



36/37

BAROCKBERICHTE

Getanzte Malerei und sprechender Tanz am Hofe des Sonnenkönigs

„Il faut donc exprimer [...] les mouvemens du cœur & les affections de l'ame, & c'est le chef-d'œuvre de l'art, parce qu'il faut parfaitement connoître la nature pour les bien exprimer.“

Claude François Ménéstrier

Dem engagierten Kunsthistoriker Ulrich Nefzger, der Kunst und Wissenschaft mit Herz und Seele verbindet.

Spätestens ab dem späten 16. Jahrhundert stand der Tanz am französischen Hof nicht mehr „nur“ im Zeichen kultivierter Unterhaltungskunst, sondern diente zunehmend politischen Interessen. Nicht zuletzt um den anwachsenden Repräsentationsansprüchen gerecht zu werden, wurde er kontinuierlich stilisiert, theatralisiert und schließlich auch – um ihm zugleich einen wissenschaftlichen Anspruch zu verleihen – akademisiert. Auf praktischer Ebene sollten diese Bemühungen in der Etablierung der „Académie royale de danse“ (1661) ihren Ausdruck finden: Dort versammelten sich die angesehenen Tanzmeister ihrer Zeit, um über Fragen der Tanztechnik und Choreographie zu diskutieren, deren Kodifizierung und Konventionalisierung, letztlich rigore Formalisierung man anstrebte.¹ Die vor diesem Hintergrund von Pierre Beauchamps (1631-1705) entwickelte und von Raoul Auger (Anger) Feuillet (1659/60-1710) geschäftstüchtig vertriebene Tanznotation war insofern kunstvoller Ausdruck eines politischen wie ästhetischen Systems, das sich durch strikte Reglements auszeichnete, und denen – wenn auch nicht in der Politik, so doch im Tanz – „rational“ erkennbare, auf „berechenbare“, d.h. arithmetrische Prinzipien zurückzuführende Gesetzmäßigkeiten zugrunde lagen. (Abb. 1 a und b)

Eine andere Form einer wissenschaftlich-akademischen Auseinandersetzung mit der zum Inbegriff „gehobener“² bzw. hierarchisch strukturierter Lebenskultur avancierenden Tanzkunst fand im Kreise der umfassend gebildeten, kunstsinnigen Gelehrten am Hofe Louis XIV statt, die sich auf einer kunsttheoretischen Ebene um die „Poetisierung“ des französischen Tanzes höfischer Prägung bemühten. Es gehört zu den glücklichen Fügungen der in diesem Punkt vergleichsweise spärlichen Quellenlage, dass wir heute über zwei Traktate aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verfügen, in denen sich Erörterungen zum Wesen der Tanzkunst im Vergleich mit anderen Kunstformen finden, und die dabei – von (scheinbar) unversöhnlich gegenüberliegenden Positionen ausgehend – teils

sehr divergierende Standpunkte exemplifizieren. Es handelt sich um eine Abhandlung des zeitweise als „Conseiller et Aumônier du Roi“ am Hof Louis XIV wirkenden Geistlichen Michel de Pure (1620-1680)³ und des ebenso – neben vielen anderen Tätigkeiten – als königlicher Berater in Erscheinung tretenden Jesuitenpaters Claude-François Ménéstrier (1631-1705).⁴ Bereits die Titel der Traktate verweisen auf wesentliche Intentionen der Autoren, die unverkennbar in der Tradition der französischen „Abbés diplomates“ stehen: Michel de Pure fordert in seiner *Idée des Spectacles anciens et nouveaux*, Paris 1668, die unbedingt notwendige „Spektakularität“ „moderner“ Theateranzinszenierungen, um – vergleichbar antiken „Theaterspektakeln“ – überwältigende Eindrücke und nachhaltige Wirkungen hervorzurufen, während sich Claude François Ménéstrier in seinen *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*, Paris 1682, auf den Entwurf einer Regelpoetik des Balletts in enger Anlehnung an (vermeintlich) antike Tanzkunst konzentriert. Innerhalb der die zeitgenössischen Kunstdiskussionen bestimmenden „Querelle des Anciens et Modernes“ verdeutlicht De Pure die Position der „Modernen“, die für eine sich von (alt-)humanistischen Traditionen emanzipierende, „unmittelbar alle Sinne ergreifende“ Wirkungsästhetik eintreten, während sich Ménéstrier zum Sprecher der „Anciens“ macht, jener Verfechter antiker Kunsttheorien, die an überzeitlich gültige Gesetzmäßigkeiten künstlerischer Praxis festhalten. Gemeinsam ist beiden Ansätzen das Bemühen um eine Klärung der künstlerischen Aufgabe und Bedeutung von Tanz, um ihn in die zeitgenössischen, von dem „ut pictura poesis“-Diktum⁵ geprägten Kunstdebatten integrieren bzw. der Malerei und Dichtung als vollgültige Kunstform gleichberechtigt zur Seite stellen zu können. Hierbei kreisen die Ausführungen um die Frage, worin der spezifisch tänzerische Ausdruck bestehe (bzw. bestehen soll) und inwiefern sich Parallelen, aber auch Unterschiede zur Malerei und Dichtung ergeben, die sich gerade im Ballet de Cour in einem vielfältig gestalteten Zusammen- und Wechselspiel gegenüberstanden. Beide Autoren stellen hierbei zunächst übereinstimmend fest, dass der (Bühnen-)Tanz ein „stummes“ („muette“), d.h. non-verbaler Bewegungsausdruck sei, der jedoch über eine sprachlichen Äußerungen vergleichbare Aussagekraft verfüge. De Pure beispielsweise beschreibt den Ballet⁶ als „Representation muette“, „où les gestes & les mouvemens signifient ce qu'on pourroit

exprimer par des paroles“ (De Pure S. 210). Dementsprechend finden sich bei ihm als Synonyme für den Theatertanz: „Action muette“, „Expression muette“ oder „Fable muette“ „[pour] exprimer quelque chose sans parler“ (De Pure S. 214f, 249, 262, 267 [b] [doppelte Paginierung]).

Von dieser noch sehr allgemeinen Voraussetzung ausgehend bemüht sich Ménéstrier um eine eingehende Analyse des Ballet und filtert hierbei als dessen Essenz – unter Berufung auf antike Quellen – „Dances figurées“ heraus, die sich durch „Mouvemens reglez des gestes“ und „Cadences harmoniques“ auszeichnen, die wiederum in einer unmittelbaren Verbindung zur (Handlungs-)Aktion („Action“) und den Darstellern („Figures“) stehen (Ménéstrier S. 40 [mit Bezug auf die aristotelische Poetik]). Zudem erläutert er im Rahmen seiner „Definition des Ballets“, dass im Theatertanz jene „Nachahmungen“ („Imitations“) in Bewegungen übertragen werden, die man sonst auf der Bühne spricht oder singt („le Ballet est une imitation des choses que l'on dit & que l'on chante“, Ménéstrier S. 40 – mit Verweis auf Athenaios' *Deipnosophistai* und Lucians *De Saltatione*).

Neben der nachahmenden Darstellung von Tieren, „anderer Körper“ („tous les autres corps“), „natürlicher Gegenstände“ und „wesenhafter Eigenschaften“ („Choses naturelles“, „Propriétés les plus essentielles“), bestehe die hohe Kunst des Theatertanzes zweifellos in der von Aristoteles geforderten Nachahmung menschlicher „Handlungen“, „Leidenschaften“ und „Sitten“ bzw. moralischer Grundsätze („Choses morales“, „Actions“, „Mœurs“, „Passions“). Auf diese Weise gelangen Affektdarstellungen in das Zentrum theatralischer Tanzdarbietungen, wobei die Tanzkunst gerade durch die ihr eigenen (Körper-)Bewegungen besonders eindringlich seelische Vorgänge „nachzuahmen“ und dabei unmittelbar in die Seele des Menschen vorzudringen vermag.

„Le Ballet n'imité pas seulement les actions, il imite encore selon Aristote les passions & les mœurs, ce qui est plus difficile que l'expression des actions. Cette imitation des mœurs & des affections de l'ame est fondée sur les impressions que l'ame fait naturellement sur le corps, & sur le jugement que nous faisons des mœurs & des inclinations des personnes sur ces mouvemens extérieurs.“ (Ménéstrier S. 160, vgl. ebd. S. 153, 199)

„Il faut donc exprimer dans les Ballets les mouvemens du cœur & les affections de l'ame, & c'est le chef-d'œuvre de l'art, parce qu'il faut parfaitement connoître la nature

8 *Gigue à deux.*

Gigue de Roland.

gigue à deux

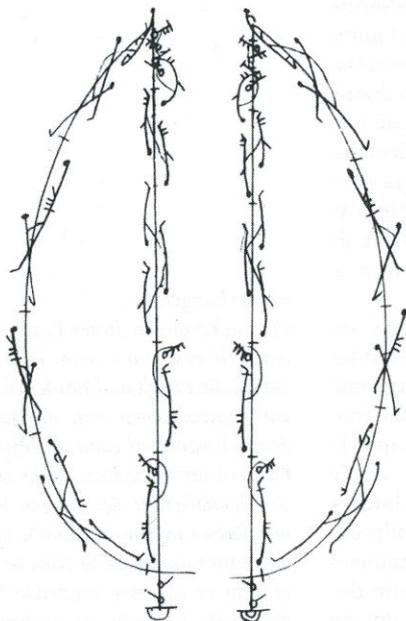


Table des Pas de Bourée, ou Fleurets.

<i>pas de bourée en avant.</i>	<i>en arriere</i>
<i>en arriere, et le dernier ouvert à côté.</i>	<i>le p. en arriere, le second b'aba de l'air, et le dernier en avant.</i>
<i>le même</i>	<i>le p. en arriere, le second b'aba de l'air, et emb'ette derrière, et le dernier en avant.</i>
<i>le même</i>	<i>les deux p. en arriere, et le 3. en avant.</i>
<i>le même</i>	<i>le premier en arriere, le second assamblé et le 3. en avant.</i>

Abb. 1 a und b: Von unterschiedlichen Ansätzen zur Aufzeichnung von Choreographien im späten 17. Jahrhundert setzte sich letztlich das von Pierre Beauchamps und Roul Auger (Anger) Feuillet entwickelte System durch, das bis in das späte 18. Jahrhunderts in Gebrauch war (vorzugsweise für Gesellschaftstanzchoreographien): „Table des Pas de Bourée, ou Fleurets“ und „Gigue à deux“ (mit einem Pas de Bourée im dritten Takt) aus der *Chorégraphie ou l'Art de décrire la Dance, par Caractères, Figures et Signes démonstratifs ... par M. Feuillet, Maître de Dance. Paris 1701* (Erstveröffentlichung 1700) (Exemplar der Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg).

pour les bien exprimer.“ (Ménéstrier S. 161)⁷ Zwar beschreibt auch De Pure Darstellungsinhalte, die sich mit Ménéstriers Hinweisen zu „Mouvemens du Cœur & Affections de l'Âme“ decken, und auch er verweist in diesem Zusammenhang – wie Ménéstrier – auf die antike Pantomime, dennoch findet man innerhalb seiner Ausführungen zu „diverses Agitations de l'Âme“, „Mouvemens naturels“, „Mouvement[s] intérieurs“ bzw. „Ressentiments intérieurs“ beispielsweise eines Wütenden, Verliebten, Traurigen oder Fröhlichen (De Pure S. 249ff) nicht jenen für Ménéstrier so zentralen Begriff der „Imitation“, geschweige denn, dass er Nachahmungen zum zentralen Anliegen sämtlicher Künste erhebt. Stattdessen charakterisiert De Pure den Ballet als „Ouvrage de bel Esprit“ (De Pure S. 260), wobei „Beautes modernes“ bzw. „Objets agreables“ dem Zuschauer das

gewünschte „Plaisir“ bereiten⁸ und seine Phantasie („Imagination“)⁹ anregen sollen. Gemeinsam ist den Definitionen des Ballet bei De Pure und Ménéstrier, dass beide eigens die den Tanz so wesentlich prägenden (Körper- und Raum-) Bewegungen („Mouvemens“, „Figures“) hervorheben und zudem – wenn auch nicht ebenso exponiert wie nachfolgende Tanzbuchautoren – auf „Gestes“ hinweisen, durch die etwas „ausgedrückt“ bzw. auf tiefere Sinnzusammenhänge verwiesen wird („exprimer“, „représenter“, „signifier“). (Abb. 2) Hierzu führt De Pure weiter aus, dass die „stumme“ Bewegungssprache des Theaterntanzes allein auf der Basis des visuellen Eindrucks ohne Zuhilfenahme anderer Ausdrucksmittel verständlich sein müsse (De Pure S. 210) – eine Forderung, die in Anbetracht der späteren Diskussionen im Vorfeld des Ballet en Action ausgesprochen

fortschrittlich erscheint. An anderer Stelle wird diese Aussage jedoch wieder relativiert, indem De Pure einräumt, dass gesprochene, gesungene oder instrumentale Einlagen als zusätzliche Accessoires bzw. gefällig auszierende „Ornamente“, wenn auch nicht als essentielle Bestandteile eines Ballet, durchaus ihre Berechtigung haben (vgl. hierzu De Pures Umschreibung des „Recit“ als „Ornement estranger au Balet“ De Pure S. 267 [a] bzw. der Verse als „Ornement postiche“ De Pure S. 296). Im Gegensatz dazu erachtet Ménéstrier die Beiträge anderer Künste zum Ballet als unbedingt notwendige Ergänzung einer keineswegs voraussetzungslos verständlichen „stummen“ Sprache des Tanzes. Hatte er die enge Verbindung von Musik und Tanz bereits innerhalb seiner Definition des Ballet angesprochen („Cadences harmoniques“, s.o.), so erörtert er weiter, dass auch gespro-

chene oder gesungene Textpassagen unabkömmliche Bestandteile eines Ballet sind, um dem Zuschauer den Inhalt der Darbietung verständlich zu machen (Ménéstrier S. 258). Da der Tanz alleine nicht in der Lage sei, dem Zuschauer die dargestellten Stoffe zu vermitteln, ist es üblich, die „Sujets“ bereits vor der Vorstellung zu verteilen, erfährt man von Ménéstrier. Aus dem gleichen Grund werden auch die Darsteller häufig mit „Vers en Forme d'Epigramme“ versehen (Ménéstrier S. 292). Solche Äußerungen belegen Ménéstriers traditionsbewusstes Festhalten am Konzept des Ballet de Cour, dessen Reiz in einem unterschiedlich gewichteten Zusammenspiel von (vokalen wie instrumental) Musik-, Tanz- und Rezitationseinlagen bestand, ohne hierbei zwangsläufig ein durchgängiges handlungsdramatisches Konzept zu verfolgen.

Denn, so erfährt man von Ménéstrier, als Sonderform innerhalb der dramatischen Dichtungen müsse der Ballet nicht den gleichen Prinzipien folgen wie die „Tragédie“ bzw. das Sprechtheater im Allgemeinen: Er brauche sich nicht an die (auf die aristotelische Poetik zurückgehenden) Regeln der Einheit von Ort, Zeit und Handlung binden, stattdessen nur eine „Unité du Dessein“, d.h. ein einheitliches Grundkonzept bewahren, das sich aus einer übergeordneten Idee bzw. einem Motto ergibt (Ménéstrier S. [14] [Preface], S. 54).¹⁰ Dementsprechend erachtet Ménéstrier die geläufigen Charakterisierungen des Ballet als „Comédie muette“ bzw. „Tragédie muette“ nur mit Einschränkungen als zutreffend (vgl. hierzu Ménéstrier S. [6] [Preface], If, 3, 135).¹¹

Und während De Pure die „Tragédie“ und den Ballet als „deux Sortes de Peinture“ charakterisiert (De Pure S. 211), somit eine Verwandtschaft von Sprechtheater, Theater- und Malerei betont, gleichzeitig aber auch die beiden zuerst genannten letzterer unterordnet, setzt Ménéstrier den Tanz der Malerei gleich und rückt zudem den „Danse muette“ – als wenn auch non-verbale, so dennoch erzählende, im Sinne von „etwas ausdrückende“ Tanz – in die Nähe der Dichtung, die er (wiederum mit Rekurs auf antike Quellen) als „Peinture parlante“ umschreibt. Hierdurch wird der Tanz in das Gefüge der „Nachahmenden Künste“, innerhalb derer die Malerei und Dichtung eine Vorbildfunktion einnehmen, als autonome Kunstform eingebunden:

„Le Ballet est une Peinture, puisqu'il est une imitation, & Horace a dit depuis longtemps, que c'étoit sur la Peinture qu'il falloit regler la Poësie qui est une peinture parlante, comme la Peinture est une Poësie muette ›Ut pictura Poësis erit.‹“ (Ménéstrier S. 82, vgl. ebs. 138, 153f)

Ménéstrier geht noch einen Schritt weiter, wenn er den Ballet zum „Frère aîné“ der „trois admirable Sœurs“ „la Musique, la

Peinture & la Poësie“ erhebt (Ménéstrier S. 1). Die Position des „älteren Bruders“ führt er auf die Überlegenheit des Theater- gegenüber seinen „Schwesterkünsten“ zurück: Denn, da sich die Tanzkunst gleichzeitig in Raum und Zeit entfalte und gerade durch die ihr eigenen (Körper-)Bewegungen unmittelbar in „die Natur der Dinge“ vor- bzw. in die menschliche Seele eindringe, gebühre ihr der Vorzug gegenüber der Malerei, die nur eine Momentaufnahme bieten könne:

„C'est le propre de la Peinture, & du Ballet d'imiter & de représenter, mais le Ballet a cet avantage sur la Peinture, que la peinture n'a jamais qu'un moment, toutes ses figures demeurant toujours dans la même situation, & le même mouvement qu'elle leur a donné une fois: au lieu que le Ballet est toute une suite de mouvemens qui se succèdent les uns aux autres. Tous les personnages d'un tableau sont immobiles, & s'ils semblent se mouvoir par les charmes de la peinture ils n'ont qu'une seule action.“ (Ménéstrier S. 157; vgl. hierzu ebd. S. 41)

„Le Ballet est une imitation comme les autres Arts, & c'est ce qu'il a de commun avec eux. La différence est, qu'au lieu que les autres Arts n'imitent que certaines choses, comme la Peinture n'exprime que la figure, les couleurs, l'arrangement ou la disposition des choses, le Ballet exprime les mouvemens que la Peinture, & la Sculpture ne sauraient exprimer, & par ces mouvemens il va jusqu'à exprimer la Nature des choses, & les habitudes de l'ame, qui ne peuvent tomber sous les sens que par ces mouvemens. Cette imitation se fait donc par les mouvemens du corps, qui sont les Interprètes des Passions, & des sentimens interieur. Et comme les corps a des parties différentes, qui composent un tout, & font une belle harmonie, on se sert du son des instrumens & de leurs accords pour régler ces mouvemens, qui expriment les effets des Passions de l'ame.“ (Ménéstrier S. 40f)

Als Vorteil des Theater- gegenüber der Dichtung verweist Ménéstrier auf den Sachverhalt, dass im Ballet sämtliche poetischen Gattungen – epische, dramatische, lyrische, satyrische und elegische Dichtungen – zu einem einzigen Kunstwerk verschmelzen, das dementsprechend über vielfältigere Ausdrucksmöglichkeiten verfüge als jede einzelne Dichtung für sich genommen. Insofern stelle er auch für den Künstler eine größere Herausforderung dar (Ménéstrier S. 3f).¹²

Somit erachtet Ménéstrier im Gegensatz zu De Pure das symbiotische Wechselspiel verschiedenster Künste im Ballet (de Cour) keineswegs als Schwäche, die auf eine Unvollkommenheit der (von De Pure geforderten) voraussetzungslos verständlichen Sprache des Tanzes schließen lässt. Stattdessen hebt er ausdrücklich die Verbindung

von sicht- und hörbaren künstlerischen Gestaltungsmomenten im Ballet hervor, wobei er letztere keinesfalls – wie es bei De Pure geschieht – nur als ornamentale Versatzstücke, sondern als wesentliche Bestandteile des Gesamten betrachtet. Schließlich erhebt gerade diese von Ménéstrier so eindringlich betonte Verschmelzung sämtlicher Künste im Ballet die Tanzkunst zu einer eigenständigen Kunstform, die – seiner Meinung nach – den Einzelkünsten überlegen ist.

Anmerkungen:

(1) Lockerungen dieser Bestrebungen zeichneten sich erst nach dem Tode Louis XIV ab, zumal die Pflege und Förderung der Tanzkunst am französischen Hof ab diesem Zeitpunkt deutlich nachließ (und in einflussreiche Adelshäuser übersiedelte). Nicht zuletzt durch die Tanzleidenschaft des jungen Königs, der seinen Regierungsantritt durch die Inszenierung des Ballet royale de la Nuit besiegelte (1653), in dem er als eine tanzende Sonne erschien, die durch ihr Licht die nächtliche Dunkelheit durchbricht, erreichte die französische Tanzkunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine besondere Blüte.

(2) Einen künstlerischen Ausdruck findet dieses Phänomen in der Entwicklung und Differenzierung von „Pas élèves“ und soll bekanntermaßen im 19. Jahrhundert – unter gänzlich neuen (ästhetischen) Vorzeichen – „auf die Spitze“ getrieben werden.

(3) Ausführliche Hinweise zu seiner Biographie und seinem Schaffen finden sich in: Emile Magné, *La Prétieuse ou Le Mystère des Ruelles*, R: Paris 1938, [Vorwort] S. I-XCII (ebs. publiziert in: *Revue de Paris*, 2. Bd. 1938, S. 819-843 und *Revue de Paris*, 3. Bd. 1938, S. 156-185).

(4) Eingehende Informationen zu seinem Lebensweg und Werk sind enthalten in: Paul Allut, *Recherches sur la Vie et sur les Œuvres du P. Claude-François Menestrier*, Lyon 1856.

(5) Nach Horaz' *Ars Poetica* und Plutarchs *Moralia* (Plutarch bezieht sich hierbei wiederum auf Simonides), die in der Übersetzung durch Amyot (*Œuvres morales*, Paris 1572) einen bedeutenden Einfluss auf das französische Kunst- und Geistesleben des 16. und 17. Jahrhunderts ausübten.

(6) Hier und im Folgenden wird bewusst von einem „Ballet“ gesprochen, um Assoziationen zum „Ballett“-Begriff unseres heutigen (all-

täglichen) Sprachgebrauches zu vermeiden, der deutlich von Traditionen des 19. Jahrhunderts geprägt ist. Da der vorliegende Artikel auf eine Studie zurückgeht, deren Untersuchungszeitraum vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts reicht, steht der Terminus des „Ballet“ in diesem Kontext für die vielfältigen Tanztheaterformen vom Ballet de Cour bis zur Herausbildung des Ballet en Action (einem „Vorläufer“ romantischer Handlungsballette), wie beispielsweise der Opéra Ballet, Comédie Ballet, Tragédie Ballet und dem Ballet Divertissement. Stephanie Schroedter, Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action, Würzburg 2004.

(7) Auf den Naturbegriff in den Tanzdiskussionen des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, vgl. hierzu Schroedter 2004 (a.a.O.), S. 241ff.

(8) In diesen Kontext gehören auch die von De Pure so eindringlich betonten „belles Idées“, „agreables Idées“ und „belles Images“ einer Tanzinszenierung (vgl. hierzu u.a. De Pure S. 214, 217, 219, 222, 228f und 253f).

(9) Der Stellenwert der „Imagination“ in De Pures Ausführungen ist durchaus dem der „Imitation“ bei Ménéstrier vergleichbar, vgl. hierzu De Pure S. 218, 222, 259, 264, 284, 287, 304, 306.

(10) Hierin stimmt De Pure wiederum mit Ménéstrier überein, wenn er beispielsweise betont: „Toutefois si le Ballet a cela de commun avec la Comedie, il a ses differences & ses regles particulieres. Il n'est pas obligé à ces restrictions du Poëme Dramatique.“ – De Pure S. 213. Diese Auffassung lässt sich auch an seinen Äußerungen zu dem unerlässlichen, einheitlichen „Dessein“ eines Ballet bzw. zu der Notwendigkeit, sämtliche Einzelteile auf eine übergeordnete „Idee“ abzustimmen, aufzeigen (vgl. hierzu „Justesse de l'Idée“, „Convenance“ oder „Rapport au Sujet“ bzw. „Rapport avec le Tout“ De Pure S. 206, 213f, 236f, 241, 289).

(11) Da auch Saint-Hubert und Marolle den Ballet als „Comedie muette“ bezeichnen, liegt die Vermutung nahe, dass es sich hier um einen sehr verbreiteten Topos des Tanzdiskurses handelt. – Vgl. Saint-Hubert, La Manière de composer et faire reussir les Ballets, Paris 1641, S. 16; Marolle, Les Mémoires de M. de M., Abbé de Villeloin, Paris 1656/1657, [hier nach der Ausgabe:] Amsterdam 1755, 3. Bd., S. 113.

(12) Derartige Ausführungen zu einer Gegenüberstellung von Malerei, Dichtung und Tanz, bei der schließlich letzterer als den anderen Künsten überlegen dargestellt wird, finden sich keinesfalls erstmals bei Ménéstrier, sondern können bereits auf eine lange Tradition zurückblicken, die sich jedoch bei Ménéstrier als Bestandteil einer Poetik des Tanzes manifestiert. Vgl. hierzu z.B. Colletet



im Vorwort zu dem Argumentum des Ballet des Effets de la Nature (1632): „Si les Anciens ont appelé la Poésie une peinture parlante et la Peinture une poésie muette, à leur exemple nous pouvons appeler la Danse et surtout celle qui se pratique dans nos Ballets une peinture mouvante ou une poésie animée. Car comme la Poésie est un vrai tableau de nos passions et la Peinture un discours muet véritablement, mais capable néanmoins de réveiller tout ce qui tombe dans nostre imagination, ainsi la Danse est une image vivante de nos actions et une expression artificielle de nos secretes pensées.“ – Paul Lacroix, Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV, 4. Bd., Genf 1869, S. 191.

McGowan stellt Ménéstriers Beitrag zur „Ut pictura poesis“-Diskussion Äußerungen zeitgenössischer Dichter, Maler und Kunsttheoretiker gegenüber und bettet auf diese Weise Ménéstriers Argumentation in einen umfassenden Kontext ein. – Margaret M. McGowan, L'Art du Ballet de Cour en France 1581-1643, Paris 1963, S. 11-15.

Abb. 2: Kostüm und Maske von Louis XIV als Furie in dem Ballet des Noces de Pélée et de Thétis (1654). Furien eigneten sich in besonderem Maße zu eindringlichen Affektdarstellungen und kamen dementsprechend häufig zum Einsatz.

(Gouache sur vélin. Atelier de Henry de Gissey, 340x240 mm, Musée Carnavalet, Inv. D 8545. Aus: Marie-Françoise Christout, Le Ballet de Cour au XVIIe siècle (= Collection Iconographie musicale, ed. François Lesure, Bd. 8), Genf 1987.

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Stephanie Schroedter
Forschungsinstitut für Musiktheater
der Universität Bayreuth
D - 95349 Schloss Thurnau
st.schroedter@uni-bayreuth.de