

Sandra Meinzenbach:

Der König tanzt: Choreografien der Macht am Hof Ludwigs XIV.

In: Sandra Meinzenbach: *Männerbilder im Ballett. Vom 19. Jahrhundert in die Gegenwart*. Marburg: Tectum Verlag, 2017, S. 25–38.

© Sandra Meinzenbach, Tectum Verlag

23. Februar 1653: Im Pariser Petit Bourbon, im königlichen Stadthaus unmittelbar neben dem Louvre gelangt ein Ballett auf die Bühne, das in drei langen Szenen die Dunkelheit und die Schrecken der Nacht darstellt. Erst der anbrechende Morgen verspricht eine verheißungsvolle Zukunft. Schmiedehandwerker begrüßen den Tag, der Auftritt des Morgensterns geht dem Sonnenaufgang voraus. Und auch Aurora, die Morgenröte, kündigt die aufstrebende Sonne an: „Le Soleil qui me suit c'est le jeune LOUIS.“¹ Der vierzehnjährige Ludwig XIV. zeigt sich im *Ballet de la Nuit*, gekleidet in ein goldfarbenes Kostüm und umgeben von Tugenden wie Frieden, Gnade, Mäßigung, Überlegenheit, Ehre und Ruhm. Der König vereint potenzielle Gegensätze zu einem harmonischen Ganzen, der König lenkt die Geschicke des Staates souverän und wohlüberlegt, der König wird seiner göttlich legitimierten Aufgabe des Herrschens gerecht. Das Libretto würdigt Ludwig XIV. als unfehlbaren Regenten, der dramaturgische Spannungsbogen macht ihn zum Mittelpunkt der Szene. Mit ihm treten professionelle Tänzer und Angehörige des Hochadels auf: eine Parabel der höfischen Rangordnung, in der Ludwig die ihm innewohnende Autorität demonstriert und seine Mittänzer lediglich untergeordnete Positionen einnehmen.

Die Macht Ludwigs XIV. liegt in seiner zentralen Präsenz, nicht aber in athletischen Bewegungsabläufen begründet. Die im Libretto aufzufindenden Beschreibungen von „Bewegung“ zielen auf die barocke Bühnenmaschinerie: darauf, dass der König mittels Technik auf die Szene gehoben wurde.² Tatsächlich steht sein opulentes Kostüm mit

¹ Libretto des *Ballet de la Nuit*, zitiert in: Schulze, Hendrik: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual*. Hildesheim/Zürich/New York, 2012, S. 139. Zu den Handlungsebenen des *Ballet de la Nuit* vgl. ebenda, S. 95ff.

² Vgl. Schulze, Hendrik: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual*. Hildesheim/Zürich/New York, 2012, S. 113f, S. 141f, S. 153f.

schwerem Golddekor und einem goldenen Strahlenkranz jeglicher Virtuosität entgegen.

Sportive Sprungfolgen und Variationen, wie sie uns heute als Inbegriff wirklicher Männlichkeit erscheinen, sind zur Zeit Ludwigs XIV. keineswegs Standard. Der durch das Kostüm verfremdete und in barocke Inszenierungskonventionen eingebundene Tänzerkörper definiert sich nicht über sein Geschlecht, sondern über die choreografischen Regeln der damaligen Zeit. Laut Rudolf zur Lippe passen sich Tänzer bereits seit dem 16. Jahrhundert in ein geometrisches Koordinatenkreuz und in ein System von Kreisen oder Quadraten ein.³ Es geht um kontrollierten Körpereinsatz und typisierte Bühnencharaktere, nicht aber um die individuelle Persönlichkeit: auch und gerade im Falle des Königs.

Ludwig XIV. betritt die Bühne nicht als heranwachsender Mann, sondern als Inkarnation monarchischer Souveränität. Sein organischer Körper tritt hinter seine politische Position zurück. Wir haben es mit einem allegorisch aufgeladenen Rollenbild zu tun, dem die traditionelle Spaltung des Königs in einen „natürlichen“ und einen „politischen“ Körper zugrunde liegt. Wie Ernst H. Kantorowicz in seiner Grundsatzstudie *Die zwei Körper des Königs* zeigt, wurden christologische Kriterien, nämlich die Doppelnatur Christi als Mensch und Gott, auf die Politik übertragen und schon im Mittelalter zur juristischen Grundlage des Staatswesens erklärt.⁴ Ein sterblicher, den Schwächen der Natur unterworfenen Körper steht einem unsterblichen, von Kindheit, Alter und Krankheiten gelösten Körper gegenüber, und ohne diesen unvergänglichen Körper – die in einem Atemzug gesprochene Phrase *Der König ist tot, es lebe der König!* macht die gebotene Kontinuität anschaulich deutlich – kein Königtum.

Eines ist der amtierende Herrscher im 17. Jahrhundert nicht: eine Privatperson. Sein Leben ist öffentlich, kaum etwas ist intim. Eine solche Dominanz des politischen Körpers wird zur Grundlage königlicher Repräsentationsmuster, die Ludwig XIV. selbst zur letzten Konsequenz führt. Das *Ballet de la Nuit* steht am Beginn einer ausgeklügelten Propagandamaschinerie, und zu verstehen ist die Ikonografie jenes 23. Februar

³ Vgl. Zur Lippe, Rudolf: *Naturbeherrschung am Menschen*. Band II: *Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus*. Frankfurt am Main, 1979, S. 209ff.

⁴ Vgl. Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Stuttgart, 1992.

1653 nur angesichts der in der unmittelbaren Vergangenheit ausgetragenen Auseinandersetzungen um die Macht.

Ludwig XIII. stirbt am 14. Mai 1643, sein Sohn ist damals keine fünf Jahre alt. Die Mutter Anna von Österreich übernimmt als stellvertretende Regentin die Staatsgeschäfte, als Premierminister steht ihr Kardinal Jules Mazarin zur Seite. Bereits sein Vorgänger Richelieu hatte die Einflussmöglichkeiten des Hochadels zugunsten der Zentralgewalt der Krone beschnitten, Anna von Österreich und Mazarin setzen eine solche Politik fort. Anfang des Jahres 1648 in Kraft tretende Steuererhöhungen bringen die schwelenden Konflikte zum Überlaufen. Noch im Frühjahr beginnen die sogenannten Fronde-Aufstände, um die Ansprüche des Adels und die Einspruchsrechte des Parlaments wiederherzustellen. Die königliche Familie muss im Januar 1649 nach Saint-Germain-en-Laye fliehen und kann erst nach vier Jahren Bürgerkrieg nach Paris zurückkehren.⁵

In den ersten Wochen des Jahres 1653 kämpfen die königlichen Truppen die Fronde nieder, das *Ballet de la Nuit* entfaltet sich als Allegorie des siegreichen Königtums. Mazarin höchstpersönlich feilt an einer solchen Symbolik. Ludwigs Auftritt dient der Rückversicherung der eigenen Herrschaft⁶ und gerät zur selbstbewussten Kampfansage an Umstürzler jeglicher Couleur. Seine rechtmäßige Königswürde wird mit den Gleichnissen der Dunkelheit und des Sonnenlichts in aller Deutlichkeit zur Schau gestellt. Mit dem Tod Ludwigs XIII. ist die Nacht hereingebrochen und hat mit den Fronde-Unruhen zu Konflikten und Unsicherheiten geführt. Erst Ludwig XIV. verheißt Frankreich eine glorreiche Zukunft. Mit seinem Erscheinen, nicht aber mit der Übergangsregierung der Anna von Österreich gehen Glanz und Ordnung einher. Damit greift das Ballett Ludwigs Krönung – diese findet am 7. Juni 1654 statt – und seiner späteren absolutistischen Größe vor: Am 10. März 1661, einen Tag nach dem Tod seines Premiers Mazarin wird er seine Alleinherrschaft bekannt geben.

⁵ Vgl. Malettke, Klaus: *Die Bourbonen*. Band I: *Von Heinrich IV. bis Ludwig XIV. 1589-1715*. Stuttgart, 2008, S. 141ff; Schultz, Uwe: *Der Herrscher von Versailles. Ludwig XIV. und seine Zeit*. München, 2006, S. 20ff.

⁶ „Après avoir reçu cette année tant de victoires du Ciel, ce n'est pas assez de l'avoir remercié dans les Temples, il faut encore que le ressentiment de nos coeurs éclate par des réjouissances publiques.“ Jules Mazarin, zitiert in: Braun, Rudolf/Gugerli, David: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*. München, 1993, S. 135.

Allerdings reichen Ludwigs Selbstinszenierungen⁷ weit über die Emblematisierung der Sonne und über das Ballett hinaus. Ludwig hat in den Fünfziger- und Sechzigerjahren nicht allein glorreiche, seine Person verherrlichende Partien, sondern gleichfalls Schafhirten, Zigeuner und Frauenrollen verkörpert. Doch auch ein solches Spiel mit Geschlechtergrenzen spricht von seinen königlichen Qualitäten. So legt ihm das Libretto des *Ballet de Fêtes de Bacchus* aus dem Jahr 1651 die Worte „le sens que dans le corps d’une ieune Mignonne / l’ay l’ame d’un grand Roy“⁸ in den Mund. Und zehn Jahre später tritt er im *Ballet des Saisons* in Gestalt der Göttin Ceres, der Schutzherrin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit auf. Mit dem Einfluss auf die Natur bringt er seine Macht über Frankreich zum Ausdruck.⁹

Jenseits der Bühne wird die königliche Souveränität durch die Hofetikette und deren Alltagsrituale effektiv inszeniert. Unter anderem während des *Levers*, der in Versailles obligatorischen Ankleidezeremonie, treten autorisierte Höflinge in die Schlafgemächer Ludwigs XIV. ein und reichen ihm seine Kleidung. Ihre soziale Stellung wird durch Nähe zum König aufgewertet und durch Distanz herabgesetzt. Darüber hinaus bildet das königliche Schlafzimmer das Herzstück des gesamten Schlosskomplexes: Auch hier befindet sich Ludwig XIV. im Mittelpunkt.¹⁰

Nicht zuletzt huldigen ihm die Dichtung und die bildende Kunst mit Triumphmetaphern schlechthin. Der Schweizer Joseph Werner beispielsweise fertigt eine Gouache mit dem Titel *Louis XIV. sous la figure d’Apollon, vainqueur du serpent Python*.¹¹ Werner stellt den König als antiken Drachentöter und im übertragenen Sinn als Sieger über

⁷ Vgl. hierzu Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierungen des Sonnenkönigs*. Berlin, 2001; Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt am Main, 1999, S. 120ff, S. 178ff; Kolesch, Doris: *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.* Frankfurt am Main, 2006, S. 63ff; Hinrichs, Carl: *Zur Selbstauffassung Ludwigs XIV. in seinen Mémoires*. In: Hinrichs, Ernst (Hrsg.): *Absolutismus*. Frankfurt am Main, 1986, S. 97-115. Eine Schwerpunktanalyse königlicher Selbstdarstellungen mittels Tanz findet sich in: Braun, Rudolf/Gugerli, David: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*. München, 1993, S. 96-165.

⁸ Libretto des *Ballet de Fêtes de Bacchus*, zitiert in: Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 90.

⁹ Hierzu und zu den von Ludwig XIV. verkörperten Frauenrollen vgl. Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 87ff.

¹⁰ Vgl. die Ausführungen zu Versailles in: Zur Lippe, Rudolf: *Hof und Schloss – Bühne des Absolutismus*. In: Hinrichs, Ernst (Hrsg.): *Absolutismus*. Frankfurt am Main, 1986, S. 151ff.

¹¹ Joseph Werner der Jüngere: *Louis XIV. sous la figure d’Apollon, vainqueur du serpent Python*. Undatiert, Gouache auf Pergament, 34.5 x 21.7 cm; Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.

alle politischen Gefahren dar. Zugleich verleiht er ihm mit einem eleganten Kontrapost, einer geschwungenen Taille und einem sachte zurückgesetzten Spielbein die graziöse Haltung eines Tänzers. Auf dem wohl berühmtesten Porträt des Sonnenkönigs ist Vergleichbares zu beobachten. Hyacinthe Rigauds Ölgemälde *Louis XIV.*¹² zeigt ihn mit einer voluminösen schwarzen Perücke und in einem schweren, weiß-blauen Hermelinmantel mit dem bourbonischen Lilienmuster. Das Krönungsornat kontrastiert mit einer anmutigen Pose: Die schlanken, durch Absatzschuhe gestreckten Beine des damals dreiundsechzigjährigen Königs sind die eines Tänzers.

In den Bildwerken der Kunst wird der tanzende König für alle Zukunft verewigt und mit ausdrücklichen Autoritätssymbolen versehen. Gezierte Eleganz und königliche Durchsetzungskraft gehen Hand in Hand. Die graziöse Aura Ludwigs XIV. unterstützt die Inszenierung absolutistischer Macht, sein Tanzen selbst hat sich als Grundmuster seines Persönlichkeitsprofils etabliert und symbolträchtige Eigendynamik erlangt: Als Ludwig XIV. für Rigauds Staatsgemälde posiert, ist er seit mehr als dreißig Jahren nicht mehr aufgetreten.

Zum vermutlich letzten Mal nimmt er im Februar 1669, im *Ballet de Flore* an einem seiner *Ballets de Cour* teil. Wiederum und diesmal gleich zu Beginn verkörpert Ludwig die Sonne, die die Zeiten des Krieges enden lässt.¹³ Und auch diese Inszenierung schließt mit einer Erlösungsutopie. Diese wird nicht mehr von Ludwig persönlich, sondern von der Figur der Göttin Flora getragen. Die Völker der Erde huldigen der Lilie als größter und schönster Blume ihres Reiches und verweisen mit ihrer Referenz auf das Wappen der Bourbonen auf die Größe des französischen Königs.¹⁴

¹² Hyacinthe Rigaud: *Louis XIV.* 1701, Öl auf Leinwand, 277 x 194 cm; Paris, Musée du Louvre.

¹³ Der im Mai 1667 begonnene Devolutionskrieg gegen Spanien und der ein Jahr später unterzeichnete Friedensvertrag von Aachen stecken die politischen Rahmenbedingungen des *Ballet de Flore* ab. Ludwig XIV. hatte am 9. Juni 1660 Maria Theresia von Österreich, eine Tochter des spanischen Königs Philipp IV. geheiratet: ein politisches Bündnis, um die Friedensverträge des von 1635 bis 1659 anhaltenden Krieges zwischen Frankreich und Spanien zu bestätigen. Nach dem Tod Philipps IV. am 17. September 1665 sucht Ludwig die über Maria Theresia gegebenen Ansprüche auf die spanischen Niederlande durchzusetzen, zieht sich aber angesichts der Bündnisabkommen seiner Gegner – der Allianz Englands, der Niederlande und Schwedens – aus dem Devolutionskrieg zurück. Ungeachtet seiner taktischen Kompromisse posiert er in der Folgezeit als generöser Friedensstifter und lenkt damit vom eher unvorteilhaften Verlauf des Geschehens ab. Vgl. Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierungen des Sonnenkönigs*. Berlin, 2001, S. 93ff; Malettke, Klaus: *Die Bourbonen*. Band I: *Von Heinrich IV. bis Ludwig XIV. 1589-1715*. Stuttgart, 2008, S. 154ff, S. 204ff; Schultz, Uwe: *Der Herrscher von Versailles. Ludwig XIV. und seine Zeit*. München, 2006, S. 204ff.

¹⁴ Zur Handlung und zum Libretto des *Ballet de Flore* vgl. Schulze, Hendrik: *Französischer Tanz und*

Dass sich Ludwig XIV. zurückzieht und die Bühne professionellen Tänzern überlässt, lenkt das System monarchischer Selbstdarstellungen und die Entwicklung des Balletts in neue Bahnen. Isaac de Benserade, der Librettist des *Ballet de Flore*, legt in seinen Versen nahe, die Ballettbühne biete kein effektives Forum mehr für die Lobpreisung des Königs.¹⁵ Zitiert wird diese Botschaft bis heute. Die Person des Königs sei in den Sechzigerjahren zu sehr in den Mittelpunkt gerückt, um durch die Mittel der Kunst noch adäquat repräsentiert zu werden. Damit habe sich das Potenzial königlichen Tanzens erschöpft.¹⁶ Ein zweites Erklärungsmodell findet sich in Ludwigs gefestigter politischer Position, die die Triumphmomente eines *Ballet de la Nuit* oder eines *Ballet de Flore* überflüssig macht.¹⁷ Wirklich plausibel klingt dies nicht, denn die öffentlichkeitswirksame Imageproduktion um Ludwig XIV. nimmt mit den Jahren keineswegs ab. Entscheidender scheint die zunehmende Professionalisierung des Tanzes als solche: verbunden mit steigender Virtuosität und Körperbeherrschung, die Ludwig an seine körperlichen Grenzen führt.

Im März 1661 hatte er als eine seiner ersten Amtshandlungen als alleinregierender Souverän die Académie Royale de Danse ins Leben gerufen. Mit diesem ersten Ausbildungsinstitut seiner Art nimmt eine zentrale, im Namen der Krone gesteuerte Kulturpolitik ihren Anfang. Als erster Direktor der Akademie amtiert François Galland du Désert. Gleichfalls gehören ihr zwölf weitere Fachmänner, darunter Jean Renaud – ebenso wie Désert ein Tanzmeister der königlichen Familie –, Jean und Guillaume Reynal, Jean-François Picquet oder Thomas le Vacher an. Die von Ludwig abgezeichnete Gründungserklärung erhebt die Steigerung von Qualität und Niveau zum vordergründigen Ziel ihrer Arbeit.¹⁸ Wer von jetzt an als Tanzmeister tätig werden will, wird

Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual. Hildesheim/Zürich/New York, 2012, S. 217ff.

¹⁵ „L'Art ne peut plus traiter ce sujet comme il faut, / Et vous estes monté si haut / Que l'Eloge, & l'Encens ne vous sçauroient plus joindre.“ Libretto des *Ballet de Flore*, zitiert in: Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 119.

¹⁶ Vgl. Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 118ff; Schulze, Hendrik: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual.* Hildesheim/Zürich/New York, 2012, S. 218ff.

¹⁷ Vgl. Schoenfeldt, Susanne: *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1997, S. 52f.

¹⁸ „[E]n sorte qu'il y a lieu de s'étonner que le petit nombre de ceux qui se sont trouvez capables de

von den Mitgliedern der Akademie auf seine Kompetenz geprüft. Künstlerische und pädagogische Fragen stehen in monatlichen Zusammenkünften zur Diskussion.

Gleichfalls setzt sich Ludwig XIV. für ein Notationssystem ein. André Lorin und Jean Favier legen erste Ansätze zur Dokumentation höfischer Ballette vor, eine von Pierre Beauchamp entwickelte Tanzschrift findet echte Verbreitung. Beauchamp, seit 1661 „Intendant des Ballets du Roi“ und seit 1680 Direktor der Akademie, wird weiterhin die Einführung von fünf Fußpositionen zugeschrieben. Auch Raoul Auger Feuillet gibt im Jahr 1700 mit seiner *Chorégraphie* ein Regelwerk systematisierter Tanzbewegungen samt einer Symbolik zu deren Verschriftlichung heraus.¹⁹ Von jetzt an gebotene Standards zwingen Tänzer durch die schon damals festgeschriebene Auswärtsdrehung der Beine in eine abnorme Haltung und arbeiten den Gesetzen der Schwerkraft entgegen. Die Schlagwörter „mathematische Balance“, „Geometrie“ und „Abstraktion“ fassen die damalige Tanzkunst adäquat zusammen²⁰: Hier nimmt ein kodifiziertes Übungssystem seinen Ursprung, aus dem unser heutiges Ballettvokabular entstanden ist.

l'enseigner ayent par leur étude & par leur application si longtemps resisté aux essentiels défauts dont le noble infiny des ignorans ont tâche de la défigurer & de la corrompre en la personne de la plus grande partie des Gens de qualité: Ce qui fait que nous en voyons peu dans nostre Cour & suite, capables & en estat d'entrer dans nos Ballets, & autres semblables divertissemens de Danse, quelque dessein que nous en eussions de les y appeller. A quoy estant necessaire de pourvoir, & desirans rétablir ledit Art dans sa premiere perfection, & l'augmenter autant que faire se pourra.“ *Lettres patentes du roy, pour l'establissement de l'Academie royale de danse en la ville de Paris. Verifiées en Parlement le 30 mars 1662.* In: Franko, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body.* Cambridge, 1993, S. 166. Reprint des Gründungsstatus ebenda, S. 166-181. In englischer Übersetzung ebenfalls in: Needham, Maureen: *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661 – A Commentary and Translation.* In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts.* 20. Jahrgang, Nummer 2/1997, S. 180-188.

¹⁹ Ob Feuillet's *Chorégraphie ou l'Art de décrire la Danse par Caractères et Figures démonstratifs* Beauchamp's Notationssystem plagiiert, ist umstritten. Maureen Needham und Monika Woitas argumentieren, Feuillet habe sich stark an Beauchamp orientiert oder dessen Notation lediglich herausgegeben. Dorion Weickmann, Sandra N. Hammod und Claudia Jeschke stufen Feuillet's *Chorégraphie* dagegen als eigenständiges Werk ein. Vgl. Hammod, Sandra N.: *The rise of ballet technique and training: the professionalisation of an art form.* In: Kant, Marion (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet.* Cambridge, 2007, S. 66f; Jeschke, Claudia: *Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers durch den Körper.* In: Dahms, Sibylle/Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper.* Kongreßbericht Salzburg 1994. Innsbruck/Wien, 1996, S. 91ff; Needham, Maureen: *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661 – A Commentary and Translation.* In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts.* 20. Jahrgang, Nummer 2/1997, S. 175; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870).* Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 74ff; Woitas, Monika: *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830.* Herbolzheim, 2004, S. 24.

²⁰ Vgl. Jeschke, Claudia: *Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers durch den Körper.* In: Dahms, Sibylle/Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper.* Kongreßbericht Salzburg 1994. Innsbruck/Wien, 1996, S. 86ff; Schoenfeldt, Susanne: *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes.* Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1997, S. 188ff; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870).* Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 75ff.

Schon in den Sechzigerjahren des 17. Jahrhunderts steigen die Anforderungen an Körperbeherrschung und Beweglichkeit. Michel de Pure notiert 1668 nicht umsonst, die Aristokratie sei den zunehmenden technischen Schwierigkeiten nicht mehr gewachsen.²¹ Namentlich für den König ist der Anschein des Unvollkommenen untragbar. Sobald Ludwig XIV. nicht mehr über Kritik erhaben ist, bricht die auf Ruhm, Perfektion und Triumph ausgerichtete Propaganda um seine Person. Das Image des unfehlbaren Monarchen stößt dort an seine Grenzen, wo sich sein „natürlicher“ und sein „politischer“ Körper überschneiden. Nicht eine kaum mehr steigerungsfähige Herrscherikonografie *auf* der Bühne, sondern die problematische Doppelnatur des Königs ist ausschlaggebend für seinen Rückzug aus dem aktiven Tanz.

Dass Ludwig XIV. seit 1669 tanzen lässt statt selbst zu tanzen, erlaubt ihm, an seinem bislang zelebrierten Persönlichkeitsprofil festzuhalten. Denn das Theater doppelt seine absolutistische Macht auch dann, wenn er den Vorstellungen als Zuschauer beiwohnt. Ihm steht ein zentraler Platz mit optimaler Sicht auf das Geschehen zu und da Tanz, Spiel und Inszenierung allein auf ihn ausgerichtet sind, brechen sich die Blicke aller Anwesenden an seiner Person. Der König nimmt auch hier die Hoheit innerhalb der höfischen Gesellschaft und in der Welt für sich in Anspruch.²²

Weiterhin sind in Ludwigs Namen tätige Experten – Jean-Baptiste Lully, Molière, Pierre Beauchamp oder Isaac de Benserade – für die detaillierte Planung höfischer Theateraufführungen zuständig. Ludwig XIV. überlässt nichts dem Zufall. Tanz wird nun als tatsächlich theatrale Darbietung konzipiert. Mit professionellen Tänzern und der Transformation des Königs vom Akteur hin zum Zuschauer entfaltet sich das Ballett im Rahmen des klassischen, auf versierte Künstler und rezipierendes Publikum aufbauenden Theatermodells. Zwangsläufig kristallisiert sich eine Trennung von Bühnentanz und höfisch-gesellschaftlichen Tänzen heraus: Ludwig XIV. vollzieht politisch aufgeladene

²¹ Vgl. Pure, Michel de: *Idée des Spectacles ancien et nouveaux*. Referiert in: Needham, Maureen: *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661 – A Commentary and Translation*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 20. Jahrgang, Nummer 2/1997, S. 175; Schroedter, Stephanie: *Vom „Affect“ zur „Action“*. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action. Würzburg, 2004, S. 37.

²² Vgl. Zur Lippe, Rudolf: *Naturbeherrschung am Menschen*. Band II: *Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus*. Frankfurt am Main, 1979, S. 19ff.

Inszenierungen seiner selbst nicht mehr als Teilnehmer seiner *Ballets de Cour*, sondern im Ballsaal.²³

Dass sich der Bühnentanz nur noch mittelbar um die Person Ludwigs XIV. zentriert, heißt weiterhin, dass Tänzer als solche in den Blickpunkt rücken. Männer ziehen vor-dergründige Aufmerksamkeit auf sich, obwohl bereits in den Fünfzigerjahren des 17. Jahrhunderts die ersten Tänzerinnen in Erscheinung getreten sind. Der Jesuitenpater Claude-François Ménéstrier beispielsweise gesteht in seiner 1682 herausgegebenen Schrift *Des ballets anciens et modernes* allein Tänzern praktikable, Körper und Gliedmaßen nicht behindernde Kostüme zu. Ballerinen bleiben lange Röcke vorbehalten, die ihre technischen Fertigkeiten einschränken und sie noch über Jahrzehnte von der virtuellen Meisterschaft ihrer Kollegen ausschließen.²⁴

Zugleich werden Frauenrollen noch immer von Männern getanzt.²⁵ Hierbei entfaltet sich ein Wechselspiel der Assoziationen. Hat sich Ludwig XIV. im Gewand einer jungen Frau oder einer Göttin nach wie vor als König in Szene gesetzt, so bleiben alle übrigen Darsteller *en travestie* als Männer zu erkennen. Nicht umsonst weist das Libretto des 1666 aufgeführten *Ballet des Muses* die von Gaston Jean Baptiste de Lévis Mirepoix verkörperte Partie der „Thisbe“ als eine mittels Maske und Kostüm gegebene

²³ Zum Gesellschaftstanz am Hof Ludwigs XIV. vgl. Braun, Rudolf/Gugerli, David: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*. München, 1993, S. 145ff. Zur zunehmenden Theatralisierung des Balletts und den ersten Definitionen von (Theater-)Tanz in den Schriften Michel de Pures, Claude-François Ménéstriers, Jean-Baptiste du Bos', Louis de Cahusacs, Jacques Bonnets oder Pierre Rameaus vgl. Jeschke, Claudia: *Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers durch den Körper*. In: Dahms, Sibylle/Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*. Kongreßbericht Salzburg 1994. Innsbruck/Wien, 1996, 90ff; dies.: *Vom Ballet de Cour zum Ballet d'Action. Über den Wandel des Tanzverständnisses im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*. In: Kapp, Volker (Hrsg.): *Le Bourgeois gentilhomme. Problèmes de la comédie-ballet*. Paris/Seattle/Tübingen, 1991, S. 189ff; Schroedter, Stephanie: *Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*. Würzburg, 2004, S. 35ff, S. 93ff, S. 121ff, S. 154ff, S. 184ff, S. 211ff, S. 258ff, S. 347ff, S. 405ff.

²⁴ „Que l'habit [de l'homme] ne soit point embarrassant, & qu'il laisse le corps & la jambe bien libre pur danser. Les habits de femmes sont les moins propres, parce qu'ils doivent estre longs.“ Ménéstrier, Claude-François: *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, zitiert in: Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 81. Zu den im barocken Bühnentanz üblichen geschlechterdifferenten Bewegungsstandards vgl. Marsh, Carol G./Lutz, Michael E.: *Geschlechter im Barocktanz*. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballett international/tanz aktuell*. August 1998 (Heft 8/9): *Tanz der Geschlechter*, S. 44f.

²⁵ Als erster Auftritt einer Tänzerin galt lange Mlle. La Fontaines Debüt in *Le Triomphe de l'Amour*, uraufgeführt am 21. Januar 1681 im Schloss zu Saint-Germain-en-Laye. Neuere Forschungen haben derlei Ansichten revidiert. Vgl. Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 103ff. Zur anhaltenden Dominanz von Tänzern und Frauenrollen *en travestie* vgl. ebenda, 79ff.

Weiblichkeit aus. „Vous avez bonne mine, & ne prétendez pas / Que pour vostre beauté l'on souffre le trépas / Aussi la Fable ingénieuse & sage / Sur l'accident funeste ou Pyrasme est tombé / Quand elle parle de Thisbé / N'accuse que son voile, & non pas son visage“²⁶: Spricht der Text von theatralem Schein, so spielt er zugleich auf Lévis Mirepoix' tatsächliches Geschlecht an.

Derlei liegt im Geist der Zeit begründet. Biologisch fundierte Geschlechtsunterschiede gibt es noch nicht in den damaligen Diskursen um Männlichkeit und Weiblichkeit. Dies wirkt sich nachhaltig auf gesellschaftliche und theatrale Repräsentationsmuster aus. Thomas Laqueur zeigt, dass das in der Antike begründete „Ein-Geschlechts-Modell“ – die Anschauung, dass allein das männliche Geschlecht existiert und die Geschlechtsorgane der Frau als nach innen verlagerte Äquivalente des Männerkörpers zu verstehen sind – bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts Bestand hat. Anatomische Verschiedenheiten stehen erst seit dem letzten Jahrhundertdrittel im Fokus der Medizin und finden erst nach 1700 allgemeine Verbreitung. Erst dann, so Laqueur, „erfand man das Geschlecht, wie wir es kennen.“²⁷

Bis dahin erweisen sich soziale Identitäten als flexible und dennoch polarisierende Kategorien. Da das biologische Geschlecht keine verbindlichen Gegensätze garantiert, bieten sich gewisse Freiheiten. Hier entsteht Raum für jene Grenzüberschreitungen, die Tänzer zur Zeit Ludwigs XIV. in Anspruch nehmen. Gleichfalls allerdings müssen offensichtliche Unterschiede zwischen Männern und Frauen über sekundäre Charakteristika, nämlich über Auftreten und Verhalten gefestigt werden.²⁸ Adäquate Männlichkeit orientiert sich schon damals an Stärke, Zielstrebigkeit, Mut und Kraft, schließt jedoch auch Gefühl und Körperlichkeit ein.²⁹ Letztere Facetten steigen erst um und nach 1800 zu (vermeintlich) elementaren Weiblichkeitsmerkmalen auf: Im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert schreibt man den Geschlechtern noch keine schicksalhaften Wesensdifferenzen ein.

²⁶ Libretto des *Ballet des Muses*, zitiert ebenda, S. 85.

²⁷ Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main/New York, 1992, S. 172.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 143ff.

²⁹ Vgl. Schmale, Wolfgang: *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000)*. Wien/Köln/Weimar, 2003, S. 109ff.

Tatsächlich, und auch dies gehört zu den Ambivalenzen damaliger Körperbilder und Rollenideale, teilen Männer und Frauen weit mehr als zu späteren Zeiten. Noch wird nichts an der „Natur“ festgemacht. Das barocke Körperverständnis stellt stilisierte, gekünstelte Erscheinungsformen zur Schau. Hiervon sprechen die Ballettästhetik und die auf der Bühne obligatorischen, von jeglicher Individualität ablenkenden Masken ebenso wie vorherrschende Kleidungskonventionen.

Letztlich teilen sich Frauen wie Männer eine auffällige, farbenfrohe Garderobe. Perücken, ausladende Gehröcke und Ärmelaufschläge verfremden die männliche Silhouette³⁰, gleichfalls lenken Absatzschuhe und Kniehosen den Blick auf die Beine. Wie Anne Hollander treffend ausführt, bildet sich erst im Klassizismus, etwa in den Jahren um 1780 die Ansicht heraus, „daß auffallende Kleidung für ernsthafte Männer, gleich welcher Klasse, zu missbilligen war.“³¹ Mit der bürgerlichen Männermode des 19. Jahrhunderts setzen unbunte und uniforme Anzüge bis heute gebräuchliche Standards. Von jetzt an tritt der Männerkörper in den Hintergrund, von jetzt an dürfen (und müssen) allein Frauen den ursprünglich beiden Geschlechtern zugestandenen Finessen des Sich-Schmückens nachkommen. Noch anderthalb Jahrhunderte zuvor stehen Männern und Frauen gleichermaßen Anmut, Schönheit und ein begehrenswertes Erscheinungsbild zu. Das 18. Jahrhundert wird die Grundlagen der Vergangenheit fortschreiben, das Image des Tänzers dennoch aber in neue Bahnen lenken.

³⁰ „[D]er Körper ist als eine Erscheinung der physischen Welt sowohl in seiner realen Existenz zu bezweifeln als auch in seiner Vergänglichkeit zu betrauern. Genauso wie er Zeugnis vom schönen Schein ablegt, repräsentiert der Körper aber auch die unsterbliche Seele, das ewige Ich. Und vor allem mit seiner äußeren Erscheinung muß er einen angemessenen Eindruck von der Größe und Wichtigkeit des Ichs vermitteln. Alles Natürliche wie Größe, Gestalt oder Umfang des Körpers, die bloße Haut oder das Haar wurde so weit wie nur irgend möglich dem Blick entzogen.“ Jeschke, Claudia: *Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers durch den Körper*. In: Dahms, Sibylle/Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*. Kongreßbericht Salzburg 1994. Innsbruck/Wien, 1996, S. 85.

³¹ Hollander, Anne: *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*. München, 1997, S. 17. Vgl. weiterhin: Brändli, Sabine: „... die Männer sollten schöner geputzt sein als die Weiber“. *Zur Konstruktion bürgerlicher Männlichkeit im 19. Jahrhundert*. In: Kühne, Thomas (Hrsg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt am Main, 1996, S. 101-118; Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart, 2013, S. 48ff.