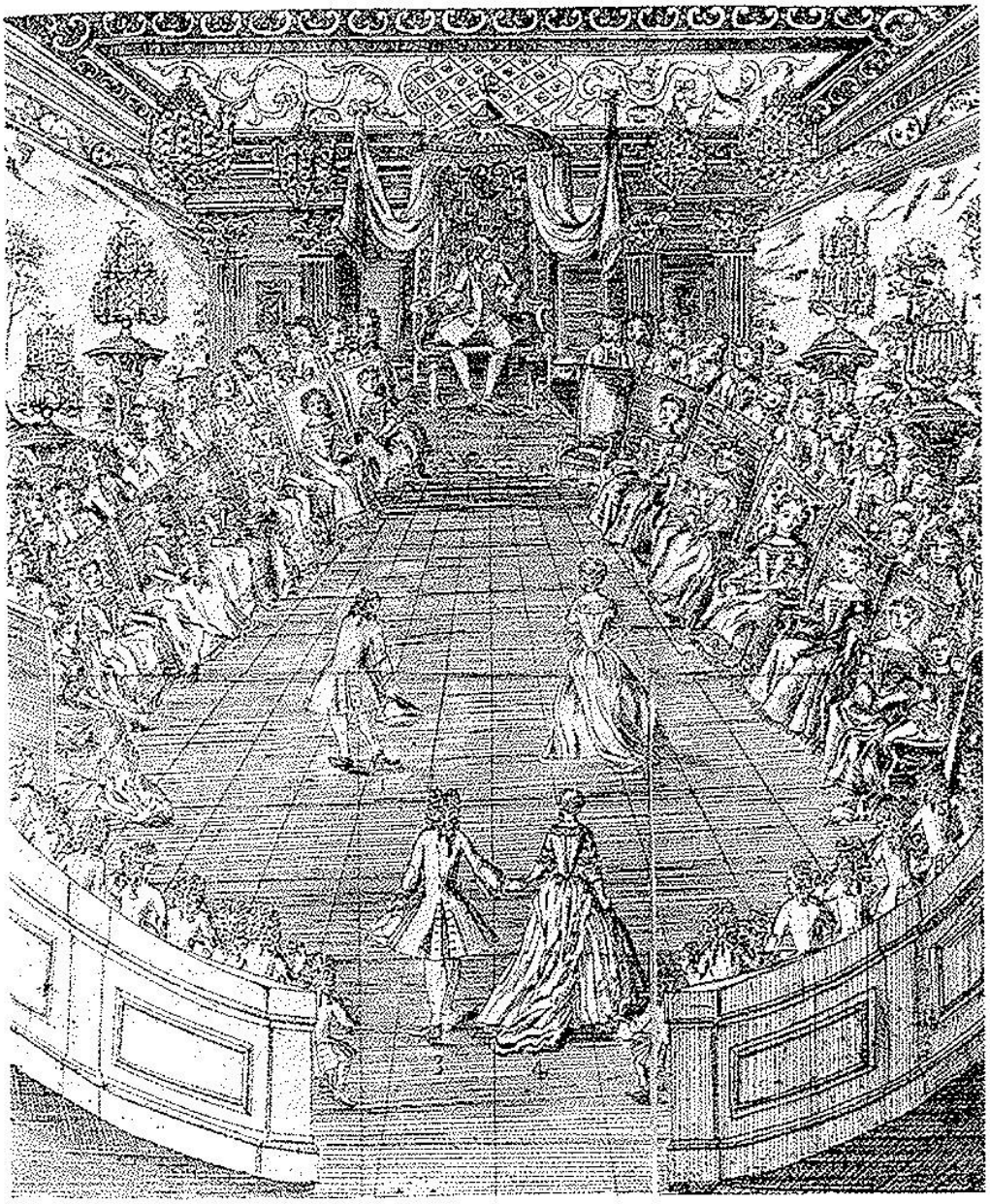

Abb. 18: Stich des „Grand bal du roi“, der die Gliederung des Tanzsaales zeigt.

Diese Strukturierung des Raumes und der Tanzfläche nach den Gesetzen der Geometrie erfordert Choreographien, die nach strengen mathematischen Formeln erstellt, und akribisch genau festgehalten werden. Der Auftrag der neugegründeten Akademien unter anderem eine Normierung des Tanzes festzulegen, bedingt eine Vielzahl choreographischer Skizzen solcher Tänze, die versuchen, die Abläufe bis ins kleinste Detail festzuhalten. Die derart dokumentierten Figuren und Bodenwege der TänzerInnen veranschaulichen dem Betrachter

[115] Braun, Guggerli, S. 149

heute die Übermacht der strukturalen Weltanschauung des Frühbarocks, in dem Gesetzmäßigkeiten der sozialen Ordnung gleichermaßen auf die Natur, ja selbst auf den menschlichen Körper übertragen, und sichtbar gemacht werden.

„Die Beziehung zwischen Tänzern in einer Choreographie waren nach dem Prinzip jener Beziehungen der Menschen zur Objektwelt konzipiert – physikalisch, um es extrem zu sagen. Von daher wird die parallele Betreuung scheinbar so verschiedener Wissensbereiche wie Physik, Tanz, Musik, Sprache und Mathematik durch die königlichen Akademien verständlich, von daher einsehbar, weshalb sowohl Architektur wie auch Choreographie auf das alles beherrschende Erklärungsprinzip der Geometrie zurückgeführt werden.“[116]

3.1.2 Die Konditionierung des Körpers im Tanz und ihre Parallelen in der Reitkunst

In den einleitenden Kapiteln habe ich die Entwicklung der Reiterei aus ihren militärischen Wurzeln hin zum festen Bestandteil der höfischen Festkultur umrissen, und damit den in der Literatur vorherrschenden Zugang an dieses Thema kurz erörtert. Die Kulturwissenschaften, hier insbesondere die Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte, neigen dazu, es bei diesem Aspekt der Betrachtung zu belassen, zumal die Reiterei in der mittelalterlichen Festkultur auch unumstritten stark an ihre militärische Basis gebunden ist, und damit das Forschungsgebiet der „Kriegskunst“ in ihrer dominanten Rolle bestens bedient. Mit dem Beginn der Neuzeit jedoch erfährt die höfische Festkultur einen Wandel, dem sich auch die Reiterei nicht entziehen kann, und der sie einer Metamorphose von der Kriegspraxis hin zur Kunstform unterzieht. In dieser Phase rückt die Reitkunst in ihrer Konzeption und Praxis an eine eben erst als Instrument höfischer Repräsentation und Unterhaltung wiederentdeckten Kunstform heran – an den Tanz.

Die Entwicklung des höfischen Tanzes ausgehend vom Renaissancezeitalter (siehe Kapitel 3.1.1) spiegelt sich in der Reitkunst in erstaunlicher Übereinstimmung. Sowohl die wachsende Bedeutung der Choreographie als auch das angestrebte Ziel der rationalistischen Funktionalisierung[117] eines natürlichen Körpers trägt sich in der Geisteshaltung des Barock, um darin Kunststatus zu erlangen, und die Reitkunst zu jenem Kulturgut zu erheben, das über diese Epoche hinweg als bedeutendes Repräsentationsinstrument absolutistischer Macht konserviert wird. Der Einfluss der Reiterei im Kontext höfischer Festkultur auf die Entstehung neuer künstlerischer Ausdrucksformen wie etwa der Oper (siehe Kapitel 1.3.4), bringt sie nun auch in eine enge Wechselbeziehung mit dem barocken Tanz, und unterwirft sie den selben Gesetzmäßigkeiten und theoretischen Konzeptionen.

Ausgehend von der sozialen Wandlung der höfischen Hierarchie der Renaissance, etabliert sich die Reitkunst als Kulturgut und fester Bestandteil repräsentativer Etikette.

Mit dem immer enger an Hof und Herrscher gebundenen höfischen Adel, entwickelt sich jenes Idealbild des Höflings, welches in der italienischen Renaissance unter dem Begriff „cortigiano“[118] zusammengefasst ist. Geprägt wird das Ideal des „cortigiano“ von Baldassare Castiglione, der 1549 unter eben diesem Titel ein mehrbändiges Werk im Gedankengut des Humanismus der Schaffung eines solchen gesellschaftlichen Ideals widmet. Unter anderem hält er darin, die an den Höfling gestellten Anforderungen seine – wie Burckhardt es nennt – *„ritterlichen Übungen in Vollkommenheit“*[119] betreffend, fest.

[116] Braun, Guggerli, S. 164
[117] Weickmann, S. 34
[118] Burckhardt, “Kultur der Renaissance in Italien.”, S.314
[119] Ebd.

„Der Cortigiano muss mit allen edlen Spielen vertraut sein, auch mit dem Springen, Wettlaufen, Schwimmen, Ringen; hauptsächlich muss er ein guter Tänzer sein und (wie sich von selbst versteht) ein nobler Reiter.“[120]

Diese Vielfältigkeit der körperlichen Ertüchtigung – im Sinne des Idealbildes des „honnète homme“[121] - stellt natürlich nur ein Leitbild dar. Tatsächlich kristallisieren sich bereits im Frühbarock die drei großen Disziplinen der elitären sportlichen Betätigung heraus, die bald auch Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen auf der Ebene der Akademien werden sollen: Reiten, Tanzen, Fechten. 1641 schreibt Monsieur de Saint-Hubert, ein Adeliger am Hofe Ludwigs XIII:

„Jeder weiß, dass der junge Edelmann, der hoffähig sein möchte, reiten, fechten und tanzen können muss. Die erste Disziplin fördert seine Gewandtheit, die zweite seinen Mut und die dritte seine Grazie und seinen Charakter, und da jeder dieser Übungen zu gegebener Zeit von Nutzen ist, kann man sie als gleichberechtigt betrachten.“[122]

Der Höfling greift also nicht nur, was das Tanzen und Fechten betrifft auf professionelle Unterweisung zurück; Reitmeister, die sowohl für die Ausbildung der Pferde, als auch den Unterricht verantwortlich sind, werden bei Hof beschäftigt. Die Institutionalisierung der Reitkunst geht nicht von ungefähr von Italien aus, das mitunter die Schule der großen Reitmeister ganz Europas stellt. Wie auch im Tanz halten die italienischen Höfe auch in der Entwicklung der Schulreiterei eine Vorreiterrolle, und auch hier wird die Rückbesinnung auf das Altertum in der Renaissance maßgebend für die Grundlage der ersten wissenschaftlichen Betrachtung auf dem Gebiet der Reiterei dienen. 1532 gründet Frederigo Grisone in Neapel die erste Reitakademie, die die Reitkunst nach dem antiken Vorbild Xenophons auf ein philosophisches Fundament stellt.[123] Ausgehend von Neapel verbreitet sich die Schulreiterei in ganz Europa. 1550 entsteht das erste reittheoretische Werk der Neuzeit – „Ordini di cavalcare“ von Frederigo Grisone – und bald holen sich die bedeutenden Höfe Europas italienische Reitmeister in ihren Dienst. Giovanni Pignatelli, ein Schüler Grisones, lehrt am französischen Hof. Bei ihm erhält Antoine Pluvinel de la Baume seine Ausbildung, der 1625 mit dem Werk „L´Instruction du Roy en l´Exercise de monter à Cheval“ die bekannteste Abhandlung über die Reitkunst der frühen Schulreiterei verfasst, im Dienst von Heinrich IV, später von Ludwig XIII steht[124], und 1593 die Pariser Reitakademie gründet.

[120] Ebd.
[121] Der Begriff des „honnète homme“ deckt im Wesentlichen den Begriff des italienischen Cortegiano im französischen Verständnis des höfischen Ideals im 17. und 18. Jhdt.
[122] Weickmann, S.33
[123] Oulehla, Mazakarini, Brabec d´Ipra: „Die spanische Reitschule zu Wien.“ Verlag Norbert Orac, Wien 1986, S. 18
[124] Branderup, Bent, Kern, Eberhard: „Renaissance Reiten nach Antoine de Pluvinel. Reiten wie die Könige. Eine Reitlehre.“, Cadmos Verlag, Verden 2003 , S. 5

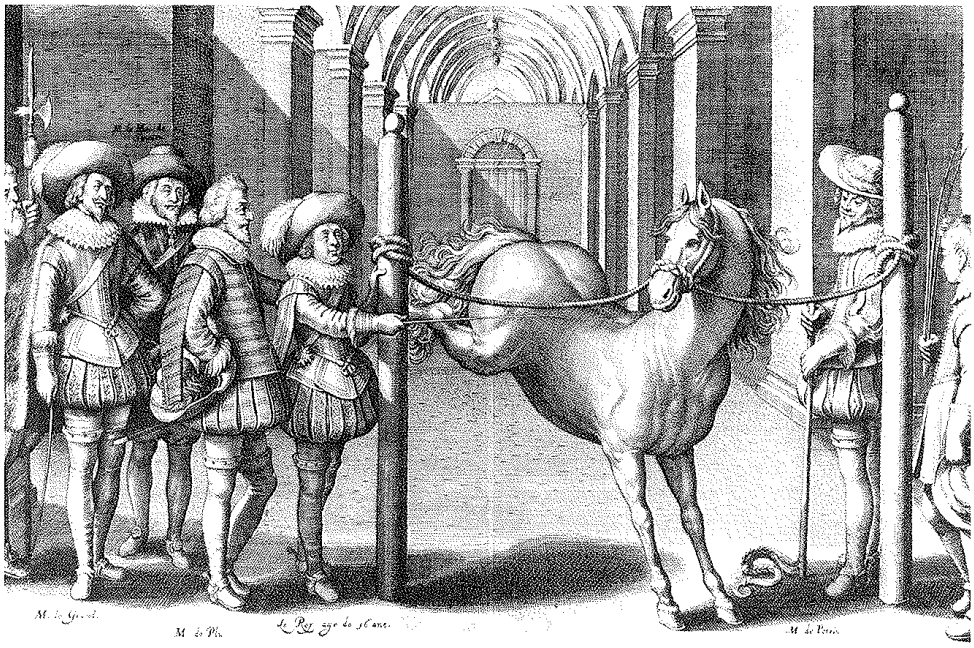

Abb. 19: Arbeit zwischen den Pilaren, Antoine de Pluvinel, 1623

Auch Paolo d´Aquino und Vargas, die Reitmeister am spanischen Habsburgerhof, sollen in Neapel ausgebildet worden sein.[125] In Deutschland verfasst der braunschweigische Stallmeister Georg Engelhardt von Löhneyssen 1588 in Wolfenbüttel mit der „Hof-, Kriegs, und Reitschul“: „Della Cavalleria“ die erste theoretische Abhandlung über Schulreiterei in deutscher Sprache.[126]

In diesen theoretischen Betrachtungen der Ausbildung des Reitpferdes werden erstmals klare Ziele der Konditionierung eines natürlichen Körpers verfasst, die sich Deckungsgleich in den tanztheoretischen Schriften des 17.Jhdt´s wiederfinden.

1623 verfasst Fréderic de Lauze die „Apalogie de la Danse“, in der er die Tanzkunst gegen die laut werdenden Vorwürfe der Unsittlichkeit und Gotteslästerung seitens der Calvinisten verteidigt.[127] Er streicht vor allem die positiven Auswirkungen des Tanzes auf die Körperlichkeit des Menschen hervor, setzt dieser „bildende Funktion“ jedoch eine entsprechende rationale Beherrschung des Körpers voraus. Dorion Weickmann fasst diese Aussage folgendermaßen Zusammen:

„Das Tanzen dient, so de Lauze, der Verschönerung und Versittlichung des Menschen und vermag – bei ausreichender Anstrengung – sogar Fehlentwicklungen umzukehren. Eine solche Idee kann freilich nur dort reüssieren, wo die Körpersprache einer Ökonomie der Kräfte gehorcht und die zwischenmenschliche Verständigung ins Abseits schiebt. Der Tanzende muss das Kräftefeld seines Körpers organisieren, statt sich von ihm organisieren zu lassen - so adaptiert der Verfasser der „Apologie“ das repressive Moment des Zivilisationsprozesses.“[128]

In dieser Festlegung des bildenden Charakters als Teil eines Zivilisationsprozesses eines natürlichen Körpers, findet sich das Grundkonzept der Reitkunst wieder. Unter dem selben Aspekt der Zähmung und Dienstbarmachung der Natur werden der Körper des Tänzers wie

[125] Oulehla, Mazakarini, Brabec d´Ipra, S. 19
[126] Ebd. S. 24
[127] Ebd. S. 62
[128] Ebd.

auch der Körper des Pferdes einer absoluten Kontrolle unterworfen, um in stilisierter Form die eigene „Natürlichkeit“ zur höchsten Perfektion zu treiben.

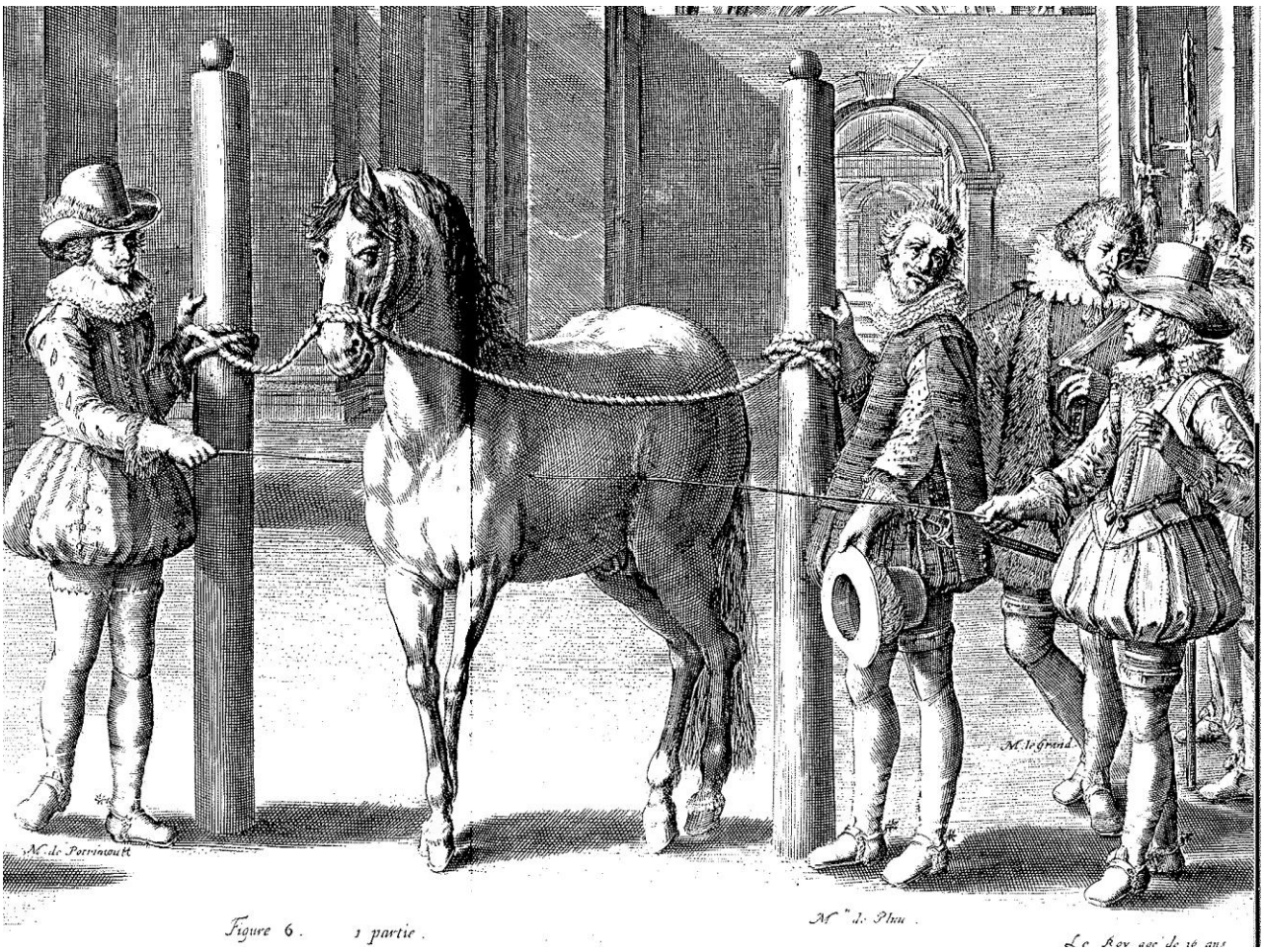

Abb. 20: Pferd in den Pilaren, rechts davon Antoine Pluvinel und Ludwig XIII

„Natur ist dort beherrschbar, wo sie zivilisiert wird, wo ihr Regeln aufgebunden werden.“[129]

Die Beherrschung der Natur erfordert vom Tänzer wie vom Reiter die genaue Kenntnis physikalischer Abläufe und Gesetze, und damit neben einem überdimensionalen Pensum an praktischer Übung auch die theoretische Auseinandersetzung mit einzelnen Techniken. Die Zeit der schriftlichen Erfassung von Reglements für den Tanz an den Akademien bringt nun auch die ersten theoretischen Reitlehren mit sich, die nicht minder strenge Normierungen erfährt. Mit der Geburt Schulreiterei wird der akademischen Tanzkunst ein interessantes Äquivalent geschaffen, das das Gedankengut des Barock vermutlich noch weitaus konkreter umzusetzen vermag. In der Reiterei erreicht die Beherrschung der Natur vielleicht seinen kunstvollen Höhepunkt, zumal der zu zähmende Körper hier noch weitaus unmittelbarer, da nicht rational lenkbar, auf äußere Einflüsse reagiert, als es beim Körper des Tänzers der Fall ist.

Francois Robichon de la Guérinière, 1715 bis 1730 Leiter der Reitakademie in Paris und bis zu seinem Tod 1751 mit der Führung der Reitakademie des Tuileries betraut, schreibt in seinem Werk „Reitkunst oder gründliche Anweisung“ 1733 über die Bedeutung der theoretischen Erfassung der Reitkunst:

[129] Braun, Gugerli, S. 164

„Ich gebe zu, dass die Übung in einer Kunst, woran der Körper so großen Anteil hat, von der Theorie unzertrennlich sein muss, denn sie lässt uns die Natur, die Anlage und die Kräfte des Pferdes entdecken, und hierdurch entwickelt man sein Vermögen, seine Zierlichkeit, die gleichsam in einer Erstarrung seiner Glieder, wie begraben lagen. Aber um in dieser Kunst zu einem gewissen Grad von Vollkommenheit zu kommen, muss man notwendig durch eine verständlich gesunde Theorie, über die Schwierigkeiten, die mit der Ausübung verbunden sind, gehörig vorbereitet sein.“[130]

Abb. 21: Die Pirouette im Galopp

Auch in der Reiterei geht es um ein natürliches Potential eines Körpers, welches durch Regelung, Zähmung und physikalischer Formung der Kunst dienstbar gemacht wird. Wie im Tanz, wird auch in der Reitkunst die Perfektion natürlicher Bewegung und ihre Kontrolle durch den Geist (in diesem Fall durch den Reiter) als absolutes Ziel gesehen. Daraus ergibt sich eine Abfolge von Bewegungen, die den würdevoll zurückgenommen Bewegungen vermehrt abrupte Schwungentfaltungen gegenüberstellen. Im Tanz wie in der Reitkunst gewinnt die „Schule über der Erde“ – also komplizierte Sprünge, die neben Gleichgewicht auch noch Kraft erfordern – als Ausdruck absoluter Kontrolle über den Körper an Bedeutung. Wird im Tanz die maßvolle und zurückgenommene Bewegung Ausdruck höchster Noblesse, so setzt die Reitkunst ihren Schwerpunkt auf das Herausarbeiten erhabener Gänge und Touren des natürlichen Imponiergehabes des Pferdes. Grundvoraussetzung dafür ist das Erreichen einer „Versammlung“ - also die vermehrte Lastaufnahme der Hinterbeine – die dem Pferd ermöglicht, seine natürlichen Bewegungen erhabener und mehr aufwärts als vorwärts auszuführen. Damit stellt die „neue“ Reitkunst der mittelalterlichen, ritterlichen Reiterei einen

[130] La Guériniére, Francois Robichon de: „Reitkunst oder gründliche Anweisung“, J.D.Knoell (Übers.), Olms Presse, Hildesheim-Zürich-New York, 1996 , S. 107

zusätzlichen ästhetischen Anspruch gegenüber. Die „Aufwärtstendenz“ der Bewegungen, und damit die Erschließung der dritten Dimension ist auch im Tanz des 17. Jhdts. zu beobachten.

„Über die hochgezogene Haltung, welche die Tanzmeister seitdem (der Renaissance) *propagierten, schien sich der Körper gleichsam aus der Hüfte emporzuschrauben, was die Bewegung der Gliedmaßen erleichterte. Arme und Beine kreisten um ein Gravitationsfeld, das ihren Aktionsradius steuerte.“*[131]

Das angesprochene Gravitationsfeld des Tänzers erfordert eine Zentrierung des Schwerpunktes in der Körpermitte, wie es auch die Versammlung des Pferdes verlangt. In der Versammlung wird die Trag-, und Schubkraft der Hinterhand dem Körpermittelpunkt (und damit unter den Körper des Reiters) angenähert, um von dort aus gesteuert und zu maximaler Schwungentfaltung (z.B. einem Schulsprung) aufgebaut zu werden. In dieser Zentrierung der Kraft im Tanz sieht Rudolf zur Lippe ein Äquivalent zur „*soziokulturellen Zentrierung auf den Herrscher“*[132], das sich nun in vielleicht noch viel anschaulicherer Form in der Reitkunst wiederspiegelt.

Die Parallelen der barocken Reitkunst und dem sich allmählich etablierenden Balletttanz werden spätestens in der Übereinstimmung des Vokabulars unübersehbar. Bezeichnungen wie Quadrille (eine Formation von mindestens 4 Reitern) oder Pas de Deux (ein nach weitgehend symmetrischen Grundstrukturen aufgebautes Programm für 2 Reiter) sind bis zum heutigen Tag in Gebrauch. Auch der aus der Tanzkunst stammende, bereits in der Antike verwendete Begriff der „*pirouette“*[133], der im 16. Jhdt. von Caroso wieder aufgegriffen wird, bezeichnet bis heute eine 180° bzw.360° Wendung des Pferdes auf kleinstmöglichem Zirkel im Schritt oder Galopp. Am Deutlichsten finden sich die gemeinsamen Wurzeln der Reit- und Tanzkunst jedoch in den Begriffen der „Schule über der Erde“ wieder, der im 17. Jhd. größte Bedeutung beigemessen wurde.

„ Kannte man einst die Schulsprünge Pesade, Halbcourbette, Courbette, Croupade, Ballotade, Kapriole und Passo e salto (Halbkapriole) so üben wir heute im Schulbetrieb (der Spanischen Hofreitschule zu Wien) *nur mehr die Levade, die Courbette und die Kapriole aus. (...)Grundsätzlich werden alle Schulsprünge aus extremer Versammlung heraus entwickelt. Wenn sie auch nicht im eigentlichen Sinne, wie dies sonst streng gefordert wird, der natürlichen Fußfolge des Pferdes entsprechen, so basieren sie dennoch auf einem, wenn auch künstlerisch modifizierten natürlichen Bewegungsablauf.“*[134]

[131] Weickmann, S. 35
[132] Ebd.
[133] Gregor, Josef: „Kulturgeschichte des Balletts. Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte unter den Künsten.“, Gallus Verlag, Wien, 1944, S. 175
[134] Oulehla, Mazakarini, Brabec d ´Ipra, S. 212

Abb. 22: Pferd und Reiter in der Pesade

Diese Sprünge gelten als die spektakulären Zeugnisse höchster Dressur und Momente maximaler Kraftentladung und Schwungentfaltung, die die vorherrschend zurückgenommene Bewegung sowohl im Tanz als auch in der Reitkunst kontrastieren. Bereits Caroso beschreibt in „Il Ballerino“ 1580 einen Tanzschritt namens „*capriola intrecciata*“[135] - einen Hochsprung, bei dem die Beine gekreuzt anschlagen – der sich im Tanzvokabular bis heute als „*entrechat“* erhalten hat.

Die „Schulen über der Erde“ in der Reitkunst erfordern einen bestimmte Physiologie, sodass sich der spanische Pferdetyp – der die passenden Veranlagungen dafür mitbringt – alsbald an Europas Höfen durchsetzt, und nicht nur den Phänotypus des Lipizaners dominiert, sondern auch der berühmten Wiener Hofreitschule Karl VI. ihren Namen gibt. Das spanische Pferd verdrängt die schweren, mittelalterlichen Streitrosse vollständig aus dem Turnierwesen, entspricht den neuen Anforderungen des Repräsentationsinstrumentes durch sein Temperament, Veranlagung und Physiologie exakt, was allerdings auf Kosten seiner Einsetzbarkeit im kriegerischen Feld geht. Die teuer importierten, spanischen Pferde mit ihrer hohen Lernfähigkeit und Schönheit gelten im Barock als Prestigeobjekt und nicht mehr als tatsächliche Gebrauchspferde für den Einsatz im Kampf. Somit verschiebt sich natürlich auch das Ziel der neuen Dressurarbeit weg von der praktischen Eignung im Kampf hin zur ästhetisch, künstlerischen Selbstinszenierung des Reiters. Die „Schulsprünge“ der barocken Reitkunst mögen zwar durchaus militärischen Ursprung haben, d.h. grundsätzlich für den Einsatz im Kampf entwickelt worden sein, worauf in der Literatur immer wieder hingewiesen wird, tatsächlich jedoch stellt man derart hochspezialisiertes Pferdematerial nicht in den Militärdienst, sondern zeigt die Lektionen über der Erde lediglich bei offiziellen Anlässen, um

[135] Gregor, S. 174

das eigene reiterliche Können, wie auch den durch den Ausbildungsstand der Pferde verdeutlichten Wohlstand zu demonstrieren. Bereits Pluvinel erwähnt bei seinen Ausführungen über Schulsprünge mit keiner Silbe irgendeine Funktion in der militärischen Praxis, wenn er schreibt:

„Man sollte sich glücklich schätzen, dieses Niveau (Kapriolen zu reiten) *erreicht zu haben, denn wie man sich leicht überzeugen kann, gibt es wenige Pferde, die so weit ausgebildet werden können. Trifft man auf ein solches Pferd, hat man allen Grund, es zu schätzen, insbesondere weil es bei Triumphzügen, Festlichkeiten, Eröffnungen und tausend anderen Ereignissen nichts gibt, das die Zuschauer mehr begeistert, größere Bewunderung hervorruft und den Reiter eleganter und geschickter erscheinen lässt, als ein Pferd, das gute Kapriolen beherrscht, den schönsten aller Schulsprünge.“*[136]

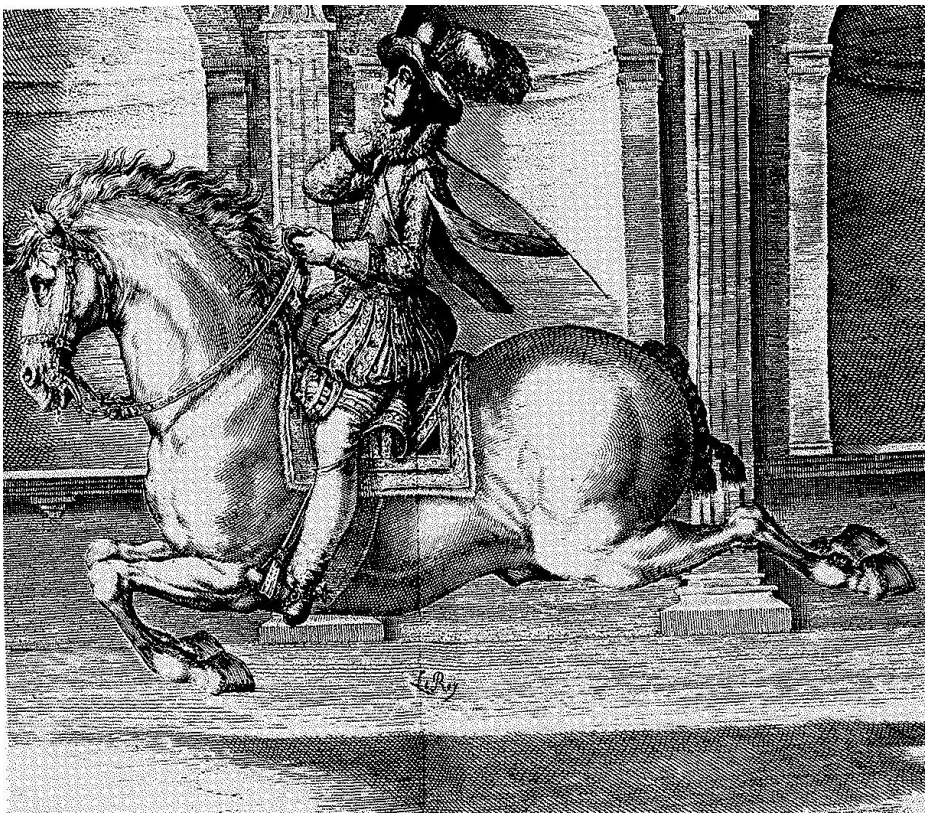

Abb. 23: Ludwig XIII in der Kapriole

Selbstverständlich gilt es dennoch dem Souverän die eigene (theoretische) Kriegstauglichkeit zu veranschaulichen, und damit den eigenen Status innerhalb der höfischen Hierarchie zu sichern, bzw. greift der Herrscher selbst auf die Reitkunst als Repräsentationsinstrument seiner militärischen Macht zurück. Jedoch handelt es sich bei dieser Form der Darbietung um eine künstlerisch gestaltete, ästhetisierte - um nicht zu sagen abstrahierte Variante von „Kriegskunst“, die den Anspruch auf Eigenständigkeit als neue Kunstform erhebt.

Unter diesem Aspekt üben die Akademien auch eine gewisse Kontrollfunktion durch Machthaber auf seinen Hof sowohl auf dem Gebiet des Tanzes als auch der Reitkunst aus. Im Gründungsdekret der „Académie royale de la Danse“ am französischen Hof Ludwig XIV heißt es, dass:

[136] Branderup, S. 76

„(...)die Tanzkunst stets als eine der ehrenhaftesten und notwendigsten anerkannt war, wenn es darum ging den Körper zu formen und ihm die grundsätzlichsten und natürlichsten Dispositionen für allerlei Übungen beizubringen und unter anderem auch diejenige der Waffen, und infolgedessen auch als eine der nützlichsten für unsere Edelleute und die anderen, welche die Ehre haben, sich uns zu nähern, nicht nur in den Kriegs-, sondern auch in den Friedenszeiten, in den Divertissements unserer Ballette.“[137]

Den Deckmantel der militärischen Übung breitet man also im selben Maße über die Tanzkultur, wie man ihn der Reitkunst zuordnet, allerdings bleibt er in der modernen Forschung (zu Unrecht) lediglich letzterer erhalten, obschon ebendiese den Anspruch künstlerischer Ausdrucksform der höfischen Festkultur des Barock mindestens ebenso verdient wie der Tanz.

Abb. 24: Pferd in der Piaff unter dem Reiter

Losgelöst von ihren militärischen Wurzeln, und zur akademischen „Kunst“ erhoben, setzt sich die Schulreiterei nun ebenso mit philosophischen und naturwissenschaftlichen Grundsätzen auseinander, wie es die Tanzmeister in zunehmenden Maße tun. Schwerpunkt der Betrachtung bleibt die Konditionierung eines natürlichen Körpers (Pferd) durch eine rational gesteuerte Instanz (Reiter). Jedoch bleibt auch die Auswirkung auf den Körper des Reiters nicht unbeachtet. Um Reitkunst auf höchstem Niveau zu erlernen, bedarf es auch bestimmter Vorraussetzungen des Reiters selbst, die wiederum dem Ideal der „gemäßigten Noblesse“ nahe

[137] Weickmann, S. 37

kommen. Antoine de Pluvinel beschreibt diese in seiner Reitlehre für den französischen König 1625:

„Was den Nutzen ständiger Übung in der Reitkunst für den Körper anbetrifft, so ist es unter anderem, dass der Mensch genötigt ist, maßvoll und geregelt zu leben, um den ganzen Körper in guter Verfassung zu erhalten. Auch ist man gezwungen, alle Arten von Exzessen und Ausschweifungen zu meiden, die die Gesundheit beeinträchtigen, denn es ist unmöglich, dass jemand, der das geringste Unwohlsein verspürt, zu Pferde etwas so gelingt, wie es sein soll, nämlich mit vollendeter Eleganz.“[138]

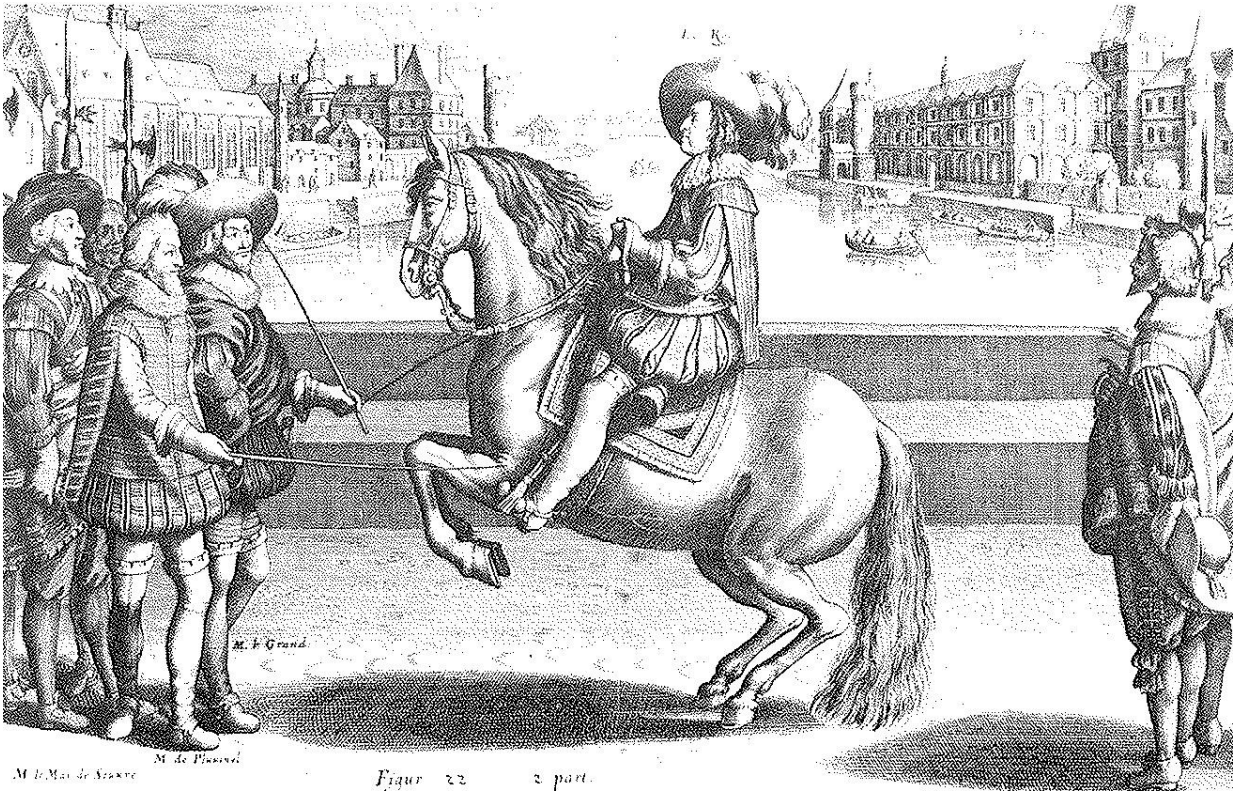

Abb. 25: Ludwig XIII. in der Levade unter der Aufsicht Pluvinels, auf einer Seinebrücke

Das hier angesprochene Ideal der Mäßigung, welches dem humanistischen Gedankengut der Renaissance entspringt, findet in noch verstärkterem Maße in der Tanzkunst vor allem aber in der höfischen Etikette seine Ausformung. Sie zielt auf eine absolute Stilisierung der Natur ab, welche – derart zur Kunst erhoben, wieder als Natur in Erscheinung tritt, und die Grundlage der höfischen Etikette dieser Zeit darstellt. Schon Castiglione widmet einen großen Teil seiner Beschreibung des „cortigianos“ der Bedeutung der „sprezzatura“ – also der natürlichen Leichtigkeit in Gestik und Körpersprache, wie auch in der Ausübung der drei wichtigsten höfischen Disziplinen: dem Tanz, dem Fechten, und dem Reiten.

„Sich in der höfischen Gesellschaft zwanglos bewegen können – das ist eine Grundforderung an den Cortegiano. Die selbstverständliche Grazie und die maßvolle Bewegung des vollendeten Cortegiano sind an die soziale, höfische Schicht gebunden. Die Natürlichkeit, die gleichzeitig auch die Bedingung für die „sprezzatura“, die lässige und unaufwendige Befolgung des schönen Maßes ist, gestattet sich Torheiten. So sehr wie Castiglione diese

[138] Branderup, S.9

„sprezzatura" am Tanz (und natürlich auch am Waffengebrauch) exemplifiziert, so sehr verweist er auch auf pantomimische Tänze: auf den Bassa, auf die Moresken und Brandi." [139]

Dass die absolute Beherrschung der Mäßigung der eigenen Natur also im Tanz durchaus auch Freiraum für den Ausdruck von Affekten bietet, bzw. durchaus auch dramatisch gestaltet werden kann, bewahrt sowohl Tanz- als auch Reitkunst davor, gänzlich auf die physikalische Komponente eines natürlichen Körpers reduziert zu werden. Die Kunst besteht darin, der Natürlichkeit – und damit den Affekten und Emotionen - durch höchste Konditionierung wieder zum Ausdruck zu verhelfen, allerdings in „gereinigter" bzw. kathartischer Form.

Über das höchste Ziel der Reitkunst schreibt der Herzog von Newcastle, Reitmeister Charles II. von England 1658, dass ein Reiter Theorie und Praxis gleichermaßen so lange studieren müsse bis:

„(...) das Reiten so elegant aussieht, als wäre es natürlich, obwohl es eine Kunst ist (...). Der perfekte Reiter reitet mit einer Kunstfertigkeit, die eher natürlich, als erlernt aussieht."[140]

Abb. 26: Titelblatt von New Castle´s Buch „Der vollkommene Reiter", 1700

Diese Kunstfertigkeit erfordert ein unverhältnismäßig hohes Maß an Übung, bzw. Automatisierung einzelner Abläufe und genauer Kenntnis der theoretischen Grundlagen. Mühevolles Training, intensives Studium der Theorie, lange Ausbildungszeit und nicht zuletzt hoher finanzieller Aufwand ist der Preis der für einen hohen sozialen Status innerhalb der höfischen Gesellschaft zu zahlen ist, was sowohl den Tanz als auch die Reitkunst der Elite vorbehält. Jedoch bieten beide Disziplinen in ihrer Perfektion dem Einzelnen wiederum die Möglichkeit, als Individuum aus der Strenge des Zeremoniells und der Etikette hervorzutreten und – wenn auch aus heutiger Sicht in verschwindendem Maße – zur Selbstbestimmung mittels künstlerischer Ausdrucksform beizutragen. Die Kunst der „Selbstdarstellung" wurde mitunter durch Ausdrucksformen wie Tanz und Reiterei sowie dem „Rollenspiel" der höfischen Etikette

[139] Strässner, Mathias: „Tanzmeister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre."Henschelverlag, Berlin, 1994, S.16

[140] Belasik, Paul: „Dressur im 21. Jhdt. Ausbildung heute nach den Lehren der alten Reitmeister." Cadmos Verlag, Lüneburg, 2003, S.15

soweit perfektioniert, dass sie eine: *„integrale Eigentümlichkeit der Persönlichkeitsstruktur wurde.“*[141]

Abb. 27: Stich aus „Ecole de Cavalarie“ von Guériniere

3.2 Der Einfluss Katharina de Medicis auf die höfische Tanz- und Reitkunst

3.2.1 Katharina de Medici - die Botschafterin italienischer Hofkultur am französischen Hof

Auf die kulturelle Vorreiterrolle Italiens in der Entwicklung der Hofkultur und hier speziell der Einfluss der Medici wurde bereits in Bezug auf die Entstehung der Thementurniere (siehe Kap.: 2.3.4) hingewiesen. Heinz Kindermann betont in seiner Betrachtung des Theaterpublikums der Renaissance die gezielte Breitenwirkung der Medicier Feste dieser Epoche[142]. In einer Zeit, in der sich der Hof und damit das kulturelle Leben immer mehr der Öffentlichkeit zu entziehen beginnt, sind die Medici stets auf die Miteinbeziehung der

[141] Elias, Norbert: „Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie; mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft.“, 6.Auflg. Suhrkamp, Frankfurt (Main), 1992, S.351
[142] Kindermann, Heinz: „Das Theaterpublikum der Renaissance.“ Bd. 1, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1984, S. 49

Bevölkerung in ihre Festlichkeiten bedacht, indem sie mittels Trionfi und Entreés stets eine Verbindung nach außen Aufrecht erhalten. Der politische Hintergrund dafür liegt in den bürgerlichen Wurzeln des Hauses Medici, welches zwar seinen politischen Einfluss an den Höfen Europas zu stärken weiß, andererseits dennoch eine Sonderposition dem Geburtsadel gegenüber beibehält. Diese Position zwischen Adel und Bürgertum bedingt ein auch kulturelles Autonomiebestreben, welches Florenz zur Geburtsstätte der Hofkultur avancieren lässt, und über die Heiratspolitik der Medici bald in ganz Europa prägend auf die Entwicklung des höfischen Festes wirken soll.

Das ausgehende 15. Jahrhundert bringt den Aufschwung der Medici zu einer der einflussreichsten Familien Europas. Das vor allem durch Tuchhandel berühmt und wohlhabend gewordene Florenz ermöglicht den rasanten Aufstieg der Bankiersfamilie aus dem Bürgertum, welche durch großes politisches und kaufmännisches Geschick auf finanzielle Unterstützung angewiesene Adelsfamilien in seine Abhängigkeit bringt und dadurch ihren politischen Einfluss in Europa stärkt. Gleichzeitig nimmt die Familie Medici in der Förderung der Kunst eine Pionierrolle ein, zumal sich das Mäzenatentum erst ansatzweise von Klerus und Kirche in weltliche Hände zu verlagern beginnt. Die Medici jedoch sind Kunstsammler der ersten Stunde; Cosimo de Medici, der 1428 das Amt des Gonfaloniere von Florenz von seinem Vater Giovanni übernimmt, gilt als der größte Kunstförderer der Renaissance[143]. Er ist es auch, der sich der Wiederbelebung des Turnierwesens in Italien annimmt, in einer Zeit als sich Florenz allmählich von seinen republikanischen Wurzeln zu lösen beginnt, und sich unter der Ära der Medici – Fürsten in Richtung Aristokratie entwickelt.[144] Damit bedient sich Cosimo I. erstmals der nordischen Tradition des Turnierwesens in seiner umgewandelten Form als Repräsentationsinstrument der eigenen Machtansprüche sowohl gegenüber der florentinischen Bevölkerung als auch des politischen Umfelds Italiens. Zu dieser Zeit wird das romantisierte Rittertum und – nach dem Vorbild des Hauses Este – das Thementurnier fixer Bestandteil der Festkultur.

[143] Orieux, Jean:“Katharina von Medici. Die schwarze Königin:Biografie.“, Nymphenburger Verlag, München,1989, S.17
[144] Strong, Roy: „Art and Power. Renaissance Festivals 1450 – 1650.”,The Boydell Press, Suffolk, 1984, S.98

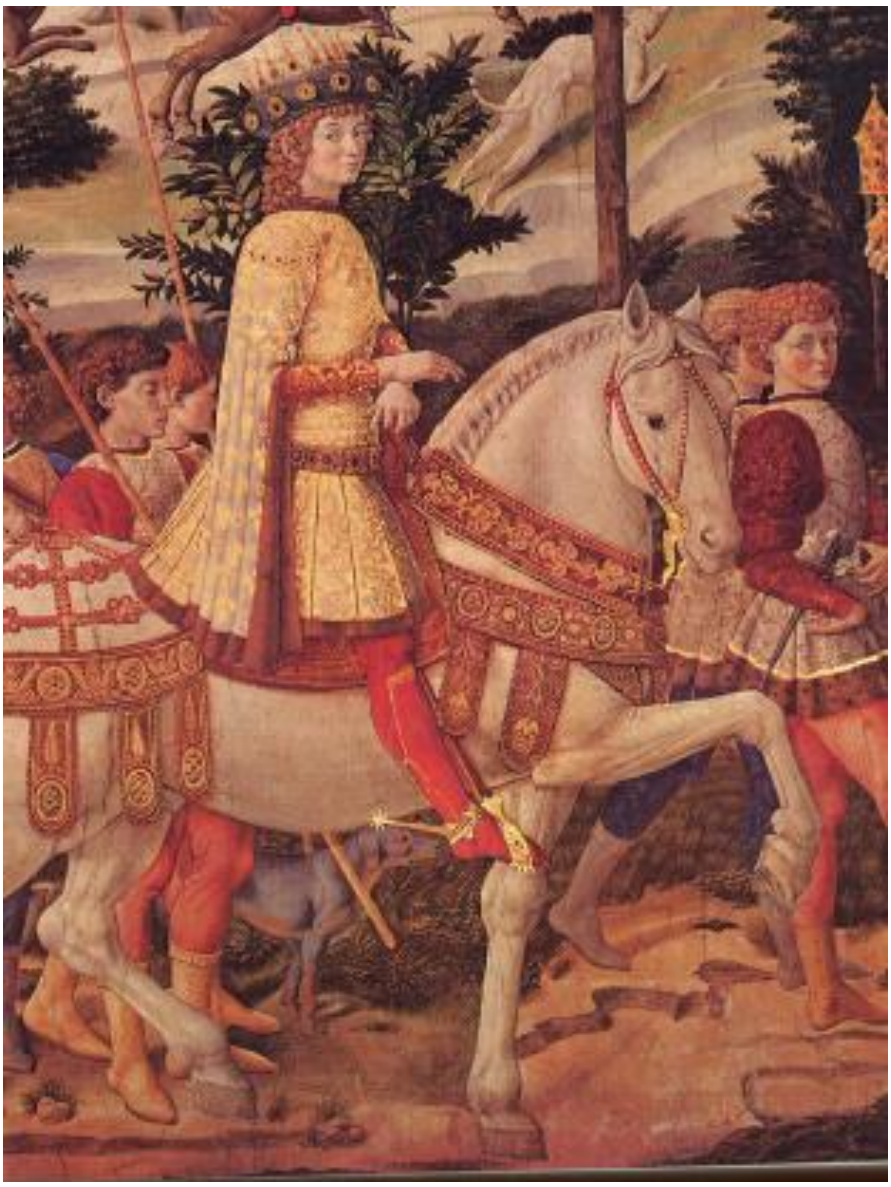

Abb. 28: Lorenzo de Medici. Fresco in der Kapelle des Medici–Riccardi Pallazos in Florenz

Unter der Herrschaft seines Enkels, Lorenzos des Prächtigen, von 1469 – 1492, erlebt Florenz seine absolute Blütezeit und baut seine kulturelle Bedeutung zur Vorreiterrolle aus. Lorenzo - selbst humanistisch gebildet – versteht es kaufmännisches Talent und Kunstverständnis mit politischen Interessen geschickt zu verknüpfen. Und er weiß Feste zu feiern, an denen er ganz Florenz teilhaben lässt und die Turniertradition, die bereits sein Großvater wiederauferstehen ließ weiter fortzuführen und zu verfeinern. Der Ruhm dieser Turniere mit Beteiligung der Öffentlichkeit ist unter anderem in einem Gedicht von Luca Pulci[145] dokumentiert. Nach dem Vorbild Castigliones „Cortegiano"´s wird die Tanzkunst im Hause Medici gepflegt und mit Hilfe der berühmtesten italienischen Tanzmeister aus der Schule Antonio Piacencas[146] verfeinert. Guglielmo Ebreo, der Verfasser einer der frühesten Tanz- und Benehmenslehrschriften unter dem Titel: „De practica sue arte tripudii vulghare opsuculum.", tritt nach dem Tod seines Dienstherrn, des Herzogs von Urbino, in den Dienst Lorenzos.[147]

[145] Kindermann, S.122
[146] Kindermann, S. 132
[147] Ebd.

Sein Einfluss auf die italienische Tanzkultur soll prägend für die Entwicklung des höfischen Tanzes in ganz Europa werden.

„Überall trat er (Guglielmo Ebreo) für eine neue Tanz-Ästhetik ein, die auch auf die Eleganz des Lebensstils übergreifen sollte. So wurde er der Tanz- und Lebenslehrmeister von Generationen italienischer Hofkreise, dem es zugleich um eine gesteigerte Einheit von Melodie, Rhythmus und Tanz ging.“[148]

Diese Anforderung der feineren Nuancierung der Bewegung werden gleichzeitig vom Tanz auf die täglichen Umgangsformen bei Hof übernommen und damit bereits an den italienischen Renaissancehöfen der Grundstein zur Schaffung einer streng reglementierten Etikette gelegt. Florenz erstrahlt unter Lorenzos Führung im Glanz der Künste, der neuen Wissenschaften und der höfischen Kultur, und wird damit zum Sinnbild einer ganzen Epoche.

Auch wenn Florenz diesen Glanz nach Lorenzos Tod nicht ungebrochen bewahren kann – die Medici werden nach einem Machtwechsel für 18 Jahre aus der Stadt verbannt – so überdauert zumindest ihr Ideal die Zeit der Erschütterung der Macht der Familie Medici doch weitgehend unbeschadet. 1512 kehren die Medici zurück und stellen auch gleich einen nicht minder kunstliebenden Papst; 1513 wird Goivanni de Medici als Papst Leo X. in den Vatikan berufen.[149]

Abgesehen davon, dass Kirche und Klerus im Vorfeld der Aufklärung ohnehin tief in der Krise stecken und die Werte des christlichen Glaubens über weite Strecken zur Gänze ignoriert werden, steht die Rolle dieses Medici als Liebhaber und Förderer weltlicher Kunst ganz und gar nicht im Widerspruch zu seiner Berufung zum Papst. Vielmehr bekleidet der oberste Kirchenfürst und Vertreter Gottes auf Erden ein rein politisches Amt, was ihn dem regierenden Adel im Umgang mit Macht und Reichtum durchaus gleichstellt. Der Papst hält ebenso Hof wie der Adel, und er bedient sich mitunter auch derselben politischen Hinterhalte und Intrigen um seinen politischen Einfluss zu stärken. Auch der Papst feiert rauschende Feste zu diesem Behufe, und auch Rom spart nicht an weltlichen Kunstgenüssen um den eigenen politischen Status zu repräsentieren.

So veranstaltet Papst Leo X. – seines Zeichens auch ein großer Förderer des Theaters - zum Beispiel während des Karnevals 1521 im Hof der Engelsburg unter anderem ein Handlungsballett, *„(...) das von acht nur leicht bekleideten Tänzerinnen aus Siena mit einer beschwingten Moreske eingeleitet wurde.“*[150] Aber nicht für seine – unter Renaissancepäpsten nicht unüblichen – weltlichen Interessen an Luxus und Amüsement geht Leo X. in die Geschichte der Medici ein, vielmehr ist er es, der die Verbindung des florentinischen Bürgerhauses mit dem französischen Hof in die Wege leitet, indem er seinen Neffen Lorenzo de Medici – einen Enkel Lorenzos des Prächtigen – 1518 mit Madeleine de la Tour d´Auvergne verheiratet[151]. Damit ist der Grundstein für die politische wie kulturelle Beziehung zwischen dem französischen Hof und Florenz erst einmal gelegt.

Als erstes und einziges Kind dieser Ehe wird 1519 Katharina de Medici geboren; beide Elternteile sterben unmittelbar nach ihrer Geburt, was die Sorge um dieses Kind, wie auch seine politische Brisanz als letzter Spross eines aussterbenden Familienzweiges[152] großer Vorfahren zum politischen Interesse erhebt. Dies trifft besonders für den Nachfolger Leos X.

[148] Ebd.
[149] Orieux.S.19
[150] Kindermann, S.131
[151] Mahoney, Irene: „Katharina von Medici. Königin von Frankreich.“, 5.Auflg, Diederichs, München, 1997, S. 12
[152] Giulio de Medici – späterer Papst Clemens VII – entspringt einer unehelichen Verbindung Giulianos de Medici, einem Großonkel Katharina de Medicis. Damit ist sie die einzige, direkte Erbin der Medici.

zu; Giulio de Medici wird 1523 unter dem Namen Clemens VII Papst[153], und nimmt das Geschick des wertvollen Kindes in seine Hände.

In Frankreich regiert in dieser Zeit ein Fürst, der geprägt von Bewunderung für die italienische Kunst einerseits, politisch motiviert durch die ständige Bedrohung durch das expandierende Reich der Habsburger am spanischen Hof andererseits, größtes Interesse an einer Intensivierung der französisch-italienischen Beziehungen hegt. Sämtliche Versuche französische Machtansprüche in Italien dauerhaft geltend zu machen waren bisher gescheitert und vom spanischen Konkurrenten Karl V. stets erfolgreich, und für Frankreich verlustreich niedergeschlagen worden. Die Rolle des Papstes in diesem Machtkampf zwischen Franz I. und Karl V. zeichnet sich durch ein ständiges Intrigenspiel bzw. hinterhältigen Opportunismus aus. Clemens VII. wechselt schneller die Fronten, als ihm letztlich gut bekommt, zumal er sich schließlich den Zorn beider Parteien zuzieht und Rom schließlich der Brandschatzung der Spanischen Truppen preisgegeben wird ohne dass er auf militärische Hilfe des französischen Königs zählen kann, und er selbst, wie auch sein Mündel Katharina de Medici nur durch Glück dem Tod entkommen. Dennoch behält der Papst seinen Trumpf im Ärmel, denn das Interesse Franz I. für eine Verbindung mit Italien wird durch seine Niederlagen nur noch weiter geschürt. Schließlich geht die Initiative einer Verheiratung des zweiten Sohnes Heinrich II. des französischen Königs mit der Bankierstochter aus Florenz wider allen Standesdünkels seitens des französischen Adels von ihm und nicht vom Papst aus. Im Gegenteil – dieser verhält sich trotz seiner misslichen Lage auch noch zurückhaltend und schlägt aus dem Geschäft mit seiner „Nichte“ auch noch größtmöglichen Profit – auf Kosten des französischen Königs, wie sich später herausstellen wird. Denn weder ist der Papst in der Lage die versprochene Mitgift zu bezahlen, noch unterstehen ihm die zugestandenen Herzogtümer, die er dem König verspricht tatsächlich. Längst hat der Kaiser die Gebiete unter seine Herrschaft gebracht, und so stellt sich heraus, dass Katharina de Medici letztlich als *„la fille toute nue“*[154] an den französischen Hof kommt.

Die genauen Umstände der Anbahnung dieser Ehe und der – zu diesem Zeitpunkt noch nicht abschätzbaren – Wendung des Schicksals, welches Katharina de Medici letztlich zur Königin von Frankreich machen wird, veranschaulichen die Fließrichtung kultureller Entwicklung, die zur Verbreitung der neuen Festkultur innerhalb Europas erforderlich ist. Katharina de Medici soll zu einer Schlüsselfigur dieses kulturellen Dialoges zwischen Italien und Frankreich werden, obschon gerade der Grundstein dieser Beziehungen – nämlich ihre Heirat mit Heinrich II. nicht gerade unter einem glücklichen Stern zu stehen scheint.

Es ist ihr Schwiegervater – wie schon erwähnt ein großer Bewunderer italienischer Kunst – der von nun an den Nährboden für Katharina de Medicis kulturellen Einfluss am französischen Hof bereitet. Franz I. hält trotz der Enttäuschung über die entgangenen italienischen Besitzungen an seine Italienplänen fest und sieht in seiner kleinen, charmanten florentinischen Schwiegertochter so etwas wie einen Trost. Katharina teilt seinen Kunstsinn; sie ist humanistisch gebildet und intelligent, zurückhaltend dem feindselig gestimmten französischen Adel gegenüber und dennoch charmant genug, um im Laufe der Jahre dessen Zuneigung zu gewinnen. Sie bewundert ihren Schwiegervater, der neben seiner Liebe zur italienischen Kunst auch den verfeinerten höfischen Sitten ihrer Familie aufgeschlossen ist. Die „andere Seite“ dieses Fürsten ist aber noch tief in der nordischen Tradition der Ritterlichkeit verwurzelt. Franz I. liebt gewalttätige Wettkämpfe und Kampfspiele. Er veranstaltet bei jeder Gelegenheit Turniere – wenn auch schon nach dem neuen Modell der Dramatisierung des Schaukampfes, an denen er selbst, seine Söhne und sein Hof teilzunehmen hat.

[153] Orieux, S. 15

[154] Franz I. soll über Katharina de Medici später gesagt haben: „Ganz nackt habe ich das Mädchen gekriegt.“ Vgl. dz. Orieux, S. 90

Die Pracht des französischen Hoflebens und die Vorliebe Franz I. für Schönheit und Jugend um ihn herum mögen der eher unscheinbaren Schwiegertochter zwar auf den ersten Blick nicht gerade dazu verholfen haben im Mittelpunkt zu stehen, doch Katharina weiß sich dennoch beim König beliebt zu machen. Sie bewundert ihn offen und sie erweist sich als ebenso anmutige Tänzerin wie mutige und geschickte Reiterin, womit sie zwei weitere Leidenschaften des Königs teilt.

Franz I. gilt als hervorragender Tänzer, und vor allem als leidenschaftlicher Jäger.[155] Katharina begleitet ihren Schwiegervater zur Jagd, ist aber nicht damit zufrieden, seitlich am Pferd sitzend am Rande des Geschehens zusehen zu müssen. Um mit dem Jagdfeld mithalten zu können, reformiert sie den nach englischem Vorbild[156] praktizierten Sitz seitlich am Pferd, und lässt sich ihren Sattel so umbauen, dass es ihr möglich ist die Zügel selbst in die Hand zu nehmen und alle Gangarten ohne fremde Hilfe reiten zu können (siehe Kap.: 3.2.3). Damit führt Katharina de Medici eine erste kulturelle Neuerung am französischen Hof ein; den Damensattel. Die Damen des Hofes folgen ihrem Beispiel und somit etabliert sich das Bild reitender Damen in der höfischen Gesellschaft Frankreichs und eröffnet damit dem weiblichen Geschlecht auch die Möglichkeit aktiv an gesellschaftlichen Ereignissen teilzuhaben. Vorerst beschränkt sich diese aktive Teilnahme auf die Beiz- und Hetzjagden des Königs, ehe fundierter Reitunterricht durch die italienischen Reitmeister auch den Damen im Damensattel die Möglichkeit der repräsentativen Reitkunst eröffnet.

Nach dem plötzlichen und unerwarteten Tod des Dauphins Franz 1536 steht fest, dass Katharina de Medici als französische Königin jenen Einfluss auf das Leben am Hof haben wird, den niemand der – bisher noch kinderlosen – italienischen Bürgerstochter und Frau des Zweitgeborenen in der Gesellschaft vorauszusagen gewagt hätte. 1547 wird Heinrich II. nach dem Tod seines Vaters König von Frankreich.

Katharina beginnt Landsleute um sich zu scharen, die sie – nun Königin - mit hohen Ämtern betraut. Darunter finden sich auch bedeutende florentinische Künstler, wie der italienische Musiker und Choreograph Baldassari de Belgioso, der bereits 1555 unter dem Namen Balthasar de Beaujoyeulx nach Frankreich kommt[157].

Übt sich die Königin vorerst in Zurückhaltung was ihren politischen und kulturellen Einfluss auf den französischen Hof betrifft, so verhilft ihr der tragische Tod Heinrichs II. 1559 als Königinmutter ihrer minderjährigen Söhne zu unverhoffter politischer Macht im, durch immer wieder aufflammenden Religionskrieg zwischen Protestanten und Katholiken, zerrütteten Frankreich. Ihr kultureller Einfluss auf den französischen Hof bekommt damit jene politische Dimension, die der Festkultur des feudalen Frankreichs erhalten bleiben soll.

Um die beiden Parteien friedlich an einen Tisch zu bekommen veranstaltet die Königin eine Reihe von Festen, die sie unter dem Namen „magnificences“ zusammenfasst. Die erste Serie dieser Festlichkeiten finden 1563 im Sinne der Versöhnung zwischen Protestanten und Katholiken in Chenoncaux und Fontainbleau statt.

„Im Allgemeinen setzte sich jede „magnificence“ aus zwei Arten von Vorführungen zusammen, von denen die erste nach der Art der Ritterromanze gestaltet war. Sie bestand aus einem Kampf über eine Schranke hinweg, einem Lanzenstechen, einem Turnier von zwei Gruppen von Rittern oder der Erstürmung einer Festung. Im Laufe der Jahre wurde die dramatische Struktur zunehmend durch Musik und Lieder aufgelockert. Unter Katharinas Einfluss verlor

[155] Orieux, S.92
[156] Anna von Böhmen, die Ehefrau Richards II. von England soll als erste Frau um 1380 den Seitsitz der Frau am Pferd propagiert und damit die Ära der „keuschen Reitweise“ eingeleitet haben. Vgl. dz. Faltejsek, S. 27
[157] Kindermann, S.133

der kriegerische Sport nach und nach seine Bedeutung, gleichzeitig erhielten ihre eigenen Beiträge einen wichtigeren Stellenwert. Sie waren eine Mischform, bestehend aus Festwagen, Wasserspielen, Festgelagen, Gesang und Tanz, die auf originelle Weise miteinander verwoben wurden.“[158]

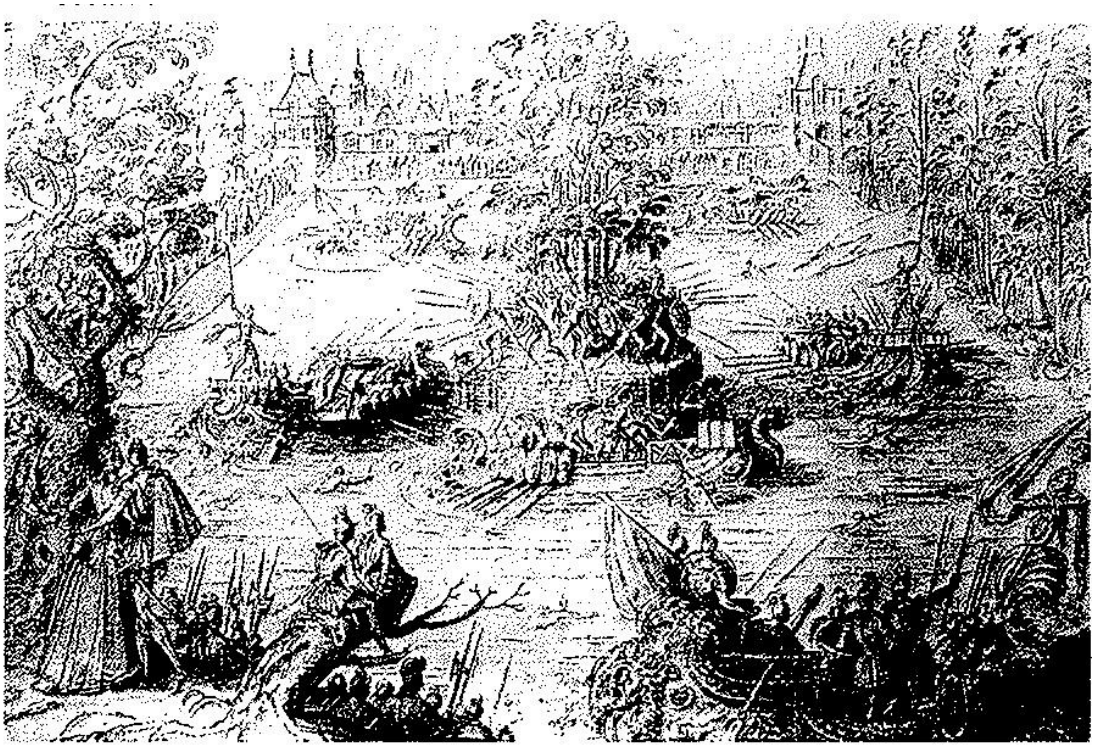

Abb. 29: Antoine Carone, Seeschlacht während der Feste in Fontainebleau

Nach dem Vorbild Fontainbleaus findet 1564 – 1565 eine weitere Reihe von „magnificences“ statt, in der die Betonung des Tanzes als gleichberechtigtes künstlerisches Ausdrucksmittel neben den Relikten der ritterlichen Turniertradition forciert wird.

Im Zuge der „magnificences“ von Bayonne 1564 wird unter anderem ein Thementurnier abgehalten bei dem Karl IX selbst mitwirkt. Inhalt des Turnierspiels ist die Befreiung einer verzauberten Burg, deren Verteidigung der Prinz von Condé und fünf weitere „Ritter“ aus dem Hochadel übernommen haben. Die eigens errichtete Holzkonstruktion der Festung geht schließlich in Flammen auf und der Zauber ist damit gebrochen.[159] 1565 – anlässlich des von Katharina de Medici über lange Zeit hin angebahnten diplomatischen Treffens mit dem spanischen Königshaus – findet ebenfalls in Bayonne ein allegorisches Quintanenrennen statt, an dem 7 Parteien von Reitern in Kostümen als Trojaner, Spanier, Römer, Griechen, Albaner, Mohren und natürlich Franzosen teilnehmen. Weiters befreit Karl IX. die Allegorie des Friedens aus der Gefangenschaft in einem von Merlin verzauberten Schloss, und ein Turnier zwischen den Rittern Englands und Irlands bildet den Abschluss des Festes.[160]

[158] Strong, „Art and Power.“, S 185
[159] Wolffenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd.31, S.604
[160] Ebd.

Abb. 30: Antoine Canon, Turnierspiel in Bayonne, Karl IX. beim Quintanenrennen

Der Einfluss italienischer Festkultur auf die Feste am Hofe der Valois wird nun erstmals deutlich spürbar. Die Königin versteht es die neuen Künste der „Cortegiano"-Ideologie der italienischen Renaissancegesellschaft geschickt mit der kriegerisch - ritterlichen Tradition Frankreichs zu verbinden, und fördert die humanistische Aufwertung der schönen Künste mit persönlichem Einsatz. 1570 gründet Antoine de Baif die *„Academie de Poesie et de Musique"*, die sich um die Rückbesinnung auf eine Einheit von Musik, Dichtkunst und Tanz bemüht[161], und damit dem Anliegen der Königinmutter bezüglich der Förderung des Tanzes als künstlerisch hochwertige Kunstform entgegenkommt.

Wie sehr der Tanz Katharina de Medici am Herzen liegt, schlägt sich in der Weiterführung der „magnificences" nieder. Die ursprünglich brachiale Schaukampftradition gerät immer mehr in den Hintergrund und die choreographierte Bewegung gewinnt immer mehr an Bedeutung.

„Bei jeder „magnificence" waren choreographierte Tänze immer der ganz spezielle Beitrag von Katharina de Medici. Ihre Vorliebe für Choreographie, zusammen mit den Zielen der Akademie, führten zu der Entstehung einer neuen Kunstform, nämlich dem berühmten „ballet de cour". "[162]

[161] Strong, „Feste der Renaissance.", S.182
[162] Ebd.

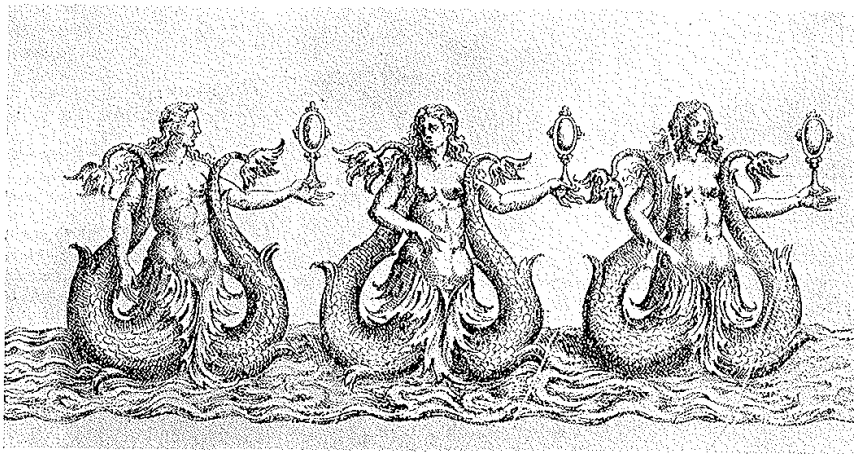

Abb. 31: Sirene im „Ballet comique de la reine“ 1581

Die Festreihe von 1573 in den Tuillerien schließlich nimmt die Entstehung des „ballet de cour“ bereits vollends vorweg, zumal hier die Tochter Katharina de Medici´s - Margarete von Valois - in Gesellschaft von 15 weitern Damen des Hofes ein einstündiges Ballett tanzt.

„Jeder Schritt saß perfekt, und die ausgefeilten Muster und Bewegungen, sowie die Anmut der Tänzerinnen machte tiefen Eindruck auf die Zuschauer. Nie zuvor hatte man auf dem Gebiet der Choreographie eine derart komplexe Vorstellung geboten bekommen.“[163]

Dennoch wird nicht auf die alte Turniertradition verzichtet, nur dass diesmal die Wettkämpfe zu Fuß und auf der Bühne eines Theaters ausgetragen werden.[164] Trotzdem wird am Konzept des Thementurniers festgehalten, denn auch hier wird das Geschehen von einer Rahmenhandlung ummantelt. Diesmal verteidigen der König und sein jüngerer Bruder den Eingang des Paradieses gegen die von Heinrich von Navarra geführten Herausforderer.

1581 geht Katharina de Medici bei der Strukturierung der „magnificences“ von Joyeuse anlässlich der Verlobung Margarete von Lothringens mit dem Herzog von Joyeuse – einem Günstling Heinrichs III und Mitglied der katholischen Guisen – politisch aber auch künstlerisch neue Wege. Die Zeit der Versöhnungspolitik zwischen Protestanten und Katholiken neigt sich dem Ende zu, und der König demonstriert seine Parteilichkeit. Beaujoyeulx choreographiert anlässlich dieser Feierlichkeiten das „Ballet Comique de la Reine“, welches mit einer Tanzeinlage von Luise von Lothringen und Damen des Hofes als Höhepunkt schließt, bei dem vierzig streng geometrische Figuren getanzt werden und über welches berichtet wird:

„(....) jede Tänzerin hielt ihren Platz und den Rhythmus so geschickt, dass die Zuschauer glaubten, nicht einmal Archimedes hätte die geometrischen Proportionen besser verstehen können als jene Prinzessinnen und Hofdamen beim Tanz.“[165]

Weiters wird ein Ringrennen und ein Fußturnier veranstaltet, sowie ein „combat des carrouselles“[166] im Hof des Louvre gezeigt. An diesem Wettkampf zweier Parteien nehmen 24 Reiter teil – eine nähere Beschreibung fehlt jedoch. Es folgt ein Wettkampf mit drei verschiedenen Waffen, sowohl zu Fuß als auch zu Pferd ausgetragen, und der König selbst zieht auf einem Festwagen in Form eines von Tritonen und Sirenen begleiteten Schiffs auf dem Kampfplatz ein; der Herzog von Guise reitet ein geflügeltes Pferd. Als Abschluss dieser

[163] Ebd., S. 197
[164] Wolffenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd.31, S.604
[165] Strong, „Feste der Renaissance.“, S.109
[166] Wolffenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd.31, S.605

Veranstaltung wird erstmals ein „combat à cheval, en forme de ballet, en la cour du Louvre“[167] beschrieben, was als die erste Erwähnung eines Rossballettes interpretiert werden kann.

Abb. 32: Satyrn im „Ballet comique de la reine“ 1581

Die Aufführung des „Ballet Comique de la Reine“ gilt als die Geburtsstunde des „ballet du cour“. Die Etablierung des choreographierten Tanzes in der Festkultur des französischen Hofes bleibt nicht ohne Folgen für die Weiterentwicklung der Reitkunst als Element höfischer Repräsentation. Mit dem weichen des kriegerischen Charakters des Turnierwesens hin zu dramatisierten Handlungsabläufen gewinnt die Choreographie auch in der Reiterei Oberhand. Aus dem einstigen Kampfgetümmel der Schaukämpfe beginnt sich das streng choreographierte Schema des Rossballettes zu entwickeln, für dessen Ausarbeitung sich die Tanzmeister des Hofes verantwortlich zeichnen.

[167] Ebd.

Abb. 33: Eröffnungsakt des „Ballet comique de la reine“ 1581

3.2.2 Der barocke Tanz und seine Geschlechterrollen

Am Beispiel Katharina de Medicis lässt sich bereits eindrucksvoll demonstrieren, dass der Humanismus erstmals in der europäischen Geschichte der Neuzeit auch Frauen ermöglichte, kulturell tätig zu werden. Selbstverständlich handelt es sich in diesem speziellen Fall um eine außergewöhnliche Persönlichkeit der Geschichte, die mitunter durch ihren Status als „Botschafterin Italiens“ und ihren starken politischen Einfluss während der Regierungszeit ihrer Söhne das Privileg kulturellen Mäzenatentums für sich beanspruchen konnte. Dennoch überschreitet die Rolle der Frau in der Festkultur im Wandel von seinen mittelalterlichen Wurzeln am Beginn der Neuzeit hin zu den feudalen Prunkfesten des Hochbarock die Schwelle vom „Objekt“ künstlerischen Schaffens hin zur eigenen künstlerischen Aktivität. Diesen bedeutenden Schritt aus der Passivität ermöglicht erstmals das gesellschaftlich akzeptierte Auftreten von Tänzerinnen in den Gesellschaftstänzen der Cortegianokultur (siehe Kap. 3.1.2):

„Der Tanz ist hier Teil einer Gesellschaftskultur, deren zentrale Träger selbst auch Tänzer sind. Und Tänzerinnen: denn zur Tanzkultur des Humanismus gehören Frauen ebenso selbstverständlich wie Männer.“[168]

Dieser „Selbstverständlichkeit“ steht allerdings immer die Frage nach der „Tugendhaftigkeit“ des Tanzes gegenüber, die im humanistischen Sinn auf Aristoteles´ Nikomachische Ethik zurück geführt wird, und den Tanz als *„Analogie zur Bewegung der Planeten“* [169] und damit als unbedenklich eingestuft wird. Im Tanz – bezogen auf den höfischen Gesellschaftstanz des ausgehenden 16.Jhdts. – begegnen sich Mann und Frau auf tugendhafte Weise um miteinander zu einer harmonischen Ordnung beizutragen, die dem Ideal der kosmischen Ordnung und im übertragenen Sinn der gesellschaftlichen Ordnung bei Hof Rechnung trägt. Es handelt sich hierbei um den streng figuralen Aufbau des geometrischen Tanzes (siehe Kap.3.1.1.), der nach den Regeln der Symmetrie eine Abfolge verschiedener Figurenkonstellationen beinhaltet. In diesem streng normierten System von Bewegungen assimiliert das Gesamtbild zwar das Individuum, jedoch wird dennoch streng nach Geschlechterrollen unterschieden. Schon die Cortegianokultur unterscheidet in der Funktion des Gesellschaftstanzes klar zwischen den Geschlechtern:

„Das Tanzen in Gesellschaft wie vor Publikum diente neben dem Vergnügen nicht nur der körperlichen Ertüchtigung, sondern wurde als kriegerisches Exerzitium für das ´starke´ Geschlecht betrachtet. Schließlich blieb der Waffendienst die wichtigste Bestimmung des Höflings, während seine Dame durch Anmut, Unterhaltsamkeit und maßvolle Bildung glänzen sollte.“[170]

Guglielmo Ebreo – Tanzmeister am Hofe Lorenzo de Medici´s (siehe Kap. 3.2.1) - fordert 1457 bereits hauptsächlich die noble Bescheidenheit im Auftreten der Dame:

„Die Bewegungen ihres Leibes möchten demütig und bescheiden sein bei einem persönlich würdevollen und herrschaftlichen Auftreten. Auf dem Fuße stehe sie locker, und ihre Gesten seien gut geformt. Mit ihren Augen gehe sie nicht fremd, und die Blicke lasse sie nicht schweifen. Sie bestaune nicht das oder jenes, wie es viele machen sondern voller Würde sehe sie die meiste Zeit auf den Boden, wobei sie jedoch nicht, wie es einige tun, den Kopf zum Schoss oder nach unten senken möge, sondern gerade halte.“[171]

Diese unterschiedlichen Ansprüche erfordern auch unterschiedliche Bewegungsmuster der Geschlechter, welche zu nicht unterschätzendem Maße neben den gesellschaftlichen Konventionen und Moralvorstellungen der Renaissance bzw. des Frühbarock auch stark aus den Kleidungsvorschriften der jeweiligen Mode resultierten. Die kegelförmigen Roben der weiblichen Mode der Renaissance, mit riesigen Puffärmeln und gesteiften Stoffen, sowie der obligaten Halskrause, die den Kopf quasi vom Körper amputieren[172], reduzieren die Körperlichkeit und damit auch den Bewegungsradius der Frau quasi auf ein Minimum, und lässt kaum mehr als ein würdevolles Schreiten der Tänzerin zu. Daraus ergibt sich das gemessene Tempo der Schreittänze bereits von selbst. Thoinot Arbeau beschreibt in seiner „Orchésographie“ von 1588 ein Pavane wie folgt:

„Der Edelmann kann sie mit Degen und Barett tanzen, ihr anderen in euren langen Roben (....). die Damen bewahren eine bescheidene Haltung, senken die Augen und sehen die Zuschauer nur zuweilen mit einem Blick voll jungfräulicher Verschämtheit an. Den Königen, Fürsten und großen Herren, dient die Pavane dazu, sich aufzublähen und sich prunkend zu

[168] Strässner, S. 17
[169] Ebd.
[170] Weickmann, S.30
[171] Ebd.
[172] Gregor, S.172

zeigen in ihren großen Mänteln und Staatskleidern, begleitet von der Königin, den Prinzessinnen und Hofdamen, welche die langen herabgelassenen Schleppen ihrer Roben auf dem Fußboden nachschleifen, oder zuweilen ihre Damen tragen lassen.“[173]

Auch wenn ganz deutlich zwischen dem kriegerischen Imponiergehabe beim Mann und der bescheidenen Zurückhaltung der Frau unterschieden wird, so ist mit der aktiven Teilnahme des weiblichen Geschlechtes an der Festkultur der frühen Neuzeit bereits der große Schritt weg von den Zuschauertribünen des mittelalterlichen Festwesens getan.

Mit der Entwicklung des höfischen Tanzes im Hochbarock erfährt auch die Rolle der Frau in der Festkultur eine allmähliche Wandlung. Zum einen löst eine körperbetontere Form der Mode die alte Kegelform ab, bzw. modifiziert sie in die bewegungsfreundlichere Variante der Reifrockmode.

„Die kostümliche Betonung des weiblichen Unterkörpers wird in Frankreich durch die vertugalle vermehrt, jenen um die Hüften weitabstehenden Korb, an den, wie an einen nach unten gekehrten Teller, ringsum der Rock befestigt ist.“[174]

Diese Modeform entspricht dem Prinzip der Zweiteilung des Körpers des Tänzers, die den Oberkörper und die Arme dazu bestimmte „(....) *Gefühle zum Ausdruck zubringen, während die Beine davon unbeirrt komplizierte Muster auf den Boden zeichneten.“*[175] Im Fall der Reifrockmode wird der Unterkörper der Frau gänzlich verborgen, so als bewege sie sich quasi unsichtbar.

„Ob der Mensch unter diesem Gerüst saß oder stand, war der Erscheinung nicht zu entnehmen. Man ging nicht, man bewegte sich. Rasche Bewegungen – wenn sie nicht schon die Erziehung verboten hätte – waren auch physisch eine Unmöglichkeit.“[176].

Hinzu tritt im Hochbarock das Aufkommen der Stelzenmode, welche mithilfe erhöhter Absätze und Plateauschuhwerks auch noch die Größenverhältnisse von Ober- zu Unterkörper veränderte, und eine spezielle Gangmechanik – das „*Pavoneggiare“*[177]*(sich bewegen wie ein Pfau)* – hervorruft.

Die Kodifizierung des Tanzes durch die Arbeit der Akademien bringt jene Verfeinerung und Spezialisierung des Bewegungsrepertoires mit sich, die schließlich zur Aufspaltung von Gesellschafts- und Bühnentanz führt (siehe Kap.3.1.1.). Damit etabliert sich auch der Stand des professionellen Tänzers bei Hof, der auch Frauen zugänglich ist.

*„Mit der Veränderung des Schrittmaterials im Hochbarock ging auch eine Wandlung der Tanzphilosophie einher. Zum einen betraten immer mehr professionelle Tänzer die Bühne, die ihr Handwerk vermutlich an der Académie gelernt hatten. Zum anderen gesellten sich erstmals auch Tänzerinnen hinzu, nachdem bislang der Großteil weiblicher Rollen (*in dramatischen Themenballetten) *von Männern en travestie gegeben worden war (....). Allerdings blieben Sprünge und große, brillante Gesten ohnehin Männern vorbehalten, während die Damen elegante und noble Posen vorzuführen hatten. Die geschlechtsspezifischen Konstanten, (....) galten jedenfalls weiterhin: „Höflichkeit, Ehrerbietung, Schutz, Zuneigung von der Seite des Mannes; Scham, Vertrauen, Neckerei, Entsagung von der Seite der Frau.“*[178]

[173] Ebd. S.175
[174] Gregor, S. 172
[175] Weickmann, S. 30
[176] Alewyn, S. 35
[177] Gregor S. 173
[178] Weickmann, S.39

Der erste öffentliche Auftritt von professionellen Tänzerinnen auf der Bühne des französischen Hofballetts geht auf Beauchamp zurück, der 1666 zum „*Surintendant des Ballets*“[179] aufgestiegen war, und mit diesem Zug großes Aufsehen erregte. 1681 tanzen erstmals 4 Ballerinen in einem Ballett, dessen Schöpfer Lully 1662 im darin vorgesehenen Pas de Deux mit dem König den Part der Dame noch selbst getanzt hatte.[180]

Auch wenn die Trennung der Geschlechterrollen im höfischen Tanz stets klar definiert sind, findet sich in kaum einer der weiteren Künste so früh eine Akzeptanz des öffentlichen, künstlerischen Agierens von Frauen wie in dieser. Obschon den Restriktionen der Moralvorstellungen ihrer Zeit unterworfen, tritt das weibliche Geschlecht mit Hilfe der höfischen Tanzkultur im 17.Jhdt.aus der Passivität des mittelalterlichen „Kunstobjektes“ heraus, und tut damit den ersten Schritt in die Ära weiblicher Mitgestaltung kulturellen Wirkens in der Öffentlichkeit. Doch auch in Bezug auf das veränderte Rollenbild der Frau in der Festkultur finden sich erstaunliche Parallelen in der Reitkunst wieder, die kulturwissenschaftlich gerne vernachlässigt bzw. gar nicht zur Kenntnis genommen werden, und die ich im Folgenden näher erläutern möchte.

3.2.3 Frauen im Damensattel – der Einbruch in eine Männerdomäne

Vernachlässigt die Literatur - wie bereits in Kap.3.1.2 beklagt – den Stellenwert der barocken Reiterei als gleichberechtigte Kunstform neben dem höfischen Tanz bereits weitgehend, so übergeht sie einen meines Erachtens beachtenswerten Aspekt der barocken Reitkunst so gut wie vollständig; die aktive, öffentliche, anerkannte Ausübung durch Frauen. Mit dem Beginn der Neuzeit tritt die Frau aus ihrer Rolle des „Kunstobjekts“ heraus und beginnt aktiv, und in der Öffentlichkeit am Kulturgeschehen teilzunehmen (siehe Kap.3.2.2). Da die Kunst in dieser Zeit ganz im Dienste des höfischen Gesellschaftslebens steht, manifestiert sich dieser Wandel in den Zeugnissen des feudalen Lebenswandels, um hier besonders in der höfischen Festkultur zum Tragen zu kommen. Die, in der höfischen Etikette verankerten, jungen Disziplinen Tanzen und Reiten, erlangen innerhalb dieser Festkultur Kunststatus, und werden zu Instrumenten der Repräsentation sozialer Hierarchie (nach innen) und absolutistischer Machtansprüche (nach außen). Gerade unter diesem Aspekt finde ich es bemerkenswert, dass genau in dieser Struktur, geprägt von streng patriachaler Tradition des Despotismus, Frauen erstmals aus ihrer kulturellen Passivität heraustreten, um ihren Platz in der höfischen Ordnung aktiv zu behaupten.

Am Beispiel Katharina de Medicis findet sich dieser Schritt auf ganz besonders eindrucksvolle Weise dokumentiert, ist aber natürlich an diese einzigartige Persönlichkeit geknüpft und kann keinesfalls verallgemeinert werden. Dass dennoch ein gesellschaftlicher Wandel in Bezug auf die Rolle der Frau als Kulturträgerin stattgefunden haben muss, lässt sich gerade am Beispiel der barocken Reitkunst verdeutlichen.

Am Anfang der Geschichte reitender Frauen in der Neuzeit steht – wie auch im Tanz – die Moralfrage. Legt sich schon im Tanz die Frage nach der Tugendhaftigkeit stets als richtende Größe über der Praxis, so stößt sie im Bezug auf die Reiterei auf ein vernichtendes Gegenargument: den moralisch unduldbaren Spreizsitz im Sattel. Hatte sich auch die Tabuisierung des weiblichen Körpers seit dem Mittelalter dahingehend abgeschwächt, dass zumindest der Oberkörper ab der Taille relativ konturgetreu zur Schau gestellt und auch - sozial akzeptiert – durch Bewegung in Beziehung mit dem anderen Geschlecht gebracht werden darf, so bleibt nach wie vor der Körper hüftabwärts von jeglicher Diskussion über

[179] Ebd.
[180] Gregor, S.222

Körperlichkeit ausgeschlossen. Das führt sogar soweit, dass seine Existenz weitgehend negiert wird, wie Joseph Gregor am Beispiel der Erfindung des seidenen Strumpfes im 17.Jhdt. sehr anschaulich dokumentiert:

„(....)Aber der Strumpf ist nur das Vorrecht der Männer; von den Frauen gilt das traurige Erlebnis der spanischen Königin Maria Anna, Gattin Philipps IV., der eine Deputation soeben die letzte Errungenschaft der Kultur überreicht hatte: seidene Strümpfe (1648). Sie wurden der überglücklichen Fünfzehnjährigen vom Zeremonienmeister sofort wieder abgenommen, mit dem Bemerken, Königinnen von Spanien hätten keine Beine.“[181]

Aus einer derartigen Gesinnung, die jegliche Bezugnahme auf den weiblichen Unterkörper gänzlich ablehnt, entspringt die Reifrockmode des Barock (siehe Kap.3.2.2), die, nach der Halskrause der Renaissance, die Trennlinie zwischen akzeptiertem und verdrängtem Körper zwar empfindlich nach unten verschiebt, sie aber dennoch aufrecht erhält. Undenkbar daher, dass sich Frauen im Spreizsitz zu Pferd in der Öffentlichkeit zeigen.

[181] Gregor, S. 172

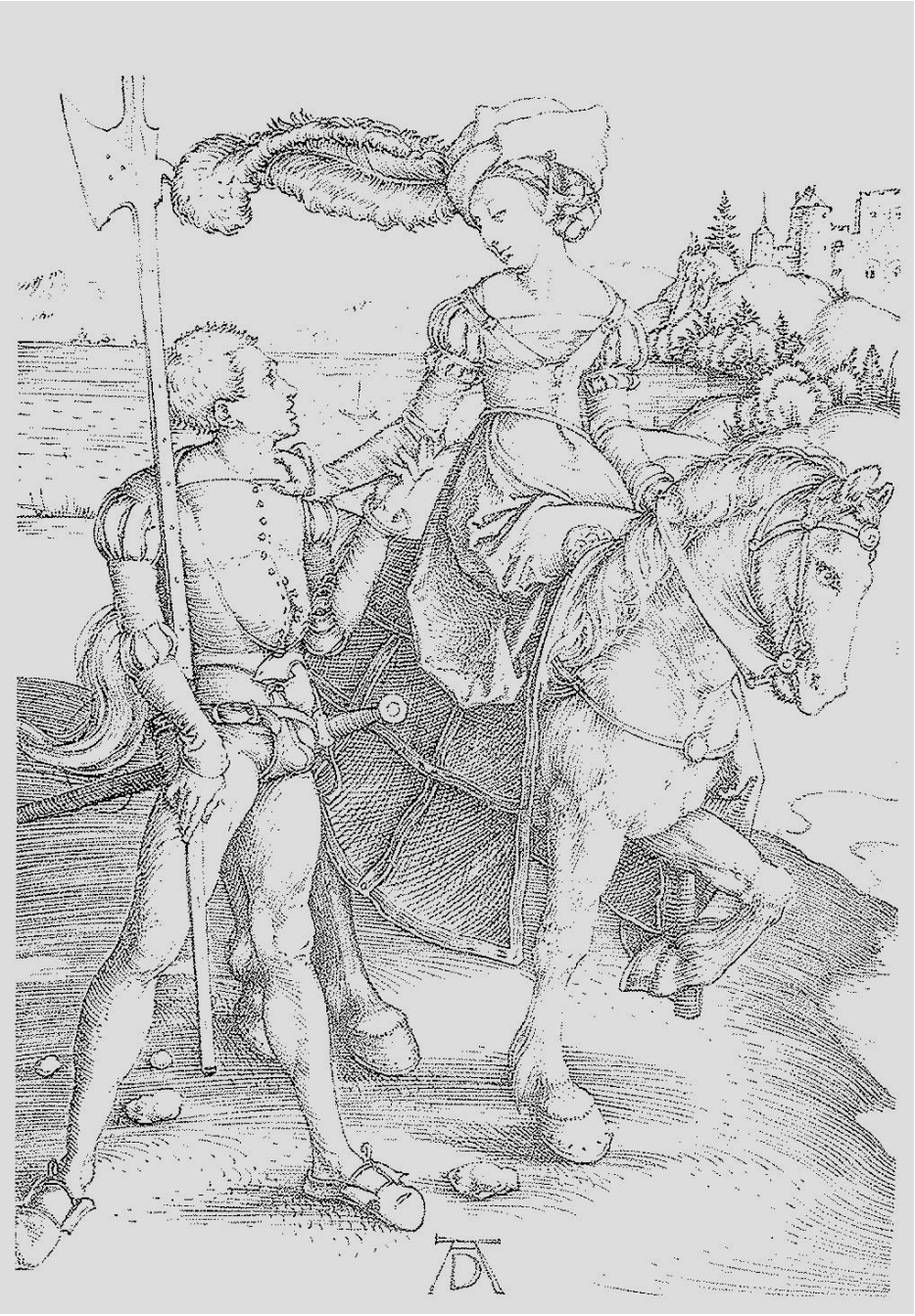

Abb. 34: Dame im Seitsitz und Landsknecht, Stich Albrecht Dürer

Dennoch wird bereits im Mittelalter vereinzelt versucht die moralische Schranke des Spreizsitzes zu Pferd zu umgehen, wenn auch hier eher aus der Notwendigkeit der Fortbewegung heraus und nicht aus Motiven der Emanzipation. Es existieren Bildnisse aus dem 14. Jhdt., auf denen adelige Frauen im Quersitz auf dem Pferd reitend abgebildet sind.[182] Um auf diese Art und Weise Halt auf dem Pferderücken zu finden, bedarf es einer speziellen Sattelkonstruktion, die sich aus dem Packsattel formt und über eine Rückenlehne und einem Trittbrett verfügt.

Diese Sattelform ermöglicht der Dame zwar einen relativ komfortablen Sitz, jedoch ist dieser an niedere Gangarten geknüpft, und daher allein für lange Wegestrecken im Schritt oder

[182] Faltejsek, Dorothee: „Im Damensattel. Eine Reitlehre für die Frau.“Olms Presse, Hildesheim, Zürich, New York, 1998, S.26

Passgang verwendbar. Allem voran jedoch besteht bei dieser Form des Reitens eine absolute Abhängigkeit von männlicher Begleitung – sei es nun ein Pilotreiter, der selbst zu Pferd das Pferd der Dame am Zügel mitführt, oder ein Page zu Fuß in der selben Funktion. Solange die Frau längs zur Bewegungsrichtung sitzt, ist an eine selbständige Zügelführung, sowie an das Reiten höherer Gangarten, nicht zu denken. Die reitende Dame wurde also bis Mitte des 16 Jahrhunderts lediglich „mitgeführt“, was ihr die Teilnahme an gesellschaftlichen Ereignissen wie den großen Beizjagden unmöglich machte, und ihre Mobilität insgesamt stark einschränkte.

Abb. 35: Jagdszene mit Damen im Seitsitz. 1590

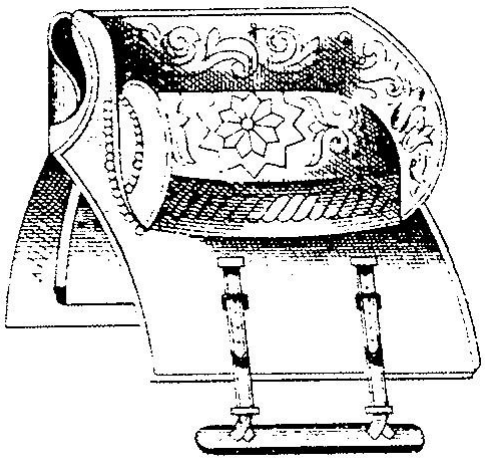

Abb. 36: Seitsattel mit Planchette

Erst die Renaissance bringt eine Neuerung in Form des „Reisesattels“[183], der zwar grundsätzlich immer noch für den Seitsitz der Reiterin konstruiert ist, jedoch über einen Sattelknauf und eine abnehmbare Rückenlehne verfügt, also wahlweise im Spreiz- oder Seitsitz geritten werden kann. Die Innovation jedoch liegt nicht in der Bauart, sondern in der, auf Katharina de Medici zurückgehenden, Nutzung dieses Sattels. Sie soll erstmals in der Geschichte ein Bein zwischen Knauf und Lehne gelegt, und derart ihren Oberkörper in die Bewegungsrichtung gedreht haben (siehe Kap. 3.2.1). So unspektakulär diese Neuerung klingen mag – sie bedeutet für die Geschichte der Frau im Sattel einen gewaltigen Schritt Richtung Selbständigkeit. Mit dem nunmehr nach vorne gewandten Oberkörper und der Blickrichtung in Bewegungsrichtung nimmt nun erstmals eine reitende Frau – im wahrsten Sinne des Wortes - die Zügel selbst in die Hand. Mit der Kontrolle über das Pferd, und die verbesserte Köperposition ermöglicht diese frühe Form des Damensitzes der Frau auch höhere Gangarten zu reiten, bzw. sogar Hindernisse zu überwinden, d.h. sie ist in der Lage, mit den Reitern im Herrensattel Schritt zu halten.

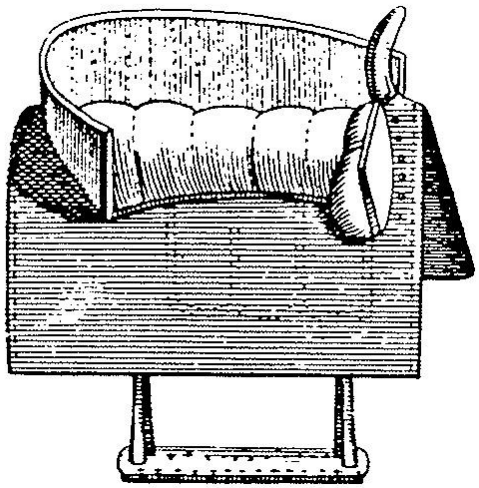

Abb. 37: Rechtssitziger Seitsattel mit Planchette und Horn

Nach diesem Vorbild werden Anfang des 17. Jhdts. die ersten Gabelsättel für Damen gebaut, die an Stelle des Sattelknaufs über eine Gabel verfügen, die dem übergeschwungenen Bein weitaus mehr Halt verleiht. Derartige Sättel werden mit oder ohne Rückenlehne bzw. vertiefter Sitzfläche gebaut, und das Trittbrett wird durch einen Steigbügel ersetzt.[184]

[183] Ebd, S. 47
[184] Ebd, S.52

Abb. 38: Pantoffelsteigbügel für Damen

Die Erfindung des Damensattels kann dennoch nur als Kompromisslösung der Streitfrage um die moralische Vertretbarkeit reitender Frauen darstellen. Zwar ist damit die Diskussion über die Tugendhaftigkeit der Körperposition quasi vom Tisch, jedoch birgt der Damensattel - in seiner damaligen, unvollkommenen Form, ein nicht zu unterschätzendes Unfallrisiko, nicht zuletzt verstärkt durch die eingeschränkte Bewegungsfreiheit der obligat aufwendigen Mode. Die, aus unvorstellbaren Stoffmengen gefertigten, Roben der Damen am Hofe Königs Franz I. – dem von ihr hochverehrten Schwiegervater Katharina de Medicis – haben sich auch noch nach schweren Jagden als Garderobe für die anschließenden Gesellschaften zu bewähren, und sind daher keineswegs nach den Prinzipien der Ergonomie, sondern allein nach den ästhetischen Begriffen der vorherrschenden Mode konzipiert.

„Zum Kreise dieser jungen Hofdamen gehörte auch die beleibte Madame de Canaples, die für ein Reitkleid 18,5 Meter Stoff benötigte, während für die anderen 13 m genügten. Die Reitkleidung dieser Damen war auf die Livree der königlichen Jäger abgestimmt, so wie ihre Ballkleider zu den Tapetenfarben des jeweiligen Tanzsaales passen mussten.“[185]

[185] Ebd. S.87

Abb. 39: Marie-Kasimir Sobieska, Frau des Polenkönigs Sobieski im Damensattel

Schwere Stoffe, die in reichen Falten von der geschnürten Taille der Reiterin abwärts fallen, mitunter sogar noch die Kruppe des Pferdes bedecken, und deren Saum oft noch fast bis zum Boden reicht, erhöhen das Risiko im Falle eines Sturzes am Sattel hängen zu bleiben und unter das Pferd zu geraten enorm. Die Zahl der Unfälle reitender Damen, die bei Jagdunfällen zu Tode geschliffen werden, ist erschreckend hoch, und schränkt die aktive Teilnahme von Frauen an den großen Jagden wiederum stark ein. Dennoch scheint insbesondere die Beizjagd auch von den Damen des Hofes als willkommenes gesellschaftliches Ereignis gesehen worden zu sein. Für die Greifvogeljagd werden sogar extra kleine, aus Persien stammende Sperberfalken abgetragen, die durch ihr geringes Gewicht auch mühelos von Frauen zu Pferd mitgeführt werden können.

Bleibt die Teilnahme an Jagden auch nur einem kleinen Kreis reitender Damen vorbehalten, so eröffnet die Epoche der großen höfischen Feste der Frau nicht nur im Tanz aktiv vor Publikum in Erscheinung zu treten. In den Allegorien der Trionfi und frühen Thementurniere übernehmen noch Männer weibliche Rollen. Erst die wachsende Bedeutung von Musik und Tanz als handlungstragende Elemente der dramatisierten Turnierspiele, fordert allmählich auch die „Glaubwürdigkeit“ und „Natürlichkeit“ der Darstellung, und stellt damit Männer in weiblichen Rollen in Frage. Dennoch soll es bis ins frühe 18.Jhd. dauern, bis Frauen offiziell anerkannt an den Reiterspielen, Karussels und Quadrillen teilnehmen werden.

Abb. 40: Katharina von Württemberg, Königin von Westfalen (1783-1835)

Die Erfindung des „Damenringrennens“[186] geht auf den Dresdener Hof Friedrichs von Sachsen- Altenburg zurück, der anlässlich der Taufe des ersten Sohnes unter anderem erstmals ein Ringrennen für Damen abhält. Auch hier beschränkt sich die Teilnahme der Damen noch auf eine Geschicklichkeitsübung von einem, von einem Mann gelenkten, offenen Wagen aus. Nach diesem Vorbild veranstaltet August der Starke 1709 ein gemischtes Ringrennen, an dem sowohl Reiter als auch Damen im Wagen teilnehmen.

Erst Mitte des 18.Jhdts. treten auch Reiterinnen in Erscheinung. Das berühmteste Beispiel eines solchen reinen „Damenkarussells“ findet 1743 in Wien anlässlich der Rückgewinnung Prags unter Maria Theresia[187] statt (siehe Kap.:4.2.3.2). Dieses hochbarocke Festspiel wird in der Winterreitschule der Wiener Hofburg abgehalten, gilt als absolute Neuigkeit am Wiener Hof, und steht unter der Patronanz der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine, die das Geschehen von der Kaiserloge aus verfolgt. Dargeboten werden 4 Quadrillen der Damen bei Hof; zwei

[186] Spectaculum Europäum, Bd.31, S.595
[187] Bachmann, Werner (Hrsg.): „Musikgeschichte in Bildern.“, Bd. 4, Musik der Neuzeit, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig. 1988, S.172

davon geritten, die anderen beiden im Wagen, wobei es sich um ein Kopfrennen mit Lanze, Pistole und Degen handelt.[188]

Es ist interessant, dass die junge Kaiserin Maria Theresia, in ihrer einzigartigen Position als Frau an der Spitze des spätbarocken Wiener Hofes, ihren ersten größeren politischen Erfolg, auf diese - in der Festtradition noch relativ neue – Art zelebrierte. Ich möchte es sogar als markantes, wenn nicht sogar politisch provokantes Zeichen der jungen Kaiserin deuten, ein von Frauen dominiertes Schauspiel zu geben, indem sie sich selbst aktiv und – wie sich von selbst versteht – siegreich beteiligt. Das damit repräsentierte Selbstbewusstsein der berühmtesten Barockfürstin Europas, kann freilich nicht widerspruchslos aufgenommen werden, zumal sich diese Veranstaltung ganz klar von den Dresdener Vorläufern unterscheidet. Hier agieren die Damen nicht mehr rein als originelle Zugabe zu einer traditionell männlichen Festpraxis, sondern dominieren das Geschehen, und stellen sich selbst in den Mittelpunkt. Freilich kann und will auf männliche Mitwirkung nicht verzichtet werden, begleiten doch immer noch Kavalliere die reitenden Damen um ihnen behilflich zu sein[189]. Jedoch sind diese - wohl zum Teil auch wegen des erwähnten Platzmangels – nicht beritten sondern, stehen den Reiterinnen als Pagen zu Fuß zur Verfügung, was meines Erachtens - beabsichtigt oder nicht – eine Botschaft in sich trägt.

Die zeitliche Spanne vom Eintritt des weiblichen Geschlechtes in die aktive Reiterei, spannt sich im Wesentlichen über zwei Jahrhunderte. Am Anfang und am Ende dieses Bogens stehen zwei historische Persönlichkeiten: Katharina de Medici und Maria Theresia. Erstere ebnete durch ihren kulturellen Einfluss dem schwachen Geschlecht den Weg in die aktive Präsenz sowohl im Tanz als auch in der Reitkunst innerhalb der Festkultur; Letztere gab dieser kulturellen Präsenz die politische Dimension, die der repräsentativen Festkultur des Barock innewohnt.

[188] Handler, Hans/ Lessing, Erich: „Die Spanische Hofreitschule zu Wien.“ Verlag Fritz Molden, Wien, München, Zürich, 1972, S. 95
[189] Siehe Abb…….

4. Das barocke Rossballett als Repräsentationsinstrument des Absolutismus

4.1 Stellenwert der höfischen Repräsentation im absolutistischen Europa

4.1.1 Ausgangssituation der barocken Hofkultur in Europa

Bevor ich näher auf die Entwicklungsgeschichte des höfischen Festes und seiner künstlerischen Ausdrucksformen eingehe, möchte ich einen kurzen Überblick über die soziale Beschaffenheit des barocken Hofes und seine gesellschaftliche Bedeutung voranschicken. Hierbei beziehe ich mich auf die Forschungen von Norbert Elias, der das Phänomen der Hofhaltung vom soziologischen Standpunkt aus betrachtet, und es damit auch die konstitutionierende Rolle von Fest und Zeremoniell in der höfischen Gesellschaft des monarchischen Absolutismus am Bespiel des Hofes Ludwigs des XIV. beleuchtet.[190]

Mit dem Ausklang der Renaissance, die bereits eine strikte Trennung zwischen Populärkultur und der elitären Kultur des Adels vollzieht, beginnt der dritte Stand – das Bürgertum - vor allem durch seine finanzielle Potenz, jedoch auch durch seine fachliche Qualifikation seine Machtposition im Staat auszubauen. Reiche Bürgerfamilien, wie zum Beispiel die florentinische Bankiersfamilie der Medici, gewinnen an politischen Einfluss und drängen, mitunter durch Heirat, vermehrt in den Adelsstand um diese Position zu stärken. Der Geburtsadel, dessen Machtlegitimation bisher allein auf das Recht der natürlichen Geburt gestützt war, sieht sich nun in Konkurrenz mit dem aufstrebenden Bürgertum, welches – mitunter durch das Mäzenatentum – nicht nur politisch sondern auch kulturell seine Führungsposition ausbaut. Der König wiederum hegt großes Interesse an der Stärkung des Bürgertums, zumal er zum einen finanziell immer mehr in dessen Abhängigkeit gerät, andererseits jedoch durch dessen fehlende Privilegien wie Landbesitz und eben das Geburtsrecht des Adels, die politische Kontrolle über das Bürgertum in der Hand behält. Sein Interesse gilt der Schwächung des Adels, den er zu diesem Zweck immer stärker an den eigenen Hof zu binden beginnt, um ihn unter Kontrolle zu behalten, ihn damit politisch weitgehend auszuschalten, und die eigene Selbstherrschaft im absolutistischen Sinne errichten zu können. Den bürgerlichen Geldadel kontrolliert der Monarch durch dessen Einbindung in ein strenges System des Beamtentums, welches voll und ganz von der Gunst des Souveränen abhängig ist, und demnach jederzeit durch Entlassung seinen politischen Einfluss verlieren kann, jedoch nur durch große Zugeständnisse an den König zu erwerben im Stande ist. Daraus entsteht eine Atmosphäre des ständigen Konkurrenzkampfes bei Hof, in der Gnade und Ungnade des Herrschers über jedes Einzelschicksal bestimmt.

Aus dieser Atmosphäre heraus entspringt das Zeremoniell in seiner Bedeutung als konstituierendes Instrument der höfischen Gesellschaft. Das Zeremoniell durchzieht jede Sphäre höfischen Lebens und verleiht selbst dem alltäglichsten und intimsten Moment desselben schwerwiegende Bedeutung. In jedem Augenblick seines Lebens ist der Monarch in der Lage Gnade oder Ungnade über seine Untergebenen walten zu lassen, und das Zeremoniell dient als Kommunikationsinstrument, um diese Botschaft deutlich zu machen. Damit untersteht der Hof ständiger Kontrolle und hat daher ständig auf der Hut zu sein, um nicht - bewusst oder unbewusst – durch Verletzung des Zeremoniells eine falsche Aussage zu tätigen, die sofortige Konsequenzen nach sich zöge. Die Unterdrückung jeglicher Spontanität und Natürlichkeit,

[190] Elias, Die höfische Gesellschaft

sowie die absolute Affektbeherrschung, wie sie in vorangegangenen Kapiteln in Bezug auf Tanz und Reitkunst bereits erörtert wurden (siehe Kap. 3.1.2) sind daher überlebensnotwendig, um im ständigen Konkurrenzkampf um die Gunst des Königs bestehen zu können.

Das höfische Fest muss nun als eine spezielle Erscheinungsform des Zeremoniells gesehen werden. Im Fest spricht der Monarch zu seinem Hof, repräsentiert aber gleichzeitig diesen Hof nach außen. Es dient sowohl der Bestätigung der innergesellschaftlichen Ordnung, sowie der Demonstration der Geschlossenheit des Systems, an dessen Spitze der Souverän steht, nach außen. In der Einbindung des Hofes in das Festgeschehen schärft der König den Konkurrenzkampf zwischen Geldadel, bzw. Beamtenstand und dem entrechteten Geburtsadel, sowie den Konkurrenzkampf innerhalb dieser Klassen, indem er auf einem „kulturellen Schlachtfeld" jeden gegen jeden um die Gunst des Königs antreten lässt. Insgesamt vereinigt das Fest aber jedes Individuum in einem großen hierarchischen Gefüge, aus dem nur der absolutistische Herrscher als Einzelperson hervor zu treten vermag.

Der Wandel, den das höfische Fest in der Geschichte vollzieht, könnte daher drastischer nicht sein; zwar bleibt ihm immer der Charakter der kulturellen Äußerung inne, aber die politische Intention dahinter erlebt auf ihrer Entwicklung vom spätmittelalterlichen Turnierwesen bis zum barocken Hoffest eine drastische Konkretisierung.

Das höfische Fest unterzieht sich im Laufe seiner Entwicklung aus dem spätmittelalterlichen Turnierwesen einem grundsätzlichen strukturellen Wandel. Ausgehend von den ersten Truppenübungen auf freiem Feld, zieht sich das Turnierwesen vorerst kontinuierlich hinter die Mauern der Adelssitze und damit vom Publikum im Sinne des einfachen Volkes zurück, um als exklusive Profilierungsmöglichkeit dem Adel vorbehalten zu bleiben. Zwar stellt es in dieser Form einen nicht unbedeutenden wirtschaftlichen Faktor dar, schließt aber gleichzeitig die Öffentlichkeit vom tatsächlichen kulturellen Geschehen weitgehend aus. Das Turnierwesen bleibt in seiner theatralen Erscheinungsform einem höfischen Publikum vorbehalten.

Erst durch die Wiederentdeckung des triumphalen Einzuges in der Renaissance gewinnt das höfische Fest seine kulturelle Breitenwirkung zum Teil wieder zurück. Der Dialog zwischen dem einziehenden Herrscher und der ihn empfangenden Stadt bezieht nun erstmals wieder auch die breite Öffentlichkeit mit ein (siehe Kapitel 2.2.1). Mit der wachsenden Miteinbeziehung des Hofes selbst in das theatrale Geschehen der inszenierten Thementurniere öffnet sich nun auch das höfische Fest vermehrt wieder dem breiten Publikum, wenn auch nur als Begleiterscheinung einer grundsätzlich auf höfisches Publikum fokussierten Festkultur. Die Grundaussage der Inszenierungen jeglicher theatraler Form bleibt stets die Rekonstruktion und Bestätigung der gesellschaftlichen Ordnung und herrschenden Hierarchien. Dementsprechend repräsentiert sich der Hof selbst oder anderen Herrscherhäusern; das Volk – so es überhaupt als Zuschauer zugelassen ist - darf diese Ordnung durch seinen Jubel bestätigen, und den Herrscher als „Hüter dieser Ordnung" feiern.

„At the end of the sixteenth century, such theatrical forms as opera and the ballet de cour, the carrousel and the firework drama were invented at court. These are representations of the nature of power, their theme often the bringing of order out of chaos, whether the chaos is caused by evil forces from without or by the operation of ungoverned passions within the ruler himself.(…) An audience is essential to all court festivals, whether ceremonies or spectacles; indeed, the point of the festival is the audience. (...)The hierarchy of court society was enacted and reinforced by the spectacle. (…)"[191]

Auch wenn Inhalt und Aussage der Inszenierungen der höfischen Feste dem einfachen Zuschauer aus dem Volk nicht zugänglich sind, so bleibt dennoch die Attraktion darin

[191] Watanbe-O´Kelly: Early Modern Eurpoean Festivals. S.16

bestehen, den sonst so unnahbaren Hof in seiner Selbstdarstellung zu betrachten. Werden Ende des 16.Jhdts Zuschauer aus dem Volk noch lediglich geduldet, so wird zu Beginn des 17.Jhdts die Öffentlichkeit bereits in der Planung der großen Hoffeste als Publikum berücksichtigt.

In der Dokumentation der höfischen Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit Julius Friedrich von Württemberg und Anna Sabina von Holstein im Juli 1618 in Stuttgart, wird von großen Mengen an Zuschauern aus dem Volk berichtet, die keine Strapazen scheuen, dem Ritterspiel auf der Neuen Rennbahn beizuwohnen.

„(...) Sahe man gleich von dem aufgehenden Morgen an, den ganzen Vormittag eine solche unzähliche Anzahl Volcks dem Fürstl Lustgarten zueilen, dass in kurzem viel taussent, deren ettliche die aufgeschlagene Gerüst bestiegen ,theils andere ihnen beliebende Ort einnamen, theils auch auf die Bäume nisteten, und also mit herzlichem verlangen dess Mittags erwarteten.“[192]

Mit dem Rückzug des höfischen Spektakels in das geschlossene Ambiente der Prachtbauten bleibt das Volk dennoch nicht gänzlich aus dem Geschehen ausgeschlossenen, wenn auch der Grad der Öffentlichkeit durch den Hof selbst bestimmt wird. Vielfach gilt diese Beteiligung des nicht adeligen Publikums selbst als Bestandteil der Inszenierung, denn öffentliche Auftritte des Hofadels haben nicht primär die Intention Volksnähe zu demonstrieren, sondern - ganz im Gegenteil – die unüberbrückbare Kluft zwischen Adel und einfachem Volk in größtmöglicher Deutlichkeit zu bestätigen. Sich in regelmäßigen Abständen bejubeln zu lassen, gilt in der feudalen Gesellschaft einerseits als Bestätigung der gottgewollten Überlegenheit der eigenen adeligen Geburt, andererseits wurde es gezielt als Repräsentation eines politischen Potentials an uneingeschränkt solidarischen Untertanen nach außen hin eingesetzt. Damit wird das jubelnde Volk selbst ein Teil der Inszenierung höfischer Machtdemonstration, und damit als Darsteller einer theatralen Darbietung nach außen ebenso wichtig, wie der sich selbst repräsentierende Hof. Unter diesem Aspekt beginnt die Festkultur des Hochbarock bewusst das zuschauende Volk als Bestandteil der Inszenierung zu berücksichtigen. Bühne und Schauplätze werden so konstruiert, dass der Öffentlichkeit der Blick auf das prominente Publikum in seiner Rolle als Betrachter frei gemacht wird.

„The courtiers are looking at the festival; the people are looking at the court looking at the festival.“[193]

Ludwig XIV. lässt die Teilnehmer des „Grand Caroussel“ (siehe Kap.:4.2.2.2) nicht nur in vollem Kostüm durch die Straßen Paris paradieren, auch der Schauplatz der Veranstaltung in den Tuilleries ist so konzipiert, dass die Bürger der Stadt das erlauchte Publikum - selbst Zuschauer - beobachten kann.[194] Daraus ergibt sich der ganz besondere theatrale Charakter der höfischen Feste des Barock, der jegliche Klassifizierung in Darsteller und Publikum unmöglich macht, und jene Vielschichtigkeit der Aussagekraft in sich birgt, die das Gesamtkunstwerk des barocken, höfischen Festes so einzigartig macht. Einerseits sind es Mitglieder des Hofes, die die aktive Darstellung durch ihren persönlichen Status mehrdeutig machen, andererseits wird das höfische Publikum, das diese Mehrdeutigkeit zu lesen versteht gleichwohl selbst wieder zum Darsteller, bzw. Repräsentant der absolutistischen Machtstruktur gegenüber Außenstehenden bzw. Botschaftern anderer Höfe. Das jubelnde Volk wiederum ist einerseits fester Bestandteil der Inszenierung, andererseits in gleichem Maße Rezeptor einer überlieferten Botschaft im Dienste der höfischen Gesellschaftsordnung.

[192] Karpf, Ludwig (Hrsg.): „Stuttgarter Hoffeste.“, Niemeyer, Tübigen, 1979, S.214
[193] Watanbe-O´Kelly: Early Modern Eurpoean Festivals. S.16
[194] Knecht, S. 30

„Selten hat der äußere Schein eine größere Rolle in der Gesellschaft gespielt als im Barock. Nicht Vermögen und Einkünfte, sondern Stand und Herkunft bestimmen den Aufwand der Lebensführung, und die ebenso prunkvoll wie kunstreich inszenierten Feste und Zeremonien von Hof, Kirche und Adel sollten nicht als Ausnahme und gelegentliche Unterbrechung im Alltag verstanden werden, sondern als die Form, in der sich diese Gesellschaft eigentlich verwirklichte.“[195]

Diese Vernetzung der Rollen macht das barocke Fest zu einer äußerst komplexen und gesellschaftlich immanenten Kulturäußerung, die von der Wissenschaft erst relativ spät ihren Stellenwert zuerkannt bekommen soll, und deren Kunstbegriff bis heute über weite Strecken unverstanden bleibt.

4.1.2 Politische Motivation und die Bedeutung der höfischen Repräsentation

Die bereits im vorangegangenen Kapitel umrissene gesellschaftskonstituierende Funktion des barocken, höfischen Festes nimmt bei näherer Betrachtung noch weit komplexere Formen an. Über das Prinzip der Selbstdefinition der höfischen Gesellschaft in ihrer Festkultur hinaus, erreicht die Kunst in dieser Ausdrucksform erst ihren repräsentativen Charakter. Erst die Schaffung eines weitgehend genormten Habitus bedingt die Funktion des höfischen Festes als Repräsentationsinstrument, da erst durch die Verbreitung der Hofhaltung die Rahmenbedingung für die Rezipierbarkeit der überlieferten Inhalte der höfischen Festtradition geschaffen wird. Der Begriff der „Repräsentation“ in diesem Sinne stützt sich auf die Reglementierung der kulturellen Äußerungen höfischen Ursprungs und schafft damit eine Zugehörigkeit bzw. Abgrenzung von bis dahin dominierenden Kulturträgern, wie z.B. der Kirche.

„Der Begriff der „Repräsentation“ wird in diesem Kontext in der Regel dazu eingesetzt, die vielfältigen Zeichen und die verschiedenen Formen gemeinsamen Handelns zu Beschreiben, die zur Verfügung stehen um den exklusiven ständischen Status und dessen ideale Leitvorstellung sinnfällig zu verkörpern. Es sind Formen der Darstellung, die rituellen Charakter haben und durch die Herstellung bzw. Bestätigung von Gruppenidentität integrierend nach innen und abgrenzend nach außen wirken.“[196]

Ausgehend von der „Verweltlichung“ des Festes mit dem Anbruch der Renaissance, entwickelt sich die elitäre Kultur des höfischen Festes, in dessen Dienst die Kunst nun nicht mehr einzig und allein der Kirche unterstellt ist, sondern erstmals durch den Kunstgeschmack ihrer fürstliche Mäzenen charakterisiert wird, und dennoch ihre Ausbreitung auf weite Gebiete des Abendlandes erlebt. Der sich verbreitende fürstliche Absolutismus bildet Grundlage für diese Elitärkultur, die auf einer *„(...) geistig anspruchsvollen, künstlerisch ehrgeizigen Hofhaltung.“*[197] basierend, bald ganz Zentraleuropa erobert.

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, zieht bereits die höfische Gesellschaft der Renaissance eine große Zahl an Kunstschaffenden in ihren Dienst, ohne Rücksicht auf ihren gesellschaftlichen Status oder ihre Herkunft.

„Die soziale Funktion der Hofhaltung ist eine werbende. Imponieren und verblenden war immer schon zum Teil die Aufgabe, die sie zu erfüllen hatte, jetzt kommen andere, namentlich

[195] Larsson, Olof Lars: „Versailles als Schauplatz. Die bildende Kunst im Dienste der Repräsentation in Schloss und Garten von Versailles.“ In: Reckow, Fritz (Hrsg.): „Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwig XIV.“, Atzelsberger Gespräche 1990, Erlanger Forschungen, Erlangen, 1992, S.51

[196] Ragotzky,Helga: Höfische Repräsentation. S 7

[197] Hauser, Arnold: „Kunst und Gesellschaft.“ Beck´sche schwarze Reihe 100. Beck, München 1973, S.210

ausgesprochen politische Ziele kaum mehr in Betracht. Die Renaissancefürsten wollen auf den Adel Eindruck machen und ihn an den Hof binden; sie sind aber weder auf seine Dienste noch auf den Umgang mit ihm angewiesen. Sie können jeden brauchen, welcher Herkunft er auch sei, wenn er nur zur Anziehungskraft des Hofes beiträgt.“[198]

Damit ist der Begriff der „höfischen Kunst“ bereits ansatzweise in der Renaissance, im eigentlichen Sinne aber auf jeden Fall im Manierismus verwurzelt, und nicht erst eine Erscheinung des Hochbarocks. Was sich allerdings erst in der Blüte des Barockzeitalters manifestiert, ist der rigoristische Ansatz der höfischen Kunst als Repräsentationsinstrument, der gleichbedeutend für die höfische Festkultur gilt.

„ Die höfische Repräsentation, so wie sie namentlich in Versaille verfolgt wird, passt den ursprünglichen Charakter des Barock ihren besonderen Zwecken an, indem sie einerseits seinen inhärenten Emotionalismus in eine pompöse Theatralik verwandelt, andererseits seinen latenten Klassizismus, der schon durch die teilweise Rückkehr zu den Stilprinzipien der Renaissance nach dem Verfall des Manierismus gefördert wurde, zu einem starren Formrigorismus entwickelt und zum Ausdruck eines unbedingten, die ganze Gesellschaft beherrschenden Autoritätsprinzips macht. Dieser rigoristische, zugeständnislos autoritäre Zug ist das neue Element im Barock, nicht der höfische Charakter.“[199]

Die Epoche des „*monarchischen Absolutismus*“[200] charakterisiert sich durch die politische Entmachtung des Adels und dessen Bindung an den Hof und dessen absolutistischen Herrscher. Durch diese Tendenz der Auflösung einflussreicher Kleinzellen innerhalb eines Staates, und deren Assimilation in die streng hierarchische Machtstruktur des absolutistischen Hofwesens, stehen einander plötzlich wenige, klar von einander abgegrenzte Zentren politischer und kultureller Macht in Europa gegenüber, an deren Spitze ein „*Monarch von Gottes Gnaden*“[201] eine ganze Gesellschaft und ihren politischen wie kulturellen Status repräsentiert. Diese Komprimierung und Zentralisierung gesellschaftlicher Interessen und ihre Fokussierung auf den Souverän kann nur durch die vollständige, und in diesem Fall freiwillige Aufgabe des politischen Mitspracherechtes des Adels erreicht werden, und verläuft gewaltfrei und unblutig auf - einzigartiger Weise - kultureller Basis. Ziel dieses Prozesses ist nicht die Vernichtung eines gesellschaftlichen Standes, sondern lediglich seine absolute Solidarisierung mit dem Herrscher, und die freiwillige Überantwortung seiner Geschicke in die Verantwortung des Hofes, was den Souverän nicht zum Despoten sondern vielmehr zu einer Vaterfigur werden lässt.

„Der absolute Staat wollte nicht den Adel, sondern lediglich seine politischen Ansprüche auf Mitregierung beseitigen; er wollte den Adel domestizieren, um sich auf ihn als die tragende gesellschaftliche Schicht im Staat desto *verlässlicher stützen zu können, schließlich waren die Fürsten ja selbst Angehörige des Hochadels, aus der adeligen Welt hervorgegangen, mit ihr auf das Engste verflochten. Die politische Macht über den Adel war nur über einen Kompromiss erreichbar.“*[202]

Die Bindung des Adels an den Hof baut auf die Identifikationsmöglichkeit und die Schaffung einer kulturellen Selbstsicht der neugewonnenen Mitglieder auf. Die Freiwilligkeit der Unterordnung in die strenge Hierarchie der sozialen Struktur bei Hof steht dabei im

[198] Hauser, Arnold: Kunst und Gesellschaft. S.205
[199] Ebd. S.209
[200] Baumgart, Peter: „Der deutsche Hof der Barockzeit als politische Institution.“ In: „Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate gehalten anlässl. d. Kongresses d. Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung u. d. Internat. Arbeitskreises für Barockliteratur in d. Herzog-August Bibliothek vom 4. – 8. September 1979.“, Dr. Ernst Hauswedell & Co, Hamburg 1981, S. 28
[201] Ebd. S. 27
[202] Ebd. S. 28

Mittelpunkt und bedingt die Stabilität des absolutistischen Herrschertums über eine bedingungslos solidarisierende Oberschicht. Um diese Ausgangssituation zu schaffen, bedarf es immenser Anstrengung seitens des Hofes die eigene Attraktivität auf höchstem Niveau zu halten, und damit zu überzeugen. Die kulturelle Produktivität gilt als lesbare Größe dieser Bemühungen.

Aber Solidarität allein genügt einem autoritären System nicht. Das Universelle steht stets im Vordergrund und die Schaffung einer strengen Systematik innerhalb des autoritären Komplexes wird zur unverzichtbaren Notwenigkeit. Reglementierung und Kategorisierung reicht bis in die intimste Sphäre des Lebens bei Hof; Zeremoniell und Etikette normen alle Lebensbereiche und heben jede Form der Individualität zugunsten eines strahlenden Gesamtbildes auf. Die politische Motivation dahinter liegt klar auf der Hand. In einem autoritären System bleibt kein Platz für Individualität und alles ist der strengsten Kontrolle durch den Monarchen unterworfen. Das bezieht sich ebenso auf die Kunst, und aus ihr geht die barocke Festkultur in ihrem sich stets wiederholenden Symbolismus und ihrem konzeptionellen Charakter hervor.

„Nur der Absolutismus, der über sein Recht, seinen Wert, und seine Dauer keinen Zweifel aufkommen ließ, konnte eine Zwangs- und Autoritätskultur dieser Art aufrechterhalten: eine Kultur, in welcher der Hof die Funktion der Kirche, der König die des unfehlbaren Papstes – und womöglich mehr als das – sich anmaßen durfte.“[203]

Die Kunst dient der Sichtbarmachung bestehender Machtstrukturen, die sie jedoch stets zu einem in sich geschlossenen Komplex eingliedert. So wie sich das Individuum am Hof in das hierarchische Gesellschaftsmodell eingliedert, und darin gänzlich verschwindet, tritt auch das einzelne Kunstelement in ein riesiges System der Interaktion, welches letztlich das Gesamtkunstwerk der barocken Festkultur ermöglicht.

„Und so wie sie (die Künstler) *ihre Selbstständigkeit, verlieren die einzelnen Kunstwerke von vorneherein ihre Autonomie und mikrokosmische Geschlossenheit. Sie gliedern sich in die Einheit des Schlosses, eines Palais, eines Interieurs ein, werden zu Teilen einer Garnitur, bei der es eher auf das allgemeine Niveau als auf die besondere Qualität der einzelnen Beiträge ankommt.“*[204]

Innerhalb der Festkultur kommt dasselbe Prinzip zur Anwendung. Nicht der einzelne Beitrag, das einzelne Element stechen hier hervor, sondern das Gesamtbild spiegelt die Komplexität des absolutistischen Systems wieder. Jeder einzelne Mitwirkende hat darin seinen streng zugewiesenen Platz, der dem seines realen Daseins innerhalb der Gesellschaftshierarchie des Hofes entspricht, und daher nach außen hin seinen Status repräsentiert. Diese durch reichlich Symbolik verbrämte Ordnung ist nicht nur für die Angehörigen des Hofes lesbar, sie transportiert ihre konstitutionelle Botschaft auch nach außen. Die Kunst baut in der barocken Festkultur ihre mediale Funktion maximal aus.

„Die Funktion, die der Künstler im Dienste des absoluten Königtums zu erfüllen hat, besteht aus Aufgaben, die ihm an den fürstlichen Höfen von jeher oblagen. Er hat für wirkungsvolle Werbemittel, Vehikel zur Schaustellung der Macht und abwechslungsreiche Unterhaltung zu sorgen. Es gehört zu seinen Aufgaben vorallem den Glanz und die Anziehungskraft des Hofes zu steigern, den höfischen Kreis als den Kern der Nation, und den Monarchen als den Mittelpunkt dieses Kreises zu preisen. Er ist Verwalter der öffentlichen Meinung und Werbeleiter, Zeremonienmeister und maître de plaisir.“[205]

[203] Hauser, S.215
[204] Hauser, S.215
[205] Ebd.S.214

Das barocke Fest dient dem Souverän als Werkzeug seiner Machtlegitimation. In der Festkultur bekräftigt er seinen absoluten Machtanspruch indem er sich als die Spitze des Systems inszenieren lässt und als „König von Gottes Gnaden“ auftritt, womit er sich nicht nur über Adel und Kirche stellt, sondern sogar soweit geht, sich die Natur zu unterwerfen, um als Lenker jeglichen Geschicks die Ordnung von seiner Person abhängig zu machen. Das Fest bietet dem Monarchen selbst die Gelegenheit genau dieses Bild seinem Hof und selbstverständlich über dessen Grenzen hinaus seinen politischen Gegnern im eigenen Land wie im Ausland zu vermitteln.

„Das Fest ist ein privilegierter Augenblick im Leben des Königs und seines Hofstaates. In ihm sucht der König nicht bloß Unterhaltung oder Entspannung, sondern inszeniert sein Selbstverständnis, das um so prägnanter zum Vorschein kommt, je wichtiger das jeweilige Fest ist.“[206]

Dennoch gelten z.B. die Feste des Königs am französischen Hof nicht als eigennützige Prahlerei oder dekadentes Laster einer Einzelperson; vielmehr werden diese als Geste der Freigiebigkeit und als Dienst am Staate selbst gegen jegliche Kritik am finanziellen Aufwand der Hofhaltung verteidigt.

„Die Steuerpolitik des Sonnenkönigs ist damals bereits von anderer Seite kritischer beurteitl und die wirtschaftliche Seite des Repräsentationsaufwands in der volkswirtschaftlichen Debatte über den Luxus noch das ganze Jahrhundert hindurch heftig diskutiert worden. Gleichwohl zeigt die von Felibién vertretene Meinung, dass Ludwig XIV. und seine Minister das aufwendige Staatsspektakel der absoluten Monarchie an Überlegungen über die Steigerung des politischen Ansehens und der wirtschaftlichen Prosperität Frankreichs gekoppelt wissen wollten. Die Selbstdarstellung der Spitze des Staates sollte das ganze Gemeinwesen angehen und dem Gemeinwohl dienen. Ihr propagandistischer Effekt diente keinesfalls nur der persönlichen Eitelkeit des Monarchen.“[207]

Damit wird das Fest als konstituierendes Element ein fixer Bestandteil des höfischen Lebens, das den Zusammenhalt der Gesellschaft erst ermöglicht, und stets auf Intention des Herrschers hin für den Hof abgehalten wird. Interessanterweise stellt das Fest nun nicht mehr eine Unterbrechung des täglichen Lebens, oder einen Ausnahmezustand dar, sondern vermittelt vielmehr einen „Normalzustand“ indem es die gesellschaftliche Ordnung bestätigt. Lars Olof Larsson verdeutlicht das am Beispiel des Festes von 1674 in Versailles, welches Ludwig XIV anlässlich seines Sieges in der französischen Comté:

„Nach den Anstrengungen des Feldzuges wollte der König seinem Hof einige Augenblicke der Ruhe und Freude gönnen, schreibt André Félibien, dem wir den großen Festbericht verdanken, und er ordnete deshalb an, Feste zu veranstalten. Wichtig ist hierbei zu bemerken, dass der König nach dieser Darstellung Fest nicht zu seinem eigenen Amüsement feiert, sondern seinem Hofe >Ruhe und Freude gönnt<. An anderer Stelle begründet Félibién die königlichen Feste noch ausführlicher. Hier heißt es, der König gebe dem Volk diese Spiele, damit es sich von der Arbeit erhole und seine Mühsale vergesse. Und wenn der König selbst an diesem Zeitvertreib teilnehme, solle man nicht glauben, dass er dafür Zeit verliere, die er für wichtigere Aufgaben benötige. Das Fest sei mit anderen Worten, eine Wohltat am Volk, dessen Vertreter der Hof ist.“[208]

[206] Kapp, Volker: „Spielen und Mitspielen. Literatur und höfische Repräsentation zur Zeit Ludwig XIV.“ In: Reckow, Fritz (Hrsg.): „Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwig XIV.“, Atzelsberger Gespräche 1990, Erlanger Forschungen, Erlangen, 1992, S.126
[207] Kapp, S.129
[208] Larsson, S.62

Das wohl berühmteste Beispiel eindeutig politischer Intention einer festlichen Inszenierung eines absolutistischen Monarchen, ist der Auftritt Ludwig XIV. als Sonnenkönig im „ballet de la Nuit“ 1653, als Mazarin den erst 14 jährigen König in der Öffentlichkeit tanzen lässt, um seine unanfechtbare Stellung im Staat nach der Niederschlagung der „Fronde“ zu demonstrieren, was der Minister in einer „Regierungserklärung“ genau begründen muss.

„Es geht darum, die Ernsthaftigkeit des Auftrittes zu unterstreichen; Louis´ Tanz vor dem Hof ist keine Zirkusnummer, sondern ein staatspolitischer Akt, der die Niederlage der frondierenden Adeligen der Welt vor Augen führen soll.“[209]

Auch wenn die Idee des politisch motivierten Festes nicht neu ist, so erreicht sie doch im Hochbarock neue Dimensionen. Jetzt wird die Kunst in allen ihren Ausdrucksformen in den Dienst der Ideologie gestellt und jeder Anlass künstlerischen Schaffens minutiös unter dem Aspekt der ideologischen Wirksamkeit geplant. Dadurch entsteht eine eigene Kodifizierung der künstlerischen Ausdrucksformen, die reglementiert und niedergeschrieben bald eine enorme Ausbreitung erlebt. Das höfische Fest als Zusammenspiel sämtlicher künstlerischer Ausdrucksformen wirkt also insofern „repräsentativ“, als dass es in seiner überschwänglichen Symbolik nicht nur die unsichtbare Machtstruktur des absolutistischen Herrschaftsgefüges sichtbar macht, sondern stets eine politische Aussage in sich trägt, die über die Grenzen des eigenen Hofstaates hinausgetragen werden soll. Im selben Augenblick, in dem der Monarch seinen absoluten Machtanspruch innerhalb seiner Gesellschaft in der Prachtentfaltung des höfischen barocken Festes legitimiert, tätigt er gleichzeitig eine politische Aussage nach außen, was natürlich eine entsprechende mediale Infrastruktur erfordert.

„Ein spezifisches Merkmal des 17. Jahrhunderts ist die Art der Verbreitung von Informationen. Die Erfindung des Buchdrucks hatte bereits in der Renaissance zu einer Steigerung der Publikationsquote geführt, aber erst im absolutistischen Frankreich hat der Königshof alle anderen aristokratischen Machtzentren so weit übertroffen, dass regelmäßig prachtvolle Bildbände mit Informationen über die großen Baumaßnahmen und Periodika mit Nachrichten über ihn erscheinen und in ganz Europa auf eine große Leserschaft zählen konnten.“[210]

Wieder ist es die Künstlerschaft, die hier für die Dokumentation und Verbreitung Verantwortung tragen. In umfassenden Festschriften und Beschreibungen werden selbst die kleinsten Details der Festinszenierungen festgehalten und - wo es nötig erscheint – mit der entsprechenden Aussagekraft bedacht[211]. Vielfach werden diese Festschriften bereits im Vorfeld der eigentlichen Veranstaltungen in Auftrag gegeben, geben also das Ideal des geplanten Geschehens wieder, ohne den tatsächlichen Ablauf abzuwarten.[212]

Wieweit die mediale Verbreitung der Feste bei Hof im Interesse des Monarchen persönlich liegt lässt sich am Beispiel eines Briefes Leopolds I. an einen habsburgischen Gesandten in Spanien demonstrieren, in den dieser Illustrationen des Rossballettes von 1667 beilegt, mit der Bemerkung: *„(...) dahero ich Euch hiermit zehn exemplaria von dessen Beschreibung mit Kupfern schicken wollen, dass Ihr auch was davon unter dasige Gesandten und ministris austheilen könnt, dass es ein wenig in Welt komme.“*[213]

Unzählige Illustrationen und Beschreibungen werden im Auftrag des Monarchen also in Hinblick auf eine möglichst großräumige Verbreitung in Auftrag gegeben, und liefern -

[209] Braun, Guggerli, S. 135
[210] Kapp, S. 128
[211] Ebd.
[212] Einbekanntes Beispiel für diese Art der vorweggenommenen Berichterstattung stellt die Dokumentation des Wiener Rosseballettes 1667 in den zeitgenössischen Medien. In Zeitungsberichten und einem illustriertem Einblattdruck wird bereits im Vorfeld der Veranstaltung sowohl der Inhalt als auch die Inszenierung publiziert. Vgl.dz. Schumann, S.244
[213] Pribam, „Privatbriefe Leopolds I.“, S. 281, In: Schumann, S. 253

oftmals bereits im Vorfeld – auch gleich die „richtige“ Deutung der Inszenierung mit, was zum Einen den erwarteten Gästen die Interpretation erleichtert, zum Anderen die politische Aussage über die Grenzen des eigenen Hofes hinaus trägt. In Verbindung mit der bereits erwähnten Codierung der künstlerischen Ausdruckformen bedingen diese gezielt auf ihre politische Aussage gefärbten Dokumentationen des höfischen Festes die enorme Verbreitung der spezifischen Festkultur und mit ihr den wachsenden Konkurrenzdruck der einzelnen Herrscherhäuser Europas. Ein einzigartiges Wetteifern nimmt seinen Lauf, im Zuge dessen die Festkultur ihre politische Relevanz noch zu verstärken vermag.

„Politisches Denken und Kunst gemeinsam hoben den Monarchen als irdisches Ebenbild Gottes, als Zentralperson, Inhaber aller Gewalt und Antrieb der komplizierten Maschine >Staat< hervor; umgekehrt lieferte die Selbststilisierung der Herrscher den Poeten, Malern, politischen Schriftstellern den Gegenstand: sie wurden zu Propagandisten der absoluten Monarchie.“[214]

Selbstverständlich unterliegt die Kunst im Dienste des Hofes der strengen Kontrolle des Königs, der das Monopol auf Kulturhoheit innehält. Die zentralistischen Verwaltungsprinzipien des absolutistischen Systems gelten in der barocken Kunst vielleicht noch bedingungsloser, als in anderen Lebensbereichen, zumal sich der König – speziell am französischen Hof Ludwigs XIV. - stets der Bedeutung der Kunst als Instrument der Machtdemonstration, bzw. Machtlegitimation bewusst ist. Das Machtzentrum des Staates – der Hof des Königs – wird damit zur alleinigen Geburtsstätte kulturellen Schaffens, was eine klare Linie innerhalb der Repräsentationsfunktion garantiert.

„Die Monopolisierung der Kulturhoheit und die Hinordnung der Kultur auf den Königshof sind zwei Seiten des einen Vorgangs, innerhalb dessen der Sonnenkönig die Effizienz seiner zentralistischen Verwaltung demonstrieren und die Kultur in seine politischen Zielvorstellungen integrieren wollte.“[215]

Aus dieser absolut kontrollierten Kunst entstehen die charakteristischen Repräsentationsfeste des Hofes, mit ihren bedeutungsschweren, aussagekräftigen Inszenierungen absolutistischer Macht. Anhand des Phänomens „Rossballett“ soll im Folgenden ein Produkt dieser politisierten Kunst näher erörtert werden.

4.2 Die großen Rossballette und ihre Verbreitung in der europäischen Hofkultur des Barock

4.2.1 Das Haus Medici

Die Blütezeit der italienischen Renaissance gilt als Geburtsstunde der neuen höfischen Festkultur in Europa. Die Rückbesinnung auf die Antike und der Versuch Elemente antiker Festkultur für die eigene neue Repräsentationskunst dienstbar zu machen führt von der Wiederbelebung der Tradition der Trionfi, über die Transformation der nordischen Rittertradition zu den allegorischen Thementurnieren, der Turnieroper bis hin zu den choreographierten Rossballetten des Barock. Alle diese Elemente lösen einander nicht ab, sondern bleiben nebeneinander bestehen und werden zu einem komplexen Gesamtwerk verwoben. Lediglich der Schwerpunkt der Betonung als künstlerisches Ausdrucksmittel

[214] Vierhaus, Rudolf: „Absolutismus“, in: Hinrichs, Ernst (Hrsg.): „Absolutismus“, 1. Auflg. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, S.58
[215] Kapp. S.129

verschiebt sich im Laufe der Geschichte vom kriegerischen Kampfspektakel zum künstlerisch mannigfaltigen Schauspiel.

Italien selbst – welches im 15. und 16. Jahrhundert weit entfernt davon ist, eine homogene kulturelle oder politische Nation darzustellen – bringt an den unzähligen Höfen der einzelnen Herzogtümer die neue Form des höfischen Repräsentationsfestes hervor. Eines der ersten italienischen Fürstenhäuser die sich der neugewandeten Rittertradition annimmt ist das Haus Este, welches die Einflüsse aus dem Norden mit der humanistischen Geistesströmung des Südens zu verbinden weiß.[216] Thementurniere mit mythologischem Hintergrund, basierend auf einer festen Dramaturgie unter Einbeziehung von gesprochenem Text, Gesang und Instrumentalmusik lassen sich ab 1560 dort nachweisen.

Roy Strong weist auf die Bedeutung des savoyischen Hofes hin, der aufgrund seiner geografischen Nähe zu Frankreich eine besonders langlebige, beständige und dementsprechend unreformierte Turniertradition für sich beansprucht. Savoyens Bedeutung für die Entwicklung des Rossballettes liegt daher eher in seiner Beständigkeit der ritterlichen Tradition, wobei z. B. im Rahmen des Turniers von 1650 am savoyischen Hof bereits ein sehr komplexes Rossballett dokumentiert ist[217].

Wie schon erwähnt bleibt aber das Haus Medici in Florenz als Kulturträger italienischer Festkultur nach Europa tonangebend (siehe Kap. 3.2.1). Auf den Stellenwert des florentinischen Straßentheaters und seine Intention wurde in vorangegangenen Kapiteln bereits hingewiesen, ebenso auf die Rolle der florentinischstämmigen Königin von Frankreich – Katharina de Medici – als Botschafterin der Hofkultur der Medici in Frankreich. In Florenz selbst wurzelt die Repräsentationskunst tief im humanistischen Gedankengut und der Renaissance, wobei auch die Ursprungsidee des Rossballettes als Nachahmung des Laufes der Planeten und Gestirne in der gerittenen Darstellung der kosmischen Ordnung viel weniger in der kriegerischen Tradition des Rittertums als vielmehr in Anlehnung an die römischen Zirkusspiele gesehen werden muss, sprich durchwegs dem Antikebezug zuzuordnen ist.[218] Damit bleibt das Haus Medici den Prämissen der Renaissance treu, und gilt als Pionier der manieristischen Vorliebe für Rossballette.

4.2.1.1 Das Reiterballett anlässlich der Hochzeit Cosimo II. de Medici mit Maria Magdalena von Innerösterreich 1608

Die politische Ausgangssituation für die Hochzeitsfeierlichkeiten anlässlich der Vermählung Cosimos II. de Medici mit der Tochter des habsburgischen Erzherzogs Karl von Graz 1608 stellt einen Wendepunkt in der politischen Haltung des Hauses Medici im 17.Jhdt dar. Die - durch die Verheiratung Katharina de Medici´s - geknüpften Bande an das französische Königshaus und damit die politische Nähe zu Frankreich in Opposition zum konkurrierenden spanischen Hof, wird im ausgehenden 16. Jhdt. durch weitere Eheschließungen intensiviert. Großherzog Ferdinand heiratet 1589 die Enkelin Katharina de Medicis und schlägt explizit das Angebot des spanischen Königs Philipp II., eine österreichische Erzherzogin oder eine Prinzessin von Braganza zu ehelichen, aus.[219] Damit wendet sich das Haus Medici endgültig vom habsburgischen Hof ab und stellt sich offensichtlich auf die Seite Frankreichs, was die Ausführung der Hochzeitsfeierlichkeiten insofern beeinflusst, als dass ein neuer kultureller

[216] Strong, Roy: „Feste der Renaissance 1450 – 1650. Kunst als Instrument der Macht.“, Verlag Ploetz Freiburg, Würzburg,?, S. 98
[217] Ebd., S. 104
[218] Ménestrier führt den Ursprung des choreographierten Reiterspiels in seinem Buch „Traité des Tournois, Ioustes, Carrousels, et autres Spectacles Publics.“ (1669) auf die Antike und den römischen Zirkus zurück. Vgl. dz. Strong, „Feste der Renaissance.“ S. 104
[219] Strong, „Feste der Renaissance.“, S. 218

Kontext zur Legitimierung der Verbindung des (wie wir wissen bürgerlichen) Hauses Medici mit dem der Valois erfordert, und in den Intermezzi von 1589 Niederschlag findet (siehe Kap. 2.3.4).

Auch die Ermordung des letzten Valois Königs und die politische Krise Frankreichs kann diese Verbindung nicht erschüttern. Vielmehr wächst der Einfluss Ferdinands auf den neuen französischen König Heinrich von Navarra insofern, als dass die Zerschlagung der katholischen Liga – welche keinen protestantischen König am französischen Thron duldet – durch Kredite der Medici finanziert wird, und dadurch die Thronbesteigung Heinrichs IV. erst ermöglicht. Nach der Konvertierung des neuen Königs zum Katholizismus und dessen Scheidung, heiratet dieser gegen Teilerlass seiner Schulden 1600 die Nichte Ferdinands – Marie de Medici -, womit zum wiederholten Male eine Tochter des Hauses Medici französische Königin wird.

Umso erstaunlicher ist, dass schon 8 Jahre später – am Ende Ferdinands Herrschaft – diese auf Frankreich orientierte Politik quasi am Höhepunkt ihrer Blüte zur Abkehr von französischen Hof und der Annäherung an das Haus Habsburg führt. Ferdinands Beziehung zum französischen König kühlt immer mehr ab, da dieser sich weigert seine Schulden bei den Medici abzuzahlen und mit dem Herzog von Savoyen Frieden schließt, der mit Ferdinand verfeindet ist.[220] In Spanien regiert ein neuer König – Phillip III. – und so nützt Ferdinand die Gelegenheit die Verbindung zum Haus Habsburg wieder aufleben zu lassen und Frankreich den Rücken zu kehren.

1608 verheiratet er seinen Sohn Cosimo mit der Tochter des habsburgischen Erzherzogs Karl von Graz, Maria Magdalena, die weiters die Schwester der spanischen Königin ist.[221] Diese Hochzeit ist für die Verbreitung italienischer Hofkultur in Europa insofern maßgeblich, als dass nach dem französischen Hof nun auch das Haus Habsburg in direkten Kontakt mit dem Haus Medici und seiner modernen Festkultur kommt.

Interessant ist hierbei, dass die Hochzeitsfeierlichkeiten in Florenz wiederum selbst auf den kulturellen Hintergrund der Familie der Braut Rücksicht nehmen. Hatten die vorangegangenen Hochzeiten mit dem Haus Valois noch ritterliches Turniergeschehen im Zentrum der Inszenierungen – ganz wie es der nordischen Rittertradition Frankreichs entspricht -, so verlagert sich der Schwerpunkt bei dieser Hochzeit auf die Demonstration der dynastischen Struktur des ehrwürdigen Hauses Habsburg.

„Beim Einzug der habsburgischen Erzherzogin Maria Magdalena in Florenz am 18. Oktober 1608 waren alle Hinweise auf die heroische Geschichte der Stadt verschwunden. Das Programm war ganz auf die absolutistische Herrschaftsform abgestimmt.“[222]

Die Feierlichkeiten erstrecken sich über drei Wochen und werden mit einem Hofball eröffnet, dessen Verlauf immer wieder durch szenische Einlagen unterbrochen wird. Es folgen zahlreiche Bankette, religiöse Prozessionen, eine „Argonautica“ auf dem Arno und ein Rossballett, welches am 27. Oktober auf der Piazza Santa Croce aufgeführt wird. Kurz vor der Hochzeit tritt Giulio Parigi als Festarrangeur und Bühnenbildner am Mediceer Hof die Nachfolge Bernado Buontalentis an. Als Beauftragter für die Gestaltung der Feierlichkeiten lässt er auf der Piazza Santa Croce Tribünen um eine quadratische Arena errichten, an deren Südseite eine Ehrenloge erbaut wird, und die über einen westlichen und östlichen Eingang betreten werden kann.

[220] Strong, Roy: „Feste der Renaissance.“, S.253
[221] Ebd.
[222] Ebd.

In Camillo Rinuccinis Festbeschreibung wird Alfonso Ruggieri Sanserverino als „Erfinder" des „Balletto de´Cavalli"[223] genannt; als Beauftragten für Kostüm und Choreographie nennt Rinuccini Lorenzo Franceschi. Dieser ist der Autor der offiziellen Festbeschreibung. Es ist wahrscheinlicher, dass die Choreographie des Ballettes bereits von Agniolio Ricci stammt, und damit das erste einer Serie von sehr ähnlichen Rossballetten des Hofchoreographen der Medici ist.[224]

Die Handlung dieses Rossballetts ist dem König der Winde Äolus gewidmet, der seine zahllosen Untertanen aus der Gefangenschaft in einem Berg befreit, woraufhin sie ihm zu Ehren ein Rossballett reiten. Als König Äolus führt Francesco de Medici das Ballet von 40 Reitern an. Im Anschluss an das Ballett wird ein Sarazenenturnier geritten und als Ausklang ziehen alle Teilnehmer in einem Triumphzug durch die Straßen von Florenz.

Gabriele Bertazzuolo – der Gesandte aus Mantua beschreibt den Ablauf des Rossballettes folgender Maßen:

„Veranstaltet wurde der Ballo de´Cavalli, der sehr erfolgreich war. Er zeigte eine große Neuigkeit im Auftreten des Prinzen auf dem Platz, weil man einen riesigen künstlichen Berg an einem Ende des Platzes aufgebaut hatte. Unter diesem befanden sich alle Reiter mit den Reitknechten, bis zu 200 an der Zahl. Alle gekleidet in silberblauem Stoff, mit Flügeln an den Schultern und einem Strauß Garzinien im Mund, dargestellt als viele Winde. Und beim Aufgehen eines Vorhanges – das Riff wurde von Äolus zerschlagen – schienen die Kavaliere aus einer Grotte zu reiten, gefolgt von den Reitknechten, was kein Ende zu nehmen schien. Nachdem sie den Platz, umgeben von großartigen und in sich geschlossenen Tribünen umrundet hatten, führten sie das Ballett aus, zuerst zwei und zwei, dann zu viert, dann Einfügen und Wechselpassagen im Kreis, in Gruppen ritten sie gegeneinander, und plötzlich waren alle eine geordnete Menge, die auf den Punkt genau ausgerichtet Abstände einhielten, wie nach Maß gemacht."[225]

Ein Stich von Greuter zeigt eine Figur von Reitern in drei konzentrischen Kreisen, was der beschriebenen Schlussposition entspricht. Auffallend ist jedoch, dass auf diesem Stich die Arena beinahe quadratisch und nicht wie in den Beschreibungen oval angelegt ist, jedoch das Fußvolk auf der einen, und ein Großteil der Berittenen auf der anderen Seite in Form eines Oval das Geschehen umrahmen. Möglicherweise ergibt sich daraus die Umsetzung der Ovalbahn durch Parigi bei den späteren Rossballetten, auf die ich im Folgenden eingehen möchte. Der erwähnte „riesige Berg am Ende des Platzes" mit der Grotte aus denen die Reiter und Gefolgsleute hervortreten ist am rechten Rand des Stiches als eine Art felsiger Gebirgszug entlang der hochliegenden Tribünen erkennbar, der mit einem Vorhang den zweiten Eingang auf die Piazza verdeckt. Bei genauer Betrachtung lassen sich auch die erwähnten Flügeln am Kostüm der Reiter erkennen, jedoch differiert hier auch die Anzahl der Reiter mit den Angaben in der Festbeschreibung. Auf Greuters Stich sind 32 Reiter in der Figur zu sehen und eine unbestimmbare Menge an Reitern im Halbbogen auf der rechten Seite. Insgesamt aber übersteigt die Anzahl in der Abbildung die genannte Zahl von 40. Interessanterweise sind die Reiter in der Figur durchnummeriert, was eventuell auf eine detaillierte, aber verlorengegangene Namensliste der adeligen Teilnehmer hinweisen könnte.

[223] Solerti, Angelo: „Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637.", Florenz, 1905, S.50
[224] Strong, Roy: "Feste der Renaissance", S. 107
[225] Solerti, S. 56

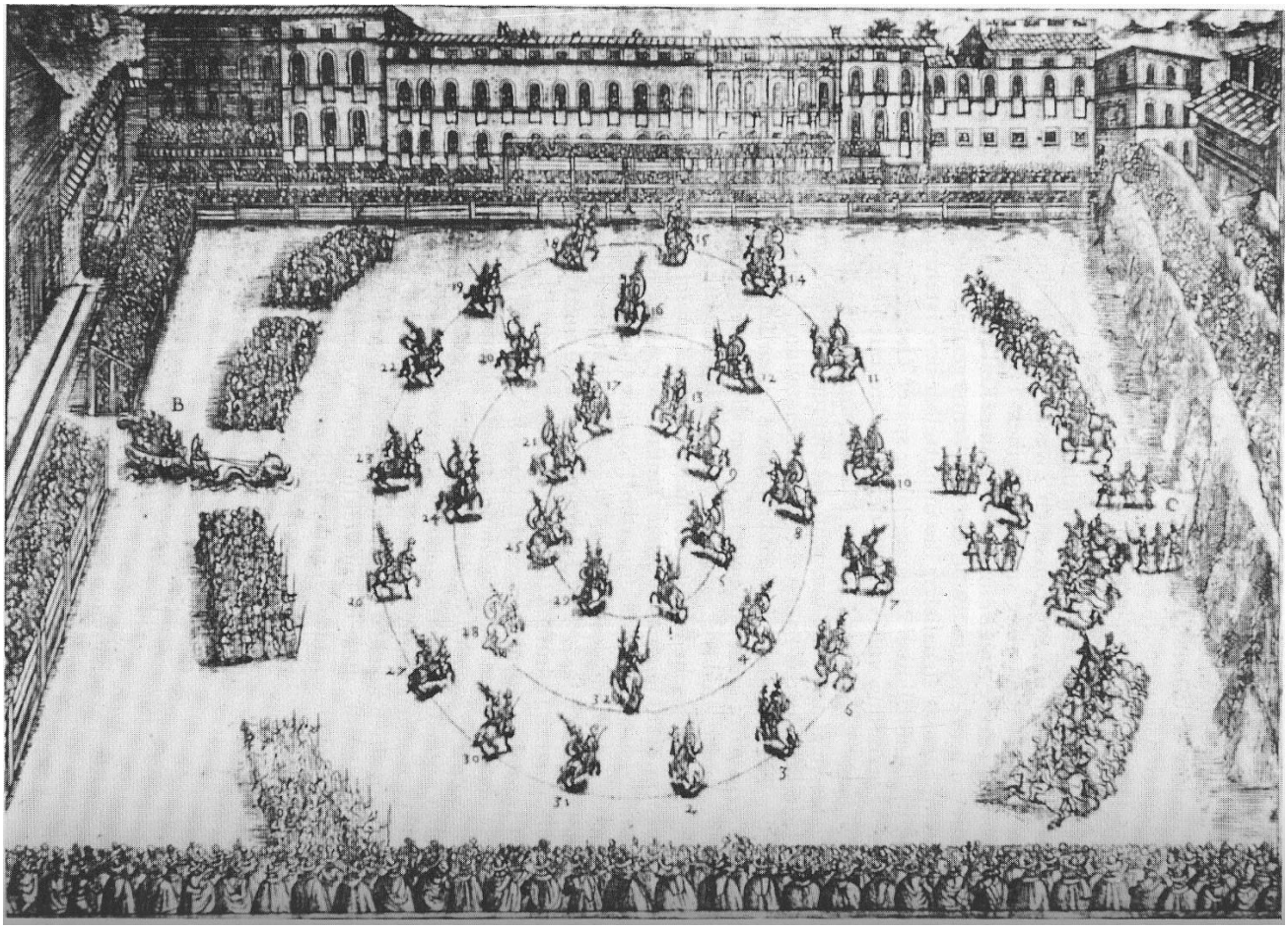

Abb. 41: Schlussfigur des Rossballettes auf der Piazza Santa Croce 1608, Stich Greuter

Der einziehende Wagen auf der linken Seite des Abbildes scheint von einer Schlange gezogen zu werden. In Rinuccinis Beschreibung ist zwar nichts derartiges erwähnt, aber Tinghi erwähnt einen Festwagen, der die Musiker trägt und von 8 Pferden gezogen wird, und der beim abendlichen Triumphzug durch die Straßen teilnimmt. Auch Bertazzuolo erwähnt diesen Wagen, und beschreibt einen Zwischenfall an der Einfahrt der Straße Borgo de´Greci, wo das Gefährt auf Grund seiner Größe nicht passieren kann und die Musiker auf eine Kutsche umsteigen müssen.[226] Der Triumphzug soll dennoch bis in die frühen Morgenstunden gedauert haben, da an allen großen Plätzen der Stadt gehalten und musiziert wird.

4.2.1.2 „La Guerra d´Amore“ 1616

Zweifellos nach dem erfolgreichen Schema des Rossballettes von 1608 zeigt Cosimo II. de Medici zu Ehren seiner Ehefrau Maria Magdalena 8 Jahre später am Höhepunkt des Carnevals erneut ein Rossballett, an dem er und sein jüngerer Bruder Lorenzo selbst mitwirken.[227] Für Verse und Handlungsführung zeichnet sich Andrea Salvadori verantwortlich; die Choreographie für Kampfspiel und Rossballett stammt von Agniolio Ricci, dem Hofchoreographen der Medici, der zahlreiche Tanzchoreographien bei Festen am florentinischen Hof einstudiert. Die musikalische Leitung wird Giovanni del Turco übertragen. Auch diesmal bildet die Piazza Santa Croce den Schauplatz und Giulio Parigi, der für Ausstattung, Kostüm und Maschinerie verantwortlich ist, erbaut diesmal eine ovale Holzarena

[226] Solerti, S. 57
[227] Sommer –Mathis, Andrea, S. 147

mit mehrstöckigen Tribünen, zwei Eingängen im Osten und im Westen und einer Herrschaftsloge an der Südseite vor dem Palazzo dell´Antella.[228]

Wie schon 1608 geht dem Rossballett ein Handlungsturnier voraus, welches mit speziell darauf vorbereitetem Personal geprobt worden war, und daher ebenfalls der Choreographie Riccis unterliegt. Die Handlung des Spielverlaufs bildet der Streit zwischen einem asiatischen König – dem König Indamoro von Narsinga – verkörpert durch Cosimo selbst -, und einem afrikanischen König namens Gradameto, der durch Lorenzo dargestellt wird. Das „Streitpfand" der beiden Könige ist die Gunst der schönen indischen Königin Lucinda, deren Einzug als Statue auf einem goldenen Thron[229] mit einem Gefolge von 46 berittenen Dienern und Musikern, sowie 100 indisch gekleideten Schützen als Fußvolk beschrieben wird. Über dem Thron der Königin schwebt eine Wolke auf der Aurora, die, als der Wagen vor der Ehrentribüne hält, einige Strophen des Lobgesangs auf das Haus Habsburg und die Großherzogin Maria Magdalena – die Musik stammt von Jacopo Peri, Paolo Grazi und Giovan Battista Signorini - , vorträgt, ehe der Zug sich erneut in Bewegung setzt, die Arena umrundet und schließlich auf der der Ehrenloge gegenüberliegenden Seite Aufstellung nimmt.

Nun folgt der Einzug der beiden Kontrahenten und deren Gefolge von jeweils einem der gegenüberliegenden Eingänge. Jede Partei besteht aus dem Herausforderer und vier Schwadronen von Reitern, sowie Fußvolk und einem Festwagen.

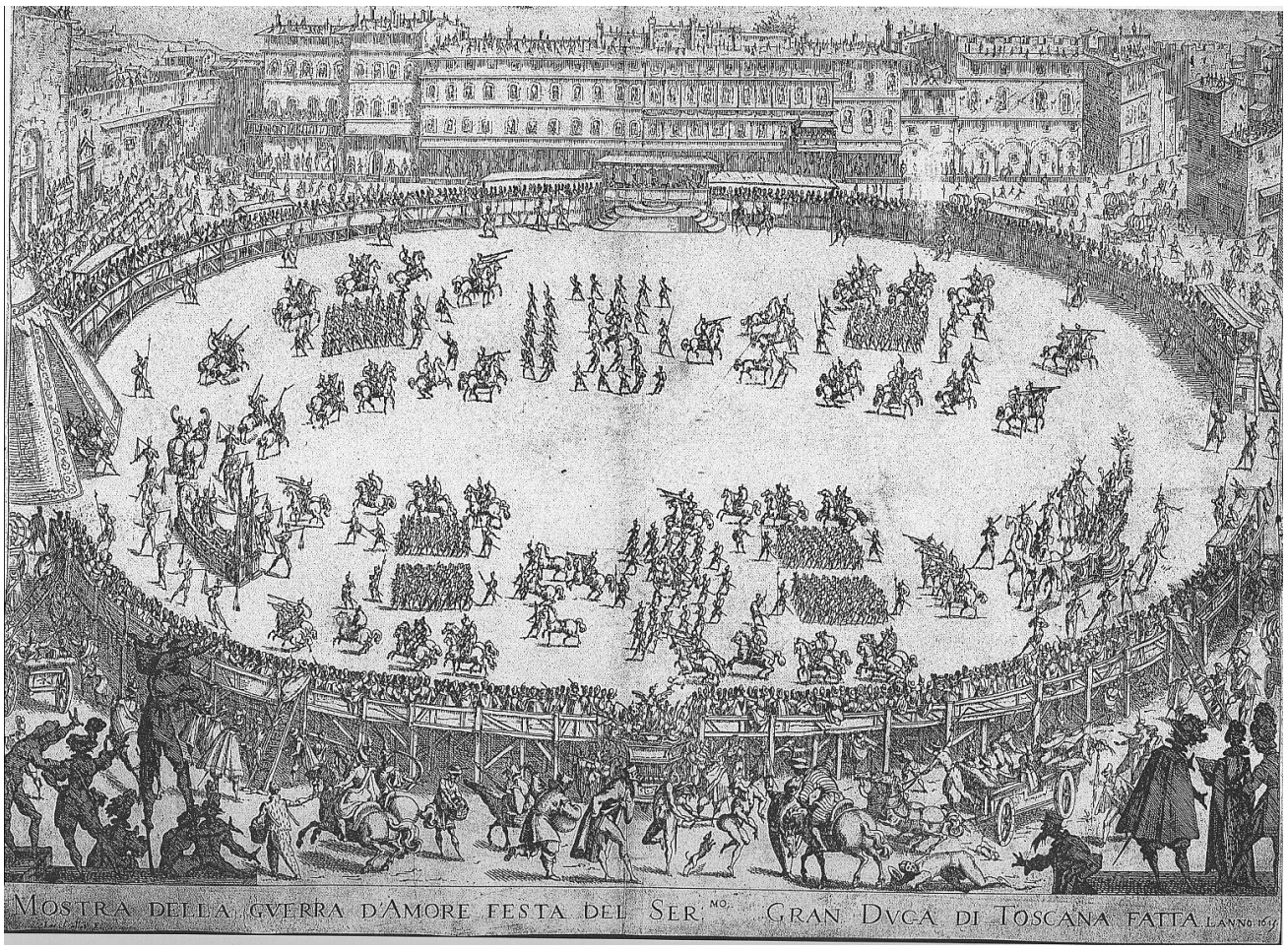

Abb. 42: Einzug der Schwadronen des Rossballettes auf der Piazza Santa Croce, Florenz 1616

[228] Nagler, Alois: Theatre Festivals of the Medici. 1539 – 1637.", Da Capo Press, New York, 1976, S. 126
[229] Ebd., S.127 ff.

Der Wagen des Indamoro wird von zwei echten Kamelen aus der Menagerie der Medici gezogen und trägt die Göttin Asia, ein Zepter in der einen Hand, ein Gefäß mit Weihrauch in der Anderen. Auf einem goldenen Baum erhebt sich gerade Phoenix aus einem flammenden Nest, während in den felsigen Nischen zu Füssen Asias die vier großen Flüsse Asiens (Meander, Tigirs, Wolga und Ganges) dargestellt sind. Der Wagen wird von 8 Riesen begleitet.

Gradamentos Festwagen wird von zwei künstlichen Elefanten gezogen und trägt die Statue der Göttin Afrika, bewaffnet mit einem Speer, einen Helm in Form eines Elefantenkopfes tragend, und zwei Löwenfiguren im Gefolge. Weiters sind zahlreiche Statuen von ägyptischen Gottheiten (Isis, Anubis, Osiris), sowie zwei Obelisken mit Hieroglyphen, Darstellungen von mythologischen Szenen auf dem Wagen zu finden, und als Höhepunkt des Aufzuges ergießt sich der Nil in einem gewaltigen Wasserfall über den felsigen Unterbau des Wagens. Der Wagen Afrikas wird von 12 Kannibalen begleitet.

Nachdem jede Partei den Platz umrundet und der Großherzogin gehuldigt hat, beginnen die einzelnen Wettkämpfe in den unterschiedlichen Disziplinen. Es wird sowohl zu Fuß als auch zu Pferd gekämpft; die verwendeten Waffen sind Säbel, Lanze und Keule, und natürlich ist das Kampfgeschehen ebenso choreographiert und geprobt wie die gesamte Veranstaltung, um den Ausgang des Wettstreits nicht dem Zufall zu überlassen.

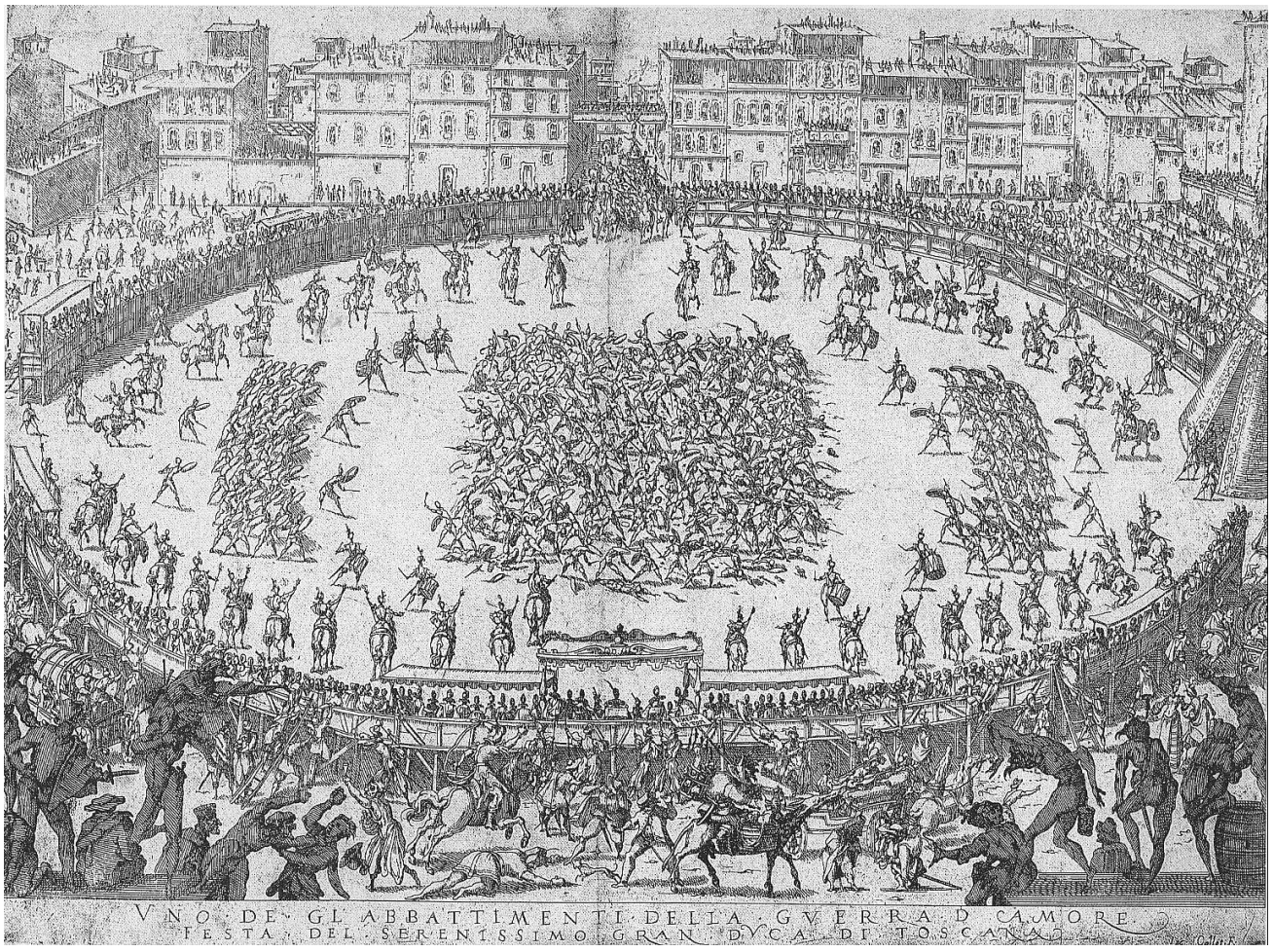

Abb. 43: Fußkampf in „La Guerra d´Amore", Florenz 1616

Als das Kampfgeschehen seinen Höhepunkt erreicht, ertönt ein Donnern, und auf einem Streitwagen, von vier Pferden gezogen ziehen Mars und Venus in die Arena und teilen die

kämpfenden Parteien. In diesem Moment teilt sich auch das Gefährt in zwei jeweils vollständige Wägen, für je eine Gottheit. Mars hält im Zentrum um ein Madrigal zu singen, in dem er die streitenden Parteien aufruft, vom Kampf abzulassen und Venus´ Botschaft zu hören. Diese hält ihren Wagen vor der Ehrenloge an, um dort ebenfalls in einem Madrigal die Auflösung des Kampfgeschehens in Freude und Tanz anzukündigen, und damit das Zeichen für den Beginn des Rossballettes zu geben.

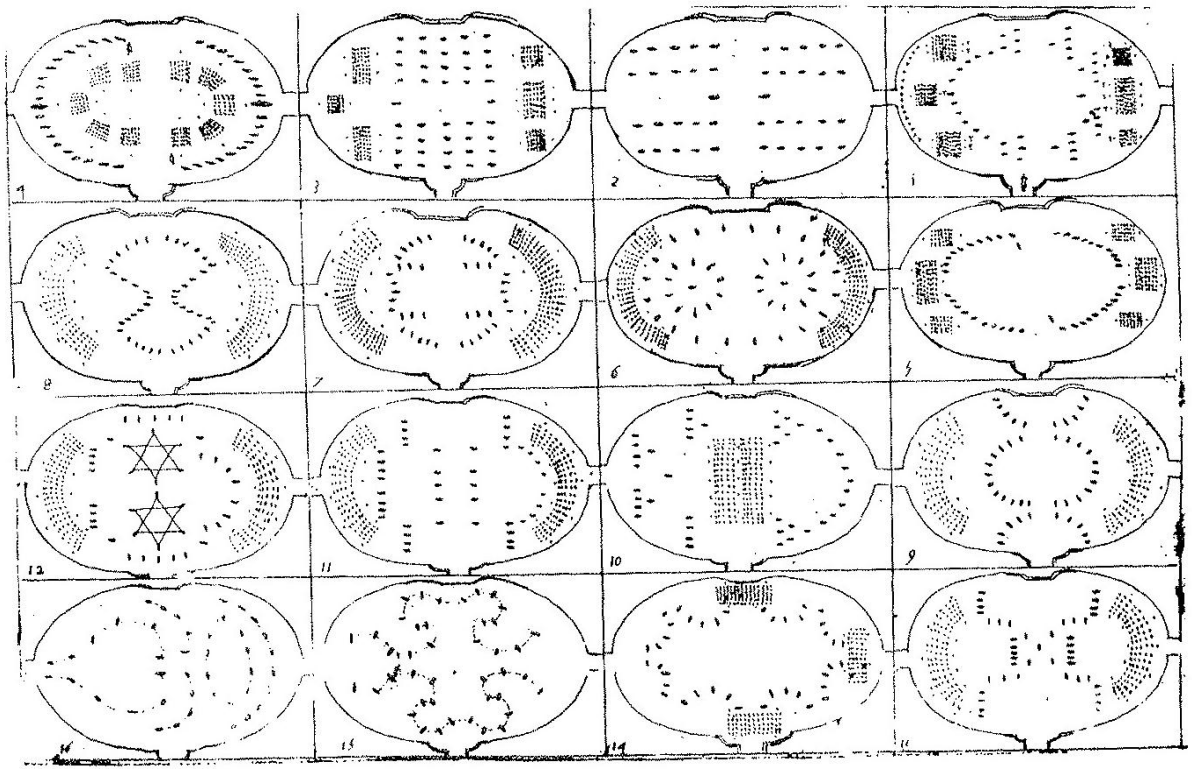

Abb. 44: Die Choreographie des Rossballettes von „La Guerra d´Amore“, Florenz 1616

Die Skizzen der Choreographie des Rossballettes zeigen 16 Figuren, die die Reiter infolge zeigen. Den unterschiedlichen Zeichen nach ist darauf zu schließen, dass auch das Fußvolk in die Choreographie miteinbezogen gewesen sein muss, denn die 42 länglichen Kennzeichnungen entsprechen der Anzahl der Reiter, die in der Festbeschreibung genannt werden. Offenbar befinden sich also auch noch die Schwadronen der Gefolgsleute in der Arena, höchstwahrscheinlich auch die Musiker selbst, zumindest die Bläser, die auf der Abbildung des Einzuges deutlich erkennbar sind. Die Skizzen zeigen 14 statische Figuren und 2 Figuren in Bewegung, wobei die Formierungsabläufe selbstverständlich einen ständigen Fluss an Bewegung mit sich bringen. Weiters ist nicht geklärt, ob die statischen Figuren auch wirklich im Stillstand ausgeführt werden, oder ob etwa Schulsprünge oder Kampfsequenzen eingebaut werden. Interessanterweise fehlen der Skizze der 2. Figur die Kennzeichnungen für das Fußvolk, obwohl in Skizze 1 deutlich die Aufstellung und Verteilung derselben festgehalten wird. Auch in Skizze 15 und 16 fehlt das Fußvolk, hier jedoch könnte Figur 14 bereits die Formation zum Auszug des Gefolges aus der Arena darstellen, da drei relativ große Schwadronen gebildet werden, wovon zumindest 2 unmittelbar vor einem Ausgang positioniert sind. Skizze 12 fällt durch die Markierung zweier sternförmiger Figuren auf. Inwieweit diese sichtbar gemacht werden ist rätselhaft, denn bei den Verbindungslinien kann es sich kaum um Bewegungsrichtungen der Reiter handeln. Unter Umständen kommen hier Requisiten wie

Tücher oder Seile zum Einsatz, die von den Reitern gehalten, und zwischen den Pferden aufgespannt werden um die Sternfigur sichtbar zu machen.

Auch bildet die Auflösung des Kampfgeschehens in die Harmonie des Rossballettes den Abschluss der Festlichkeit. Die Wiederherstellung der Ordnung am Ende eines Konfliktes, ausgedrückt durch den Tanz der Pferde ist ein Schema, welches sich bald als Grundstruktur des höfischen Reiterfestes durchsetzt.

4.2.1.3 Das Rossballett in den Boboligärten 1637

Eines der am Besten dokumentierten Rossballette des Mediceer Hofes findet knapp 20 Jahre später anlässlich der Vermählung Ferdinands II. mit Vittoria della Rovere in den Boboli Gärten statt[230]. Für das Festarrangement, Dekoration, Maschinerie und Kostüme ist Felice Gamberai verantwortlich, die Handlungsführung stammt von Ferdinandino Saracinelli, der sich Tassos´ „*Gerusalemme liberata"* als Vorlage nimmt.[231] Die Choreographie stammt wieder von Agniolio Ricci und ist in fünfzehn Figuren auf einem Stich Stefano della Bella´s dokumentiert.

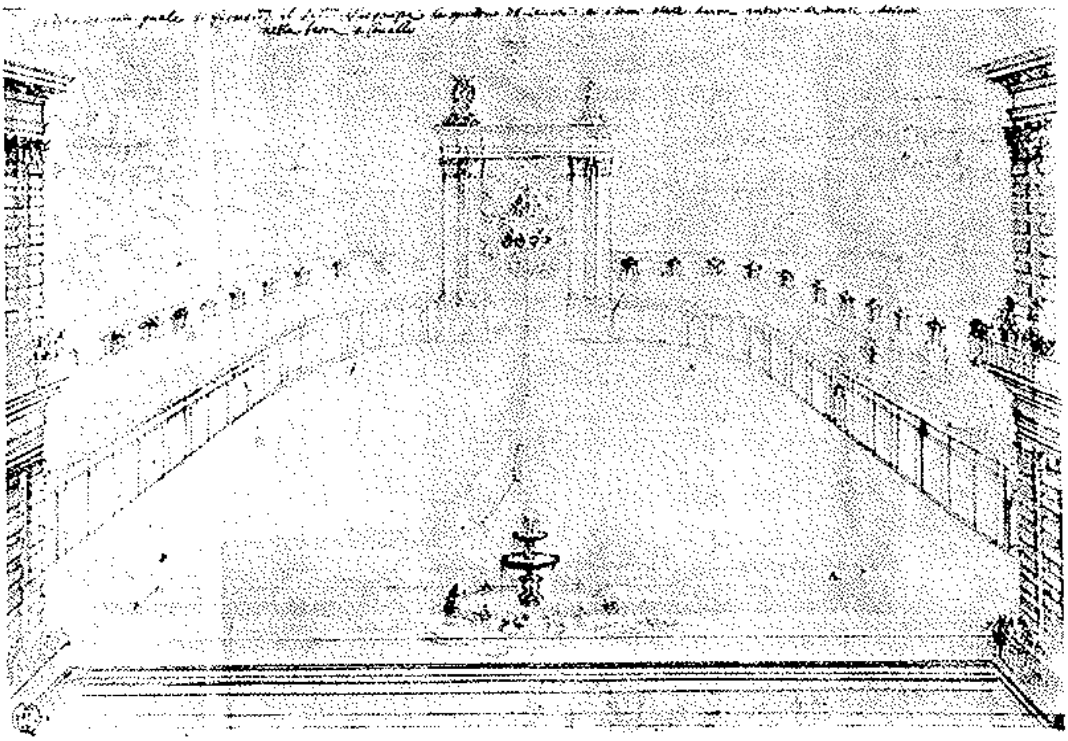

Abb. 45: Das Amphitheater in den Boboli Gärten, Stefano della Bella 1661

Als Schauplatz dient das Amphitheater, das mit einer Ehrentribüne vor dem Herrschaftsgebäude ausgestattet wird. Der Großteil der Zuschauer nimmt auf den steinernen Bänken des Amphitheaters platz. Den Ausblick auf den Garten aus dem großen Haupttor in das Amphitheater manipuliert Gamberai indem er ihn durch ein perspektivisch gemaltes Bühnenbild ins Ungewisse hin verlängert, sodass das freie Auge die Trennlinie zwischen natürlichem und künstlichem Ausblick nicht auszumachen vermag. Da das Rossballett in den späten Abendstunden vorgeführt wird, ist eine Beleuchtung mit Fackeln notwendig, welche in großer Höhe angebracht werden, um den Eindruck eines Sternenhimmels hervorzurufen.[232]

[230] Strong, Roy: „Feste der Renaissance", S.107
[231] Nagler, S. 173
[232] Ebd. S.173 ff.

Zusätzlich wird an der Umgrenzung des Amphitheaters glänzendes Blech angebracht, um durch Spiegelung und Reflektierung zusätzliche Lichteffekte zu erzielen.

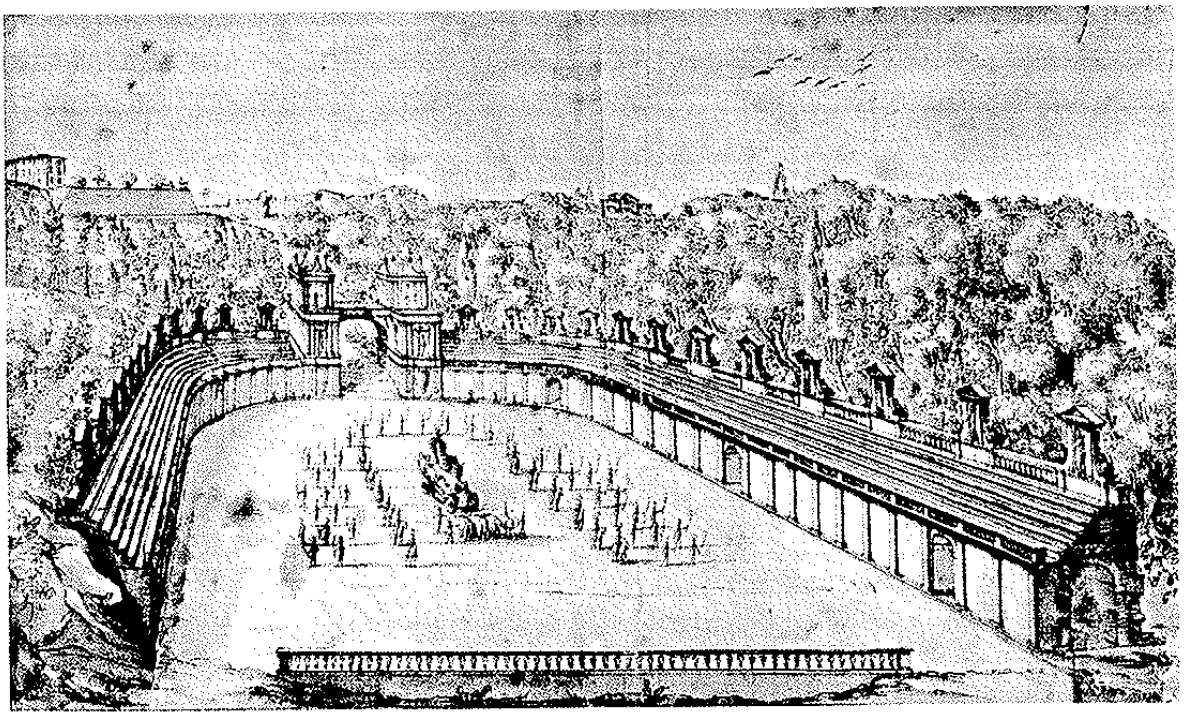

Abb. 46: Der Wagen Armidas, gezogen von 4 Elefanten. Stefano della Bella

Der Einzug Armidas eröffnet das Festgeschehen. Auf einem von vier Elefanten gezogenen Wagen[233], begleitet von 12 berittenen Bläsern, rot und silber gekleidet, und einem Fußvolk von hundert Fackelträgern, ihrerseits wieder von jeweils 5 Reitern flankiert, zieht sie in die Arena ein und hält vor der Ehrentribüne, um die Eröffnungsarie zu singen. Auf ein Zeichen spaltet sich das mächtige Gefährt, und Armidas Wagen – aus dem Vorderteil des Ursprünglichen bestehend – wird von den Elefanten weiter durch die Arena gezogen, indes sich der zurückbleibende Teil in einen Berg verwandelt. Aus einer von drei Höhlen, die dieser Berg aufweist kriecht eine feuerspeiende Schlange, die den Berg aus dem Amphitheater zieht. Als der Berg verschwunden ist verwandelt sich die gemalte Kulisse des künstlichen Gartens in die Fassade eines Palastes und die beiden Ritter Eustachio und Eberardo ziehen mit ihrem Gefolge über den westlichen bzw. östlichen Eingang in die Arena ein.

„Von Westen her erschien Eustachius, Bruder von Goffredo, gefolgt von vier Abteilungen aus je fünf Reitern. Von Osten kam Eberardo, Prinz von Bayern, in gleicher Begleitung. Diese zwei Truppen zeigten eine überragende Schau. Die kleinen Abteilungen hatten je einen Anführer und unterschieden sich durch verschiedene Farben, sowohl Reiter als auch Pferde. (....) Hinter dem Anführer, der alleine ritt, zogen die Reiter paarweise inmitten einer Unmenge von in rot gekleideten Leuten mit Fackeln in der Hand zum Klang von tausend Trompetentönen. Jede Truppe folgte dem Prinzen, den sie zum Anführer gewählt hatte und in wunderschöner Ordnung erfüllten sie das ganze Theater und ebenso die Zuschauer mit ungewöhnlichem Erstaunen.“[234]

[233] Auf den überlieferten Stichen lässt sich nicht sicher feststellen ob es sich dabei um echte Elefanten oder mechanische Attrappen handelt. Da aber in der Festbeschreibung alle sonstigen technischen Besonderheiten erwähnt und hervorgehoben werden, und auf den Stichen deutlich Wärter neben den Tieren erkennbar sind, könnte es sich tatsächlich um echte Tiere gehandelt haben.

[234] Solerti, S. 197 ff.

Nachdem die Ritter ihre Ergebenheit bewiesen haben, ruft ihre Gebieterin Armida die Parteien zum Kampf auf. Die erste Disziplin ist der Kampf mit der Pistole und die beiden Prinzen eröffnen mit einem Duell, danach folgt das allgemeine Gefecht mit Pistolen; selbstverständlich so choreographiert, das niemand dabei zu Schaden kommen kann.

Die zweite Disziplin ist der Kampf mit dem Schwert. Auch hier eröffnen die beiden Hauptagenten mit einem Zweikampf, in dem sie ihr reiterliches Können unter Beweis stellen, ehe die gesamte Mannschaft in den Kampf einfällt. Auch hierbei wird die Kampfbegegnung streng in Figuren gegliedert und ist choreographiert.

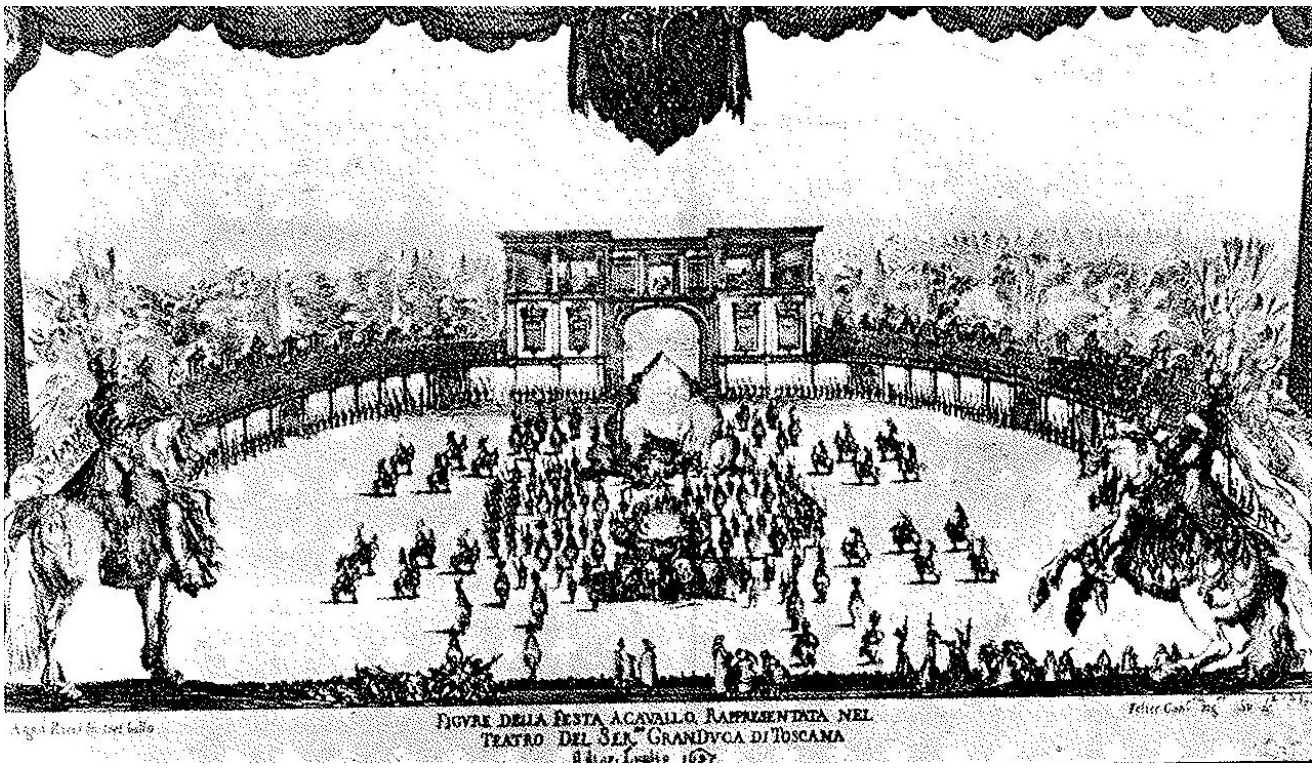

Abb. 47: Amor Pudicos Aufzug, der Beginn des Rossballettes, Stefano della Bella 1637

Armida zeigt sich mit der Leistung ihrer Ritter zufrieden und fordert sie auf ihr in ihr Schloss zu folgen. Dem kommen alle Reiter nach, sodass die Bühne für einen Augenblick leer bleibt. Da erscheint Amor Pudico auf einem von 6 weißen Pferden gezogenen Wagen, hält in der leeren Arena und singt ein Madrigal zur Huldigung an die Liebe und sein Vorhaben die Gefangenen der Zauberin zu befreien. Indem er einen brennenden Pfeil auf den Palast der Armida abfeuert, verwandelt er die Kulissen wieder zurück in das Abbild des Gartens, aus dem die befreiten Reiter zurückkehren und sich zum großen Finale des Rossballettes formieren.

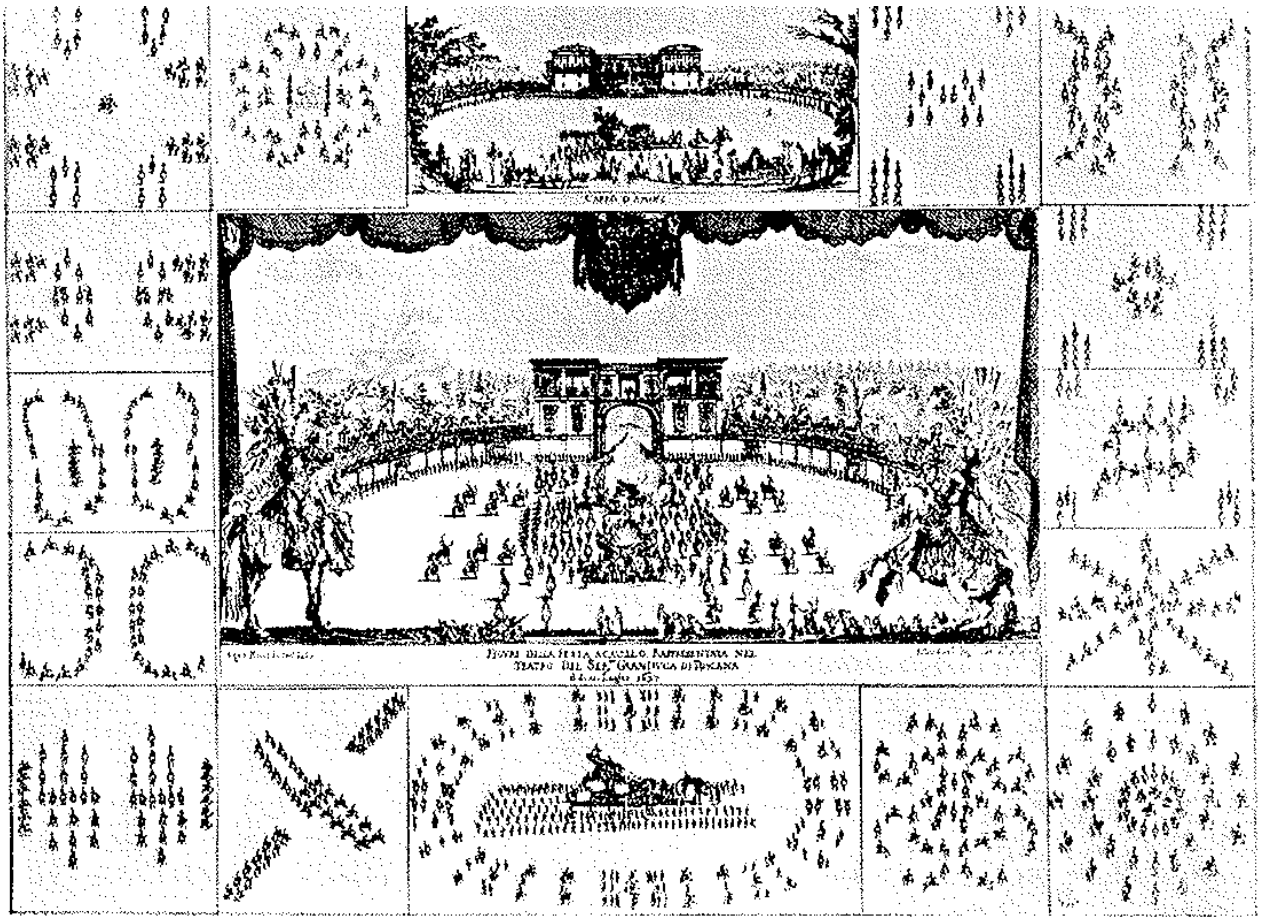

Abb. 48: Choreographie des Rossballettes in den Boboligärten 1637, Stefano della Bella

Stefano della Bella hält am Rand seines Stiches zum Rossballett von 1637 fünfzehn Figuren fest, die von den Rittern der Armida gezeigt werden. Nach dieser Quelle müssen 52 Reiter am eigentlichen Rossballett teilgenommen haben, die eine komplizierte Choreographie auf symmetrischer Achse zur Ehrenloge zeigen. Ein Großteil der Figuren ist aus Tanzaufzeichnungen dieser Zeit bekannt; auch die konzentrischen Kreise des Rossballetts 1608 werden wieder gezeigt. Die Skizzen der Figuren zeigen, dass sowohl statische Figuren – also ornamentale Formationen im Stillstand – als auch deren Auflösung und Figuren, die erst durch die Bewegung entstehen, gezeigt werden. Weiters lässt sich aus den Skizzen schließen, dass eine gewisse Interaktion zwischen den Reitern stattfindet; eventuell handelt es sich dabei um angedeutete Zweikämpfe mit Säbel oder Schwert, oder aber einzelne Reiter führten Lektionen der Schule über der Erde vor. Della Bella dokumentiert auch die Kostümierung der Reiter, indem er im Vordergrund seines Stiches zwei Reiter auf ihren Pferden im Detail verewigt. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um die beiden Ritter Eustachio und Eberardo, die mit hohen Helmzieren auf reich geschmücktem Sattelzeug das Bildnis flankieren.[235]

Interessant ist, dass bei diesem Rossballett erstmals explizit über die Rolle der Musik berichtet wird, die hier nicht mehr allein Hintergrund oder Überleitung darstellt, sondern auf die Bewegung der Pferde abgestimmt ist, bzw. die Choreographie des zu reitenden Programms auf die Musik eingeht.

[235] Vgl. dz. „Il Luogo Theatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi", Spettacolo e Musica nella Firenze Medicea, Documenti e restituzioni 1. Electa Editrice, 1975, S.153

„Und nachher, nach dem Rückzug zu den Seiten, begann das Ballett zum Klang einer großen Zahl von Violen, die das ganze Theater mit Süßigkeit und Harmonie erfüllten. Und wie die Reiter ihre Art zu Tanzen änderten, das heißt jetzt in Korvette, dann im Galopp, und dann verdoppelnd, soveränderte sich die Musik. Man sang auch während des Balletts mit voller Stimme ab und zu einige Verse angepasst and die Lautstärke der Musik. Nach dem Gesang folgte die Begleitung mit der Trompete von Giromalo einzigartig meisterhaft.“[236]

Auch 1637 ist die Gliederung in choreographierten Kampf, entschieden durch eine höhere Instanz, und dem eigentlichen Rossballetts als harmonische Auflösung Grundstruktur des Festes. Neu ist hier die tragende Rolle der Musik so wie der Ausbau der Handlung und die Gewichtung der szenischen Unterbrechungen im Stile der Turnieropern.

4.2.1.4 „Il mondo festeggiante“ – das Rossballett in den Boboligärten 1661

Ein Beispiel später barocker Festinszenierung des Mediceer Hofes stellt das Rossballett in den Boboligärten von 1661 anlässlich der Hochzeit des Prinzen Cosimo des Medici mit der Cousine des Königs von Frankreich Margherita Luisa von Orleans dar. Dieses ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert, bzw. bedeutend für die Verbreitung des kulturellen Phänomens des Rossballettes im höfischen Absolutismus Europas.

Zum Einen wird mit dieser Hochzeit neuerlich eine Verbindung mit dem französischen Hof geschlossen, und das zum Zeitpunkt der Errichtung der Alleinherrschaft Ludwigs XIV, der 1661 nach Mazarins Tod endgültig die Idee des absoluten Königtums von Gottesgnaden zu verwirklichen beginnt. Am französischen Hof steht also endlich der starke König an der Spitze der Macht, den bereits Ferdinand de Medici in Heinrich IV. aufzubauen versucht hatte. Dem Haus Medici gelingt es nun wiedereinmal rechtzeitig die eigene Familie an diesen, dem Höhepunkt seines absolutistischen Herrschertums zustrebenden Hof zu binden, indem es die Cousine des Sonnenkönigs als Braut nach Florenz zu holen vermag. Damit beweisen die Medici wiedereinmal ihr untrügliches politischen Fingerspitzengefühl und ihren Sinn für den richtigen Zeitpunkt zur Knüpfung diplomatischer Beziehungen.

Mit der Verheiratung Margherita Luisa von Orleans mit Cosimo de Medici schließt sich aber auch wieder einmal der Kreis der bürgerlichen Familiengeschichte in ihrem Bemühen um Anerkennung als Adelsgeschlecht, und so erstaunt es nicht näher, dass die Festlichkeiten in Andenken an jene der Hochzeit von 1608 (siehe Kap.: 4.2.1.1.) den gleichen kulturellen Rahmen erhalten. Die Inszenierung des Rossballettes von 1661 enthält daher sowohl Referenzen an die Festlichkeiten von 1608, als auch an die großen Feste des französischen Hofes, womit der kulturelle Austausch zwischen Italien und Frankreich aufs Neue belebt werden soll.[237]

Zum Anderen erreicht „Il mondo festeggiante“ was den technischen und baulichen Aufwand der Inszenierung anbelangt erstmals Dimensionen, die die Festlichkeiten des relativ kleinen toskanischen Hofes der Medici den großen Inszenierungen an den bedeutenden Höfen Frankreichs und Wiens nicht nur ebenbürtig, sondern beispielgebend machen wird.

Wieder bildet das Amphitheater der Boboligärten den Schauplatz des Rossballettes. Diesmal wird Alessandro Visconti als Architekt mit der Adaptierung des Geländes beauftragt, und in Zusammenarbeit mit Tacca wird das Amphitheater mit mehreren Rängen, doppelten Balustraden und 24 Logen ausgebaut, sodass letztlich Platz für 20 000 Zuschauer geschaffen wird.[238] Da dieses Fest in den Abendstunden des 1. Juli 1661 angesetzt ist, bedarf es wieder

[236] Solerti, S. 197 ff.
[237] Spectaculum Europäum Bd. 31, S.620
[238] „Il Luogo Theatrale a Firenze”, S. 154

einer künstlichen Beleuchtung des Schauplatzes, wofür eigene Architektur geschaffen wird. Am Fuße der Logen werden Nischen für große Amphoren eingebaut, in denen Ölflammen zur Beleuchtung brennen. Am Kopf der obersten Balustraden ragen riesige Obelisken in den Himmel, die ihrerseits Beleuchtungskörper mit unzähligen Fackeln tragen, um den Schauplatz zu erhellen.

Die Haupttribüne mit der Ehrenloge schließt wieder gegen die Terrasse des Palazzo Pitti ab, und der gegenüberliegende Torbogen des Eingangs ins Amphitheater wird mit einer riesigen Kulisse verbaut, die mittels perspektivischer Malerei einen Säulengang in die Tiefe des Gartens zeigt. Der riesige Torbogen trägt die Wappen der beiden Familien und in zwei Nischen zieren die Statuen des Arno mit einem Löwen – als Symbol für Florenz – und die Romulus und Remus säugende Wölfin – als Symbol für die antike Macht Italiens – das Bauwerk.

Schon diese gigantischen Ausmaße der Tribünen und des Schauplatzes sind in Florenz einzigartig, wenn auch die ursprüngliche Idee des allegorischen Turnierspiels nicht gerade originell erscheint. Inszenierung und Organisation obliegen Alessandro Carducci; die Verse stammen von Giovanni Andrea Moneglia. Für die Ausstattung und Kostüme sind Carlo Dati, Jacobo dal Borgo und Raffaelo Caponi verantwortlich. Die Musik stammt von Domenico Anglesi und die musikalische Leitung hat Lanfredino Lanfredini über.[239]

Das Fest wird durch den Einzug eines überdimensionalen Schaugerüstes auf Rädern eröffnet, welches sich aus dem Rahmen des Haupttores zu lösen scheint und in die Arena gezogen wird. Es stellt Atlas dar, den Globus auf den Schultern, und hält vor der Ehrentribüne, wo in einer Eröffnungsarie der Prolog des Spiels gesungen wird. Inhalt des Prologes ist die Vorgeschichte der zu erwartenden Handlung, nämlich Atlas´ Bericht, dass Herkules selbst in Begleitung von Sonne und Mond vom Himmel gestiegen sei, um den Festlichkeiten der herzoglichen Hochzeit beizuwohnen, und dass dieser viele Ritter in seinem Gefolge mitführe. Nach dieser Einführung in das Geschehen durch die Eröffnungsarie verwandelt sich die Maschine des Atlas in ein Gebirge – das Atlasgebirge eben – welches den Verbindungspunkt der vier Kontinente symbolisieren soll.[240] Die vier Erdteile – Asien, Afrika, Amerika und Europa – werden von vier Mädchen dargestellt, und auch diese tragen ein Lied vor.

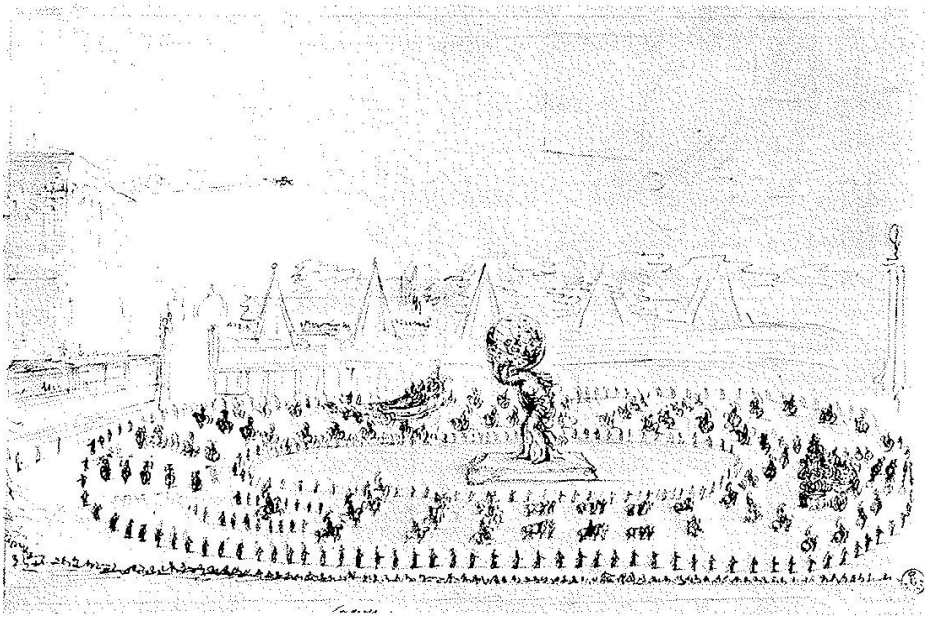

Abb. 49: „Il mondi festegiante“, Atlas trägt die Weltkugel, Einzug der Parteien

[239] „Il Luogo Theatrale a Firenze”, S.156
[240] Spectaculum Europäum Bd. 31, S.621

Nun folgt der Einzug der Ritter, eröffnet durch den triumphalen Auftritt des Herzogs Cosimo selbst, der als Herkules mit einem großen Gefolge von Knappen, Pagen und Trompetern in die Arena reitet. Ihm folgen zwei riesige Festwagen; der erste Wagen ist der Wagen Apollos, umgeben von den 12 Stunden des Tages, alle gekleidet in den Farben der Sonne: Rot und Gold. Diesen Wagen eskortieren die 10 Ritter Europas und ihm folgen wieder 10 Ritter Amerikas.

Der zweite Wagen, Cinzias Wagen, trägt die 12 Stunden der Nacht und gleicht dem Sonnenwagen in seiner Ausführung. Allerdings ist dieser Wagen und seine Passagiere in Silber und Blau gehalten. Die Eskorte des Wagens der Nacht bilden die 10 Ritter Asiens; ihm folgen 10 Ritter Afrikas.

Der Festzug umrundet das Amphitheater zweimal, ehe Cosimo zwischen Berg und Ehrentribüne Aufstellung nimmt und sein Gefolge 2 Halbkreise um ihn bildet, während die Festwägen den Berg flankieren und das fackeltragende Fußvolk sich in Form einer doppelten Krone aufstellt. Die Ritter formieren ihre Parteien in der Mitte dieser Krone. Nun folgen die Gesangspartien von Sonne und Mond, die ihre Treue zu Cosimo bekräftigen. Europa und Asien folgen nun mit dem Ausdruck ihrer Zufriedenheit über die Hochzeit des Fürsten, indes Asien und Afrika ihre Sorgen um ihr eigenes Wohl angesichts der politischen und militärischen Pläne der Zukunft äußern. Damit stehen die gegnerischen Parteien fest, die Wagen ziehen aus der Arena, und das choreographierte Kampfspiel kann beginnen.

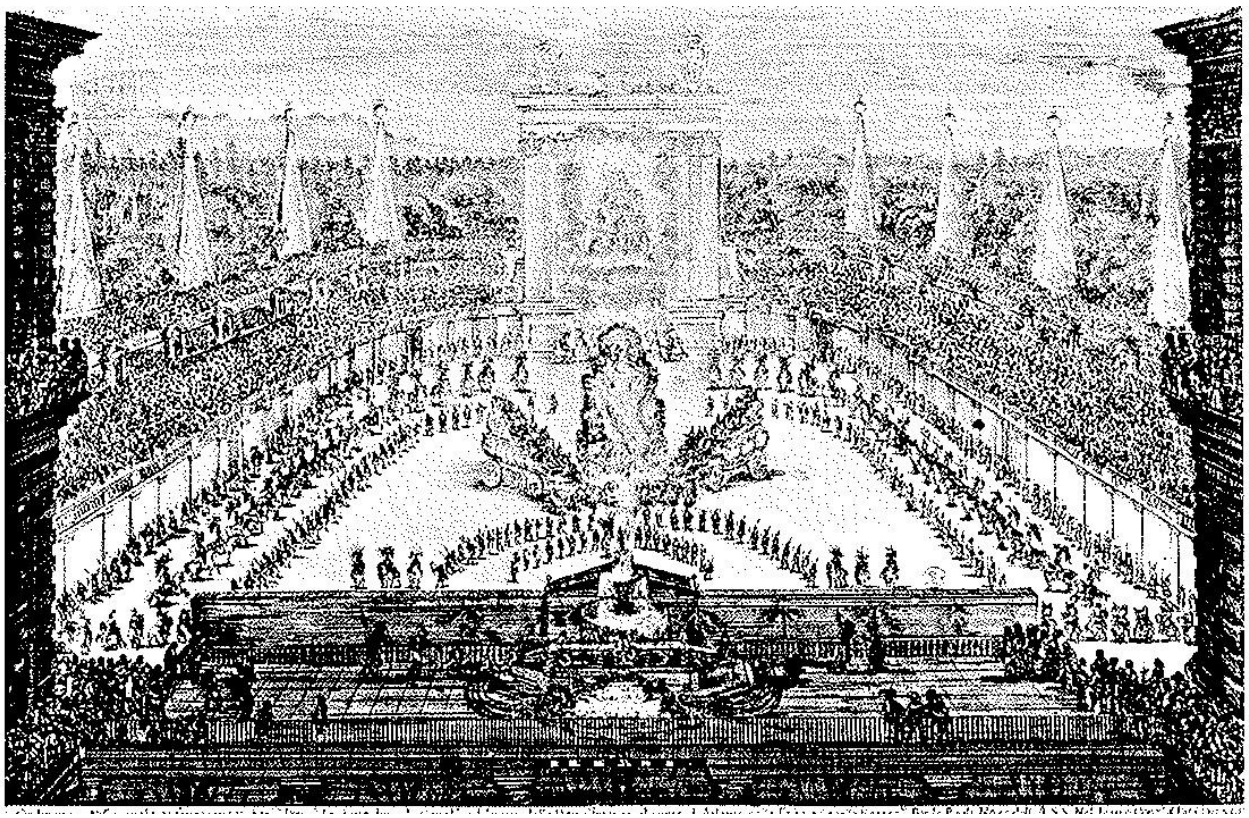

Abb. 50: „Il mondo festegiante“, Die Aufstellung der Parteien vor dem Kampf

Es folgt nun das eigentliche Rossballett; die tänzerische Kampfhandlung zwischen den Parteien, bestehend aus Europa und Amerika auf der einen Seite, und Asien und Afrika auf der Anderen. Die Choreographie dieses Rossballettes ist ebenfalls in einem Stich Stefano della bellas festgehalten worden, und zeigt 24 Figuren, die die 40 Reiter in der Arena formieren. Mit dieser Vielfalt und der Komplexität der einzelnen Figuren auf dem doch eher begrenzten Raum

des Amphitheaters ist Rossballett mit großer Sicherheit das komplizierteste und technisch anspruchsvollste Beispiel in der Geschichte. Die linke Seite des Stichs zeigt den ersten Teil des Rossballetts, der die Kampfhandlung der Ritter darstellt. Um diese kämpferischen Begegnungen der einzelnen Reiter auch überliefern zu können, stellt della bella die Reiter aus einer schrägen Aufsicht dar, wohingegen die rechte Seite des Stiches, die den zweiten Teil des Ballettes ohne Kampfhandlungen dokumentiert, aus der Vogelperspektive dargestellt wird. Die Choreographie der Kampfhandlungen ist also auf möglichst lineare Bewegungsrichtung konzentriert, um den Reitern während der Begegnung ausreichend Gelegenheit zum Gebrauch ihrer Waffen zu geben. Einzelne Figuren sind auch auf Duelle ausgelegt (Figur 2, Figur 5, Figur 12), während der Großteil als Manöver der gesamten Partei konzipiert ist. Figur 12 zeigt schließlich bereits die Auflösung des Kampfes durch das Eintreffen eines Wagens aus dem Haupttor der Arena.

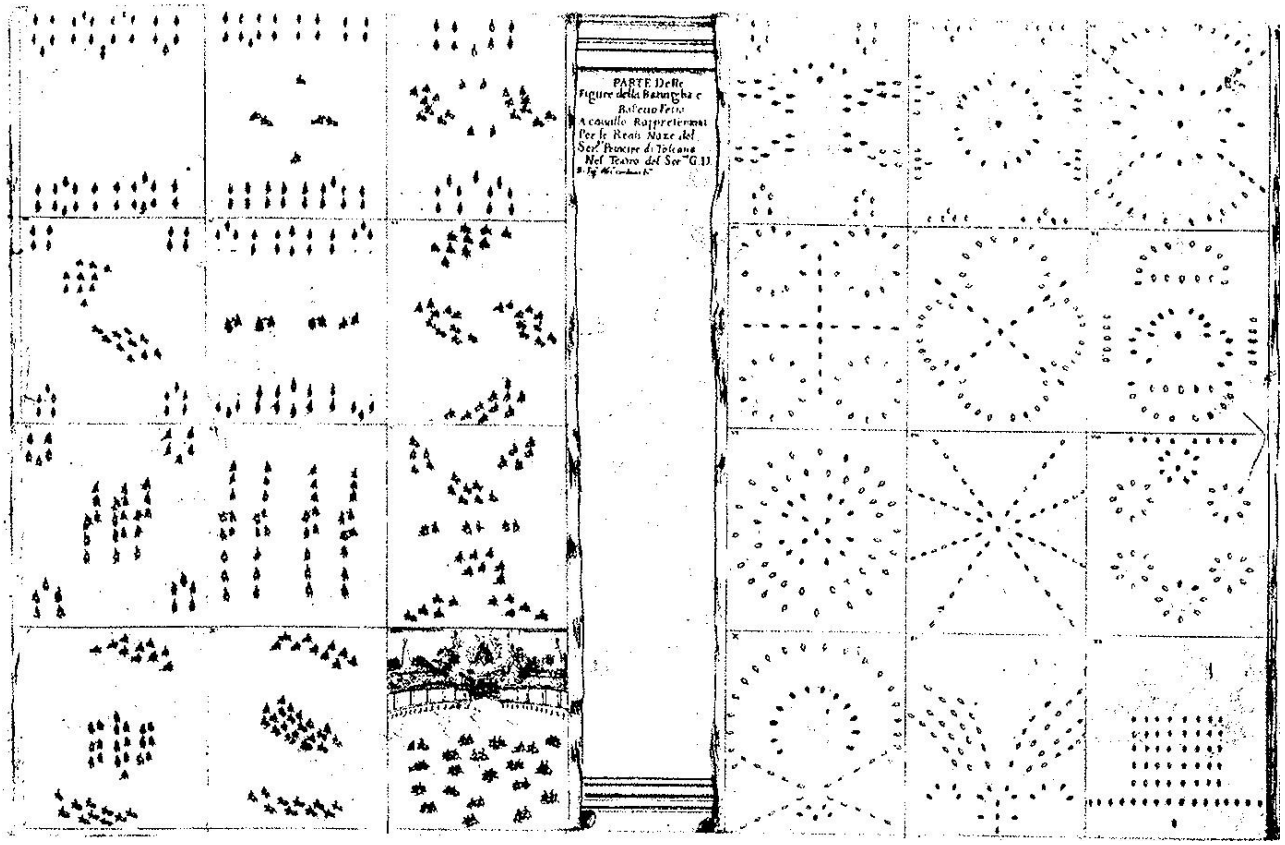

Abb. 51: Choreographie Carduccis für das Rossballett „Il mondo festeggiante“ 1661

Mit einem gewaltigen Donnern löst sich aus der Kulisse ein kuriose Maschine, die Jupiter auf einem Wolkengefährt darstellt, und dessen Auftritt die kämpfenden Parteien auseinander treibt. Als der Wagen vor der Ehrentribüne hält, haben sich die Wolken aufgelöst und ein prächtiges goldenes Gefährt, gelenkt von Fato, kommt zum Vorschein, mit den 12 Sternbildern in spiegelnden und reflektierenden Kostümen als Passagiere[241]. In seinem Gefolge reiten 4 Ritter, die die Sterne des Wappens der Medici symbolisieren, und auch die beiden Wägen von Sonne und Mond folgen Jupiter, um neben seinem Wagen zu halten. Nun folgen die Gesangspartien zu Ehren des Brautpaares, in denen die Verbindung des Hauses Medici mit dem Haus Bourbon gepriesen, und dem Paar eine glückliche und ruhmreiche Zukunft vorhergesagt wird. Nachdem die Wägen von Sonne und Mond noch zweimal die Arena umrundet haben, verwandeln sich die beiden Gefährte bei ihrer nächsten Begegnung in ein großes Gebäude mit Säulengängen,

[241] „Il Luogo Theatrale a Firenze”, S. 157

das von nunmehr 8 Pferden gezogen wird. Von diesem Schloss aus singen Cinzia und Febo ihre Schlussarie, in der sie die Ritter zum Freudentanz zu Pferd zu Ehren des Brautpaares auffordern. Es folgt nun der zweite Teil des Rossballettes, dessen Figuren auf der rechten Seite des Stichs Stefano della bellas festgehalten sind.

Carduccis Choreographie des zweiten Teils des Rossballettes setzt vor allem auf Bewegung und vermeidet statische Formationen beinahe zur Gänze. Dies lässt sich aus den vorwiegend kreisförmigen Figuren ablesen, die einen Bewegungsfluss der Reiter ermöglichen und damit das Farbenspiel der Kostüme und den Zyklus der Bewegungen der Pferde nicht unterbricht, sondern zu einem harmonischen Tanz zur Musik arrangiert. Im zweiten Teil des Balletts, der explizit als „Tanz" bezeichnet und konzipiert ist, findet man keine militärischen Manöver oder Formationen, die aus der Tradition des Exerzierens stammen. Hier liegt eine rein tänzerische Vorlage für ein gerittenes Ballett vor, welches zwar ornamental angelegt, aber dennoch auf Rhythmus und Bewegung als tragende Fundamente der Darbietung aufgebaut ist. Mit dieser Differenzierung zwischen einem kämpferischen und einem künstlerischen Teil ist das Rossballett „Il mondo festeggiante" die Krönung in der Entwicklung des gerittenen Ballettes in Europa, der Choreograph Alessandro Carducci erlangt damit seinen Ruf als absoluter Spezialist für diese Ausdrucksform barocker Reitkunst, und wird weit über Italien hinaus berühmt. Leopold I. wird ihn 6 Jahre später nach Wien holen, um dort das Rossballett anlässlich seiner Vermählung mit der spanischen Infantin Margherita Teresa zu choreographieren.

4.2.2 Das Haus Bourbon

Mit dem Ende der Herrschaft der Valois (siehe Kap.: 3.2.1) am französischen Hof und deren Ablöse durch die Bourbonen bricht in Frankreich das Zeitalter des höfischen Absolutismus an, in dem sich das Fest von den humanistischen Wurzeln der italienischen Renaissance hin zur Glorifizierungsmaschinerie eines absoluten Einzelherrschers hin entwickelt. Mit der Ermordung Heinrichs III. – des letzten Sohnes Katharina des Medici´s – scheint Frankreichs Krone am Tiefpunkt ihrer Macht, und das durch die Religionskriege und Schwäche der Valoiskönige an den Rand der Anarchie gedrängte Land braucht einen starken neuen König. Mit dem Schwiegersohn Katharina de Medici´s – Heinrich von Navarra – besteigt 1589 nicht nur eine ebensolche starke Führungspersönlichkeit, sondern erstmals ein Hugenotte den französischen Thron; Heinrich IV. [242]

[242] Lockyer, Roger: „Habsburg and Bouron Europe, 1470 – 1720.", Longman, London, 1974, S.273

Abb. 52: Heinrich IV. im Prunkornat des Ordre du Saint-Esprit

Das bringt die katholische Mehrheit der Adeligen Frankreichs natürlich gegen den neuen König auf, und zumal Philip II. von Spanien die Ansprüche seiner Tochter auf den französischen Thron forciert, bleibt Heinrich IV. schließlich nichts anderes übrig, als (auf Anraten des toskanischen Großherzog Ferdinands, siehe Kap.: 4.2.1.1) zum Katholizismus zu konvertieren. Mit diesem Schritt demonstriert er, dass er Religion und Politik von einander trennt, und beendet damit endgültig die Religionskriege, die Frankreich mehr als ein Vierteljahrhundert erschüttert hatten. Er gewährt der protestantischen Minderheit Religionsfreiheit und politisches Mitspracherecht. Damit eint er Katholiken und Protestanten unter einem starken König, und gewinnt beide Seiten für den nationalen Gedanken, Frankreich als aufstrebende Macht in Europa zu etablieren. Nun richtet sich das Augenmerk wieder auf die Bedrohung von außen: das spanische Habsburgerhaus unter Philip II. dessen Truppen 1596 Calais und im Jahr darauf Amiens besetzen. Jedoch sind sowohl Frankreich als auch Spanien finanziell durch die Jahrzehnte dauernde Kriegsführung am Ende ihrer Reserven und so wird 1598 der Frieden von Vervins geschlossen. In Heinrichs Diensten steht der Herzog von Sully – selbst Hugenotte – der mit der Sanierung des Staatshaushaltes betraut wird. Er schafft es, das Staatsbudget innerhalb weniger Jahre auszugleichen, in dem er die Verwaltung der Steuergelder an Finanziers vergibt und die Ausgaben für das Militär drastisch reduziert. Auch der Verkauf von „Ämtern“[243] bei Hof floriert. Auch damit bindet der König Adel und wohlhabendes Bürgertum wieder eng an den Hof und an sich selbst.

[243] Auch wenn der Beamtenstatus am französischen Hof mit einem Gehalt verbunden ist, ergibt sich der wahre Wert eines Amtes aus dem damit verbundenen Prestige und der Nähe zum König. Durch die permanente Geldnot des Adels gelangen

Die Ermordung Heinrichs IV. 1610 droht diese Tendenz der Stabilisierung und Zentralisierung Frankreichs wieder zu erschüttern, zumal der Thronfolger Heinrichs – Ludwig XIII. zum Zeitpunkt seines Todes gerade einmal 9 Jahre alt ist. Wieder steht die Aufgabe der Bewahrung des französischen Thrones bis zur Regierungsfähigkeit ihres Sohnes der italienisch stämmigen Witwe des Königs - Marie de Medici (siehe Kap.: 4.2.1.1.) – zu, und wieder versucht diese mittels großzügiger und glanzvoller Feste die Gegner der Krone zu beschwichtigen. Auch wenn sie versucht die Politik ihres verstorbenen Mannes möglichst unverändert fortzuführen, indem sie sich vor allem auf die Hilfe Sully´s stützt, zeichnet sich doch während ihrer Regentschaft eine maßgebliche politische Veränderung ab: Marie de Medici wendet Frankreich von der habsburgerfeindlichen Politik ab, und sucht die Nähe zu Spanien. Diese Annäherung soll durch die Verheiratung des Thronfolgers mit der spanischen Infantin Anna von Österreich untermauert werden, was 1615 – ein Jahr nach Ludwigs Krönung zum König von Frankreich - schließlich geschieht.[244]

Der junge König jedoch entgleitet der Königin Mutter bald, entlässt die alten Minister und setzt willkürlich seine Günstlinge statt ihnen ein. Es kommt zur offenen Konfrontation zwischen Mutter und Sohn, sowie deren Anhängern, was Marie de Medici schließlich ins Exil treibt. Einer, der diese Situation zu seinen Gunsten zu nutzen weiß, ist Armand du Plessis, Kardinal Richelieu, der die Kontrahenten geschickt gegeneinander auszuspielen vermag und immer rechtzeitig die Seite wechselt. Sein Gespür für die Intrigen bei Hof und sein Geschick seine eigenen Vorteile daraus zu ziehen machen ihn bald zum verhassten, aber mächtigsten Mann in Frankreich, der die Krone stets zu manipulieren versteht.

Die Verbindung mit Habsburg bleibt ein leerer Versuch der Annäherung, zumal Ludwig XIII. wieder eine Gegenposition einnimmt und schließlich 1635 Spanien den Krieg erklärt. Damit sind die Fronten zwischen Bourbon und Habsburg wieder verhärtet, und das zähe Ringen um die Vorherrschaft in Europa beginnt von Neuem.

immer mehr wohlhabende Bürger durch Einkauf an diese Ämter, und der Beamtenstand wächst zusehends, als der König die Einträglichkeit dieses Geschäftes zur Finanzierung des Staatshaushaltes erkennt. Vgl. dz. Lockyer, S.376 ff.

[244] Wiegel, Paul : „Glanz und Niedergang der Bourbonen.“ Hobbing, Berlin, 1938, S.68

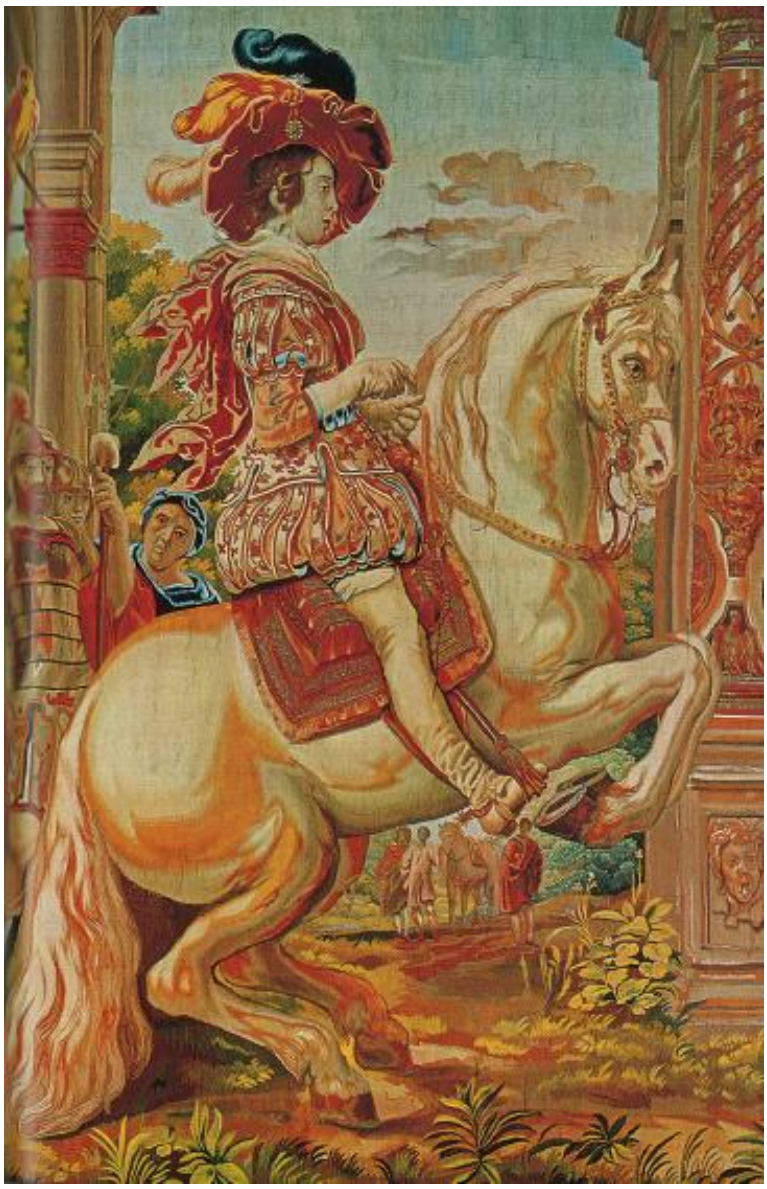

Abb. 53: Ludwig XIII. in der Levade, Teppich nach Jacob Jordaens

1643 stirbt Ludwig XIII., ein Jahr nach Kardinal Richelieus Tod, und hinterlässt seine Witwe Anna von Österreich und einen vierjährigen Sohn Ludwig XIV. Vor seinem Ableben regelt er die künftige Regentschaft zugunsten des Herzogs von Orleans und einem Rat von Ministern, die die Königin in ihren Entscheidungen kontrollieren sollen. Anna von Österreich aber erwirkt nach dem Tod ihres Gatten das alleinige Herrschaftsrecht für sich bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes.

Richelieus Nachfolge tritt Giulio Mazarini an, gebürtiger Italiener und seit 1634 Schützling des großen Kardinals.[245] Sein Verhältnis zur Königin ist so harmonisch, dass sogar Gerüchte um eine heimliche Ehe der beiden kursieren. Mazarin, wie er in Frankreich genannt wird, ist jedoch seinem Vorgänger durchaus ebenbürtig und bald mindestens ebenso verhasst, zumal er als noch geiziger und unaufrichtiger gilt. Schon im Jahr 1643 vereinigen sich die Hochadeligen des französischen Hofes gegen die Königin und Mazarin und die von Richelieu verbannten Intriganten kehren nach Paris zurück. Noch kann Mazarin durch Bespitzelung diverse Putschversuche unterbinden, aber seine harte Steuerpolitik bringt das Volk auf, und 1646

[245] Lockyer, S. 395

brechen erste Revolten aus. 1648 löst eine neuerliche Verhaftungswelle die Errichtung von Barrikaden in Paris aus; 1649 flüchtet der Hof aus der Stadt[246].

Die Jahre der Unruhen der „fronde“, die erst mit der Großjährigkeit Ludwigs XIV. 1651 ein Ende finden, nutzt Spanien zu immer wiederkehrenden Übergriffen auf französisches Territorium. 1652 zieht der junge König in Paris ein und erklärt die Anführer der „fronde“ zu Verbrechern gegen den Staat. Die Uneinigkeit der Gegner der Krone lässt den Wunsch nach einem einzigen starken König an der Spitze des Landes wieder überhand nehmen, und so wird Ludwig XIV. von Volk und Hochadel jubelnd in Paris empfangen. 1653 kehrt Mazarin aus dem Exil zurück und steht dem jungen König als erster Berater zu Diensten.[247]

4.2.2.1 Das Carrousel des Chevaliers de la Gloire 1612

Die Annäherung des Hauses Bourbon an den spanischen Hof, die mit einer Doppelhochzeit des Thronfolgers Ludwig mit Anna von Österreich einerseits, und dessen Schwester Elisabeth mit dem spanischen Prinzen Philipp von Asturien andererseits besiegelt werden soll, gilt als der größte politische Erfolg Marie de Medicis und als Wendepunkt in der Beziehungen zwischen Frankreich und den Habsburgern. Dementsprechend legt die Königin von Frankreich auch Wert auf Würdigung dieses diplomatischen Erfolges, und so beauftragt sie einen ihrer engsten Vertrauten - Charles de Betstein, Baron von Bassompierre – mit der Organisation eines glanzvollen Festes zur Untermauerung der Solidarität des französischen Adels mit der neuen habsburgerfreundlichen Politik der Krone. Die Verkündigung der Eheschließungen erfolgt am 26. Jänner 1612, und trifft beim Hochadel auf Protest. Vor allem von den Prinzen Condé und Soisson sind Intrigen gegen die Pläne der Königin zu erwarten, und damit besteht noch zusätzlich der Bedarf nach kultureller Ablenkung, um den Hof bei Laune zu halten, und ihm eine Beschäftigung abseits der Verschwörungen gegen die geschwächte Krone zu bieten.[248]

Die Wahl der Lustbarkeiten fällt auf ein großes Thementurnier, in romantisierender Rittertradition mit öffentlicher Ausrufung eines Kartells, aber in der unblutigen Variante des Quintanenrennens und Ringstechens und in der Mode der italienischen allegorischen Reiterfeste. Bassompierre wählt in Anlehnung an den Herkules Mythos – in Gedenken an Heinrich IV. der sich gern als „Herkules Frankreichs“ sah – das Motiv des Kampfes um das verwunschene Schloß der **„***Felicité“*[249], welches nur durch das Tor der Tugend betreten werden kann, und damit nur dem ruhmreichsten, weil tugendsamsten Ritter zugänglich ist.

Als Schauplatz dient der „*Place Royale“* – ein Platz im ältesten Stadtteil von Paris, der unter Heinrich IV. erbaut worden war - der ausreichend Platz für ein derartiges Spektakel bietet, dessen Beginn am 25. März 1612 anberaumt wird. Mit Bekanntgabe des Datums für das Carrousel des Chevaliers de la Gloire wird der Platz mit Palisaden abgesperrt und mit den Bauarbeiten für die Tribünen begonnen. Zusätzlich werden in den Häusern des Place Royale die Fensterplätze vom Hof für die Dauer der Festlichkeiten beschlagnahmt, und den illustren Gästen reserviert. Zum Carrousel des Chevaliers de la Gloire wird, ganz nach dem Vorbild der Straßenfeste der Medici in Florenz, auch das Volk von Paris als Zuschauer geladen sein.

Für Ausstattung und Maschinenzauber ist jede einzelne teilnehmende Partei selbst zuständig, womit ein Konkurrenzkampf um die besten Handwerker und Künstler in der Stadt entbrennt. Die Geheimhaltung der einzelnen Details zu Kostüm und Festwägen liegt an oberster Stelle und der Hochadel ist damit bis zum letzten Kämmerer einzig mit der Vorbereitung für das Carrousel beschäftigt.

[246] Wiegel, S. 110 ff.
[247] Lockyer, S. 400
[248] Knecht, S. 29
[249] Magne, S.22

Am 13. März wird das „Cartel de défi“ öffentlich angeschlagen, welches die offizielle Herausforderung der Verteidiger des Palastes der „Félicité“ darstellt, und lautet wie folgt:

„LES CHEVALIERS DE LA GLOIRE

A TOUS CEUX QUI LA RECHERCHENT :

Ayant appris des Oracles que l´Hercules francais, après ses travaux, avait bâti le palais de la Félicité et que les destins nous en réservaient la première entrée, et à nos lances l´épreuve de ceux qui méritent la seconde, nous y sommes venus au bruit des mariages des plus grands rois de l´Univers pour avoir plus de témoins de notre victoire et l´être nous-mêmes des chavaliers dignes de nous imitar. Car, sans perdre jamais le titre d´invincibles que nos exploits nous ont acquis, nous voulons garder ce palais et soutenir contre tous :

Que la Beauté que nous révérons est sans pareille et ses actions sans défaut.

Que nous seul méritons d´en publier la gloire et que nul ne doit aspirer à la nôtre.

Toutefois, celle des assaillantes ne sera pas petite, ayant de tels auteurs de leur défaite, soit qu´ils se présentent à nous comme ennuyés d´être au monde ou comme ambitieux d´en sortir par nos mains, puisque l´honneur de nous combattre est plus grand que celui de vaincre tout le reste ensemble. Nous soutiendrons ces courses à la Place Royale, l´abrégé du monde, le 25. jour du mois qui porte le nom du Dieu qui nous inspire.“[250]

Aus dieser Herausforderung, die mit den Decknamen der Verteidiger des Palastes der Félicité unterzeichnet ist, geht noch nicht hervor, welcher Art der Wettkampf sein wird.

Durch einen unerwarteten Todesfall muss die Eröffnung des Carrousels auf den 5. April verschoben werden, was dem Zuschauerandrang jedoch keinerlei Abbruch tut. Bereits in den frühen Morgenstunden drängen sich Schaulustige vor den Einlässen, die von 1000 Musketieren und 500 Schweizern, die zur Regelung des Ablaufes und zur Sicherung der Barrieren unter der Aufsicht des Herzogs Epernon abgestellt worden waren, in Schach gehalten werden. An die 24000 Menschen wohnen der Eröffnung des Carrousels bei.[251] 158 Balustraden umsäumen den Platz. Die königliche Loge an der Westseite ist zweistöckig und durch eine Galerie mit den Logen der Feldrichter verbunden. Am frühen Vormittag begeben sich auch die Noblen auf ihre Ehrenplätze auf den Balustraden und an den Fenstern der Häuser.

[250] „Die Ritter des Ruhmes, An alle die ihm nachjagen: Vernommen von den Orakeln, dass der französische Herkules, nach seinem Wirken, den Palast der Félicité erbaut hatte und das Schicksal den ersten Eintritt für uns reserviert hatte, damit wir mit unseren Lanzen beweisen, wer den Einlass wirklich verdient, sind wir gekommen, anlässlich der Ankündigung der Hochzeiten der größten Könige des Universums, um mehr Zeugen für unseren Sieg zu haben und um selbst die Ritter zu sein, die es würdig sind, nachgeahmt zu werden. Denn, ohne jemals den Titel der Unbesiegbaren zu verlieren, den wir uns mit unseren Heldentaten erworben haben, wollen wir diesen Palast bewachen und gegen alle folgendes verteidigen: Dass die Schönheit, die wir verehre, ohne Gleichen sei und ihre Handlungen ohne Fehl. Dass nur wir allein es verdienen, über ihren Ruhm zu berichten, und dass niemand nach dem Unseren trachten darf. Gleichwohl es Autoren gibt, die über ihre Niederlagen berichtet haben, wird der Ruhm der Angreifer nicht gering sein, sei es, dass sie sich uns präsentieren wie Gelangweilte darüber, dass sie auf der Welt sind, oder wie Ehrgeizige danach streben, von unserer Hand aus dieser Welt zu gehen, da ja die Ehre gegen uns zu kämpfen größer ist, als die Ehre die restliche Welt zu besiegen. Wir werden diese Wettkämpfe auf dem „Place Royal“, dem Nabel der Welt abhalten, am 25. des Monats im Namen Gottes, der uns inspiriert.“ Magne, S. 25

[251] Magne, S. 29

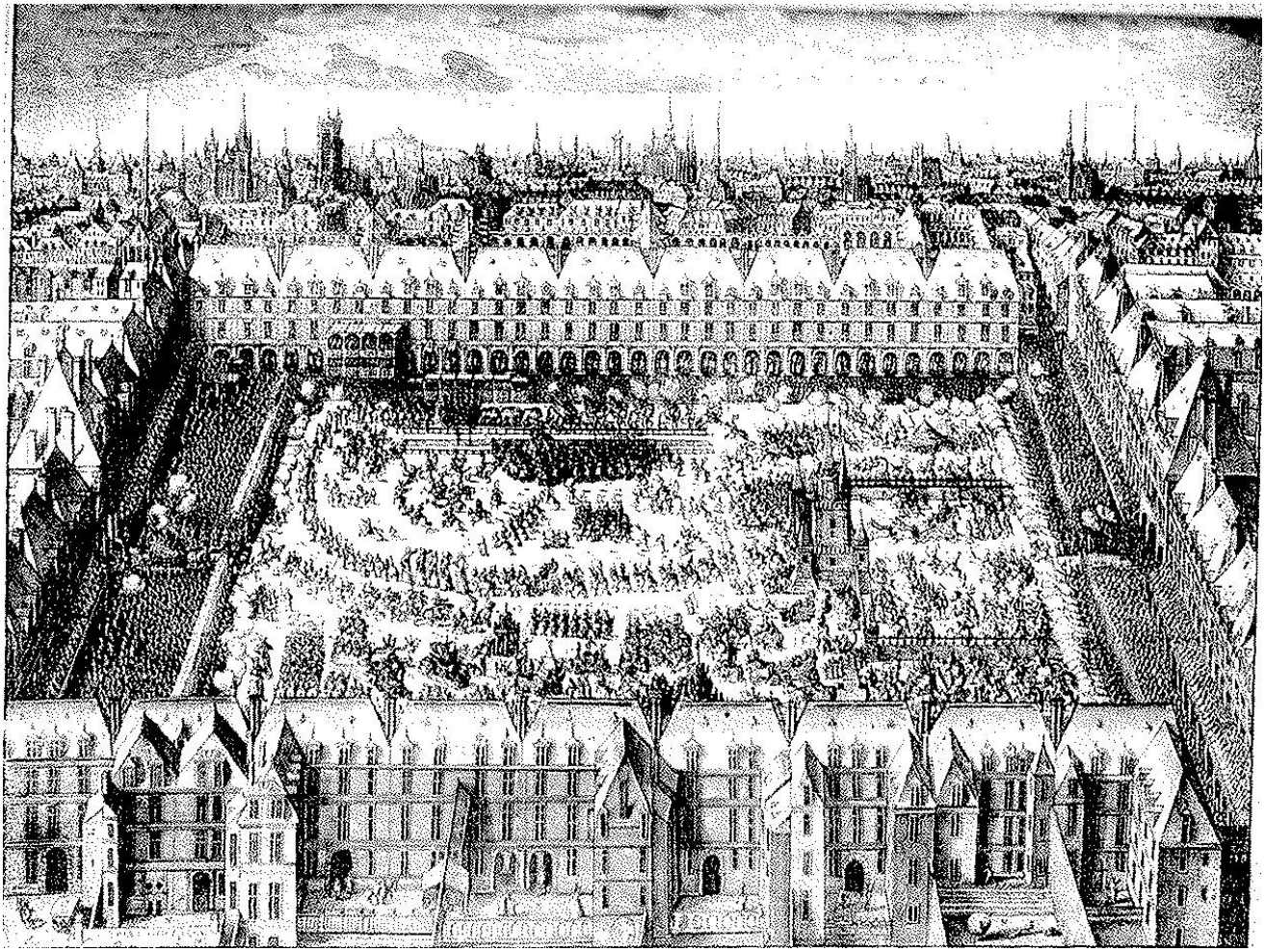

Abb. 54: Das Carrousel des Chevaliers de la Gloire am Place Royale, Paris 1612

Vor dem „Pavillon royal du Nord“ befindet sich der Palast der Félicité; ein Holzbau mit bemalter Leinwand verkleidet, in Gestalt einer Burg mit vier Türmen und einem achteckigen Anger, allesamt von spitzen Glockentürmchen gekrönt, und mit goldenen Balustraden geschmückt. Die Scheinfassade aus Leinwand zeigt das Bildnis von Castor und Pollux als Symbol für die beiden Herrscherhäuser die sich in der Hochzeit zu verbinden gedenken, sowie zahlreiche Allegorien: die der „Félicité“, der Frömmigkeit, des Friedens und anderen. Das Portal zieren Figuren der Kardinaltugenden.

Als die Feldrichter ihre Plätze eingenommen haben, werden von der Bastei der nahen Stadtmauer Kanonen abgefeuert, und die Musketiere antworten mit einer Salve zum Empfang der Königin und des jungen Königs Ludwig XIII. Mit ihnen nehmen auch die Prinzessinnen Christine und Elisabeth ihre Plätze in der Ehrenloge ein, sowie - als Ehrengast und Vertreter Philipps III. - der Botschafter von Spanien. Der König gibt das Zeichen für den Beginn.

Nach einer Eröffnungsarie der „Félicité“ in ihrem Palast, zu Ehren der königlichen Hochzeiten und ihrem Lob der Krone, reitet der Feldmarschall der Verteidiger des Palastes aus dem Palast, gefolgt von einigem Fußvolk und verliest nochmals die Kampfansage der Chevaliers de la Gloire. Der König gewährt ihm die Eröffnung des Feldes, und unter neuerlicher Salve der Musketiere beginnt der Einzug der Verteidiger und ihres Gefolges.

Die Vorhut der Verteidiger, bestehend aus Bogenschützen, Trompetern, Knappen, Pagen und Herolden, ist in roten Satin mit Goldstickerei gekleidet. Die 200 Pferde der Mannschaft tragen alle dieselben, reichverzierten Satteldecken in den selben Farben und hohe Federn als

Kopfschmuck. 3 Wägen folgen, davon ein Waffenwagen, der von 6 Löwen gezogen wird und als Kutscher das „Entsetzen“ trägt; ein Wagen mit dem Stammbaum der Verteidiger und schließlich ein Wagen, auf dem, zu Füßen einer Pyramide, die „Gloire“ mit Goldschwingen, und das, das Horn blasende, „Renommée“ auf den Platz ziehen. Dieser letzte Wagen hält vor der Königsloge, und die „Gloire“ singt eine Arie, in der sie die Krone ehrt und die spanischen Hochzeiten als Erfüllung aller Wünsche der Welt preist.

Nach dieser Gesangseinlage reiten die Verteidiger aus dem Portal des Palastes der Félicité auf den Turnierplatz. Auch sie tragen die Farben Rot und Gold und ihre Kostüme sowie die Ausstattung ihrer Pferde strotzen vor Gold, Silber und Juwelen. Sie erweisen dem König ihre Referenz und verlassen den Platz.

Eine neuerliche Salve der Musketiere kündigt die Ankunft der Herausforderer an. Insgesamt nehmen 11 Parteien am Turnier teil deren Einzüge allesamt nach dem folgenden Schema ablaufen:

Der Feldmarschall der ersten Partei der Angreifer reitet ein und verliest die Kampfansage der „Chevaliers du Soleil“, die vorsorglich in Spanisch verfasst worden ist.[252] Auch diesen gewährt der König Einlass und es folgt der Einzug des Gefolges der „Chevaliers du Soleil , welches die Farben Rot, Blau und Gold trägt. Wieder mischen sich Festwägen unter das Fußvolk und die Reitergruppen. Ein achtspänniger Wagen trägt die Allegorien der Morgenröte, der Abenddämmerung, die vier Jahreszeiten, und die zwölf Stunden, und auch von diesen werden Lobgesänge an die Krone zum Besten gegeben. Auf einem zweiten Wagen hält Apollo Einzug, der dem König eine Krone aus Zweigen flicht, und sein Sohn Orpheus, der auf der Lyra spielt.

Die 12 „Chevaliers du soleil“ folgen nun mit einem prunkvollen Auftritt in wertvollen Gewändern, mit goldenen Lanzen und Strahlenkränzen als Helmzier.

Der weitere Verlauf des Einzuges läuft immer nach dem selben Schema ab: die Salve der Musketiere kündigt eine neue Partei an, die unterschiedlich groß sein kann. Manche Teilnehmer lassen es sich nicht nehmen als Einzelreiter die Herausforderung anzunehmen, andere wieder schließen sich zu großen Parteien zusammen; jede einzelne jedoch versucht die anderen durch Originalität und Reichtum ihres Einzuges auszustechen.

Besonders hervorzuheben ist hier die Partei der „Chevaliers du Lis“, angeführt von M. de Vendome, bestehend aus 6 Reitern, unter ihnen der Reitmeister des Königs Antoine de Pluvinel (siehe Kap.: 3.1.2). Als Höhepunkt ihres Einzugs reiten die „Chevaliers“ ein Rossballett vor der Loge des Königs, welches Pluvinel in seinem 1623 erscheinenden Buch „Maneige Royal“ in einem Kupferstich von Crispyn de Passe dokumentiert.[253]

[252] Magne, S. 31
[253] Platte, Maria : „Die Maneige Royal des Antoine de Pluvinel“, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2000

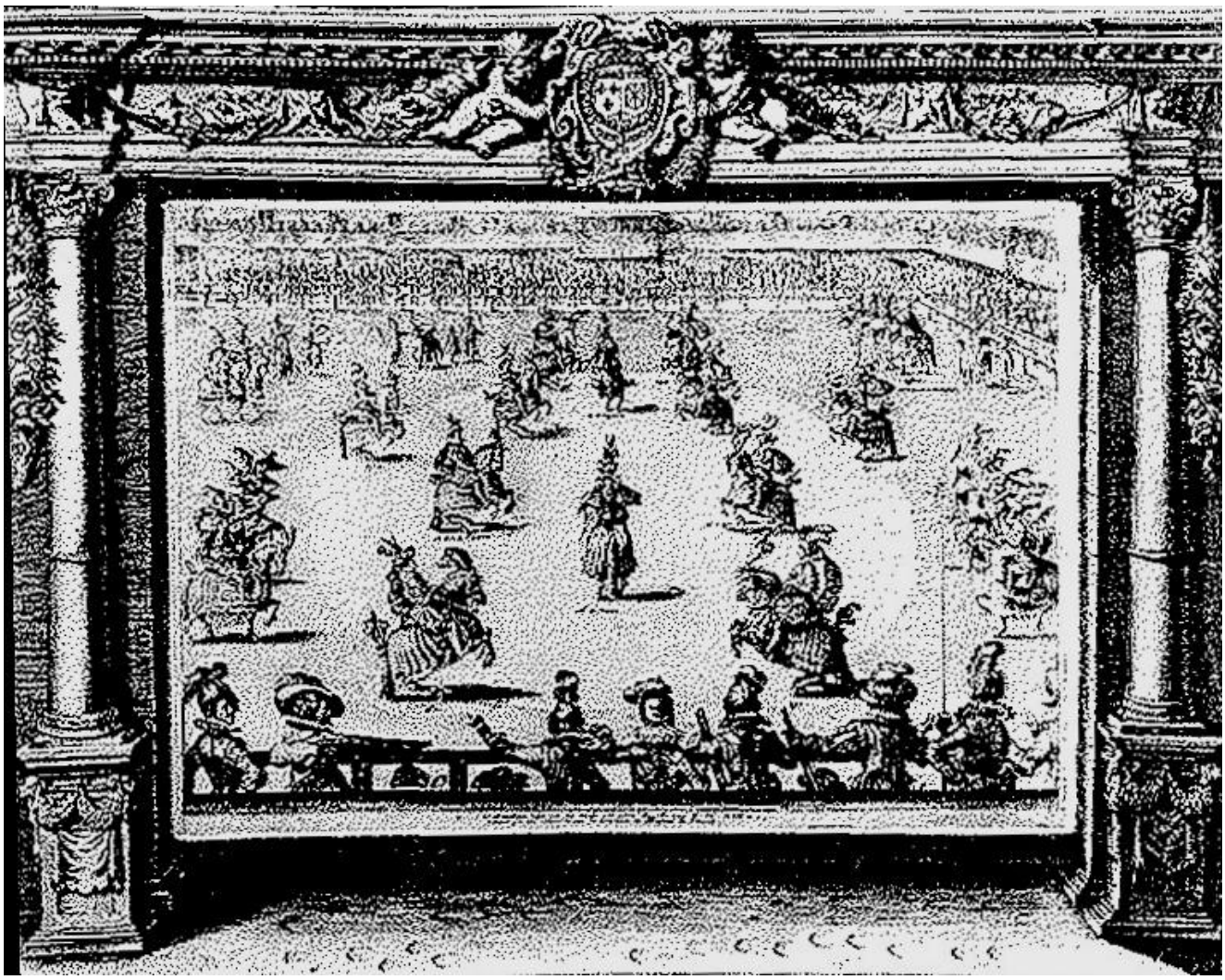

Abb. 55: Das Rossballett der „Chevaliers de Lis“ 1612, am Place Royale aus der „Maneige Royal“ von Antoine de Pluvinel

Im Hintergrund der Darstellung ist die königliche Loge zu erkennen, die Reiter tragen turbanartigen Kopfschmuck, der mit Federn verziert ist. Auch die Ausstattung der Pferde ist auf diesem Stich gut erkennbar. An den Seiten flankieren berittene Trompeter die Chevaliers, und im Vordergrund lassen sich Zuseher in der damals typischen Halskrausenmode erkennen. Damit scheint der Stich Crispyn de Passe´s als zeitgenössisch einstufbar, auch wenn Pluvinels Werk „Maneige Royal“ erst 1623 erschienen ist.

Dieses Rossballett choreographiert Pluvinel nach den Prinzipien der neuen Reitkunst indem er zum Takt der Musik Lektionen der Hohen Schule und Schulsprünge zeigen lässt:

„Ayant exécuté leur entrée, ces cheavliers rangèrent leurs machines et leur cortège, puis ils revinrent devant le théâtre royal et dansèrent un ballet équestre, sous la direction de M. de Pluvinel. Allant tantôt au pas ou à l´amble, et tantôt au galop, faisant courbettes, voltes, demi – voltes, passades, s´entremêlant dans un ordre gracieux, au rythme de la musique et selon le dessin des figures, puis retrouvant avec aisance leurs places, ils enchantèrent l´assemblée.“[254]

[254] „Nach ihrem Einzug stellten die Chevaliers ihre Maschinen und ihren Festzug auf, dann kehrten sie zur königlichen Loge zurück und führten ein Rossballett auf, unter der Leitung von M. de Pluvinel. Sie ritten teils im Trab oder Pass, teils im Galopp, vollführten die Courbette, Volten und halbe Volten, Passaden und mischten sich untereinander in derartiger Grazilität,

Die genaue Choreographie ist leider nicht erhalten, aber es handelt sich bei der Darbietung der Ritter der Lilie um das älteste dokumentierte Rossballett in Frankreich. Der Stich von Crispyn de Passe erreicht hohen Bekanntheitsgrad und wird in der Geschichte gleich mehrmals nachgestochen und für verschiedenste andere Rossballette als Symbolbild wieder verwendet. So existiert zum Beispiel ein Stich von Johann Ulrich Kraus (1655 – 1719) nach einer Zeichnung von Johann Josef Waldmann[255] (1676 – 1712), der exakt die selbe Konstellation von Reitern darstellt, jedoch Hintergrund und Details abgeändert wiedergibt. Dieser Stich trägt als Titel : „*Die 12 Figuren des Roßballets"*, und zeigt die Choreographie des Wiener Rossballettes von 1667 in schematischer Darstellung.

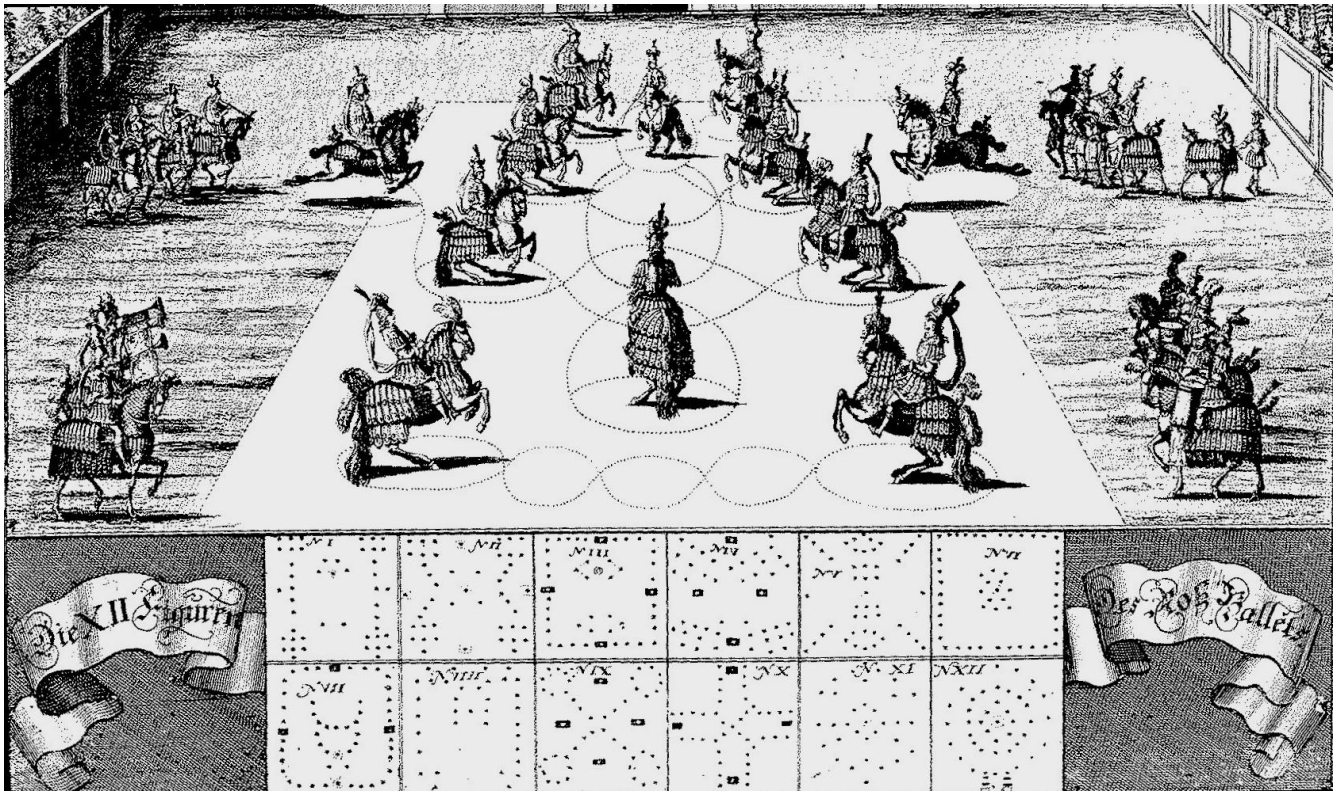

Abb. 56: Stich nach Johann Josef Waldmann mit der Choreographie des Wiener Rossballettes 1667

Interessant an diesem Stich ist, dass die beiden flankierenden Darstellungen am oberen Rand von courbettierenden Pferden in Caprioleure umgewandelt, sowie die Helme der Reiter den „moderneren" Helmen der Zeit Leopolds I. angeglichen werden, hingegen die Dekoration der Pferde und vor allem die Grundfigur beibehalten wird. Der Hintergrund wird ebenfalls in eine generische Kulisse aus hoher Bande mit einigen Nadelbäumen im Hintergrund – was auch auf den Hintergrund des Rossballettes in Wien nicht passen kann - umgewandelt, was die Funktion als Symbolbild für den Begriff des „Rossballettes" deutlich macht. Auch wenn der ursprüngliche Stich modernisiert wird, stellt der Stecher hier keinen Anspruch auf Authentizität. Bemerkenswert jedoch sind die eingezeichneten Bodenlinien, welche dem Original entnommen sein könnten, und Rückschlüsse auf die Choreographie des

im Rhythmus der Musik und nach bestimmter Choreographie, um dann wieder mit Leichtigkeit ihre Plätze einzunehmen, sodass sie das Publikum entzückten." Magne, S. 34

[255] ÖNB, Bildarchiv : Waldmann, Johann, Josef : „Rossballett in der Wiener Hofburg, anlässl. d. Vermählung Leopold I., aufgeführt am 24. 1. 1667", Stich von Johann Ulrich Kraus.Städt. Slgn. Inv. Nr. 19.717.

ursprünglichen Ballettes von 1612 geben. Die Zuschauer im Vordergrund werden hier gänzlich weggelassen.

Da weder Waldmann noch Kraus Augenzeugen des Rossballettes von Wien 1667 gewesen sein können, scheint die Notation der Choreographie aus den vorliegenden Detailstichen der offiziellen Festbeschreibung Sbarras und den Stichen van Hoys und van der Steens (siehe Kap.:4.2.3.1) schematisiert worden zu sein. Die Szenendarstellung jedoch ist aus dem Stich von Crispyn de Passe übernommen und ist daher nicht als Bildquelle für das Wiener Rossballett 1667 zu verwenden.

Der Tag der Eröffnung des Carrousels des Chevaliers de la Gloire ist mit dem Einzug der Truppen vollends ausgefüllt, und nur ein Abbruch des feierlichen Einzuges ermöglicht die Abhaltung der ersten Durchgänge des Reiterspiels. Alle weiteren Parteien müssen mit ihrem Einzug auf den nächsten Tag vertröstet werden.

Der Vormittag des 6. April steht also wieder im Zeichen der Aufzüge der noch fehlenden Parteien und deren Einfallsreichtum, was Ausstattung und vor allem Maschinenzauber betrifft. Unter den Festwägen der noch ausstehenden Parteien finden sich u.a. der Wagen der „Vier Winde“ in Form eines Schiffes mit bunten Segeln aus Seidentaft, der „Chevalier Phoenix“ wird von zwei künstlichen Rhinozerossen eskortiert, die „Illustres Romains“ haben gar Elefanten in ihrem Gefolge, und der Wagen der „Nymphes de Diane“ trägt einen Berg, in dessen Grotte Pan selbst auf einer Flöte spielt.[256]

Erst am späten Nachmittag kann mit dem eigentlichen Wettkampf begonnen werden, und auch der zweite Tag reicht nicht aus, um zu einem Abschluss des Festes zu finden. Mit Einbruch der Dunkelheit ist die Zeit für das große Feuerwerk gekommen, welches sich ausgehend vom Palast der Félicité schließlich über die ganze Stadt ausbreitet, und in einem Festzug durch die erleuchteten Straßen von Paris[257] seinen Höhepunkt findet. Schon das Feuerwerk über dem Place Royale löst ein Chaos aus; die ungeheure Zuschauermenge und durchgehende Pferde erschweren den Abzug der Teilnehmer. Die Illumination der Stadt führt immer wieder zum Ausbruch von Bränden, die die Parade der Chevaliers durch die Straßen behindern. Erst gegen Mitternacht erreicht der Zug den Louvre, wo er abschließend vor dem König paradiert.

Der dritte Tag des Carrousels steht ganz im Zeichen des Wettkampfes. Die Teilnehmer begeben sich ohne Gefolge auf den Turnierplatz, um am Ringstechen teilzunehmen. Die beiden Tage davor war das Quintanenrennen und das Lumpenstechen abgehalten worden, und die Verteidiger des Palastes der Félicité waren daraus siegreich hervorgegangen. Im Ringstechen soll nun endgültig ein einzelner Sieger des Turnieres ermittelt werden. Noch immer ist die Zahl der Teilnehmer zu groß, als dass der Abend des 7. Aprils zu einem Ergebnis führen würde. Wieder schließt der Turniertag mit einem Feuerwerk und einer Parade durch die Straßen von Paris, diesmal mit weitaus weniger Komplikationen.

Eine Fortsetzung des Carrousels muss aufgrund der Osterfeierlichkeiten auf den 30. April verschoben werden, was der Fassade des Palastes der Félicité, die ja aus bemalter Leinwand besteht, nicht gerade zugute kommt. Der Place Royale muss gesperrt bleiben, um die Dekoration vor Plünderern zu schützen. Nichts desto Trotz wird das Carrousel am 30. April mit unvermindertem Zuschauerandrang fortgesetzt. Mittlerweile sind sämtliche Verteidiger des Palastes ausgeschieden und zwischen den drei Finalisten der Angreifer wird ein Stechen ausgetragen. Als Sieger geht der Marquis von Rouillac hervor, ein Mitglied der „Chevaliers du Soleil“, der den Preis - einen Diamantring – entgegen nehmen darf, ehe er unter den

[256] Magne, S. 36 ff.
[257] Die Bürger von Paris waren aufgefordert worden die Fenster der Häuser mit Kerzen zu erleuchten.

abschließenden Salven der Musketiere und dem Jubel des Volkes von Paris eine Ehrenrunde am Place Royale zieht, und damit das Carrousel beendet.

Die Besonderheit dieser frühbarocken Festlichkeit besteht darin, dass sie am Beginn der absolutistischen Herrschaftsform Frankreichs noch durchwegs die Züge der Renaissancefeste Italiens in sich trägt. Vor allem die Beteiligung des Volkes als Publikum der Repräsentanz der Krone und dessen Zeugenschaft der Legitimierung eines – beim Hochadel umstrittenen – politischen Schachzuges stechen markant hervor. Die Abhaltung eines großen höfischen Festes zur Beschwichtigung des intrigierenden Adels wird uns bei der Betrachtung der Reiterfeste am französischen Hof noch mehrmals begegnen; die Miteinbeziehung des Volkes zur Machtdemonstration der Krone und seines solidarisierenden Hofes jedoch, ist einzigartig.

Auch wenn in Frankreich die Intention der „Volksnähe“ darauf beruht, dass Jubel und Beifall der Krone als Bestätigung ihrer umstrittenen Politik dienen soll, und nicht mehr, wie in Florenz eine gewisse Verbundenheit mit den Bürgern der Stadt demonstriert, ist dennoch das Erbe der Medici Straßenfeste deutlich spürbar.

Letztlich zielt die Inszenierung des Carrousels jedoch darauf ab, Spanien die neue Verbundenheit Frankreichs möglichst glaubhaft zu vermitteln. In zahlreichen Details wird der spanischen Kultur gehuldigt: die Inschriften, wie auch teils die Texte der Kartelle werden in Spanisch verfasst, und die Kostüme enthalten immer wieder maurische[258] oder spanische Elemente.[259] Die innenpolitische Demonstration eines – auch nach Heinrichs IV. Tod – immer noch starken Königreiches Frankreichs zeigt sich nach außen also durchwegs als kulturell wie politisch bündnisbereit mit dem Erzfeind der vergangenen Jahrhunderte.

4.2.2.2 Das Karussel von 1662

Die genauen Beweggründe Ludwigs XIV. im Juni des Jahres 1662 das „Grand Carrousel“ abzuhalten sind nicht überliefert. Es gibt weder einen Sieg, noch irgend ein großes gesellschaftliches Ereignis bei Hof zu feiern, vielmehr dürfte die Tatsache, dass der Hof unterhalten zu werden bedarf, um Intrigen gegen die Korne gar nicht erst einen Nährboden zu bieten, ausschlaggebend für die Entscheidung ein großes Fest zu veranstalten, gewesen sein. Der junge König regiert nach Mazarins Tod 1661 endgültig alleine und nach den Jahren der Bedrohung der Krone durch die „fronde“ ist ihm durchaus bewusst, dass seine Alleinherrschaft nicht gerade auf einem soliden politischen Fundament aufgebaut ist. Der Hof muss bei Laune gehalten, und der eigene absolute Herrschaftsanspruch legitimiert werden. Das Volk leidet aufgrund der hohen Steuern, die zur Finanzierung der Hofhaltung und des Staatshaushaltes eingehoben werden müssen, unter der Armut, und um die Menge ruhig zu halten, sollen die großen Feste teilweise auch für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Ludwig selbst ist den Vergnügungen der Hoffeste ebenfalls sehr zu getan, und er nutzt jede Gelegenheit sich selbst im Rahmen der Veranstaltungen in Szene zu setzen. Sein reiterliches Geschick kommt hier dem Gedanken ein Karussell zu veranstalten natürlich entgegen, denn der König macht auf dem Pferderücken eine augenscheinlich gute Figur, was besonders bei den Damen des Hofes den gewünschten Eindruck hinterlässt.

[258] Z.B. tragen die „Chevaliers de Lis“ Turbane als Kopfbedeckung. Siehe Abb.:
[259] Knecht, S.29

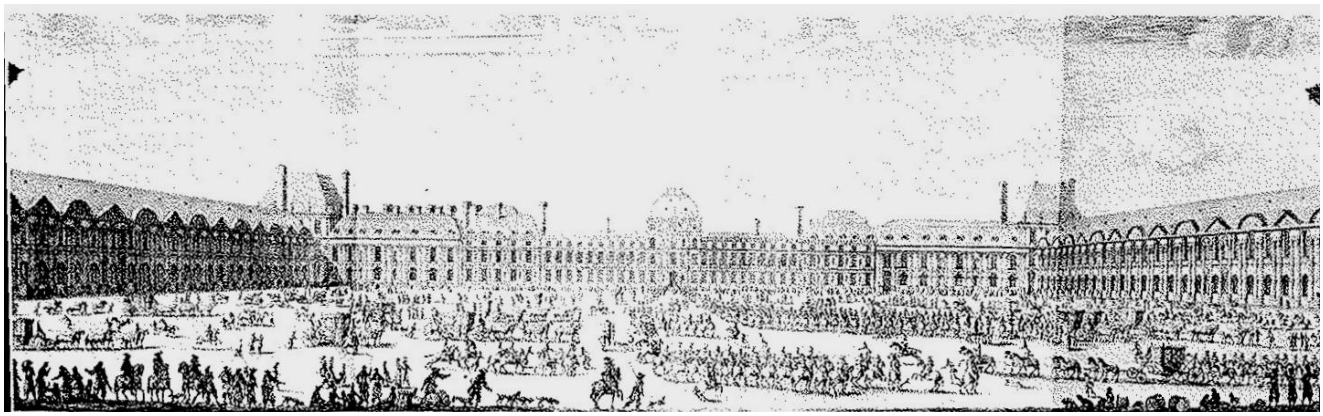

Abb. 57: Die Tuillerien vom Louvre aus gesehen, die die Kulisse für das Carrousel 1662 bilden.

Schauplatz des „Grand Carrousel“ sind die Tuillerien, die genügend Platz für eine reiterliche Großveranstaltung bieten, und wo andererseits die Möglichkeit besteht das Volk von Paris zumindest als Zaungast teilhaben zu lassen. Carlo Vigarani – italienischer Baumeister und Sohn eines bekannten italienischen Theaterbauers (siehe Kap. 4.2.2.2) – errichtet Tribünen für 15.000 Zuschauer.[260] Vor der Kulisse des neuen königlichen Theaters, wird ein viereckiger Turnierplatz abgegrenzt, auf dem die Reiterspiele abgehalten werden sollen. In der 3 monatigen Bauzeit der Tribünen ist der Garten der Mademoiselle gesperrt. Mit der Ausstattung der Quadrillen, den Entwürfen für die Kostüme für Reiter und Pferde wird Henri de Gissey beauftragt, der auch die Gestaltung der Hofballette über hat und schon 1656 an der Ausstattung eines Carrousels mitgearbeitet hat, wo er die Aufmerksamkeit des Königs auf sich gezogen hatte.

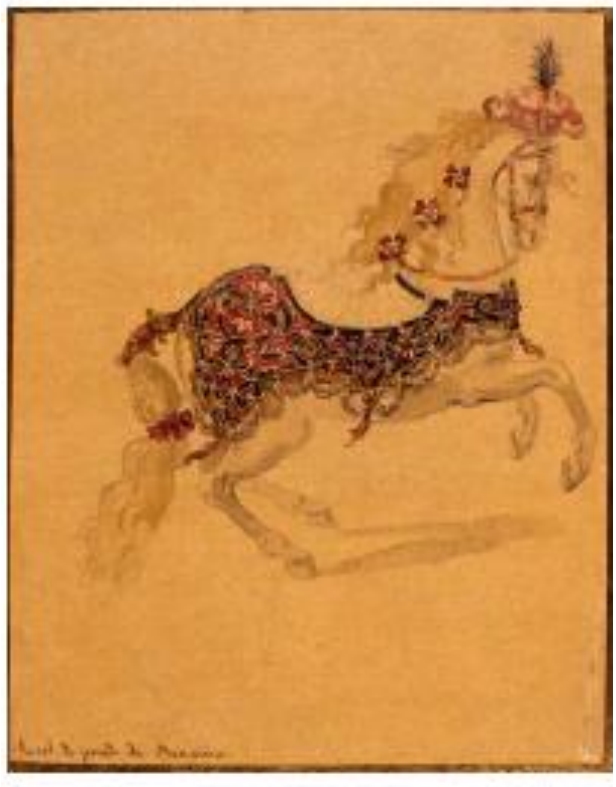

Abb. 58: Henri de Gissey, Kostümentwurf für ein Pferd

[260] Magne, Emile: “Les Plaisirs et les fetes en France au 17e siecle.”, Ed. de la Fretage, Geneve, 1944, S.93

Die Order des Königs bezüglich der Ausstattung der Teilnehmer lautet: so prachtvoll wie nur möglich. Es sollen nur die feinsten und teuersten Stoffe verwendet werden, auch beim Einsatz von Gold, Silber und Edelsteinen soll nicht gespart werden, und damit explodieren die Kosten für das Spektakel, wenn auch dies möglicherweise ein kalkulierter Nebeneffekt zur Unterdrückung jeglichen Widerstandes gegen die Krone sein mag.

„Clearly, the great noble engaged in polishing up his horsemanship and planning his costume was too busy to think of plotting against the government; he was also safely ensconced in Paris, far from his estates and his sources of power and income, and therefore markedly more depend on the king. Then, too, the trappings needed for the carrousel were ruinously expensive – as Louis XIV. knew very well. Before deciding to hold that great festivity, in fact, he had consulted Colbert, and been reassured: in the end, the minister said, the Treasury would make more money on the seventeenth-century equivalent of sales taxes than it would spend on the carrousel because of the great influx of tourists into Paris; and, as usual, he was right. What was true for the king, however, was utterly false fore everyone else."[261]

Die Gedichte und Wahlsprüche der Ritter stammen von Benserade. Im Vorfeld wird eine Broschüre mit den Namen der Teilnehmer veröffentlicht, in der die jeweilige Zugehörigkeit zu den gegnerischen Parteien und das Motto jeder Partei bekannt gegeben wird. Der König selbst trägt die Sonne im Schild und sein Leitspruch lautet: „Ut vidi, vici", eine unmissverständliche Aussage, dem versammelten Hochadel Frankreichs gegenüber. In Bezug auf die vom Souverän eingeführte Symbolik versuchen nun die Angehörigen seiner Mannschaft den eigenen Status über die selbe Bildsprache auszudrücken, bzw. die Nähe und Loyalität zu Ludwig XIV. zu formulieren. In den Wappen und Schilden der Adeligen wird stets ein eigenes Attribut mit der Sonne des Königs in Beziehung gesetzt:

„Ses compéres avaient tous adopté symboles et maximes adulant le maître : Vivonne, un miroir réfléchissant le soleil ; Saint Aignan, un laurier consacré au exposé au soleil, Navailles un aigle, regardé la solei, Lude la cadran solaire ; La Feulliade, un tournesol, etc…"[262]

Es nehmen 5 Quadrillen von Reitern teil; jede einer anderen Nation zugeordnet. Der König selbst führt die Schwadron der Römer an, sein Bruder führt die Perser, der Prince de Condé die Türken, der Herzog von Guise die Mauren, und der Herzog von Enghien die Inder.[263] Den Generalfeldmarschall übernimmt Marschall de Gramont.

Zu absolvieren sind 3 verschiedene Disziplinen von Reiterspielen an 3 Tagen: ein „course de Bague", ein Rennen mit dem Wurfspieß auf die „medusé" und ein Mohrenkopfrennen mit dem Schwert. Als Preis ist ein Diamant der Königin ausgeschrieben.

Jeder Tag beginnt mit einem Umzug durch die Stadt, um sich dem Volk zu zeigen und sich bejubeln zu lassen; jedes Mal von einem anderen Ausgangspunkt aus. Am 3.Juni sammeln sich die Quadrillen am Marché aux chevaux, von wo aus sie unter schwerem Schutz der Garden durch die Straßen auf den eigentlichen Schauplatz des Carrousels ziehen, wo die Gäste bereits die Tribünen füllen. Trompeten und Pauken kündigen den Einzug der Reiter an. Als deren Eskorten zieht erst das Fußvolk der Pagen mit kostbar geschmückten Handpferden ein, gefolgt von den jeweiligen Feldmarschallen der einzelnen Parteien, um sich in jeweils einer Ecke des Platzes zu postieren.

[261] Bernier, Olivier: "Louis XIV. A royal life.", Dobleday, New York, 1987, S.102
[262] Magne, S.92 : „Seine Mannschaft hatte Symbole und Leitsprüche, die dem König schmeichelten: Vivonne, einen Spiegel, der die Sonne reflektierte; Saint Aignan ein Lorbeerblatt, das der Sonne zugewandt war; Navailles einen Adler, der die Sonne betrachtete, Lude eine Sonnenuhr, La Feuillade eine Sonnenblume, etc..."
[263] Ebd.

Nun eröffnet die Mannschaft des Königs den Einzug; die römische Quadrille, aufs kostbarste gekleidet, begleitet von Trompetern deren Helme die Form von Löwenköpfen haben. Kostüme und Schabracken der Pferde sind aus rotem Satin gefertigt, und über und über mit Gold bestickt. Die Schwadronen ziehen eine Ehrenrunde vor den Balustraden. Dahinter folgt der König als römischer Kaiser.

„Derrière elle, Louis XIV, seul, en empereur romain, éblouissait les regards. Un casque d´argent á feuillages enrichi de cabochons et de cordons des roses de diamants, dressant une crête de plumes couleur de feu d´où sortaient quatre hérons, couvrait son front juvénile. Tout son costume et sés bottines mêmes, de brocart d´argent rebrodé d´or, rayonnait des mille feux des diamants enchâssés dans les broderies. A sa ceinture pendait un cimeterre d´or paré de pierres précieuses. Il caracolait sur un cheval isabelle au poil doré et dont la selle, le caparcon, les têtières, les rênes étaient de même brocart d´argent rebrodé d' or et garni de diamants. "[264]

Abb. 59: Ludwigs XIV. Einzug als römischer Kaiser beim Carrousel 1662

Der Einzug des Königs wird vom Jubel der Gäste begleitet, und auch er zieht eine Ehrenrunde, ehe er sich an die Spitze seiner Quadrille begibt.

Den Römern folgt die Quadrille der Perser unter der Führung des Bruders des Königs. Die Kostüme und Schabracken der Pferde sind in den Farben Weiß und Rot gehalten, und mit Hermelinpelzen verbrämt. Vorherrschende Stoffe sind Satin und Silberbrokat, und Monsieur selbst trägt eine Kette mit schweren Edelsteinen, sowie unzählige Rubine auf seinem Kostüm.

[264] Ebd., S.94 : "Dahinter Louis XIV., allein, ein römischer Kaiser, dessen Anblick alle verblüffte. Helm aus Silber mit Blättern, polierten Steinen ohne Facetten, und Schnüren aus Diamantenrosen, obenauf einen Kamm aus feuerroten Federn, aus denen vier Reiher herauskamen, die seine jugendliche Stirn bedeckten. Sein ganzes Kostüm und sogar seine Stiefeletten waren aus Silberbrokat, bestickt mit Gold und die Diamanten in den Stickereien glänzten mit tausend Feuern. An seinem Gürtel hing ein goldener, krummer Türkensäbel, geschmückt mit Edelsteinen. Er ritt ein isabellfarbenes Pferd, mit goldfarbenem Fell, dessen Sattel, die Satteldecke, die Kopfstücke des Zaumes und die Zügel aus dem gleichen mit Gold besticktem Silberbrokat und mit Diamanten verziert waren."

Abb. 60: Der Bruder Ludwigs XIV. als persischer König im Carrousel 1662

Nachdem auch die Perser den Platz umrundet haben, führt der Prinz von Condé die Quadrille der Türken auf den Platz. Die dominierenden Farben dieser Nation sind Weiß, Blau und Schwarz und die Pferde sind mit Halbmonden geschmückt. Die Reiter und Pagen tragen Turbane und Krummsäbeln. Die folgende Quadrille der Inder trägt die Farben Gelb, Blau und Schwarz, und Pferde wie Kopfbedeckungen der Reiter sind mit exotischen Federn geschmückt.

Besonderes Aufsehen erregt die Ausstattung der amerikanischen Brigade des Herzogs von Guise, die besonders phantastisch-exotisch angelegt worden ist. Hier lässt Gissey seinem Einfallsreichtum freien Lauf, kombiniert Exotik mit Mystik und der Begierde nach Kuriositäten aus der Neuen Welt , und konzipiert den Einzug der Amerikaner als abschließenden Höhepunkt des Spektakels (nach der fulminanten Eröffnung durch den König).

Abb. 61: Der amerikanische König im Carrousel 1662

„Enfin, la brigade américaine du duc de Guise termina la marche. Pour sa singularité, elle fit, autant que celle du Roi, plus imposante et plus riche, impression sur la foule. Ses chevaux couverts de peaux de panthères, le frontal bizarrement orné d' une corne, emportaient des êtres fantasmagorisques, satyres, couronnés de pampres, sauvages coiffés de feuilles de vigne, de bonnets ouvragés de coquillages et de coraux ou de hideuses têtes de dragons à crinières. Des peaux de tigres ou bien des satins de couleur glauque parsemés de poissons aux formes inconnues couvraient les épaules de ces cavaliers farouches, armés de massues, d' arcs et de flèches. Derrière leur bande, le duc de Guise faisait figure de roi de quelque empire mystérieux de ces Indes occidentales perdues au-delà des mers, la tête prise dans un masque monstrueux, le buste serré dans une cuirasse en peau de dragon ou des serpents d' or et d' argent semblaient dérouler leurs anneaux luisants au mouvement de la marche."[265]

[265] Magne, S. 95: „Die amerikanische Brigade des Herzogs von Guise beendete den Aufmarsch. Wegen ihrer Sonderbarkeit machte sie, ebenso wie die Brigade des Königs, die großartiger und kostbarer ausstaffiert war, Eindruck aus die Menge. Seine Pferde waren bedeckt mit Pantherfellen, die Stirn bizarr geschmückt mit einem Horn, und sie wurden von fantastischen Wesen begleitet: Satyrn mit Weinranken bekränzt, Wilde mit Weinblättern als Kopfschmuck, und Kappen, die mit Muscheln und Korallen verziert waren, oder scheußliche Drachenköpfe mit Mähnen trugen. Tigerfelle, oder aber meergrüner Satin, übersät mit exotischen Fischen, bedeckten die Schultern dieser Wilden Kavaliere, die mit Keulen und Pfeil und bogen bewaffnet waren. Hinter ihnen stellte der Herzog von Guise einen König von irgendeinem geheimnisvollen Imperium dieser Indianer von Übersee dar. Er trug eine monströse Maske und ein Kürass wie aus Drachenhaut, wo sich Gold- und Silberschlangen in glänzenden Ringen in der Bewegung des Reitens zu winden schienen."

Abb. 62: Gefolge der amerikanischen Brigade mit Handpferd

Nachdem die Brigaden rund um die Truppe des Königs Aufstellung genommen haben, eröffnet der Herzog von Gramont den Wettkampf in drei Läufen (Türkenkopf, Mohrenkopf und Medusa) und die Kavalliere treten einzeln an. Zwar wird das reiterliche Können streng beurteilt, jedoch ist der szenische Teil dieses Karussells mit dem Aufzug und den einzelnen Kostümen auch schon wieder abgetan. Weder existiert eine Rahmenhandlung noch werden irgendwelche szenischen Unterbrechungen eingebaut. Tatsächlich dreht sich drei Tage lang alles um das Reiterspiel an sich, was das Carrousel vom 1662 nur insofern bemerkenswert macht, als dass gezielt – wie auch in der Tradition der Reiterfeste der Medici – die Öffentlichkeit miteinbezogen wird. Jeder Tag wird mit einer Parade durch die Stadt eröffnet und auch die bereits ausgeschiedenen Teilnehmer ziehen abschließend noch einmal durch die Straßen um sich dem Volk zu zeigen. Auch nimmt der König selbst nicht am Wettbewerb teil, sondern lässt sein Erscheinungsbild (und seine Parole) für sich sprechen, wie auch das gesamte Ereignis durch Äußerlichkeit und Oberflächlichkeit für sich spricht und keiner tieferen Bedeutung oder Handlung bedarf. Ludwig XIV. zeigt sich seinem Hof und auch seinem Volk, und das muss als Inhalt und Handlung genügen.

Abb. 63: Einzug der Quadrillen des Carrousels 1662

Das Carrousel von 1662 ist auch nicht Bestandteil eines Festzyklusses, sondern eines der wenigen Beispiele eines singulären Reiterspiels, wie wir es viel später etwa in Wien anlässlich des Damenkarussells Maria Theresias finden, mit dem Unterschied, das dort Zeitdruck ausschlaggebend für die Wahl dieser Veranstaltungsart gewesen sein mag (siehe Kap.:4.2.3.2.). Die Loslösung von jeglicher Dramatisierung des Geschehens dürfte jedoch eher dem Repräsentationsverständnis des französischen Königs entspringen, der, wie gesagt, seine Anwesenheit allein bereits als „Inhalt“ einer Festveranstaltung sieht. Dennoch bleibt in der Ausstattung und der Wahl der Parolen immer noch Platz eine Aussage über den Status des jeweiligen Trägers zu treffen, womit das Carrousel von 1662 wiederum die konstitutionierende Funktion innerhalb der höfischen Hierarchie erfüllt.

Bemerkenswert bleibt noch zu erwähnen, dass in diesem Reiterspiel weder der Wettkampf choreographiert, noch der Ausgang vorhersehbar ist, und somit tatsächlich ein sportliches Ereignis die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zieht, und durchaus auch die Spannung bis zur Entscheidung erhalten bleibt, was in einem dramatisierten Thementurnier oder Rossballett nicht der Fall gewesen wäre. Es handelt sich also durchaus um eine Sportveranstaltung mit Breitenwirkung, auch wenn die Anwesenheit für die Gäste in dem Sinn nicht freiwillig, sondern Pflichtübung der Etikette ist. Ob die Begeisterung des Publikums daher auch am dritten Tage des Reiterspiels – es wird ja immer noch der selbe Kurs geritten wie auch an den Tagen davor, und es gab wie gesagt auch keine szenischen Zwischenspiele – mag dahingestellt sein. Den größten Eindruck jedenfalls muss wohl der Eröffnungstag mit dem Einzug und dem Auftritt des Königs hinterlassen haben.

Als Sieger des Turniers geht schließlich der Marquis des Bellefonds und der Graf von Sault hervor, beide nicht Mitglieder der königlichen Truppe, was auf einen wirklich relativ fairen Richterspruch in Bezug auf die reiterliche Leistung schließen lässt. Sie erhalten nach einer Ehrenrunde vor dem Theatre Royal einen Diamanten im Wert von 25.000 Ecu und ein Portrait Ludwigs XIV.[266]

Eine interessante und auf jeden Fall zu erwähnende Tatsache ist, dass die Dokumentation des Caroussels von 1662 in der Fassung Perraults mit den Kupferstichen Israel Silvestres und Francois Chauveaus erst 1670 - also 8 Jahre später und nach der Publikation des Wiener Rossballettes von 1667 – angefertigt wird.[267] Möglicherweise veranlasst die provokant detaillierte und illustrierte Festbeschreibung des Habsburgerfestes tatsächlich eine Art „Retourkutsche“ des französischen Hofes, und daher sind die Stiche Silvestres wohl der Beschreibung nachempfunden, jedoch ist auch hier – wie auch bei den Dokumentationen des Wiener Ballettes – die Möglichket der „Ausschmückung“ zu propagandistischen Zwecken in der Quellenkritik zu berücksichtigen. Medienstrategisch jedoch ist diese Tatsache als durchaus den Repräsentationsgedanken des Barock charakterisierend anzusehen.

4.2.2.3 Plaisirs de l´Ile enchantée 1664

Im Mai 1664 lädt der König 600 Gäste nach Versailles um dort vom 5. bis 14. Mai an einer Folge von Festen teilzunehmen.[268] Offiziell widmet er diese Festlichkeiten der Königin, jedoch ist bei Hof bekannt, dass die Widmung eigentlich der derzeitigen Favoritin – Louise de la Vallière – gilt, der zu Ehren Louis XIV. selbst in der Rolle einer bekannten und allseits beliebten Figur der romantisierten Ritterromane – als „Rasender Roland“ - in der Öffentlichkeit auftreten wird.

Den Höhepunkt der Festlichkeiten bildet das dreitägige Freiluftfest in den Parkanlagen des zu diesem Zeitpunkt noch nicht groß ausgebauten Jagdschlosses unter dem Titel „Les Plaisirs de l´isle enchantée“, dessen Rahmenhandlung in Anlehnung an Ariost´s 6. und 7. Gesang aus „Orlando Furioso“ die Abenteuer des Roland auf der Insel der Zauberin Alcine zum Inhalt hat.[269] Mit der Wahl einer passenden Thematik für das Fest wird Francois de Beauvilliers, Graf von Saint – Aignan beauftragt. Seine Wahl scheint auf den ersten Blick nicht besonders originell, denn der Ritterroman ist in Mode und daher lässt sich die heroisch-ritterliche Tradition des französischen Hofes elegant mit den Mitteln der modernen, barocken Festkultur verbinden.

Das Festprogramm besteht aus drei Teilen; die Eröffnung erfolgt durch ein Turnierspiel zu Pferd mit anschließendem Festmahl. Höhepunkt des zweiten Tages stellt die Aufführung der Ballettkomödie „La Princesse d´Elide“ - eine Zusammenarbeit von Molière und Lully - dar, für deren Vorbereitung so wenig Zeit bleibt, dass schließlich nur einer von fünf Akten in Verse gefasst werden kann.[270] Den Abschluss am dritten Tag bildet ein gigantisches Feuerwerk vor der Kulisse eines künstlich angelegten Sees.

Die Texte und Libretti stammen von Benserade, die Musik schreibt Lully. Für die Dekorationen, Bauten und Maschinen ist der italienische Baumeister und Architekt Gasparo

[266] Magne, S. 97
[267] Biehn, S. 189
[268] Watanbe – O´Kelly, Helen: „From Italy to Versailles via Bavaria: the Munich Applausi of 1662 and Les Plaisirs de L´Isle Enchantée”, in: “Italian renaissance festivals and their European influence.” J.R.Mulryne, Margaret Shewring (Hrsg.), Mellen Press, Lewiston, NY, 1992, S. 206
[269] Alewyn, / Sälzle, S.96
[270] Ebd.

Vigarani[271] zuständig, den Mazarin 1659 nach Paris geholt hat um in den Tuilerien ein neues Theater zu erbauen.[272]

Schauplatz des allegorischen Ringrennens, an dem der König und die Noblen des Hofes teilnehmen, ist ein kreisförmiger Platz des Parks, an dem sich vier Alleen treffen. Betreten wird dieser Platz durch einen Laubenportikus, der zu den Sitzreihen für das Publikum führt; die Ehrenloge besteht aus einem erhöhten Podest mit fünf Armsesseln darauf.[273]

Die Tribünen umschließen im Halbkreis den Turnierplatz; der Hintergrund wird durch Palisaden aus geschnittenen Hecken mit drei hohen Torbögen – einen in der Mitte und je einen an den Seiten – ebenfalls aus Laubbäumen geformt und mit Statuen, Amphoren und Blattwerk aus Gold verziert. Zur Beleuchtung tragen die Palisaden zwei Reihen von Leuchtern, da der Beginn des Turnierspiels bereits in die Dämmerung fällt. Gegen 17 Uhr ertönen die Trompeten, die den Beginn des Spiels ankündigen.

Der Einzug wird durch die Gefolgschaft der Ritter eröffnet. Herold, Pagen und Knappen – teils beritten teils zu Fuß - allesamt kostbar ausgestattet, ziehen unter Pauken und Trompeten auf den Turnierplatz, gefolgt von den Feldrichtern und dem Organisator der königlichen Vergnügungen – dem Grafen Saint Aignan – in goldenem Harnisch und hoher Helmzier als Vorbote des Königs.

Dieser führt das Feld der Ritter selbst an, und wird mit Jubel empfangen, als er in die Arena einreitet.

„Plötzlich erschien mit anhaltendem Trompetengeschmetter begrüßt, der König selbst in der Rolle des Roger das Haupt der Ritter vorstellend, die durch Alcine verzaubert waren. Er ritt auf einem lebhaften Zelter, und Seide, Gold, Silber und Juwelen blitzten in tausendfältigem Licht; ein Harnisch aus Goldgewebe, reich bestickt und mit Girlanden aus Diamanten umhangen, umschloss seine kräftige Brust, der feuerfarbene Federbusch seines Helms umrahmte wie ein Strahlenkranz sein lachendes Gesicht. Ausrufe der Bewunderung und Freude folgten ihm, während er langsam die Bahn umritt.“[274]

Im Feld der Ritter Rogers folgen dem König die höchsten Adeligen des Hofes, unter ihnen auch der Bruder der Favoritin, dem natürlich die besondere Aufmerksamkeit des Publikums gilt. Nach dem Einzug der Ritter treten die Allegorien in Erscheinung: der vierspännige Wagen des Apollo wird von der gebrechlichen Zeit gelenkt, der Gott selbst wird von den vier Zeitaltern begleitet, die 12 Tierkreiszeichen und die 12 Stunden dienen ihm als Pagen. Der Wagen hält vor der Ehrenloge und eine der jungen Hofdamen, die das eiserne Zeitalter verkörpert deklamiert lange Lobreden auf die königliche Familie. Währenddessen wird in der Arena die Barriere für das Ringstechen aufgebaut, und der Wagen des Apollo gibt schließlich den Platz frei, damit das Reiterspiel beginnen kann.

Der König eröffnet indem er auf dem Platz eine Vorstellung seiner Reitkunst gibt. Er selbst versucht nicht den Ring zu stechen, denn damit würde er sich auf die Stufe der untergebenen Adeligen begeben, und sich mit diesen zu messen, ist nicht im Sinne der absolutistischen Machtdemonstration der dieses Fest unterliegt. Unter großem Beifall zieht er sich daher zurück und überlässt das Feld den adeligen „Rittern“. Um im Getümmel der Kostüme den Überblick

[271] Bei Emile Magne wird Vigaranis Sohn Carlo als Techniker genannt, wobei eine Zusammenarbeit der beiden Söhne Lodovico und Carlo mit dem Vater als wahrscheinlich gilt, zumal der Theaterbau in den Tuilerien ebenfalls als Gemeinschaftsprojekt der italienischen Familie, die bereits für ihre Theaterbauten in Mantua und Modena bekannt waren, vorgesehen war. Vgl. dz. Watanabe – O´Kelly: „From Italy to Versaille via Bavaria.“, S. 207 ff und Magne, Emile: “Les Plaisirs et les fetes en France au 17e siecle.”, Ed. de la Fretage, Geneve, 1944

[272] Watanabe – O´Kelly: „From Italy to Versaille via Bavaria.“, S. 207

[273] Alewyn/ Sälzle, S. 96

[274] Ebd., S.97

zu behalten, ist zuvor eine Broschüre verteilt worden, in der alle Ritter mit Namen und ihrer wahren Identität verzeichnet sind, und auch die Verse und Spottreden aus der Feder Benserades enthalten, die die einzelnen Ritter dem Publikum vortragen müssen. Das Ringstechen selbst ist nicht näher beschrieben, jedoch wird schließlich der Marquis de la Vallière – der Bruder der Favoritin – wenig überraschend zum Sieger erklärt.

Zu musikalischer Untermalung treten nun die vier Jahreszeiten auf[275], begleitet von Winzern, Bauern, Gärtnern und alten Männern, die Tabletts mit Früchten und Süßigkeiten tragen. Während die Mlle de Brie in der Rolle des Frühlings Lobreden auf die Königin und die Königinmutter deklamiert, senkt sich eine Grotte aus dem Geäst der Bäume auf den Platz. Diese trägt Pan und Diana, welche dem König Speisen aus Wald und Feld als Geschenk überbringen. Gleichzeit taucht eine reichgeschmückte, gedeckte ovale Tafel auf dem Platz auf[276], und die Kerzen auf den Palisaden entzünden sich. Damit ist das Zeichen für den Beginn des Festessens gegeben, und 200 maskierte Fackelträger stellen sich um die Tafel herum auf, um den Gästen Licht zu spenden. 37 auserwählte Personen – darunter erstmals die Mlle de la Vallerie – nehmen mit dem König an der Tafel Platz. *„Die verzauberten Ritter ließen sich der Barriere lang nieder, während der übrige Teil der Tischgesellschaft das Amphitheater aufsuchte.“*[277]

Damit endet der erste Tag der Festlichkeiten in Versailles. Helen Watanabe – O´Kelly betont die Einzigartigkeit dieses allegorischen Ringstechens am französischen Hof hinsichtlich seiner Umsetzung als Turnieroper nach italienischem Beispiel.

„The whole has been given a French flavour, yet it is still a scaled –down version of the grandiose tournament operas at this date still enjoying great popularity throughout Italy and is thus the first and last appearance of the form in France.“[278]

Sie betont weiterhin die Ähnlichkeit der Inszenierung der „Plaisirs de ´Ile echantée“ 1664 in Versailles mit den „Münchner applausi“ von 1662 und stellt einen Bezug zwischen den beiden Veranstaltungen her.

„The Munich Applausi were published immediatly in 1662 with full texts and plates. The point of such publications was to make other courts aware of the magnificence of one´s own and it is unlikely that the published account would not have reached Paris.“[279]

Der mögliche politische Hintergrund dieser Gemeinsamkeit der beiden Festlichkeiten sieht Watanabe –O´Kelly in der Annäherung des Bayrischen Hofes Ferdinand Marias an den französischen Hof, belegt durch einen entsprechenden Entwurf eines Bündnisses der beiden Häuser, welcher im April 1664 zustande kommt. Damit wäre eine symbolische Annäherung, die in der Inszenierung des Festes impliziert ist, natürlich denkbar.

Andererseits scheint „Les Plaisirs de l´Isle enchantée“ einer recht spontanen Laune des Königs entsprungen zu sein. Sein turbulentes Liebesleben mag dafür mindestens ebenso ausschlaggebend sein, wie das der feudalen Hofhaltung eigene Bedürfnis der Machtdemonstration und Legitimierung. Louis XIV. hat ein Verhältnis mit der Frau seines

[275] Es wird beschrieben, dass die DarstellerInnen auf einem spanischen Hengst, einem Elefanten, einem Kamel und einem Bären in die Arena reiten. Dabei könnte es sich durchaus um richtige Tiere aus der Menagerie handeln, zumal diese nicht als Maschinen bezeichnet oder als mechanische Wunderwerke gelobt werden. Eine Bildquelle in Form eines Stichs von Silvestre zeigt die Szene des Auftritts der vier Jahreszeiten. Auch hier werden die Reittiere naturalistisch dargestellt, allerdings entstand dieser Stich erst 1673 und folgt daher auch der offiziellen Festbeschreibung. (Siehe Abb.....) Vgl. dz. Magne, S.107

[276] Bei Magne wird nicht näher darauf eingegangen, woher der Tisch so plötzlich auftaucht. Sälzle spricht von einem „raffinierten Mechanismus“, der vermutlich aus dem Inneren der Grotte die Tafel auftauchen lässt.

[277] Alewyn / Sälzle, S. 101

[278] Watanabe – O´Kelly: „From Italy to Versaille via Bavaria.“, S. 206

[279] Ebd., S.207

Bruders, welches er offiziell durch das vermeintliche Interesse an einer ihrer Ehrendamen – der Mlle de la Vallière – zu kaschieren versucht. Schließlich findet er jedoch tatsächlich Gefallen an der schönen, jungen Frau, die vorerst jedoch den Avancen des Königs ausweicht und sogar in ein Kloster flieht. „Madame" ist damit zwar vergessen, und damit das skandalöse Verhältnis beendet, jedoch anerkennt der König die Zurückweisung der neuen Auserwählten nicht an und setzt alles daran, die Mlle de la Vallière zu seiner Favoritin zu erheben.[280] Er richtet ihr in seiner neuen Residenz Versailles ein Appartement ein und führt sie im Zuge der Festlichkeiten von 1664 offiziell als Favoritin bei Hof ein.

Weiters befindet sich Versailles auf ausdrücklichen Wunsch des Königs gerade im Ausbau vom bescheidenen Jagdschloss, zur repräsentativen Residenz des Sonnenkönigs. Die Parkanlagen sind gerade neu angelegt und die Ausbauarbeiten befinden sich in einem recht fortgeschrittenen Stadium. Ein Grund mehr, dem Hof die neue Residenz mit einem glanzvollen Fest schmackhaft zu machen.

Der spontane Entschluss dazu dürfte den Beauftragten allerlei Schwierigkeiten bereitet haben. Beauvilliers – der Arrangeur der königlichen Festlichkeiten – hat den Auftrag in den Tagen des Aufenthalts des Hofes in Versailles, vom 5. bis 14. Mai eine Reihe von Festlichkeiten zu organisieren, und das im Rahmen des zwar schon vergrößerten, aber immer noch im Bau befindlichen Jagdschlosses, welches nicht gerade die geeignete Lokalität für große Prachtentfaltung darstellt. Es muss schon einiges an Improvisation gekostet haben den Hof überhaupt unterzubringen, geschweige denn einen festlichen Rahmen für die Feierlichkeiten zu schaffen. Die Wahl der Freiluftveranstaltung kann also durchaus auch als notgedrungene Abwechslung interpretiert werden, zumal im Frühsommer zumindest mit stabilem Wetter gerechnet werden konnte, und die Parkanlage Versailles sicherlich die noch geeignetste Kulisse abgeben würde. Damit bietet sich also ein Reiterspiel nach Italienischem Vorbild an, birgt es doch gleichzeitig die Gelegenheit für den König selbst mitzuwirken, was aufgrund der Intention, die Mlle de la Vallerie zu beeindrucken, ein persönliches Anliegen des Königs ist.

Die kurze Vorbereitungszeit scheint sich nicht nur auf die – doch recht einfach strukturierte – Inszenierung des allegorischen Ringrennens auszuwirken; die Ballettkomödie Molières wird nicht nur nicht fertig[281], sie passt auch thematisch nicht in die Rahmenhandlung des dreitägigen Festgeschehens.

„Wenn nun mit dieser großartigen Szenerie auch ein recht imposanter Rahmen für die ausgedehnten Ballette der Komödie, die Molière selbst mit seiner Truppe spielte, geschaffen war, so entsprach ihr Inhalt freilich in keiner Weise der Idee des Ganzen: das Stück drehte sich, und das nicht einmal in befriedigender Weise, um nichts als die Launen und die Unzuverlässigkeit der Liebe."[282]

Bei genauerer Betrachtung könnte dieser „Fremdkörper" im großen Komplex des Festes jedoch schon fast wieder als eine Meta-Ebene der Inszenierung gelesen werden. Vielleicht war es Molière ein Anliegen damit die Verschleierung der eigentlichen Intention – nämlich die neue Mätresse offiziell einzuführen – durch die Anspielungen in der Ballettkomödie zu durchbrechen? Möglicherweise wusste der Hof diese gewagten Anspielungen auf das Liebesleben des Königs sehr wohl auch zu lesen, denn das höfische Publikum, und allen voran der König selbst, äußert nichts außer Bewunderung bzw. Zufriedenheit mit der eher dürftig durchinszenierten Vorstellung Molières. Insofern also ergänzt die Ballettkomödie das Geschehen wiederum mit der nötigen Brisanz, die der Tratsch und Klatsch bei Hof in den Alltag einbringt.

[280] Magne, S.99
[281] Nur einer von fünf Akten wird in Verse gefasst, der Rest wird in Prosa gespielt. Vgl.dz. Alewyn / Sälzle, S. 96
[282] Alewyn / Sälzle, S.101

Bei genauer Betrachtung trägt „Les Plaisirs de l´Isle echantée“ alle funktionalen Merkmale barocker, absolutistischer Repräsentationskunst. Auch wenn das Festgeschehen nicht den ganz großen offiziellen Charakter von Hochzeitsfeierlichkeiten oder dergleichen hat, ist es ein sehr fruchtbares Feld, um darin die Ausdrucksformen und innen- wie außenpolitischen Inhalte barocker Festkultur darzustellen.

4.2.3 Das Haus Habsburg

Geprägt durch die Jahrhunderte dauernde Rivalität der zwei dominanten Großmächte Westeuropas – des feudalen Frankreich und des expandierenden Reichs Habsburgs – charakterisiert ein ständiger Konkurrenzkampf auch die Festkultur der beiden Höfe. Die unaufhaltsame Ausbreitung des Habsburgischen Reiches in Mittel- und Westeuropa bringt Frankreich mehr und mehr in Bedrängnis, zumal nicht nur das umstrittene Italien Schauplatz des Machtkampfes zwischen den beiden Häusern wird, sondern Frankreich allmählich vom aufstrebenden Haus Habsburg eingekreist zu werden droht.

Dem habsburgischen Kaiser Ferdinand folgt 1516 Karl V. als Kaiser des heiligen römischen Reiches, König von Spanien und den Niederlanden, Herzog von Burgund, mit Besitzungen in Österreich und der französischen Comté. Weiters zählen die Balearen, Sardinien, Sizilien und Gebiete in Süditalien, sowie die spanischen Kolonien jenseits des Atlantik zu seinem Herrschaftsgebiet.[283] In Frankreich regiert Franz I. und er ist es, der der Ausbreitung des Habsburgerreiches immer wieder die Stirne bietet. Dazu sucht er immer wieder die Unterstützung des Papstes, was zu der bereits erläuterten engen Beziehung zu Italien führt (siehe Kap.: 3.2.1). Da auf die Loyalität des Papstes Clemens VII. jedoch nicht wirklich Verlass ist, sucht Franz I. auch immer wieder die Nähe zu den Protestanten in Deutschland, um diese gegen das streng katholische Haus Habsburg hinter sich zu haben, und er verbündet sich auch mit den Türken, die die Außengrenze des Habsburgerreiches im Osten in dieser Zeit stark bedrohen.

Gerade diese Allianz mit der Front der „Ungläubigen“, aber natürlich auch die immer wiederkehrenden territorialen Ansprüche Frankreichs in Italien machen das Haus Valois und das Haus Habsburg zu Konkurrenten um die Vorherrschaft in Europa. In der Italienpolitik zieht Frankreich jedoch stets den Kürzeren. Franz I., dessen Bewunderung für die italienische Kunst der Renaissance seine Motivation darstellt, in Italien Frankreichs Machtansprüche zu etablieren, verliert 1521 die Herrschaft über Mailand an den Kaiser, der aus strategischen Gründen die Kontrolle der Alpenpässe in seine Hand bringen will.[284] In den nächsten Jahren scheitern sämtliche Versuche Frankreichs die Stadt wieder zurück zu erobern, indes Habsburg mit Bündnissen mit dem Papst Leo X. seine Position in Italien stärkt, und weiter nun auch England immer wieder in französische Gebiete vordringt. Dennoch gibt Franz I. Italien nicht auf, und wird schließlich 1525 in der Schlacht vor Pavia selbst Gefangener Karls V. Um seine Freiheit wieder zu erlangen, unterzeichnet der französische König schließlich den Vertrag von Madrid, in dem er dem Kaiser nicht nur Burgund abzutreten hat, sondern sich verpflichten muss, sämtliche Ansprüche auf Italien aufzugeben und damit Habsburgs Vorherrschaft in Europa anerkennen, und im Kampf gegen die Türken unterstützen muss. Zur Besiegelung dieses Abkommens verlangt Karl V. beide Söhne des französischen Königs als Geiseln. Damit schafft der Kaiser zwar gegenüber Frankreich klare Verhältnisse, ruft aber indirekt seine Gegner zur Einigung gegen die absolute Dominanz Habsburgs in Europa.

[283] Lockyer, S. 214
[284] Ebd., S. 224

Der Papst Clemens VII. – durch Unterstützung des Kaisers zu diesem Amt gekommen – wechselt die Front auf die Seite des französischen Hofes (siehe Kap.: 3.2.1) und mit ihm schließen sich Venedig, Florenz und Mailand dem „Bündnis von Cognac“[285] gegen den Kaiser an. Italien soll auch in den nächsten 30 Jahren der Austragungsort der Machtkämpfe zwischen dem französischen Hof und dem Haus Habsburg bleiben. Das Verhältnis der beiden konkurrierenden Herrscherhäuser bleibt auch nach der Ablöse der Valois durch die Bourbonen am französischen Hof distanziert bis gespannt.

Unter Karl V. erreicht das Habsburgerreich seine maximale Ausdehnung. 1556 folgt ihm sein Sohn Philip II. auf den spanischen Thron, der im Sinne seines Vaters den Kampf gegen die türkische Bedrohung aus dem Osten in den Vordergrund stellt. In Frankreich steht nach der schwachen Herrschaft der Valois und der Zeit der Religionskriege mit Heinrich IV. wieder ein starker König an der Spitze des Landes, und erste innenpolitische Schwierigkeiten machen Philip II. eine weitere Expansion des Reiches unmöglich. Unter seinen Nachfolgern verliert Spanien nach und nach seine politische Stellung und der spanische Zweig der Familie Habsburg an Einfluss auf Europas Herrscherfamilien.

Indes löst die Krise von 1618 in Böhmen in Mitteleuropa den dreißigjährigen Krieg aus, in der der österreichische Zweig der Familie unter Ferdinand II. den streng katholischen Machtanspruch der Habsburger etabliert. Ferdinand II. erlebt das Ende des Krieges nicht mehr. Ihm folgt 1637 sein Sohn Ferdinand III. 1648 wird der Frieden von Westfalen geschlossen und der katholische Glauben in allen habsburgischen Erblanden als die einzig anerkannte Konfession durchgesetzt. Damit verzichtet das Haus zwar auf seine Ansprüche auf Gebiete in Deutschland, jedoch festigt es gleichzeitig die Erbfolge der Familie in Mittel- und Osteuropa.[286] Böhmen wird zum habsburgischen Erbland, in Ungarn kommt es zum Aufstand gegen die habsburgische Krone und die Unruhen weiten sich auf Polen und Transylvanien aus. Darin sehen die Türken eine Chance weiter nach Westen mit den Zielen Pressburg und Wien vorzustoßen. 1657 stirbt Ferdinand III. und Leopold I. wird sein Nachfolger, der den türkischen Vormarsch 1664 mit dem Sieg von St. Gotthard vorläufig zu stoppen vermag.[287] Die Bedrohung durch die Ottoman Türken, und die immer wieder aufflammenden ethnischen Unabhängigkeitsbestrebungen in den Erblanden Habsburgs, auf Seiten des österreichischen Familienzweiges, sowie der immer noch schwelende Konflikt Spaniens mit dem französischen Hof, erfordern eine Solidarisierung der gespaltenen Familie in Europa. Einerseits um auf die Herrscheridentität und deren Geschichte zu verweisen, andererseits um dem aufstrebenden absolutistischem Herrscherhaus der Bourbonen Ebenbürtigkeit zu beweisen, wird der Inszenierung des Hauses Habsburg in der Festkultur ein hoher Stellenwert beigemessen. Mit großem Augenmerk auf Breitenwirkung an den europäischen Höfen wird vor allem auf bestmögliche Dokumentation und Publikation der Festlichkeiten am Wiener Hof geachtet, was uns heute eine optimale Quellenlage für die Erforschung barocker Festkultur beschert.

4.2.3.1 Das Rossballett anlässlich der Hochzeit Leopold I. mit Margareta Teresa von Spanien 1667

Nachdem Ludwig XIV. 1659 zur Besiegelung des Pyrenäenfriedens die Tochter des spanischen Königs Phillipps IV. geheiratet hatte, gilt die Erbfolge der Habsburger in Spanien, trotz des offiziellen Verzichts des französischen Königs auf die Erbansprüche seiner Frau, als gefährdet, zumal Phillips Nachfolger Karl II. als gesundheitlich labil eingestuft werden muss,

[285] Ebd., S. 225
[286] Lockyer, S. 366
[287] Ebd., S.533

und kein männlicher Nachkomme aus der Linie der Habsburger vorgewiesen werden kann.[288] Damit konzentriert sich die Politik Leopolds I. der ersten 10 Jahre seiner Regierungszeit auf die Anbahnung einer Ehe mit der jüngeren Schwester und zweiten Tochter Philipps IV.: Margareta Teresa, deren Zustandekommen sich über Jahre hinauszögert. Am 25. April 1666 wird diese Ehe endlich in Madrid besiegelt, wobei Leopold I. dort nicht anwesend ist, sondern sich vertreten lässt.[289] Drei Tage später reist die Braut aus Spanien ab, um eine Reise mit einigen Verzögerungen anzutreten. Immer wieder unterbricht entweder Krankheit, oder Aufschub durch Verzögerung der Vorbereitungen der offiziellen Feierlichkeiten in den einzelnen Stationen, die Ankunft Margaretas in Wien, wo der Kaiser bereits ungeduldig auf seine Braut wartet, und die Vorbereitungen für die Hochzeitsfeierlichkeiten voll im Gange sind.

Schon im Vorfeld der Veranstaltung nützt der Hof die Presse um die Welt am Laufenden zu halten, und die Neugierde auf die Festlichkeiten zu schüren.[290] Die eigentliche Hauptattraktion der Feierlichkeiten, die Festoper „Il Pomo d' Oro" von Antonio Cesti wird nicht termingerecht fertig werden, das ist bereits vor der Abreise der Braut klar, daher wird eiligst nach einem adäquaten Ersatzspektakel gesucht, dessen Realisierung auch zeitlich noch im Rahmen durchzuführen ist, und so fällt die Wahl auf ein Rossballett unter dem Titel: „La contesa dell´aria e dell´acqua" für dessen Umsetzung Alessandro Carducci – der Choreograph von „Il mondo festeggiante" (siehe Kap.: 4.2.1.4) – aus Florenz nach Wien geholt wird.

Die Umsetzung der Idee eines Rossballettes nach florentinischem Vorbild beschäftigt in den folgenden Monaten sämtliche Künstler bei Hof. Die Musik stammt von Antonio Bertali und Johann Heinrich Schmelzer, der bereits außerordentlich in der Hofkapelle des Kaisers beschäftigt ist, und später Bertalis Nachfolger werden soll. Von Schmelzer stammen sämtliche Ballettsuiten des Rossballettes, eigens auf Tempi und Bewegungsrhythmen der Pferde abgestimmt[291], und er gilt schon jetzt als großes Talent, das sich im Zuge des Rossballettes bereits erstmals Aufmerksamkeit zu verschaffen vermag.

Handlungsentwurf und Verse stammen vom Wiener Hofdichter Francesco Sbarra, auf den auch die offizielle Festbeschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten zurückzuführen ist. Auch ein anonymes erstes Konzept eines allegorischen Spiels auf einer eigens errichteten Bühne mit spektakulärem Maschinenaufwand und Verwandlungstechnik unter dem Titel „Entwurff der jenig begebendt festivitet, welche sich bey der all: dhl: R: K: M: Hochzeit, zwischen dem wasser und der lufft zu pferdt begeben werden."[292] stammt höchstwahrscheinlich von Sbarra. Dieser Entwurf hält die opernhaften Handlungselemente vor dem eigentlichen Rossballett fest, und enthält auch eine Skizze der einzelnen Szenen.

[288] Schumann, Jutta: „Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.", Burkhardt, Johannes, Stammen, Theo (Hrsg), Bd. 17, Institut für Europäische Kulturgeschichte Universität Augsburg, Colloquia Augustana, Akademie Verlag, Berlin 2003, S. 243

[289] Haider-Pregler, Hilde: „Das Rossballett im Inneren Burghof zu Wien." In: „Maske und Kothurn" 15.Jg, Böhlau, Wien 1967, S. 293

[290] Vgl. dz.: Schumann, S. 245 ff.

[291] Leitich, Ann,Tizia: „Vienna Gloriosa. Weltstadt des Barock." Donauland – Wien, Wien, 1963, S.

[292] Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Ältere Zeremonialakten, Karton 8, fol.11r – 12v

Abb. 64: Der ursprüngliche Entwurf des Rossballettes auf einer eigens errichteten Bühne

Sbarra greift auf das bewährte Konzept des florentinischen Rossballetts von 1661 zurück, und übernimmt als Thema den Wettstreit der Elemente, der bereits für ein Reiterspiel anlässlich der Hochzeit Ranuccio II. Farnese 1660 in Parma unter dem Titel: „La Gara degli elementi“ inzeniert worden war.[293]

Die Planung Sbarras sieht eine Vielzahl von großartigen Maschinen vor, die in unzähligen spektakulären Verwandlungen der Huldigung des Brautpaares Genüge tun sollten. Jedes der auftretenden Elemente verfügt, laut Planung, über eine solche Maschine: das Wasser wird durch Neptun, reitend auf einem riesigen Walfisch, und von Tritonen begleitet dargestellt (Bild Nr.3), die Erde symbolisiert ein Turm auf dem Rücken von zwei Elefanten (Bild Nr. 5), die Luft sollte auf einem feuerspeienden Drachen reiten, und von goldenen Greifen begleitet werden (Bild Nr. 8), und das Feuer wird von einem Salamander, umgeben von Zyklopen und von Flammen umlodert, vertreten (Bild Nr.10). Den Prolog zum Wettstreit der Elmente sollte Fama auf dem Gipfel eines Berges im Zentrum der Bühne in einer Arie zum Besten geben, der sich später in das Schiff Argo verwandeln sollte, womit der eigentliche Schaukampf eröffnet werden würde. Am Höhepunkt des Kampfes sollte schließlich eine immer größer werdende Wolke die Parteien trennen, aus der sich die Weltkugel mit der Allegorie der Ewigkeit herabsenken, und schließlich den Tempel der Ewigkeit preisgeben sollte. Aus diesem sollte der Einzug der 15 Genien der Habsburgkaiser, gekrönt durch den Triumphzug Leopolds in einem Muschelwagen und weiteren Wagen, mit Gefangenen der verschiedenen Erdteile erfolgen. Der

[293] „Von teutscher Not zu höfischer Pracht.1648 – 1701“, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, G.Ulrich Großmann (Hrsg.), Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1998, S. 336

Einzug der Muschelwagen, mit einer riesigen Perle und einem Portrait der Braut Margareta[294] sollte schließlich den Beginn des eigentlichen Rossballettes darstellen, auf das aber in Sbarras Entwurf nicht näher eingegangen wird.

Interessant ist bei diesem Entwurf die Idee der Bühne, welche den Einsatz der komplizierten Maschinen und Verwandlungen natürlich bei Weitem vereinfacht hätte, jedoch baulich in einer Dimension hätte ausfallen müssen, die sowohl den zeitlichen Rahmen der Vorbereitung, als auch die räumlichen Gegebenheiten in Hinsicht auf die Verwendung als Austragungsplatz eines Rossballettes, am inneren Burgplatz überstiegen hätte. Die Tatsache, dass ein Ersatz für die Festoper gefunden werden muss, dürfte bereits im Frühsommer 1666 zu ersten Konzeptionen des Rossballettes geführt haben. Ende August erwähnt die Frankfurter Zeitung erstmals Proben für das Rossballett in Wien.

„(....) dahero dann bey Hoff mit den Praeparatoriis sehr geeylet wird, vor 2 Tagen ist in der Käyserl. Reitschul der Roß Ballet mit 40 unterschiedlichen Seitenspielen, sambt 2. Companien Trompeten und Baucken probirt worden, darzu noch 40 Geigen gestimmet, uff in der Burg 4. grosse Machinen, als Feuer, Lufft, Wasser und Erde auffgerichtet werden.“[295]

Die eigentlichen Bauarbeiten an den Maschinen werden im September aufgenommen. Als Ausstatter wird Carlo Pasetti nach Wien geholt, der schon 1660 in Parma für die Maschinen und Dekoration verantwortlich war, und damit über die nötige Erfahrung verfügt, um den bühnentechnischen Aufwand des Freiluftspektakels in der relativ kurzen verbleibenden Zeit zwischen September 1666 und Jänner 1667 zu realisieren.[296] Ende September scheinen die Bauarbeiten endlich voll im Gange, wobei die genaue Konzeption der Maschinen noch nicht ganz festzustehen scheint, bzw. der Presse nicht zugänglich ist. Die Frankfurter Zeitung berichtet:

„In dem Burg Platz allhier wird ein grosses Gebäuw von Holz so hoch als der Thurn auffgerichtet, worauff ihrer Käyserlichen Majest. Völlige Statur in einem Triumphwagen auß der Lufft auff die Erde herunter fahren, auch sich ein Schiff hervorthun, und von Rädern hin und wieder getrieben werden solle.“[297]

Diese Beschreibung passt auf die Konstruktion des Tempels der Ewigkeit, der in der realisierten Fassung umgesetzt wird, jedoch ohne die vorgesehene Erdkugel, und auch das Schiff wird nicht aus diesem Konstrukt hervorgehen, sondern als eigener Wagen selbstständig einziehen. Scheinbar ist zum Zeitpunkt dieses Presseberichtes der Grad der Vereinfachung noch nicht absehbar.

Der Schauplatz im Inneren Burghof wird mit Tribünen ausgestattet, und eine künstliche Fassade auf der gegenüberliegenden Seite errichtet, die die prunkvolle Front eines Palastes darstellt. Um den verbleibenden, eher begrenzten Platz auszunützen, werden die Tribünen mehrstöckig entlang der Burg ausgeführt, und zwei Auftrittspforten an jeder Seite eingeplant, um den ausladenden Maschinen Platz zum Rangieren zu bieten. Dass dennoch nicht gerade großzügig Platz zur Verfügung steht, und es immer wieder zu Schwierigkeiten im Ablauf kommt, weil Zuschauer oder Schaulustige die Ein- und Ausfahrtsgelegenheiten blockieren, geht auch aus einem weiteren Pressebericht der Hamburger Zeitung hervor.

„Vorgestern ist das Roßballet probiret, und als theils auffm Burgplatz gestandene gemeine Leute denen anmachirenden Elementen nicht Platz machen wollen, auff dieselbe aus Befehl

[294] Die Handlung des Wettstreites der Elemente um den Ursprung der Perle bezieht sich auf die lateinische Bedeutung des Namens „Margareta“ = Perle.
[295] Schumann, S. 245
[296] Haider-Pregler, S.196
[297] Schuhmann, S. 245

Ihrer Käyserl. Maj. Von der Guardia der Ernst gebraucht, da dann deren viel, worunter auch ein Spanier mit dem kurtzen Gewehr zimblich tractiret worden.“[298]

Als am 9. Dezember endlich die Braut in Wien einzieht, wird ihr ein prunkvoller Empfang geboten und die Reihe der Festlichkeiten in den folgenden Monaten eröffnet. Dennoch dauert es bis zum 24. Jänner 1667 bis das Rossballett endlich stattfinden kann – nicht gerade der einladendste Zeitpunkt für eine mehrstündige Freiluftveranstaltung.

Eröffnet wird das Geschehen durch Alessandro Carducci selbst – auch in Wien tritt der Regisseur selbst in Aktion und Erscheinung – woraufhin sich das Schiff Argo auf den Schauplatz bewegt, begleitet von 30 Tritonen, an Bord an die 60 Argonauten, und Fama auf dem Achterdeck, die die Eröffnungsarie singt, in der sie den Wettstreit der Elemente um das Anrecht auf die Perle ankündigt.[299]

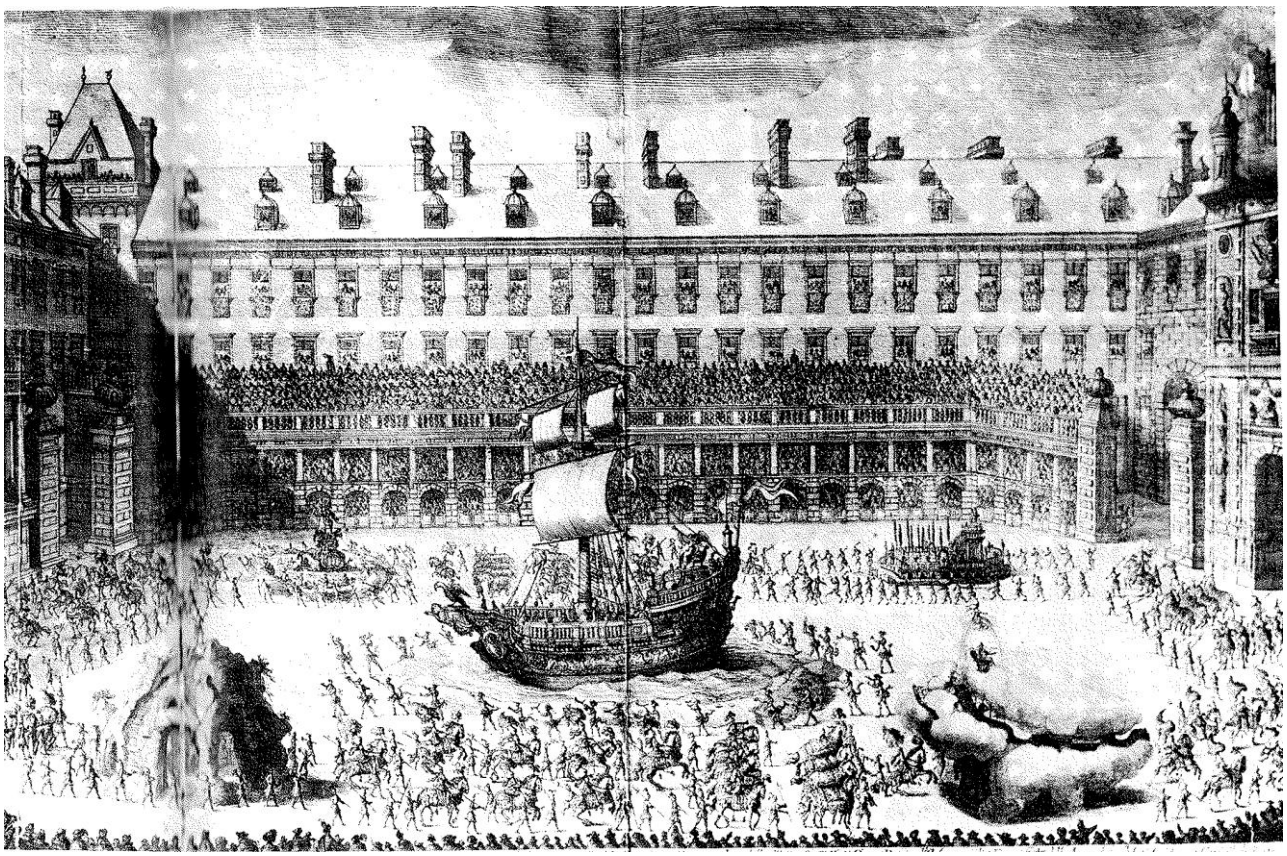

Abb. 65: Der Einzug der Argo und der vier Elemente in den Inneren Burghof, Wien 1667

Famas Ankündigung folgt der Einzug der gegnerischen Parteien, also der einzelnen Elemente, jedes durch eine Maschine samt Gottheit und reichlich Fußvolk, sowie den eigentlichen berittenen Streitern, vertreten. Den Anfang macht hier das Element der Luft, unter der Führung des Herzogs von Lothringen, dessen Maschine Junos prachtvollen, mit Perlen und Edelsteinen verzierten Pfauenwagen trägt, der auf dicken Wolken zu schweben scheint, und über dem sich ein Regenbogen spannt. Begleitet wird der Wagen von 24 goldenen Greifen, die allesamt einen goldenen Blitzstrahl – das Symbol des Elementes Luft - tragen. Fußvolk und Reiter des Elementes Luft sind alle in der Farbe der Morgenröte gehaltene Kostüme gekleidet, somit auch von Weitem als Angehörige ihrer Partei leicht zu erkennen, und sämtliche Kostüme strotzen

[298] Ebd., S.247
[299] Haider-Pregler, S. 301

von Edelsteinen und Perlen. Weiters tragen Reiter und Knappen ebenfalls orange-rote Federn als Helmzieren, wie auch die Pferde als Kopfschmuck, und die Kostüme werden von Sbarra wie folgt beschrieben:

„(...) von silbernen Toch der jenigen Farb / welche bey Auffgang der Morgenröth den Tag bekleidet / das Leibstück ware mit Gold / vnd Steinen besetzt / vnd mit Gold verbrämbt / so dan allerhand Farben Straussenfedern von der mitte über den Schurtz / welcher nicht weniger als der fliegende lange Mantl / Kappen / vnd Federbuschen des Klaids Fraben beglaitete (....)“[300]

Auch vier Handpferde mit prunkvollen Schabracken zählen zum Aufgebot des Elementes, genauso wie fünf Trompeter und ein Pauker, ebenfalls beritten. Jedes Element stellt 7 Ritter zum Kampf, allesamt Mitglieder des Hofes und in Sbarras Beschreibung namentlich genannt, deren Kostüm bis ins kleinste Detail beschrieben wird.

Dem Element der Luft folgt das, mit ihr sympathisierende Element des Feuers, laut Beschreibung unter der Führung des Grafen Montecuccoli[301]. Dessen Maschine stellt einen zerklüfteten Felsen dar, in dessen Inneren die Schmiede Vulkans am Werk sind, der selbst an der Spitze des Berges thront, einen silbernen Schmiedehammer in der Hand, und in einen juwelenbesetzten Schurz samt Umhang gekleidet. Der Wagen wird von 24 Zyklopen begleitet, die ebenfalls silberne Hämmer schwingen und rußgeschwärzte Schmiedegesellen Vulkans darstellen. Fußvolk und Reiter des Elementes Feuer sind in Rot gekleidet, die Kostüme ebenso mit Gold und Edelsteinen bestickt, und auf den Schabracken der Pferde findet sich das Motiv des Salamanders wieder, welcher in der Konzeption das Symbol des Feuers hätte sein sollen. Als gemeinsames Motiv tragen die Angehörigen des Elementes Feuer ein Flammenbündel, das mit Rubinen besetzt ist. Die Zusammensetzung des Gefolges und die Anzahl der Ritter entspricht genau der vorangegangenen Beschreibung des Elementes „Luft“, welche auch für alle weiteren Schwadronen gilt.

Da Luft und Feuer miteinander eine Partei des Wettstreites bilden, erwartet das Publikum gespannt den Einzug der Gegner, welcher mit dem Aufzug des Elementes „Wasser“, unter der Führung des Pfalzgrafs zu Sulzbach nun folgt. Der Wagen des Wassers, dargestellt durch die, an felsige Ufer brandenden Meereswellen, in denen Neptun auf einem Thron, von Meerpferden gezogen einen silbernen Dreizack trägt. In den Wellen sind Tritonen und Meereswesen mit Fischschwänzen zu erkennen, und 24 Winde begleiten den Wagen. Die Helme der Reiter haben die Form von Delphinen, ihre und die Kostüme der Pferde sind in Blau bis Grün gehalten, wiederum reich bestickt und mit Muscheln Korallen und Fischfiguren verziert. Das gemeinsame Symbol der Angehörigen des Wassers ist der silberne Dreizack Neptuns.

Abb. 66: Der Wagen Neptuns, Nikolaus van Hoy 1667

Den Abschluss des Einzuges macht das Element der Erde unter der Führung des Grafen Gundackers, dessen Maschine einen blühenden Garten mit zahlreichen Springbrunnen und Wasserspeiern darstellt, in dessen Mitte der Tempel der Göttin Berecinthia zu sehen ist, deren Thron von einem Chor von Nymphen in Schleiergewändern umgeben ist, und die in ihrem

[300] Sbarra, Francesco: „Sieg = Streit deß Lufft und Wassers / Freuden = Fest zu Pferd / Bey dem Glorwürdigsten Beylager Beyder Allerdruchleuchtigsten Majestäten Leopoldi I. Römischen Kaysers / auch zu Ungarn und Böhmen Königs / Ertz Hertzogs zu Oesterreich .... und Margharithae, Geborner Königlichen Infantin auß Hispanien .... Dargestellt in der Kayserl. Residentz Statt Wien / am 24.14. Januarii, 1667. und außführlich beschrieben / auch mit vielen zum Werck dienenden Kupffer-Platten versehen / Gedruckt zu Wienn in Oestrreich bey Mattheo Cosmerovio / der Röm. Kayserl. Majest: Hoff-Buchdrucker / Anno 1667

[301] welcher jedoch am Tag der Aufführung erkrankt, und nicht Teilnehmen kann, jedoch in der vorgefertigten Festbeschreibung Sbarras als Führer der Feuerschwadron genannt wird. Vgl. dz. Haider-Pregler, S.315

Gefolge 24 Satyrn und Gestalten aus dem Wald mitführt. Die Reiter des Elementes Erde tragen die Farbe Grün, die Kostüme sind mit bunten Nachbildungen von Blumen und Früchten aus Edelsteinen und Perlen geschmückt, und das gemeinsame Symbol ist ein von Blattwerk umwachsener Silberstab.

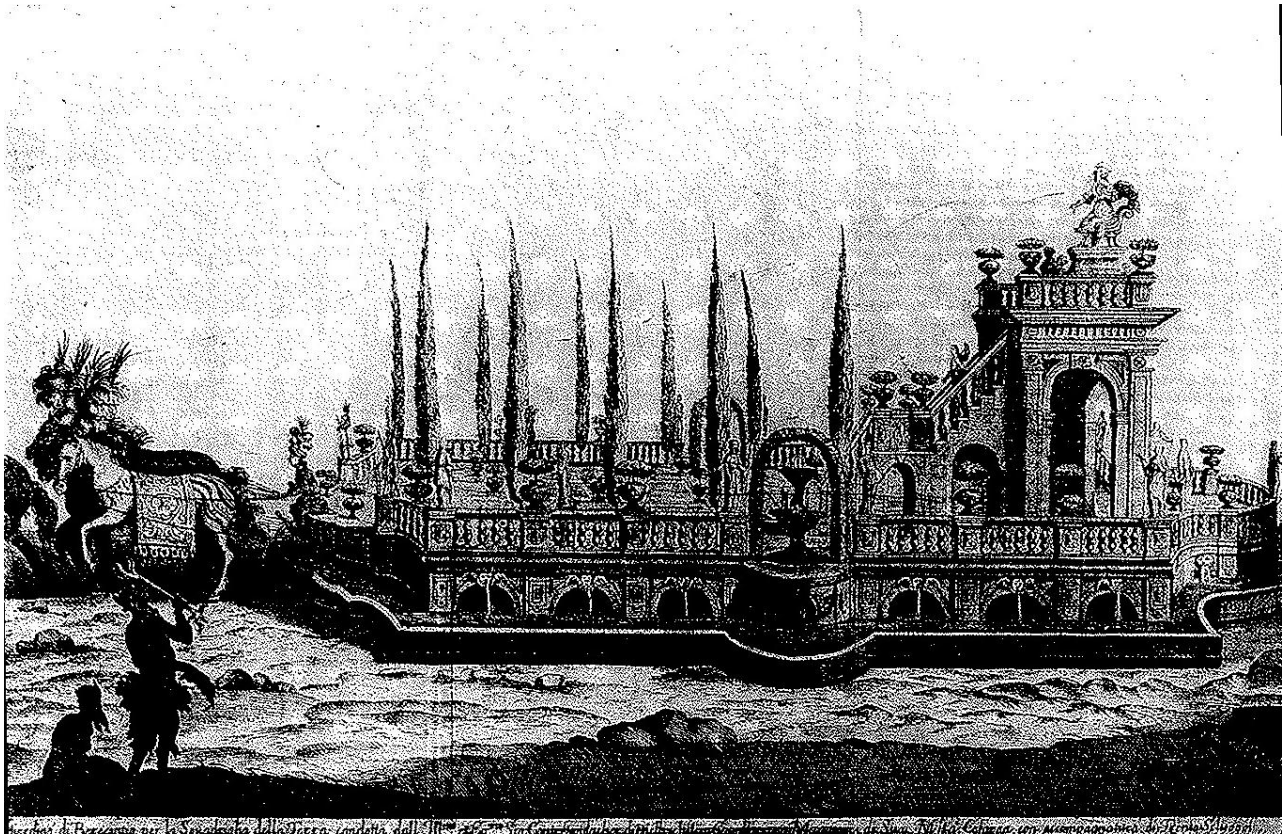

Abb. 67: Der Festwagen des Elements Erde mit dem Garten und dem Thron Berecinthia

Da nun die gegnerischen Parteien vollzählig aufmarschiert sind, und Aufstellung genommen haben, machen die Festwagen und Argo während des gesungenen Streitgesprächs zwischen Juno und Neptun den Reitern für den Kampf Platz, den Fama mit dem Ruf eröffnet :

„(....) Mit dapffren Streiten / vnd reiten zusam

Behebet / O Helden / vnsterblichen Nam;

Den Siege zuschaffen /

Zun Waffen / zun Waffen.“[302]

Nun folgt nach dem florentiner Vorbild der erste Teil des Reiterspiels, der die Kampfhandlung zwischen den Elementen symbolisiert. Auf das musikalische Zeichen zum Angriff hin, beginnt der choreographierte Schaukampf mit Degen und Pistolen, dessen Ablauf derart viel Rauch und Schusslärm erzeugt, dass die Teilnahme des Kaisers selbst wegen des zu großen Risikos nicht riskiert wird.

[302] Haider – Pregler, S. 308

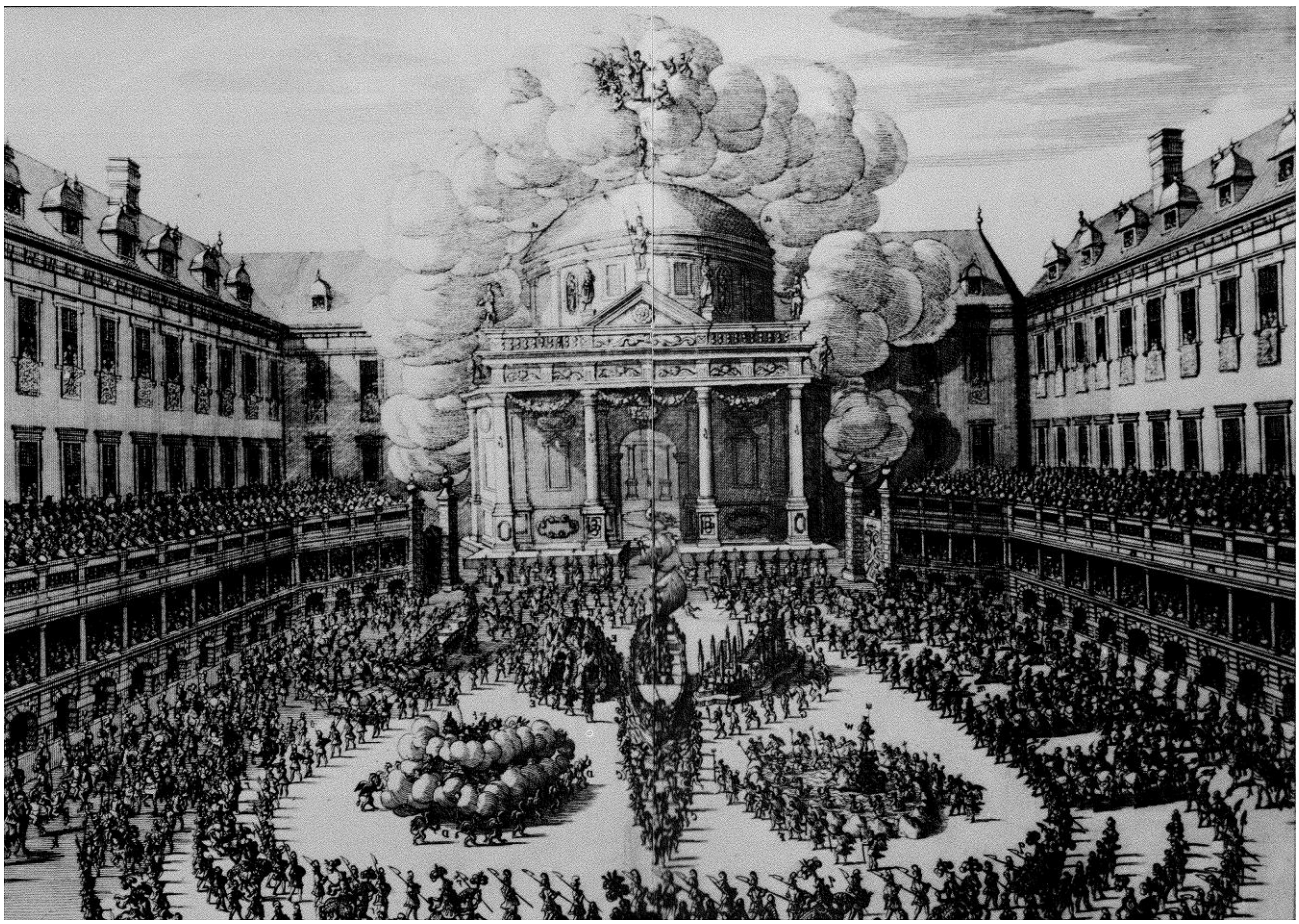

Abb. 68: Der Tempel der Ewigkeit, Wien 1667

Die Choreographie der Kampfhandlung wird in Sbarras Festbeschreibung in 8 Stichen dokumentiert und ermöglicht heute daher eine detailgetreue Rekonstruktion des Ablaufes, durch die minutiöse, großformatige Dokumentation noch wesentlich besser analysierbar, als bei „Il mondo festeggiante“ 1661 in Florenz (siehe. Kap.: 4.2.1.4).

Abb. 69: Die Choreographie der Kampfhandlung, in Sbarras FEstbeschreibung

Es werden hier nicht nur die einzelnen Gefechtsformationen der Parteien, sondern, neben den Bewegungslinien der Umstrukturierung der Formationen, auch die Einzelgefechte und die verwendeten Waffen festgehalten. Bild 1 zeigt die Ausgangsformation der 4 Elemente nach dem Abzug der Maschinen mit den jeweils 8 Rittern[303]. Bild 2 bis 5 zeigen die Gefechtsstellungen des Schwertkampfes von Duellen bis zu Gruppenmanövern. Bild 6 und 7 dokumentieren die Pistolenschüsse und die dazugehörigen Manöver, und in Bild 8 kulminiert die Formation der Reiter in einer beabsichtigten und durchaus choreographierten „Chaos-Figur“ die den Höhepunkt des Kampfgetümmels ohne sichtbare Überlegenheit einer bestimmten Partei darstellt.

Zu diesem Zeitpunkt ertönt plötzlich der Befehl: „O la fermate l´armi“, der aus der mittlerweile unbemerkt von künstlichen Wolken bedeckten Scheinfassade des Palastes zu kommen scheint, augenblicklich die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zieht, und das „Chaos“ des

[303] zu den 7 genannten adeligen Teilnehmern kommt noch der jeweilige Befehlshaber der Schwadron als Vorreiter der Formation hinzu.

Gefechtes sofort zum Stillstand bringt. Denn schon senkt sich der Tempel der Ewigkeit aus diesem Gewölk auf den Burghof, begleitet von allerlei bunten Lichteffekten. Aus diesem Tempel spricht die Ewigkeit nun selbst das Urteil, demgemäss aller Streit unnötig sei, zumal die Perle einzig dem Haus Habsburg zugesprochen wäre. Mit diesem Urteilsspruch werden die Pferde wieder in die ursprüngliche Ordnung der vier Parteien gebracht, indessen aus dem Tempel die 12 Genien der österreichischen Habsburger in einem Triumphzug den Burgplatz umrunden; als krönenden Höhepunkt von Leopold I. selbst gefolgt.

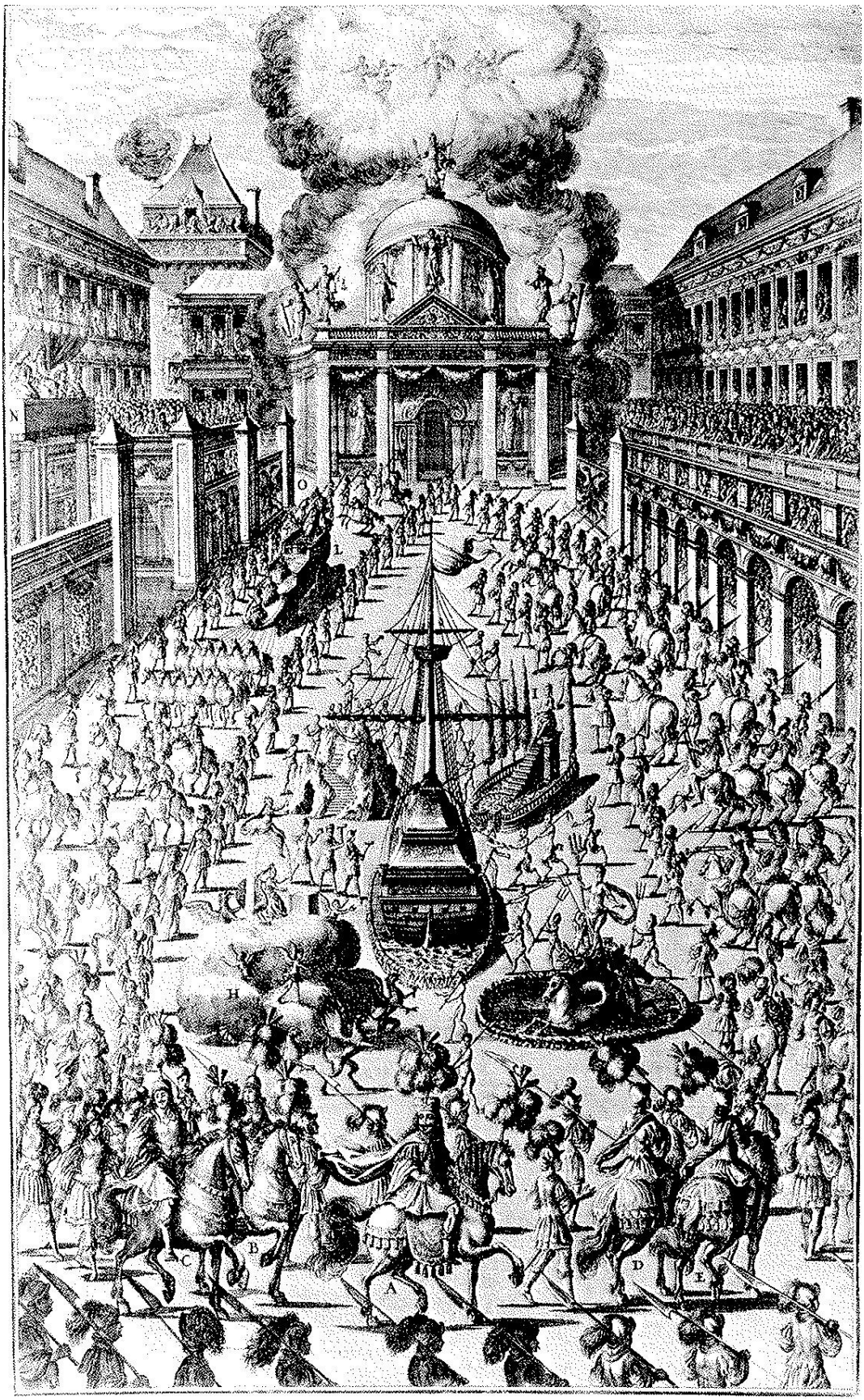

Abb. 70: Der Einzug Leopolds I. (A), im Hintergrund ist der Palast der Ewigkeit zu sehen

Die Beschreibung des kaiserlichen Kostüms füllt bei Sbarra ganze 2 Seiten, und erstmals - und wahrscheinlich einzigartig in der Geschichte der Rossballette – wird auch das Reitpferd namentlich genannt und auch sein Aussehen und Charakter sowie Ausbildungsstand genau beschrieben.

Der Kaiser sowie auch die übrigen Darsteller der Genien sind mit einem: *„(...) auf das allerreichlichste von feinen Gold gesticktem Römischen Bruststück* (....)"[304] bekleidet, welches im Falle Leopolds mit großen, diamantenen Rosen und Perlen bestickt ist. Dieses Bruststück geht in einen: *„(....) mit grossen Stein / und Perlen besezten doppelten Schuppenfall (....)vnd mit sonderbahrsten guldenen Spitzen verbrämten Schurtz (....)"*[305] über, und er trägt eine kostbare Krone, die mit weißen Straußenfedern versehen ist. In Händen hält Leopold ein goldenes Zepter und an einem Gürtel trägt er einen Säbel. Von Beinkleid bis zu Strümpfen und Stiefeletten beschreibt Sbarra jedes Detail als „*allerherllichst"*, und spart auch nicht an Lob für die Ausstattung des dunkelbraunen, spanischen Hengstes „Speranza"[306], welcher: *„(....)an Klarheit tapfferen Muths allen anderen bevorginge."*[307]. Die weitere Beschreibung Sbarras lobt den Hengst – trotz seiner dunklen Farbe, die als eher unvorteilhaft gilt, da die Mode in Wien bereits Schimmel oder Isabellen bevorzugt, wie sie später in der Zucht der Lipizzaner als reine Schimmelzucht Niederschlag findet - auch wegen seiner Schönheit und Verlässlichkeit:

„Es war selbiges Adelichst von Ansehen / ringfertig von Leib / schön von Rücken / kurtz von Kopff / vnd lebhaft von Augen / lauter Annembligkeit in denen Bewegungen / vnd lauter Geist in denen Sprüngen / also belieblich / wend= vnd gerhorsamb (....)"[308]

In unmittelbarer Begleitung des Kaisers ziehen auch vier „Kunstreiter" ein, die Caprioleure reiten, was an den hochgeflochtenen Schweifen der Pferde zu erkennen, und bereits ein Hinweis auf das folgende Rossballett ist.

Dem Triumphzug der Genien gehören insgesamt 300 Darsteller an. Ein mit 8 Schimmeln bespannter Wagen, wobei in zwei Reihen je vier Pferde nebeneinander gespannt sind, trägt die „Ehre" als Zugehörige des österreichischen Kaiserhauses, welche schließlich den Preis des Turniers – das goldene Vlies, welches zu Beginn an Bord der Argo auf den Platz gebracht worden war – dem Haus Habsburg zuspricht, die Reiter zum „Tantz" auffordert, und damit den zweiten, künstlerischen Teil des Rossballettes ankündigt.

Auch hier sind wieder alle 12 Figuren des Ballettes in Stichen festgehalten, die jede einzelne Figur bis ins Detail und auf dieselbe Art wie die Choreographie des Kampfgeschehens dokumentieren. Um eine Wiederholung zu vermeiden, soll an dieser Stelle die choreographische Zusammenfassung nach Josef Johann Waldmann wiedergegeben werden:

[304] Sbarra, G2
[305] Ebd.
[306] Zufälligerweise trägt dieses Pferd den äußerst passenden Namen „Hoffnung" – wie auch Sbarra in seiner Beschreibung nicht unerwähnt lässt.
[307] Man fürchtete ja wie gesagt um das Wohl des Kaisers, da die Gefahr scheuender Pferde angesichts der Maschinen und anderer furchteinflößender Effekte durchaus gegeben war.
[308] Sbarra, H

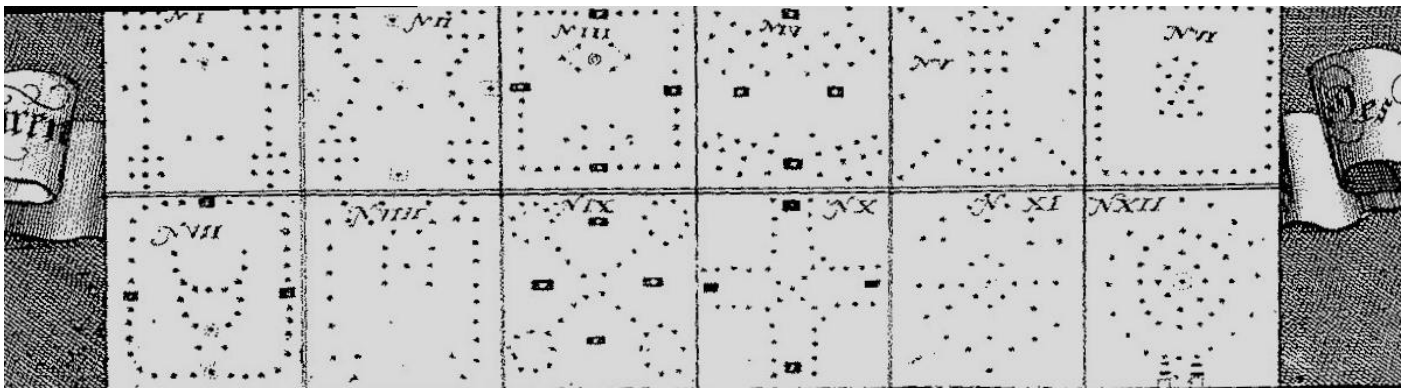

Abb. 71: Choreographische Zusammenfassung der Ballettfiguren, Wien 1667

Diese Skizze zeigt die choreographische Grundstruktur des Ballettes. Der Kaiser befindet sich stets im Mittelpunkt der Figuren, die Rechtecke in den Bildern NIII, NIV, NVII, NIX und NX stehen für die Pferde, die die Kapriole ausführen. Hans Handler beschreibt den Ablauf des Ballettes nach Sbarras Beschreibung folgendermaßen:

„Einem „musikalischen Pferdetanz", angekündigt von 24 Trompetern, folgte das Rossballett, bei dem neunundvierzig Reiter mitwirkten. Neun Pferde courbettierten, vier redopierten, vier sprangen Kapriolen, alle übrigen galoppierten.

Der Kaiser ließ sein Pferd im Takt der Musik courbettieren. Vier Reiter taten desgleichen, und mit Courbetten und Pesaden umschlossen sie letztlich den Monarchen in einem Halbkreis (NI). Vier weitere galoppierten heran, bildeten – nach etlichen Changements – einen vollen Kreis um den Kaiser. Nun traten die vier redopierenden Pferde in Aktion, wandten sich nach verschiedenen Wendungen den vier Ecken zu, so dass auf diese Weise eine weitere Figur entstand (NII). Ein neuerliches Trompetensignal rief die Darsteller der „Vier Elemente" herzu; im Galopp sprengten sie heran, und nach Kreis- und Schlangenbewegungen um den Kaiser stellten sich je drei Reiter mit ihren Pferden in Form eines Triangels um Leopold. Auf der gegenüberliegenden Seite wiederholten sich die Vorgänge spiegelbildlich. Dann reihten sich die „Vier Elemente" in ein Rechteck ein (NIII). Zur Musik , ausgeführt von hundert Violinen und vier Kornettinen, courbettierte der Kaiser etwas zurück, um den Springern Platz zu machen. Diese traten mit verschiedenen, kreuzweise gesprungenen Kapriolen auf. Die „Vier Elemente" tauschten währenddessen die Plätze, der Kaiser, begleitet von acht Reitern, ritt in Schlangenlinie vor. Die vierte Figur endete in zwei großen Blöcken (NIV). Nach zahlreichen Verflechtungen, Volten und Courbetten ergab sich hierauf die Figur NV. Von vier Springern eingeleitet wurde NVI; abermals ließen der Kaiser und die acht Reiter ihre Pferde courbettieren. Schließlich fanden sich um den Monarchen herum zwölf Reiter, danach bildeten sich (NVII) zwei einander berührende Halbkreise. Der Kaiser wurde nun in einem Kreis eingeschlossen, suchte sich „zu retten", wurde immer mehr „bedrängt", bis er endlich ausbrach, sogleich aber von courbettierenden Pferden umfangen und zurückbegleitet wurde. Nachdem NVIII erreicht war, wurde den Pferden eine Verschnaufpause gegönnt: die hundert Violinen spielten eine Allemande, die Pferde gingen dazu Schritt.

Inzwischen stellten sich Lakaien und Pagen an den Seiten des Festtempels auf; rund eintausenddreihundert Personen waren nun auf der Szene. Im Anschluss daran zeigte das Rossballett zwei sich überschneidende Diagonalen (NIX), die jeweils in einem Kreis endeten. Nach einem Trompetenzeichen ordnete man sich zu einem doppelreihigen Kreuz, in dessen Mitte der Kaiser courbettierte. Auch in der nächsten Figur (NX) courbettierte der Kaiser in der Mitte, während sich die vier Elemente – unterschiedlich changierend – neu ordneten. Währenddessen ließen vier Reiter ihre Pferde unter dem Fenster der Braut Kapriolen

ausführen (NXI) Drei konzentrische Kreise wurden gebildet: die Pferde im kleinsten Kreis bewegten sich nach dem Takt der Musik, die im äußersten galoppierten. Die Springer wiederholten die Kapriolen. Den Abschluss bildete der in vollkommener Ordnung vor sich gehende festliche Auszug aller Mitwirkenden.“[309]

Mit dieser Beschreibung durch Hans Handler[310] basierend auf Sbarras Aufzeichnungen und der Rekonstruktion Josef Gregors[311] lässt sich der Charakter eines barocken Rossballettes wohl dem Original am Nächsten nachvollziehen, zumal durch die akribische Dokumentation Sbarras der Verlauf bis ins kleinste Detail nachverfolgbar ist. An dieser Stelle ist jedoch zu beachten, dass die „ordentliche Festbeschreibung“ bereits im Vorfeld der eigentlichen Vorführung fertig gestellt wird, und damit das Idealbild des Festes darstellt.[312] Die gezielte Verschönung der Beschreibung mittels durchgehend angewandten Superlativs, und die pedantische Preisgabe kleinster Details, lässt die Intention eine etwas kümmerliche und vor allem wenig originelle Ersatzleistung an Stelle der unfertigen Festoper aus heutiger Sicht dennoch erahnen. Wie schon eingangs erwähnt, lässt schon die Wahl einer Freiluftveranstaltung im Jänner in Wien erste Zweifel am ungebrochenen Gesamteindruck des Rossballettes erwachsen. Tatsächlich macht Nieselregen und Schneefall den Kostümen und mit Sicherheit auch dem Publikum zu schaffen[313], der Wagen der Argo verliert ein Rad[314], und der Anführer der Schwadron des Feuers – Montecuccoli kann wegen Erkrankung nicht teilnehmen. Davon jedoch ist in der offiziellen Beschreibung nichts zu lesen, die bald an allen großen Höfen Europas zur Besichtigung aufliegen wird.

Schon der Entwurf des Festes dürfte in Form eines Einblattdruckes gezielt veröffentlicht, und durch den Hof selbst zu propagandistischen Zwecken zeitgerecht, sowohl an die Korrespondenten im Ausland, als auch an Zeitungen im In- und Ausland weitergeleitet worden sein, um das Interesse des Adels in Europa an der politischen wie kulturellen Präsenz des Hauses Habsburg zu schüren.[315] Mit der Fertigstellung der „ordentlichen Beschreibung“ Sbarras und den bildlichen Dokumentationen durch die Hofkünstler Franciscus van der Steen und Nikolaus van Hoy kann der Kaiser davon ausgehen, dass auch die implizierten politischen Grundaussagen unmissverständlich weiterverbreitet werden, und dass dies durchaus im Interesse der Krone ist, macht eine Bemerkung Leopolds I. in einem Brief an den österreichischen Gesandten in Spanien deutlich in dem er erklärt:

„(....) dahero ich Euch hiermit zehn exemplaria von dessen Beschreibung mit Kupfern schicken wollen, dass Ihr auch was davon unter dasige Gesandten und ministris austheilen könnt, dass es ein wenig in Welt komme.“[316]

Die unmissverständlichen Anspielungen auf die Größe Habsburgs im Rossballett von 1667 muss natürlich besonders am konkurrierenden französischen Hof als Provokation gelesen, zumindest aber mit einigem Interesse zur Kenntnis genommen worden sein. Interessanterweise lässt Ludwig XIV. erst im Jahr 1670 die Illustrationen des Carrousels von 1662 durch Perrault

[309] Handler, S. 84 ff.
[310] Oberst Hans Handler war Leiter der Spanischen Hofreitschule Wien zwischen 1965 bis 1974.
[311] Josef Gregor leitete die Rekonstruktion des Rosseballettes von 1667, die am 4. September 1936 anlässliche der Eröffnung der „Internationalen Ausstellung für Theaterkunst“ in Wien auf Pferden der Spanischen Hofreitschule geritten wurde. Vgl. dz. Alewyn / Sälzle, S.
[312] Vgl. dz. Haider-Pregler, S.316
[313] Hadamowsky, S. 35
[314] dieser Zwischenfall wird in der Hamburger Zeitung 1667, Do. Nr.6, S.2 gemeldet. Vgl. dz. Schumann, S. 247
[315] Schumann, S. 248
[316] Ebd. S. 253

mit den Kupferstichen von Silvestre und Chauveau anfertigen (siehe Kap.:4.2.2.1), möglicherweise als „Antwort“ auf die Publikationen aus Wien.[317]

Die Bemühungen des Wiener Hofes die „Notlösung“ für die unfertige Hochzeitsoper als Krönung der barocken Festkultur darzustellen, werden jedenfalls mit der überschwänglichen Lobpreisung des Rossballettes noch übertroffen, und es geht unweigerlich als eines der meist zitierten Inszenierungen barocker Festkultur in die Geschichte ein.

4.2.3.2 Das Damenkarussell Maria Theresias 1743

76 Jahre nach dem medial größtmöglichst ausgewerteten Rossballett Leopolds, wird in Wien ein außergewöhnliches und daher bemerkenswertes Karussell abgehalten, welches zwar nicht den Ruhm und Glanz, sowie die Reichweite des berühmten Vorgängers erreicht, jedoch eine Innovation darstellt und damit europaweit Aufsehen erregen sollte: Das Damenkarussell Maria Theresias.

Anlass zur Abhaltung einer besonderen Festlichkeit gibt die unerwartete Rückeroberung Prags am 30 Dezember 1742 aus den Händen der Franzosen, die im Feldzug der Bayern gegen Wien die Stadt mit 14 000 Soldaten besetzt hatten[318]. Da dieser Erfolg völlig überraschend kommt, jedoch über die Grenzen des Kaiserreiches hinaus zur Kenntnis genommen werden soll, bedarf es einer angemessenen Würdigung auf kultureller Basis, die europaweit Aufmerksamkeit erregen soll.

Wiedereinmal fällt die Wahl auf eine Reitvorführung, wahrscheinlich, weil diese am unkompliziertesten und vor allem kurzfristigsten zu realisieren ist. Da, dank der unter Karl VI. erbauten Winterreitschule, auch auf die Witterungsverhältnisse nicht mehr Rücksicht genommen werden muss, entscheidet sich Maria Theresia für die Abhaltung eines Karussells, an dem sie selbst, und neben ihr noch 15 weitere Damen des Hofes teilnehmen werden.[319]

Die Vorbereitungszeit für dieses Karussell der Damen, bei dem die Kaiserin selbst im Sattel zu sehen sein wird, ist knapp bemessen, und daher wird täglich in der Reitschule trainiert, wie der Obersthofmeister Khevenhüller-Metsch in seinem Tagebuch vermerkt:

„(....)Dermahlen ware mann mit denen Proben des anzustellenden Frauen Carousels sehr beschäfftiget und gienge fast kein Tag vorüber, wo I. M. nicht in die gedeckte Reutschull kammen, um sich mit denen zu diesen Fest benannten und erkiesenen Hoff- und Statt-Dames in Reutten, Fahren und Kopffnehmen zu exerciren(....)“[320]

8 Damen unter der Führung der Kaiserin treten in zwei Abteilungen im Sattel an; die übrigen 8 Damen absolvieren ihre Durchläufe in einem offenen Wagen, der von einem Herrn gelenkt wird.

Die Besetzung der Quadrillen birgt die höchste weibliche Prominenz bei Hof. Neben der Kaiserin selbst nimmt die Erzherzogin Maria Anna, die Fürstinnen Auersperg, Ésterhazy, die Gräfinnen Althan, Kinsky, Pálffy , Proskau[321] uvm. daran teil. Zumal die Pferde der Reitschule jedoch nach den Prinzipien der Schulreiterei ausgebildet werden, damit zwar sicherlich eine fundierte Dressurausbildung verfügen, jedoch auf eine Verwendung im

[317] Vgl. dz. Bien, S. 189
[318] Handler, S. 95
[319] Oulehla, Mazakarini, Brabec d ´Ipra, S. 145
[320] Grossegger, Elisabeth: „Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742 – 1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin.“, Veröffentlichungen d. Instituts für Publikumsforschung Nr. 12, Österr. Akademie d. Wissenschaften, Wien, 1987, S. 3
[321] Oulehla, Mazakarini, Brabec d ´Ipra, S. 146

Geschicklichkeitsbewerb nicht vorbereitet zu sein scheinen, entscheidet sich der Großteil der Reiterinnen für den sichereren Spreitzsitz, was allerdings nicht unbeanstandet bleibt.

Die Kaiserin selbst reitet trotz Schwangerschaft und gegen den Rat der Leibärzte mit, jedoch im - für unbedenklicher erklärten – Damensitz, ebenso wie die Gräffin von Nostitz.

Abb. 72: Maria Theresia im Damensitz am Pferd. Gemälde von Eisen

Es wird ein Mohrenstechen abgehalten, wobei die Reiterinnen und die Damen im Wagen die Lanze, den Degen und die Pistole zu führen haben. Dazu wird in der Reitschule eine Art Barriere aufgebaut die folgendermaßen beschrieben wird:

„Die zubereitungen, und auszierungen in der Reith:Schule waren also: Unten auf den Renn:Plaze befanden sich 8. Statuen an denen gehörigen ohrten eingetheilet, so theils Mohren,

theils anderen Mythologische figuren vorstelten, und diesen wurden die erforderl. TurnierKöpfe aufgesetzet"[322]

Die Kaiserin führt die Quadrille der Reiterinnen an, deren Kleider in pupur gehalten sind; die Equipage trägt weiß. Die 1. fahrende Quadrille steht unter der Leitung von der Erzherzogin Maria Anna, die Kleider der Damen sind aus *„Conceau Rothen Sameth, und weysen atlaß"*[323] gefertigt, und die Equipage trägt die selben Farben, während die 2. fahrende Quadrille blauen Samt trägt, der mit Gold bordiert, und deren Equipage ebenso ausgestattet ist.

Auf der Galerie der Winterreitschule drängt sich der Adel; die Ehrenloge ist der verwitweten Kaiserin reserviert, und auch eine gehörige Anzahl an *„frembde Ministeers, welche dabey insgesamt Jedoch nur incognito erschienen"*, wohnt dem Karussell bei.

Jedes Paar absolviert drei Durchläufe in jeder Disziplin ehe die Siegerin feststeht. Das Geschehen in der Reitbahn wird von Trompeten und Pauken begleitet. Gegen Mittag steht die Kaiserin als Gewinnerin bei den Reiterinnen im Lanzenbewerb fest, und in den einzelnen anderen Bewerben werden den siegreichen Damen wertvolle Preise zugestanden.

Zum Abschluss des Karussells zieht die Parade der Damen noch durch die Stadt zur Hofburg zurück, wo sie sich vom Volk bejubeln lässt, ehe an die Mittagstafel geladen wird. Den Ausklang des Tages stellt ein Hofball dar, der bis in die frühen Morgenstunden dauert.

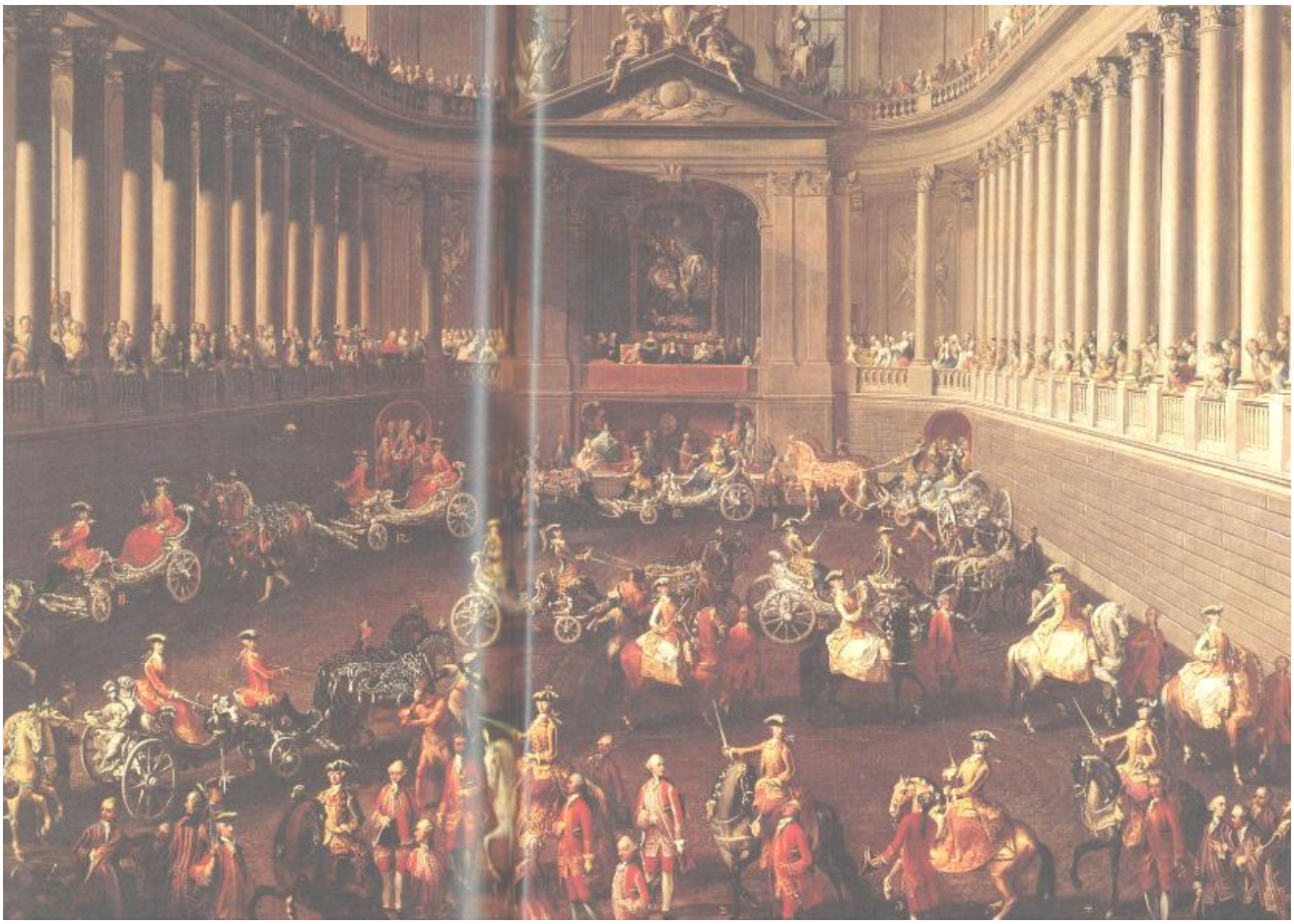

Abb. 73: Das Damenkarussell von 1743, Gemälde

[322] Haus-Hof und Staatsarchiv,ältere Zeremonialakten (HHSTV. ÄZ) Karton 43
[323] Ebd.

Auch wenn es sich hier um eine vergleichsweise bescheidene Festlichkeit handelt, so erzielt sie dennoch die gewünschte Popularität. Sowohl die Anwesenden, als auch Diejenigen, die von den Beschreibungen des Damenkarussells über dessen Ablauf informiert sind, zeigen sich ob der Modernität und Extravaganz der Veranstaltung beeindruckt. Auch die offizielle Beschreibung lässt die Originalität der Idee des Damenkarussells, sowie das Geschick der Reiterinnen nicht unerwähnt.

„Wir denn auch die übrige sowohl Reittende, als fahrende Ritterinnen ihre dem schönen Geschlecht sonst nicht gemeinen Erfahrenheit in Reithen, stechen, Schüssen, werffen, und aufheben mit solcher wohl anständigen arth, und Geschicklichkeit dargethann, dass viele auch geübte Cavaliers Sie darinnen zu übertreffen mühe gehabt haben dürften".[324]

Selbst der sonst eher kritische Beobachter Khevenhüller erwähnt das reiterliche Können der Damen lobend:

„(...)Jedermann verwunderte sich, dass alles hierbei so ordentlich und ohne einigen widrigen Zustoß abgeloffen, da doch die Frauen und Hoff-Dames, so zu Pferd und Birocci mitgerennet, sehr wenig Zeit sich zu exerciren gehabt, und sonderlich das reutende Frauen-Volck mit schlechten und kaum zur Promenade, geschweige zu dergleichen Execitien abgerichteten Pferden versehen gewesen. "[325]

Khevenhüller lässt nicht unerwähnt, dass zum einen der begrenzte Raum der Winterreitschule, zum anderen die im Herrensattel reitenden Damen, dem Schauspiel an Glanz nahmen, bzw. Zweiteres dem illustren Publikum anstößig erschien.

Überhaupt ware das Spectacul seiner Seltsam- und Neuigkeit halber würdig anzusehen; es mangelter auch nicht an Magnificence, obschon die Enge des Raumes in der gedeckten Reuttschull solche in villem verhinderte und sonderlich das carousel in denen Biroccien nicht recht placiren kunte. I. M. hatten von darummen haubtsächlich darmit so geeilet, weillen sie bereits einige Zeichen eines abermahl geseegneten Leibs gespühret, so auch bald darnach declariret wurde, diesen Umstand suchte mann freilich zur Vermeidung unnöthiger Glossierungen bestmöglichst in geheim zu halten; allein gleichwie derlei Secreta absonderlich bei Hoff sehr schwär Platz greiffen, so geschah es auch in dieser Gelegenheit und fanden sich ville Leuthe, die denen Medicis und andern, welche seinen vertrauteren Umgang mit I.M. haben, sehr übl genohmen, dass sie durch ihre Vorstellung die Sach nicht verhindert haben, wiewollen dise hingegen behaubtet, sie hätten es zwar versucht, aber nicht erhalten können. Uebrigens ware doch dises noch gutt hierbey, dass die Königin weiberisch geritten, worbei mann noch weniger Gefahr und Anstößlichkeit supponiret. Die einzige verwittibte Gräffin von Nostitz ritte ebenfahls gleich I.M. weiberisch, die andere aber, Frauen und Freilen, waren auf Männer-Art placiret, worüber es ebenfahls an Remarquen nicht fählete. "[326]

Mit der Veranstaltung des Damenkarussells setzt die junge Kaiserin in jedem Fall ein markantes Zeichen ihrer Emanzipation, wenn auch ihre Gegner und Zweifler ihrer Autorität als Kaiserin darin eine Provokation gesehen haben mögen, so ist die Aussagekraft dieser Veranstaltung doch weithin klar lesbar: Europa hat mit Maria Theresia eine selbstbewusste Monarchin moderner Orientierung gewonnen, die sich von alteingesessenen Konventionen nicht einschränken lassen wird.

[324] Ebd.
[325] Grossegger, S.3
[326] Ebd. S.4

5. Bibliographie

5.1 Abschnitt I: Von der mittelalterlichen Kriegskunst zum barocken Repräsentationsinstrument

Alewyn, Richard, Sälzle Karl: „Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung.“, Rowohlt, Hamburg 1959

Biehn, Heinz: „Feste und Feiern im alten Europa. Herausgegeben und in ihrer gesellschaftlichen Rolle dargestellt von Heinz Biehn.“, Prestel Verlag, München, 1962

Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch.“, 2.durchgeseh. Auflg. Max Wegner (Hrsg.), Ulrich Steiner Verlag, Laupheim, 1950

Cooper, Richard: „Court Festival and Triumphal Entries under Henry II.“ In Mulryne, J.R. and Goldring, Elizabeth (Hrsg.): “Court Festivals of the European Renaissance – Art, Politics and Performance”. Ashgate, Aldershot, 2002

Daniel, Ute: “The Baroque Court Festival: The Example Of German Courts Around 1700.” in: “Europa Triumphans: court and civic festivals in early modern Europe.” J.R.Mulryne (Hrsg.), Ashgate, 2004

Dräger, Moritz: „Baugeschichte der k.k. Hofburg in Wien bis zum 19 Jahrhundert.“ In: „Österreichische Kunsttopographie 14“, Wien 1914

Fleckenstein, Josef: „Das ritterliche Turnier im Mittelalter.“, Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts f. Geschichte, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985

Fleckenstein, Josef: „Rittertum und ritterliche Welt.“,Unter Mitwirk.von Thomas Zotz, 1. Aufl., Siedler, Berlin, 2002

Fonteius, Johann Baptist: „Baptistae Fonteii Primonis Europale..... In : ÖNB Codex 10.206

Fritz, Oscar: „Reiterspiele und Quadrillen in alter und neuer Zeit.“ Documenta Hippologica – Darstellungen und Quellen zur Geschichte des Pferdes, Olms Presse, Hildesheim-Zürich-New York, 1992

Gamber, Ortwin: „Ritterspiel und Turnierrüstung im Spätmittelalter.“, in: Fleckenstein, Josef (Hrsg.): „Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums.“, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985

Helas, Philline: “Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts“. Akadem. –Verl., Berlin, 1999

Henne am Rhyn, Otto: „Geschichte des Rittertums.“ (Nachdruck), Athenaion, Essen, 1995

Knecht, J.R.: “Court Festivals As Political Spectacle. The Example Of Sixteenth-Century France.”, in: “Europa Triumphans: court and civic festivals in early modern Europe.” J.R.Mulryne (Hrsg.), Ashgate, 2004

Knecht, R. J.: „Catherine de Medici.“ Longman Group (Profiles in Power), London, 1998

Kühnel, Harry: „Die österreichische Adelskultur des 16. und 17.Jahrhunderts im Spiegel der Kunst- und Wunderkammern.“ In „Österreich in Geschichte und Literatur 13.“???1969

Leupold Barbara: „Das Turnier. Galante ritterliche Uibungen“ in: Berns, Jochen Jörg (Hrsg.): „Erdengötter: Fürst und Hofstaat in der frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen; ein Katalog.“, Schriften der Universitätsbibliothek Marburg; 77, Marburg 1997

Saslow, James, M.: “The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi.” University Press Yale, New Haven, London,1996

Sommer – Mathis, Andrea: „Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern.“, Ausstellung des Bundesministeriums f. Wissenschaft und Forschung, 10.05. – 13.09.1992, Schlosshof, Wien, 1992

Spectaculum Europäum Bd. 31, Wolffenbütteler Arbeiten zur Barockforschung.....?

Straub, Eberhard: „Repraesentatio Maiestatis oder Churbayerische Freudenfeste.Die höfischen Feste in der Münchener Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jhdts.“, München 1969

Strong, Roy: “Feste der Renaissance: 1450 – 1650; Kunst als Instrument der Macht.”, Aus dem Engl. von Susanne Höbel und Maja Ueberle-Pfaff, Verlag Ploetz Freiburg, Würzburg 1991

Vocelka, Karl: „Habsburgische Hochzeiten 1500 – 1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest.“, Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreich, Wien, 1976

Watanabe-O´Kelly, Helen: „Early Modern European Festivals – Politics and Performance, Event and Record”. In Mulryne, J.R. and Goldring, Elizabeth (Hrsg.): “Court Festivals of the European Renaissance – Art, Politics and Performance”. Ashgate, Aldershot, 2002

Watanbe – O´Kelly, Helen: „From Italy to Versailles via Bavaria: the Munich Applausi of 1662 and Les Plaisirs de L´Isle Enchantée”, in: “Italian renaissance festivals and their European influence.” J.R.Mulryne, Margaret Shewring (Hrsg.), Mellen Press, Lewiston, NY, 1992

Wirrich, Heinrich: „Ordentliche Beschreibung, des Christlichen / Hochlöblichen vnd Fürstlichen Beylags oder Hochzeit / so da gehalten ist worden durch ....CAROLEN / Ertzhertzog zu Österreich .... mit dem Hochgeborenen Fräwlein Maria / geborne Hertzogin zu Bayrn / den XXVI. Augusti in der Kayserilchen Statt Wienn, 1571

5.2 Abschnitt II: Die Entwicklung höfischer Tanzformen und ihre Parallelen in der Reitkunst

Alewyn, Richard; Sälzle Karl: „Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung.“ Rowholt, Hamburg, 1959

Bachmann, Werner (Hrsg.): „Musikgeschichte in Bildern.“, Bd. 4, Musik der Neuzeit, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig. 1988

Baier-Fraenger, I.: „Zur Entstehung und Bedeutung der Kinetographie.“, In: „Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes.“ Schriftreihe des Präsidiums der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Arbeitsheft 36, Berlin-Ost, 1982

Belasik, Paul: „Dressur im 21. Jhdt. Ausbildung heute nach den Lehren der alten Reitmeister.“ Cadmos Verlag, Lüneburg, 2003

Branderup, Bent, Kern, Eberhard: „Renaissance Reiten nach Antoine de Pluvinel. Reiten wie die Könige. Eine Reitlehre.“, Cadmos Verlag, Verden 2003

Braun, Rudolf; Guggerli, David: „Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550 – 1914.“Verlag C.H. Beck, München, 1993

Elias, Norbert: „Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie; mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft.“, 6.Auflg. Suhrkamp, Frankfurt (Main), 1992

Faltejsek, Dorothee: „Im Damensattel. Eine Reitlehre für die Frau.“Olms Presse, Hildesheim, Zürich, New York, 1998

Gregor, Josef: „Kulturgeschichte des Balletts. Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte unter den Künsten.“, Gallus Verlag, Wien, 1944

Gregor, Josef: „Kulturgeschichte des Balletts. Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte unter den Künsten.“, Gallus Verlag, Wien, 1944

Handler, Hans/ Lessing, Erich: „Die Spanische Hofreitschule zu Wien.“ Verlag Fritz Molden, Wien, München, Zürich, 1972

Kindermann, Heinz: „Das Theaterpublikum der Renaissance.“ Bd. 1, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1984

La Guériniére, Francois Robichon de: „Reitkunst oder gründliche Anweisung“, J.D.Knoell (Übers.), Olms Presse, Hildesheim-Zürich-New York, 1996

Mahoney, Irene: „Katharina von Medici. Königin von Frankreich.“, 5.Auflg, Diederichs, München, 1997

Orieux, Jean: “Katharina von Medici. Die schwarze Königin:Biografie.“, Nymphenburger Verlag, München,1989

Otterbach, Friedmann: „Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes: ein Überblick.“, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven, 1992

Oulehla, Mazakarini, Brabec d´Ipra: „Die spanische Reitschule zu Wien.“ Verlag Norbert Orac, Wien 1986

Strässner, Mathias: „Tanzmeister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre.“Henschelverlag, Berlin, 1994

Strong, Roy: „Art and Power. Renaissance Festivals 1450 – 1650.”,The Boydell Press, Suffolk, 1984

Weickmann, Dorion: „Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts 1580 – 1870.“,Campus Verlag, Frankfurt/New York, 2002

5.3 Abschnitt III: Das barocke Rossballett als Repräsentationsinstrument des Absolutismus

Baumgart, Peter: „Der deutsche Hof der Barockzeit als politische Institution.“ In: „Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate gehalten anlässl. d. Kongresses d. Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung u. d. Internat. Arbeitskreises für Barockliteratur in d. Herzog-August Bibliothek vom 4. – 8. September 1979.“, Dr. Ernst Hauswedell & Co, Hamburg 1981

Hauser, Arnold: „Kunst und Gesellschaft.“ Beck´sche schwarze Reihe 100. Beck, München 1973

Kapp, Volker: „Spielen und Mitspielen. Literatur und höfische Repräsentation zur Zeit Ludwig XIV.“ In: Reckow, Fritz (Hrsg.): „Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwig XIV.“, Atzelsberger Gespräche 1990, Erlanger Forschungen, Erlangen, 1992

Karpf, Ludwig (Hrsg.): „Stuttgarter Hoffeste.“, Niemeyer, Tübigen, 1979

Larsson, Olof Lars: „Versailles als Schauplatz. Die bildende Kunst im Dienste der Repräsentation in Schloss und Garten von Versailles.“ In: Reckow, Fritz (Hrsg.): „Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwig XIV.“, Atzelsberger Gespräche 1990, Erlanger Forschungen, Erlangen, 1992

Schumann, Jutta: „Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.“, In: Burkhardt, Johannes, Stammen, Theo: „Colloquia Augustana.“ Band 17, Akademie Verlag, Berlin, 2003

Vierhaus, Rudolf: „Absolutismus“, in: Hinrichs, Ernst (Hrsg.): „Absolutismus“, 1. Auflg. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986

5.4 Abschnitt IV: Die großen Rossballette und ihre Verbreitung in der europäischen Hofkultur des Barock

5.4.1 Das Haus Medici

“Il Luogo Theatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi”, Spettacolo e Musica nella Firenze Medicea, Documenti e restituzioni 1. Electa Editrice, 1975

Franceschi, Lorenzo : “Ballo E Giostra De' Venti Nelle Nozze del Serenissimo Principe, e della Serenissima Principessa Di Toscana, Arciduchessa d'Austria” Ballo E Giostra De' Venti Nelle Nozze del Serenissimo Principe, e della Serenissima Principessa Di Toscana, Arcidvchessa d'Avstria, Firenze : appresso i Givnti Giunta , 1608

Nagler, Alois: Theatre Festivals of the Medici. 1539 – 1637.”, Da Capo Press, New York, 1976

Rinuccini, Camillo : “Descrizione Delle Feste Fatte Nelle Reali Nozze De'Serenissimi Principi Di Toscana D. Cosimo De'Medici, E Maria Maddalena Arcidvchessa D'Avstria”, Firenze : appresso i Giunti Giunta , 1608

Solerti, Angelo: „Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637.“, Florenz, 1905

Strong, Roy: „Feste der Renaissance 1450 – 1650. Kunst als Instrument der Macht.“, Verlag Ploetz Freiburg, Würzburg, 1991

5.4.2 Das Haus Bourbon

Alewyn, Richard; Sälzle Karl: „Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung.“ Rowholt, Hamburg, 1959

Bernier, Olivier: “Louis XIV. A royal life.“, Dobleday, New York, 1987

Magne, Emile: “Les Plaisirs et les fetes en France au 17e siecle.”, Ed. de la Fretage, Geneve, 1944

Platte, Maria : „Die Maneige Royal des Antoine de Pluvinel“, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2000

Watanbe – O´Kelly, Helen: „From Italy to Versailles via Bavaria: the Munich Applausi of 1662 and Les Plaisirs de L´Isle Enchantée”, in: “Italian renaissance festivals and their European influence.” J.R.Mulryne, Margaret Shewring (Hrsg.), Mellen Press, Lewiston, NY, 1992

5.4.3 Das Haus Habsburg

Grossegger, Elisabeth: „Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742 – 1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin.“, Veröffentlichungen d. Instituts für Publikumsforschung Nr. 12, Österr. Akademie d. Wissenschaften, Wien, 1987

Großmann, G.Ulrich (Hrsg.): „Von teutscher Not zu höfischer Pracht.1648 – 1701“, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1998

Hadamowsky, Franz: „Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625 – 1740)“ In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 7, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Verlag A. Sexl, Wien, 1955

Haider-Pregler, Hilde: „Das Rossballett im Inneren Burghof zu Wien.“ In: „Maske und Kothurn“ 15.Jg, Böhlau, Wien 1967

Leitich, Ann,Tizia: „Vienna Gloriosa. Weltstadt des Barock.” Donauland – Wien, Wien, 1963

Lockyer, Roger: „Habsburg and Bouron Europe, 1470 – 1720.“, Longman, London, 1974

Sbarra, Francesco: „Sieg = Streit deß Lufft und Wassers / Freuden = Fest zu Pferd / Bey dem Glorwürdigsten Beylager Beyder Allerdruchleuchtigsten Majestäten Leopoldi I. Römischen Kaysers / auch zu Ungarn und Böhmen Königs / Ertz Hertzogs zu Oesterreich .... und Margharithae, Geborner Königlichen Infantin auß Hispanien .... Dargestellt in der Kayserl. Residentz Statt Wien / am 24.14. Januarii, 1667. und außführlich beschrieben / auch mit vielen zum Werck dienenden Kupffer-Platten versehen / Gedruckt zu Wienn in Oestrreich bey Mattheo Cosmerovio / der Röm. Kayserl. Majest: Hoff-Buchdrucker / Anno 1667

Schumann, Jutta: „Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.“, Burkhardt, Johannes, Stammen, Theo (Hrsg), Bd. 17, Institut für Europäische Kulturgeschichte Universität Augsburg, Colloquia Augustana, Akademie Verlag, Berlin 2003

6. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Höfisches Gestech, um 1320 7
Abb. 2: Rüstung und Rossdecke um 1460 10
Abb. 3: Rossstirn des Pferdes Philipps II. von Spanien 12
Abb. 4: Französischer Stechsattel um 1470 13
Abb. 5: Maximilian I. in Turnierharnisch, Stich Hans Burgkmaier, 1508 14
Abb. 6: Heinrich II. zu Pferd. Das Sattelzeug trägt sein Monogramm: H, C und D. 20
Abb. 7: Die Elefanten beim Einzug Heinrichs II. in Rouen 22
Abb. 8: Der Wagen des Königs, Rouen 1550 23
Abb. 9: Accursio Baldi, Festwagen, Florenz 1579 32
Abb. 10: Accursio Baldi, Die feuerspeienden Monster, Florenz 1579 33
Abb. 11: Simone Cavallino, Der Hof des Palazzo Pitti mit Überdachung 34
Abb. 12: Orazio Scarabelli, Festwagen, Florenz 1589 35
Abb. 13: Orazio Scarabelli, Festwagen der vier Zeitalter, Florenz 1589 36
Abb. 14: Schrittfolge und Bodenwege eines Menuetts 40
Abb. 15: Die typische Z-förmige Choreographie des Menuetts 41
Abb. 16: Rosettenartige Tanzfigur aus der Vogelperspektive betrachtet, Caroso 1630 43
Abb. 17: Szenenstich eines Ballettes, Callot 1616 45
Abb. 18: Stich des „Grand bal du roi“, der die Gliederung des Tanzsaales zeigt. 46
Abb. 19: Arbeit zwischen den Pilaren, Antoine de Pluvinel, 1623 49
Abb. 20: Pferd in den Pilaren, rechts davon Antoine Pluvinel und Ludwig XIII 50
Abb. 21: Die Pirouette im Galopp 51
Abb. 22: Pferd und Reiter in der Pesade 53
Abb. 23: Ludwig XIII in der Kapriole 54
Abb. 24: Pferd in der Piaff unter dem Reiter 55
Abb. 25: Ludwig XIII. in der Levade unter der Aufsicht Pluvinels, auf einer Seinebrücke 56
Abb. 26: Titelblatt von New Castle´s Buch „Der vollkommene Reiter“, 1700 57
Abb. 27: Stich aus „Ecole de Cavalarie“ von Guériniere 58
Abb. 28: Lorenzo de Medici. Fresco in der Kapelle des Medici–Riccardi Pallazos in Florenz 60
Abb. 29: Antoine Carone, Seeschlacht während der Feste in Fontainebleau 64
Abb. 30: Antoine Canon, Turnierspiel in Bayonne, Karl IX. beim Quintanenrennen 65
Abb. 31: Sirene im „Ballet comique de la reine“ 1581 66
Abb. 32: Satyrn im „Ballet comique de la reine“ 1581 67
Abb. 33: Eröffnungsakt des „Ballet comique de la reine“ 1581 68
Abb. 34: Dame im Seitsitz und Landsknecht, Stich Albrecht Dürer 73
Abb. 35: Jagdszene mit Damen im Seitsitz. 1590 74
Abb. 36: Seitsattel mit Planchette 74
Abb. 37: Rechtssitziger Seitsattel mit Planchette und Horn 75
Abb. 38: Pantoffelsteigbügel für Damen 76
Abb. 39: Marie-Kasimir Sobieska, Frau des Polenkönigs Sobieski im Damensattel 77
Abb. 40: Katharina von Württemberg, Königin von Westfalen (1783-1835) 78
Abb. 41: Schlussfigur des Rossballettes auf der Piazza Santa Croce 1608, Stich Greuter 92
Abb. 42: Einzug der Schwadronen des Rossballettes auf der Piazza Santa Croce, Florenz 1616 93
Abb. 43: Fußkampf in „La Guerra d´Amore”, Florenz 1616 94
Abb. 44: Die Choreographie des Rossballettes von „La Guerra d´Amore“, Florenz 1616 95
Abb. 45: Das Amphitheater in den Boboli Gärten, Stefano della Bella 1661 96
Abb. 46: Der Wagen Armidas, gezogen von 4 Elefanten. Stefano della Bella 97
Abb. 47: Amor Pudicos Aufzug, der Beginn des Rossballettes, Stefano della Bella 1637 98

Abb. 48: Choreographie des Rossballettes in den Boboligärten 1637, Stefano della Bella..... 99
Abb. 49: „Il mondi festegiante“, Atlas trägt die Weltkugel, Einzug der Parteien..... 101
Abb. 50: „Il mondo festegiante“, Die Aufstellung der Parteien vor dem Kampf 102
Abb. 51: Choreographie Carduccis für das Rossballett „Il mondo festeggiante“ 1661 103
Abb. 52: Heinrich IV. im Prunkornat des Ordre du Saint-Esprit..... 105
Abb. 53: Ludwig XIII. in der Levade, Teppich nach Jacob Jordaens..... 107
Abb. 54: Das Carrousel des Chevaliers de la Gloire am Place Royale, Paris 1612 110
Abb. 55: Das Rossballett der „Chevaliers de Lis“ 1612, am Place Royale aus der „Maneige Royal“ von Antoine de Pluvinel..... 112
Abb. 56: Stich nach Johann Josef Waldmann mit der Choreographie des Wiener Rossballettes 1667 113
Abb. 57: Die Tuillerien vom Louvre aus gesehen, die die Kulisse für das Carrousel 1662 bilden. 116
Abb. 58: Henri de Gissey, Kostümentwurf für ein Pferd..... 116
Abb. 59: Ludwigs XIV. Einzug als römischer Kaiser beim Carrousel 1662 118
Abb. 60: Der Bruder Ludwigs XIV. als persischer König im Carrousel 1662 119
Abb. 61: Der amerikanische König im Carrousel 1662 120
Abb. 62: Gefolge der amerikanischen Brigade mit Handpferd..... 121
Abb. 63: Einzug der Quadrillen des Carrousels 1662 122
Abb. 64: Der ursprüngliche Entwurf des Rossballettes auf einer eigens errichteten Bühne.. 130
Abb. 65: Der Einzug der Argo und der vier Elemente in den Inneren Burghof, Wien 1667. 132
Abb. 66: Der Wagen Neptuns, Nikolaus van Hoy 1667 133
Abb. 67: Der Festwagen des Elements Erde mit dem Garten und dem Thron Berecinthia... 134
Abb. 68: Der Tempel der Ewigkeit, Wien 1667..... 135
Abb. 69: Die Choreographie der Kampfhandlung, in Sbarras FEstbeschreibung..... 135
Abb. 70: Der Einzug Leopolds I. (A), im Hintergrund ist der Palast der Ewigkeit zu sehen 137
Abb. 71: Choreographische Zusammenfassung der Ballettfiguren, Wien 1667..... 139
Abb. 72: Maria Theresia im Damensitz am Pferd. Gemälde von Eisen..... 142
Abb. 73: Das Damenkarussell von 1743, Gemälde..... 143

Quellen

Abb. 1, 2: Fleckenstein, Josef: „Das ritterliche Turnier im Mittelalter.“, Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts f. Geschichte, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985, S.529, S.530

Abb. 3, 4, 5: Tavard. Christian –Henry: „L´Habit du Cheval. Selle et Bride.“Office du Livre, 1975, S. 56, S.56, S. 65

Abb. 6 : Mackay-Smith, Alexander : “Man and the Horse. An Illustrated History of Equestrian Apparel”, Metropolitan Museum of Art, Simon and Schuster, New York, 1984, S. 24

Abb. 7, 8: Strong, Roy: „Feste der Renaissance 1450 – 1650. Kunst als Instrument der Macht.“, Verlag Ploetz Freiburg, Würzburg, 1991, S. 176

Abb. 9, 10, 11, 12, 13: “Il Luogo Theatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi”, Spettacolo e Musica nella Firenze Medicea, Documenti e restituzioni 1. Electa Editrice, 1975, Abb.:9.10, 9.9, 9.22, 9.24, 9.30

Abb. 14 : Braun, Rudolf; Guggerli, David: „Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550 – 1914.“Verlag C.H. Beck, München, 1993, S. 156

Abb. 15, 16: Otterbach, Friedmann: „Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes: ein Überblick.“, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven, 1992, S. 76, S. 74

Abb. 17: Callot, Jacques, Istittuto Italiano per gli Studi Filosofici (Napoli): “Le incisioni die Jacques Callot nelle collezioni italiane: (Quatro centenario della nascita die Jacques Callot. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica – Calografia, 11.6. – 19.7. 1992; Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Sept – Okt. 1992, Napoli, Istituto Italiona per gli Studi Filosofici, Nov. – Dez. 1992), Mailand 1992, S. 145

Abb. 18: Braun, Rudolf; Guggerli, David: „Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550 – 1914.“Verlag C.H. Beck, München, 1993, S. 151

Abb. 19: Oulehla, Mazakarini, Brabec d´Ipra: „Die spanische Reitschule zu Wien.“ Verlag Norbert Orac, Wien 1986, S. 22

Abb. 20, 21, 22, 23, 24: Handler, Hans/ Lessing, Erich: „Die Spanische Hofreitschule zu Wien.“ Verlag Fritz Molden, Wien, München, Zürich, 1972, S. 61, S. 177, S.182, S. 185, S. 177

Abb. 25: Oulehla, Mazakarini, Brabec d´Ipra, S.23

Abb. 26, 27: Handler, Hans S. 70, S. 62

Abb. 28: Mackay-Smith, Alexander, S. 23

Abb. 29: Platte, Maria: “Die Maneige Royal des Antoine de Pluvinel.” Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2000, S. Abb. 32

Abb. 30: Strong, Roy, S. 176

Abb. 31, 32, 33: Yates, Frances: „The French Academies of the sixteenth century.“, Studies of the Warburg Institute, London, 1947, S. 241, S. 240

Abb. 34: Faltejsek, Dorothee: „Im Damensattel. Eine Reitlehre für die Frau.“Olms Presse, Hildesheim, Zürich, New York, 1998, S. 48

Abb. 35: Istittuto Italiano per gli Studi Filosofici (Napoli), S. 32

Abb. 36, 37: Faltejsek, Dorothee, S. 44, S. 46

Abb. 38, 39, 40: Tavard. Christian –Henry, S. 253, S. 255, S. 243

Abb. 41: Strong, Roy, S. 108

Abb. 42, 43: Istittuto Italiano per gli Studi Filosofici (Napoli), S. 138, S.139

Abb. 44: Watanabe-O´Kelly, Helen: „Early Modern European Festivals – Politics and Performance, Event and Record”. In Mulryne, J.R. and Goldring, Elizabeth (Hrsg.): “Court Festivals of the European Renaissance – Art, Politics and Performance”. Ashgate, Aldershot, 2002, S. 207

Abb. 45, 46, 47, 48, 49, 50: “Il Luogo Theatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi”, Abb. 24, Abb. 11.5, Abb. 127, Abb. 11.4, Abb 11.14, Abb 11.15

Abb. 51: Liechtenhahn, Rudolf: „Vom Tanz zum Ballett. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes.“, Belser Verlag, Stuttgart, 1993, Abb. 47

Abb. 52, 53: Tavard. Christian –Henry, S.76, S. 275

Abb. 54: Magne, Emile: “Les Plaisirs et les fetes en France au 17e siecle.”, Ed. de la Fretage, Geneve, 1944, S. 33

Abb. 55 : Platte, Maria, Abb. 34

Abb. 56: Handler, Hans, S. 86

Abb. 57: Berinier, Olivier: „Louis XIV. A royal life.“, Doubleday, New York, 1987

Abb. 58: http://www.chateauversailles.fr/recherche.cfm, 20.06.2008

Abb. 59, 60: Mackay-Smith, Alexander, S. 30, S. 1

Abb. 61, 62: Sommer – Mathis, Andrea: „Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern.“, Ausstellung des Bundesministeriums f. Wissenschaft und Forschung, 10.05. – 13.09.1992, Schlosshof, Wien, 1992, S. 143

Abb. 63: http://www.chateauversailles.fr/recherche.cfm, 20.06.2008

Abb. 64: Von teutscher Not zu höfischer Pracht.1648 – 1701“, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, G.Ulrich Großmann (Hrsg.), Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1998, S. 337

Abb. 65: Oulehla, Mazakarini, Brabec d´Ipra, S. 63

Abb. 66, 67: Sbarra, Francesco: „Sieg = Streit deß Lufft und Wassers / Freuden = Fest zu Pferd / Bey dem Glorwürdigsten Beylager Beyder Allerdruchleuchtigsten Majestäten Leopoldi I. Römischen Kaysers / auch zu Ungarn und Böhmen Königs / Ertz Hertzogs zu Oesterreich .... und Margharithae, Geborner Königlichen Infantin auß Hispanien .... Dargestellt in der Kayserl. Residentz Statt Wien / am 24.14. Januarii, 1667. und außführlich beschrieben / auch mit vielen zum Werck dienenden Kupffer-Platten versehen / Gedruckt zu Wienn in Oestrreich bey Mattheo Cosmerovio / der Röm. Kayserl. Majest: Hoff-Buchdrucker / Anno 1667

Abb. 68: Handler, Hans, S. 83

Abb. 69 : Sbarra, Francesco, “Parte delle Figure dei Caroselli… Stich 1 – 8, Nikolaus van Hoy

Abb. 70: Von teutscher Not zu höfischer Pracht.1648 – 1701“, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, S. 341

Abb. 71: Handler, Hans, S. 86

Abb. 72: Tavard. Christian –Henry, S. 263

Abb. 73: Oulehla, Mazakarini, Brabec d´Ipra, S. 142 – 143

Brigitte Rametsteiner

Geboren am 14.03.1977 in St. Pölten. Immatrikulation an der Universität Wien 1996, Studienrichtung Theaterwissenschaft und Völkerkunde. 2005 Eingrenzung des Studiums auf die Studienrichtung Theater- , Film- und Medienwissenschaft. Einreichung der umseitigen Diplomarbeit im Mai 2009.