

Der König tanzt in LE ROI DANSE: Darstellungen von Macht durch Musik und Tanz

Johannes Sturm (Heidelberg)

1. Einleitung

Die Verbindung von Macht mit Tanz und Musik durchdringt die Musikgeschichte zu allen Zeiten. Gerade in der französischen Geschichte treten mit Jean Baptiste Lully und Louis XIV. zwei Persönlichkeiten auf politische und tänzerische Parkett, die in diesen Aspekten auf außergewöhnliche Art miteinander verbunden sind, und diese Verquickung rückt Gérard Corbiau in seinem Biopic LE ROI DANSE (Frankreich 2000, Gérard Corbiau)¹ ins Zentrum des Films.

Der Film wird von folgender Rahmenhandlung umschlossen: Jean-Baptiste Lully führt sein *Te Deum* auf und verletzt sich durch seinen Dirigierstab. Eine sich anschließende Blutvergiftung wird am Ende des Films zu seinem Tod führen. Sein Unwille, sich den Fuß abnehmen zu lassen, der sinnbildlich für seine ganze Tanzkarriere steht, gibt den Anlass für eine filmische Rückschau, die wichtige Momente seines Lebens Revue passieren lässt. Corbiau wählt dafür eine chronologisch geordnete, episodenhafte Erzählweise und beschreibt den Aufstieg Lullys am Hof, sein Streben nach der Gunst des Königs und den Verlust derselben.

Die historischen Tatsachen werden zwar manchmal zugunsten der Verständlichkeit etwas zurechtgebogen (obwohl es zu Louis XIV. eine

¹ Alle Zeitangaben dieses Artikels beziehen sich, insofern nicht anders gekennzeichnet, auf die DVD LE ROI DANSE [DVD] (Frankreich 2000, Gérard Corbiau).

unermessliche Fülle von Quellen gibt), lassen aber dennoch eine Vielzahl an Möglichkeiten offen, was den Bereich der konkreten Aufführung anbelangt. Teile des Filmes wurden an den Originalschauplätzen in Versailles gedreht, ferner wurde hier im Gros der Fälle akribisch darauf geachtet, dem Zuschauer eine Welt zu präsentieren, die der damaligen möglichst nahe kommt. In der folgenden Analyse soll nun der Beziehung zwischen Möglichkeit und Fantasie nachgespürt werden. Besonders die Musik soll dabei zur Geltung kommen, und es soll aufgezeigt werden, auf welche Art und Weise Corbiau damit umzugehen weiß. Nicht nur, dass die Musik komplett zeitgenössisch ist, sie wurde in entscheidenden Szenen mit großer Sorgfalt ausgewählt, um Aussagen zu treffen, die manchmal weit über den eigentlich in der Szene gezeigten Sachverhalt hinausgehen.

Des Weiteren möchte ich im Speziellen den tanzenden König in seiner Rolle als Sonnenkönig näher betrachten, dessen Karriere so entscheidend die des eigentlichen Hauptprotagonisten Lully geprägt hat. Weil der Film dramaturgisch als sein Lebensrückblick aufgebaut ist, wird für den Zuschauer das Beziehungsgeflecht von König und Komponist hauptsächlich aus der Sicht Lullys gezeigt. Der König tanzt auf die Musik von Lully, weshalb ich im Folgenden ergründen möchte, wie es Corbiau möglich ist, einen Herrscher als Balletttänzer darzustellen. Tanz ist für Corbiau eine Form der Macht und damit auch zugleich der Dreh- und Angelpunkt des Filmes. Ich versuche herauszuarbeiten, wie Corbiau diese Macht, die sich im Tanz und in der Musik manifestiert, darstellen kann und welche filmischen Mittel er dazu wählt.

2. Corbiaus Herangehensweise

LE ROI DANSE, der dritte Kinofilm, der von Gérard Corbiau gedreht wurde, lässt sich als letzte Stufe einer Entwicklung verstehen. Corbiaus erster fiktionaler Film war LE MAÎTRE DE MUSIQUE (Frankreich 1988), die Geschichte eines Musiklehrers, der einen Schüler und eine Schülerin betreut, die anschließend an einem von Intrigen gespickten Gesangswettbewerb teilnehmen. Der Film ist zwar kein Biopic im Sinne von Taylor, er thematisiert aber schon die Verbindung zwischen Musik und Film. Gegen die Musikszene, die frei erfunden sind und lediglich vage historische Vorbilder als Grundlage haben, hebt sich bereits sein nächster Film FARINELLI (Frankreich 1994) deutlich ab. Dieser Film, sein erfolgreichster, basiert auf dem Leben des Kastraten Carlos Broschi alias Farinelli, das erstaunlich gut recherchiert ist, aber zugunsten von dramatischen Wendungen die historischen Tatsachen immer wieder zurechtbiegt. Auffällig ist jedenfalls, dass diesen beiden ersten Kinofilmen eine gewisse Statik zugrunde liegt. Gerade Musikszene, die in beiden einen beachtlichen Prozentsatz der Filmlänge in Anspruch nehmen, scheinen beinahe vollkommen ohne Bewegung auszukommen. Die Herangehensweise unterscheidet sich somit diametral von dem letzten der drei Filme: LE ROI DANSE. In diesem Film verwendet Corbiau Tanzszene, die sich etwas mehr dem Zweck der zeitgenössischen Musik annähern. Da zu dieser Zeit eigentlich alle fürstlichen Bälle oder Feste weniger zur musikalischen Erbauung dienen, sondern vielmehr zur Zerstreuung und zum Plaisir der Aristokratie, ist klar, weshalb sich Corbiau in dieses Thema vertieft. Es ist ein Versuch, die damalige Realität, möglichst kinotauglich, aber auch realistisch auferstehen zu lassen. Ein weiterer Aspekt kommt bei

der Arbeit an dem Film *LE ROI DANSE* hinzu: 1999, gerade ein Jahr vor der Veröffentlichung, drehte Corbiau den Dokumentarfilm *VERSAILLES, LA VISITE* (Frankreich 1999) über das Schloss Louis XIV. Dieses Hintergrundwissen der genauen Ortskenntnis und der Bedeutungen der Örtlichkeiten lässt sich immer wieder im Film entdecken.

Corbiau, der sich in einem Interview auch über die Tanzszenen äußert, meint, dass diese gerade durch ihre Symbolik Männlichkeit demonstrieren sollen (Jasper 2001). Die Effeminiertheit, als die zeitgenössischer Tanz vielleicht vom heutigen Publikum wahrgenommen worden wäre, wurde durch Vermeidung von zu vielen Sprüngen »bodenhafter« gemacht. Beatrice Massin, die die Choreographie für den Film erarbeitet hat und als Spezialistin für barocken Tanz gilt, wollte damit dem Tanz einerseits etwas Modernes verleihen, aber andererseits auch die Intention des Tanzes als Repräsentationsfunktion von Macht unmittelbar verständlich machen. Massin, die die Choreographie der Tanzszenen zusammen mit den Schauspielern eingeübt hat, tanzte während den Dreharbeiten für die Schauspieler und deren Doubles als Vortänzerin mit; die Choreographie ließ keinerlei Improvisation zu und war bis ins Kleinste einstudiert. Die tatsächlichen Tanzschritte, die durch den Schnitt im Film nur äußerst schwer nachzuvollziehen sind, lassen zwar nicht auf eine möglichst genaue historische Aufführungspraxis schließen, aber die Intention und die Emotion, die Tänze vermitteln sollen, werden in den Vordergrund gerückt.

Corbiau, der die Tanzszenen immer in die fortlaufende Handlung einbettet, benutzt die Proben innerhalb des Filmes eigentlich nie, um eine tatsächliche Probe zu zeigen. Die Musik, die dabei erklingt, wird nicht wiederholt, Fehler passieren nicht, und eine Veränderung der Choreographie oder ein

erneutes Proben finden nicht statt.² Corbiau erreicht damit gleich zwei Ziele auf einmal: Einerseits kann er die Proben als tatsächliche Auftritte des Protagonisten – meistens des Königs – benutzen; andererseits kann er durch den Tanz, der sich ja ganz nach dem Rhythmus der Musik richtet, selbige in den Mittelpunkt rücken.

Die Musik wurde von Reinhard Goebel mit seinem Ensemble *Musica Antiqua Köln* eingespielt. Corbiau begründet die Wahl eines deutschen Dirigenten mit der Männlichkeit und der Virilität der Einspielungen von Goebel. Dieses Betonen der Maskulinität, die der Regisseur von der Musik fordert, wird im Kontext des Films erklärlich: Da die meisten der Tanzszenen von Louis XIV. bestritten werden, können im Hinblick auf die Thematisierung der Homosexualität von Lully weder der Tanz noch die Musik zu weiblich aufgeführt werden. Dem Zuschauer soll damit noch vor Lully selbst verdeutlicht werden, dass seine Liebe zu Louis, die natürlich eine unmögliche ist (und abgesehen davon eher dem Erfindungsreichtum von Corbiau entspringt), unerfüllt bleiben muss.

3. Festkultur und gesellschaftliche Figuration

Gesellschaftliche Strukturen, die den Hofstaat als Machtgeflecht zwischen dem König und den um Aufstieg bemühten Mitgliedern des Hofes ausmachen, prägen in besonderer Weise die Festkultur im 17. Jahrhundert. Durch die hofstaatliche Etikette, die zugleich auch ein

² Ausnahme ist eine Stelle, an der die Missgunst zwischen Molière und dem König sowie das Ende seiner Tanzkarriere dargestellt werden sollen. Diese Szene wird weiter unten genauer besprochen.

Herrschaftsinstrument darstellt, bekommt jede kleine Tätigkeit eine Bedeutung, die als Aussage interpretiert werden kann. Louis XIV. verschiebt damit die Bedeutung des Zeremoniellen von einer pflichtgemäßen Ausführung hin zu einer Gunstbekundung. Dass diese unterschwellig und nicht-sprachlichen Aussagen des Königs unmittelbar verstanden wurden, lässt die Dimension der explizit auf Repräsentation angelegten öffentlichen Festkultur erahnen (vgl. Elias 1969, 205ff). Der *Mercure Galante* spricht sogar von Erkennungszeichen (marques) der Festgröße und will daran Staaten messen (Quaeitzsch 2010, 13). Diese öffentliche Zurschaustellung der Macht verpflichtet den König dazu, andere Fürsten- oder Königshäuser zu beeindrucken und bedeutet, dass sich die Reputation eines Staates nicht nur anhand von Kriegserfolgen oder technischen Errungenschaften zeigt, sondern auch direkt auf der Bühne. Louis XIV, der schon in jungen Jahren ein geschickter Tänzer war, konnte mit pompösen Festen demnach nicht nur für ein beeindruckendes Image innerhalb und außerhalb des französischen Hofes werben, sondern hatte die Möglichkeit, durch seine eigenen Fähigkeiten bei Festen aufzutreten und damit zum ersten Tänzer im Staat zu werden. Auf den Festen, die zwar von Außenpolitik im engeren Sinne getrennt waren, besaß die Selbstdarstellung dennoch eine Zeichenfunktion, die von den Anwesenden klar gedeutet werden konnte. Die Feierlichkeiten waren Ausdruck und Visualisierung herrschaftlicher Erhabenheit. Louis XIV hatte die Möglichkeit, einerseits verschwenderische Feste zu geben, aber zugleich noch diese Macht zu überbieten, indem er selbst die Bühne dominieren und sich auf ihr inszenieren konnte. Diese Selbstinszenierung, die die Zuschauer durch überraschende Einlagen oder auch neuartige Apparaturen in Erstaunen versetzten, funktionierten in manchen Fällen so gut, dass die Darbietungen das Wunderhafte streiften. Die Fiktion des Spieles, deren einzige Wirklichkeit in der Macht des Königs bestand, wurde

damit zur wahrnehmbaren Realität (vgl. Quaeitzsch 2010, 14f). Es ist kein Wunder, dass Louis XIV. durch derartige Schauspiele als Person beinahe ins Transzendente rückte und dies seine Außenwirkung als ›Sonnenkönig‹ stützte.

Diese Fokussierung der Macht offenbart ein hierarchisches Gesellschaftsmodell, an dessen Spitze der König steht. Louis XIV. ließ nicht zuletzt deshalb Münzen mit seinem Konterfei als Sonnenkönig pressen und war auch die letzte Instanz bei Gnadengesuchen oder Gerichtsurteilen. Es gab zwar keine mächtigere Person als den König, aber auch er konnte nicht die gesamte Macht auf sich vereinen. Die tatsächliche Machtverteilung, die zwar dem König zubilligte, einige ungeschriebene Gesetze zu weiten oder zeitweise aufzuheben, konnte auch er nur teilweise beeinflussen (vgl. Beik 2000). Obwohl Louis XIV. seine Machtposition festigen konnte, bildeten nach Elias diese Konflikte, »die sich aus diesem Zugleich von Zusammengehörigkeit und Distanzierung ergaben [...] [,den] Hof« (Elias 1969, 258).

Die Spitzenposition innerhalb der unzähligen Staaten Europas einzunehmen, bedeutete für Louis XIV. auch, an seinem Hof Künstler zu versammeln, die in der Lage waren, die von ihm gewünschte Machtrepräsentation auszuführen. Giacomo Torelli³ war nur einer unter vielen, die an den Hof gelockt wurden und später mit ihren Diensten die Aufführung besonders spektakulär gestalten konnten (vgl. Bjurström 1961, 122ff).

³ Giacomo Torelli [1608-1678] war mit Mazarins Operntruppe 1645 nach Paris gekommen und entwarf 1645 und 1647 neue Maschinen für die Bühne (Bianconi 2001).

Auch in anderen Bereichen versuchte das Königshaus seine Macht zu demonstrieren – das Errichten des neuen Schlosses im sumpfigen Gelände von Versailles war nicht zuletzt eine Art Triumph über die Natur. Die Macht des Königs nicht nur über seine Gefolgsleute, sondern zugleich über die unparteiische Natur, die sich so bearbeiten ließ, dass wieder der König das Zentrum war, sollte zum Sinnbild einer ganzen Epoche werden. Die Figur des Apollo, der griechischen Gott der Heilung, Divination, Musik und Ephebie (Graf 1996:Sp. 863-868), war ein »Leitmotiv« des Lebens von Louis und wurde nicht nur als Allegorie von ihm in Opern aufgeführt, sondern war auch in der Architektur von zentraler Bedeutung. Betrachtet man die Anlage des Schlosses von Versailles, so wird deutlich, in welchem Maße Apollo mit seinen Sonnenstrahlen die Architektur prägt. Sah der König von der Mitte des Schlosses im Zentrum von Versailles auf seinen Garten, konnte er problemlos über den *Bassin d'Apollon* und den *Grand Canal* schauen, von dem aus die Straßen sich wie Sonnenstrahlen auffächerten.

Gerade in der Anlage von Versailles lässt sich neben der Zentrierung auf einen Punkt hin der Aspekt des Symmetrischen finden. Diese optische Sonderform der Harmonie scheint eines der fundamentalen ästhetischen Prinzipien des ausgehenden 17. Jahrhunderts gewesen zu sein. Louis XIV, der durch sein großes Interesse an der Repräsentation von Macht auch immer auf der Suche nach neuen Objekten war, die diese Aufgabe zu erfüllen vermochten, fand diese Harmonie in allen Teilen des neugeschaffenen Schlosses in Versailles: in Gartenbaukunst und Architektur, aber auch in Kleinigkeiten wie der Sitzordnung bei Darbietungen.⁴

⁴ Feste, die meistens nach demselben Schema abliefen – nämlich einer Erfrischung, einem Festmahl, einer Theateraufführung, einem Ball oder einem Konzert sowie Feuerwerk mit anschließenden Illuminationen – lassen eine Vielzahl solcher symbolischer Harmoniedarstellungen als realistisch erscheinen. Bei der Höhe der

Dass Louis XIV. bereits in seiner ersten Aufführung am 23.2.1653 sowohl im Theater als auch in der Politik die Bühne betrat, ist vor allem im Hinblick auf seine Rolle als Sonnengott interessant. In einer Epoche, in der Religion durch Reformation, Gegenreformation und Inquisition geprägt war, musste der König besonders darauf achten, nicht selbst der Blasphemie verdächtigt zu werden. Der Staat, der Louis XIV. mit fortschreitendem Alter vorschwebte, konnte nur zusammen mit der Kirche funktionieren. Die Zentrierung der Macht auf sich musste deshalb genauso behutsam vorgenommen werden wie die Identifikation des Königs mit dem Sonnengott Apollo.⁵ Eine solche Apotheose konnte ihm nur deshalb gelingen, weil die Gottgestalt für die Kirche keinerlei Gefahr darstellte. Aus Sicht der Kirche entsprangen die römischen bzw. griechischen Sagen allein der Vorstellung. Eine reale Bedrohung der Kirche durch das Auftreten der griechischen Götterwelt im Theater war nicht gegeben. Indem Louis XIV. die Apotheose in den Bereich des Phantastischen rückte, konnte er sich selbst wenigstens auf der Bühne als Gott feiern lassen.⁶ Gleichzeitig aber konnte er auch an die römischen Traditionen und an das römische Weltreich anknüpfen und sich selbst damit in der Aura eines Weltbeherrschers bewegen. Allerdings achtete Isaac de Benserade, einer der Autoren der Theateraufführungen, darauf, dass die Rollen für Louis XIV. in der Überwindung seiner historischen Vorgänger lagen, und sich der König damit

Geldmittel, die für solche Feste aufgewendet wurden, wurde auch ein hohes Maß an Perfektion gefordert (Quaeitzsch 2010, 47-55).

⁵ Louis XIV hatte in seiner Jugend mit der *fronde parlementaire* und der *fronde des princes* bereits erfahren, dass die königliche Macht ihre Grenzen hatte, und sah deshalb seine Aufgabe hauptsächlich in der Sicherung und Konsolidierung seiner Herrschaft (Elias 1969, 218).

⁶ »Heidnische Mythologie« schien zu dieser Zeit in Frankreich so fern, dass ihr keine ernsthaften religiösen Ziele anhaften konnten, weshalb sie unter anderem häufig als *fable* bezeichnet wurde (Quaeitzsch 2010, 99).

von der Vergangenheit einerseits distanzieren, diese aber andererseits noch überbieten konnte.

Diese allegorische Repräsentation, also die Verbindung des Darstellers, der *personne*, mit seiner Rolle, dem *personnage*, spielt eine zentrale Rolle in der Theaterlandschaft des 17. Jahrhunderts. Eine Dechiffrierung der Identität einer Person, die zumeist maskiert lediglich durch das *livre* und ihren Auftritt möglich war, erforderte normalerweise viel Insiderwissen. Der König stellte allerdings eine Ausnahme dar, da er in der später gedruckten Textvorlage als Tänzer explizit genannt wird.

4. Besprechung einzelner Filmszenen

Die Abschnitte des Films, die ich im Folgenden besprechen möchte, haben alle eine Verbindung zu Louis XIV. Die vorherrschende Rolle des Sonnenkönigs ist für drei Szenen konstitutiv. In allen dreien tritt Louis als Tänzer auf, und ebenso wird in allen dreien deutlich, dass der Tanz ein Symbol für die Macht des Königs und dessen Repräsentation ist. In der ersten Szene, die in Louis' Kindheit spielt, also bevor er tatsächliche Macht besitzt, wird dem Zuschauer deutlich gemacht, dass seine Gegner zwar vor ihm knien, er aber zugleich noch immer seiner Mutter und Kardinal Mazarin ohnmächtig unterlegen ist. Die zweite Szene, in der die Mutter im Sterben liegt und Louis bereits an der Macht ist, zeigt filmisch den Höhepunkt seiner Tanzkarriere. Er probt einen komplizierten Tanz, obgleich dieser ebenso wie die Musik eher hinter die kunstvoll gestrickte Handlung zurücktritt. Die letzte der Szenen zeigt das Ende seiner Karriere auf der Bühne, verursacht durch den Sturz bei einer schwierigen Tanzstelle.

4.1. Der goldene König (07:30-13:30)

Lully, der im Film von Corbiau gerade der *grande bande* (den 24 *violons*) ein Schnippchen geschlagen hat, trifft in dieser Szene das erste Mal auf Louis XIV. Entscheidend ist die genaue Art und Weise des Zusammentreffens: Lully wird hier als ein junger Mann dargestellt, der mit dem König scherzt, ihn unterhält und ihm neue Lederschuhe schenkt, mit denen er besser tanzen kann. Sie treten auf als zwei Tänzer, die erstaunlich offen und gelassen miteinander umgehen können.

Historisch gesehen ist dies das erste Musikdrama, in dem beide gemeinsam tanzen. Das *Ballet de la Nuit* ist ein großformatig angelegtes Stück, das in vier Teilen im Februar 1653 aufgeführt wurde. Der König selbst spielte nicht weniger als fünf Rollen⁷, genau wie Lully. Im Film wird der letzte Abschnitt dieses Balletts gezeigt, in dem Louis *Le Soleil levant* (die sich erhebende Sonne) spielt. Sein Auftritt ist perfekt inszeniert und ist vor allem darauf ausgelegt seine Macht und Größe darzustellen. Die Bühnentechnik lässt ihn durch einen Zugmechanismus apotheotisch von unterhalb der Bühne auf den höchsten Punkt steigen, wo er zum Mittelpunkt des Geschehens wird.⁸ Kurz vor dem Moment des Aufsteigens lässt Corbiau den zukünftigen König mit Hand- und Tanzbewegungen seinen Auftritt selbst erklären: »Macht (Puissance), Vergnügen (Plaisir), Licht (Lumière)« (10:33-10:40). Das Auffahren des Königs erinnert mit den Lichteffekten an eine

⁷ Darunter als *Une Heure* [Première Partie: *Récit et Première Entrée*, direkt nach der *Ouverture*], als *Le Jeu*, als *Un Ardent* [Troisième Partie: *Sixième Entrée*], als *Un Aventurier* [Quatrième Partie: *Deuxième Partie*], als *Le Soleil levant* [Quatrième Partie: *Dixième Entrée*], (Beaussant 1992, 112).

⁸ Über die Idee zur szenischen Umsetzung der Apparatur lässt sich nur mutmaßen. Vielleicht wurde hier die Zeichnung, die in Beaussants Buch veröffentlicht wurde, als Ausgangsbasis genommen (Beaussant 1992, 736).

Choreographie, in der der hellste Stern der König selbst ist. Historisch betrachtet ist eine derartige Aufführung eher unwahrscheinlich. Möglicherweise war Torelli⁹, einer der fähigsten Bühnenbauer in Frankreich, für die Mechaniken zuständig, damit wäre eine solche Seilkonstruktion im Bereich des Möglichen. Für wahrscheinlicher halte ich jedoch, dass der König aus einer Grotte im Hintergrund seinen Auftritt begann, wie es im Libretto erwähnt wird. Dass Corbiau für den Seilzug entscheidet, zeigt, dass er den Auftritt von Louis auf die Spitze treiben will. Hier soll ein mächtiger Monarch gezeigt werden, der die Mittel zu nutzen weiß, seinen politischen Auftritt perfekt zu inszenieren. Optisch umrahmt von sprühendem Feuerwerk wird er zur Inkarnation der Macht. Corbiau rückt ihn sogar beinahe in den Bereich des Religiösen, indem er durch einen Wechsel der Perspektive den Hintergrund dazu benutzt, ihm eine Aura zu geben. Als Lichtquelle dient eine rosettenartige Bühnenrequisite. Bei genauerem Hinsehen lassen sich sogar die Statisten entdecken, die durch einen Mechanismus die Strahlungsintensität verändern. In dem Augenblick, in dem Louis in der Totalen zu sehen ist, öffnet sich die Rosette weiter, und der König erfährt in der sich anschließenden Großaufnahme durch dieses gleißende Licht eine Art von göttlicher Illumination. Gleichzeitig intendiert Corbiau durch diese Kameraeinstellung, die vom Sonnenkostüm ausgehenden unechten Strahlen mit echten aus dem Hintergrund zu ergänzen. Es gelingt ihm damit eine Darstellung, die ihm nur das Medium Film bieten kann.

⁹ Den einzigen Vermerk, dass er aber beim *Ballet de la Nuit* mitgearbeitet hat, findet La Gorce allerdings in einem geheimen Artikel des Vatikan (Gorce 2002, 784, Fn.11).

Genauso geschickt wie die Kameraführung ist in diesem Zusammenhang die Farbgebung, auf die Corbiau besonders geachtet hat. Man sieht, wie Louis als gelbe Sonne inszeniert wird und sich gegen das eher bläuliche Licht des Hintergrunds abhebt, das an den Himmel erinnert. Vergleicht man diese Bildkomposition mit der originalen Zeichnung des Sonnenkostüms von Henri de Gissey [ca. 1621 - 1673], so ist der Einfluss unmittelbar erkennbar. Corbiau hat in diesem Zusammenhang beinahe das komplette Kostüm originalgetreu nachgebildet. Der einzige wirkliche Unterschied besteht in der Kopftracht Louis', die wohl in ihrer Ausführung der gelben bzw. goldenen Farbdarstellung des Königs widersprochen hätte. Lully, der in dieser Filmszene weder musikalisch noch tänzerisch in Aktion tritt, hat historisch gesehen in diesem Ballett selbst in einigen Rollen mitgetanzt.¹⁰ Da sein letzter Auftritt wahrscheinlich gegen Ende des *Ballet dans le ballet* (in der deuxième partie: Cinquième Entrée) war, ist ein Treffen des Königs mit Lully dem Tänzer, wie es im Film gezeigt wird, hinter der Bühne durchaus denkbar. Die Szene, wie sie Corbiau dem Zuschauer präsentiert, könnte sich also so zugetragen haben. Proben für das ganze *Ballet de la Nuit* – vielleicht auch mit dem König – liefen spätestens ab dem 6. Dezember 1652, die Aufführung war jedoch erst am 23. Februar 1653 (Gorce 2002, 59). In dieser Probenzeit ergaben sich für Lully sicherlich Gelegenheiten, dem König als Tänzer und Musiker aufzufallen. Die Beziehung zwischen beiden war wohl für den jungen Louis so beeindruckend, dass er am 16. März Lully offiziell zum *Compositeur de la Chambre* machte (Levant 2009, 109). Das Ballett selbst wurde noch genau bis zu dem Tag weiter aufgeführt, an welchem der König nach einer Erkrankung zum vierten Mal selbst mitwirkte (Gorce 2002, 60-62). Erwähnenswert an dieser Stelle ist,

¹⁰ Als un Berger, un Soldat, une des Grâces, un Éclopé, Sosie. (Beaussant 1992, 112 und Gorce 2002, 61-2.)

dass Lully bis zu diesem Zeitpunkt eigentlich noch keine eigenen Kompositionen aufgeführt haben kann. Dass er, wie in der Szene zuvor dargestellt (04:48-07:22), bereits an der Komposition zum *Ballet de la Nuit* mitgearbeitet hat, ist zwar möglich, aber eher unwahrscheinlich, da das Schneiderwerkverzeichnis am 30.11.1654 mit dem *Ballet du Temps* [LWV 1] beginnt (Schneider 1981, 23). Zumindest wird sein zu diesem Zeitpunkt noch zukünftiger Schwiegervater Michel Lambert [1610-1696] große Teile dazu beigetragen haben. Auch er hat als Tänzer erst seit 1651 an Balletten für Louis XIV mitgewirkt und wird wahrscheinlich mit Jean Baptiste de Boësset [1614-1685], der zu diesem Zeitpunkt allerdings als *Conseiller et maître d'hôtel du roi* (1651) angestellt war, zusammengearbeitet haben (Caswell [2001]) und Anthony [2001]).

Corbiau hat diese Szene mit Bedacht ausgewählt und an den chronologischen Anfang seiner Biographie von Lully gestellt. Zu diesem Zeitpunkt beginnt die Karriere von Lully durch seine Entdeckung als Musiker und vor allem als Tänzer. Mit dieser Szene wird gleichzeitig Louis Aufstieg zur Macht dargestellt, denn obwohl er noch unter der Vormundschaft seines Premierministers Mazarin steht, beginnt er hier schon, sich als allmächtig und göttergleich zu präsentieren. Dennoch zeichnet Corbiau auch das Bild eines jungen Königs, der sich selbst gut genug einschätzen kann, um zu sehen, dass er bisher lediglich der König auf der Bühne ist.¹¹ Obwohl er eigentlich bereits 1651 mit 13 Jahren seine Mündigkeit erreicht hatte, musste Louis noch zwei Jahre in Ungewissheit

¹¹ [Der junge Louis:] Dès que je suis vraiment roi, je te ferais français. [Lully:] Mas vous êtes le loi. [Der junge Louis:] Sur scène, Baptiste, uniquement sur scène... . Régner sur la Musique et Dance – c'est tout se que me laisse ma mère et ses ministres... . (zit. nach LE ROI DANSE 2000, 23). Vor allem auch die Regieanweisung *avec ironie et amertume* (mit Ironie und Verbitterung) lässt die Intentionen des Königs klar werden: Voll Ungeduld wartet er darauf, an die Macht zu kommen.

über sein zukünftiges Schicksal zubringen. Erst im Sommer 1652 zog sich Conti nach Spanien zurück, weshalb Mazarin von seinem Exil in Böhmen zurückkommen konnte (Wilkinson 2007, 21). Mit Hilfe des Überläufers Vicomte de Turenne konnte die Krone ihre Macht zurückgewinnen und durch Vorführungen von Stücken wie dem *Ballet de la Nuit* seine Macht und gleichzeitig aber auch seinen Wunsch zur Versöhnung zur Schau stellen (Fraser 2006, 39).

Die Rolle *Le Soleil levant* (die sich erhebende Sonne), die von Louis in diesem Abschnitt gespielt wird, passt hervorragend in den Kontext der Zeit: Zwar ist nicht direkt von Apollo die Rede, aber hier wird durch die Kostümwahl und als Gegensatz zur Rolle der Nacht klar, dass Helios, die personifizierte Sonne, ihren Auftritt hat. Als letzter Auftritt im *Ballet de la Nuit* hat der Auftritt des Gottes der Heilung einen besonderen Sinn, da dieses Ballett zugleich als politisches aufgefasst wurde. Die Aktivisten der Fronde mussten alle vor der Sonne auftreten und wurden damit politisch »geheilt«. Historisch betrachtet war dieses Ballett also eine Art von Versöhnung der Mächtigen, die sich nun aber dem Königshaus unterzuordnen hatten: die Anerkennung der Macht der Krone, und damit die Unterordnung unter Louis in der Vorführung, aber auch die Unterordnung unter Mazarin und Königin Anne in der Realität.

Corbiau, der in dieser Szene eigentlich hauptsächlich die Inszenierung Louis' und dessen Musik in den Mittelpunkt rückt, lässt hier noch einmal den Grafen Conti in seiner Szene auftreten, was zwar historisch nicht passierte, aber gleichzeitig die politische Brisanz dieser Unterordnung besser herauszustellen vermag. Es ist sicher kein Zufall, dass Prinz Conti als *L'honneur* seinen ersten Auftritt hat und als einer der Hauptwidersacher des Königshauses im Tanz einen Kniefall vor Louis macht. Wenige Augenblicke

später sieht man ihn in gebückter Haltung zu Louis aufschauen, dessen Blick er aber wohl nicht standhalten kann, weshalb er sofort wieder zu Boden sieht. Gleich im Anschluss versucht Corbiau den König durch seinen Tanz weiter an Gewicht gewinnen zu lassen. Die anderen drei Tugenden tanzen in der Choreographie einen Schreittanz, der aber zumindest dem Zuschauer als ein von den Händen des jungen Königs kontrollierter Ausdruckstanz präsentiert wird. Wenn der Zeigefinger Louis‘ kraftvoll auf einen der Tänzer zeigt, macht dieser einen Kniefall. Gegen Ende der Szene lässt er sogar den bewundernden Ausruf »Cet Enfant!...« der Königin von seinem eigentlichen Vormund Mazarin noch überbieten mit »ce n’est pas un enfant. C’est un roi...« (zit. nach *Le Roi danse* 2000, 27.). Diese letzten Worte der VI. Szene sind von Corbiau äußerst trickreich eingesetzt. Es gelingt ihm, nicht nur zeitgleich mit der Musik einen kadenzförmigen Abschluss zu bilden, er kann damit auch gleich die nächste Szene ankündigen. Corbiau greift damit der Einsetzung Louis‘ als König acht Jahre voraus, da dieser erst am Folgetag des Todes von Mazarin am 9.3.1661 tatsächlich an die Macht kommt (Levantall 2009, 199). Damit soll filmtechnisch eine Brücke zwischen den zeitlich weit auseinander liegenden Ereignissen geschlagen und die ansonsten unumgänglichen weiten Jahressprünge fließender gestaltet werden.

Erst beim Blick hinter die Kulissen fällt noch mehr an dieser Szene auf. Emil Tarding als der junge König, der von Pascale Poulin in den Tanzszenen gedoubelt wird, steht auf dem Podest der Vorführung und kann damit, obwohl er eigentlich ein Kind ist, die anderen Tänzer sowie die ohnehin viel tiefer agierenden Gäste und Musiker überragen. Eine Szene, die allein in einzelnen Segmenten im Bonusmaterial länger zu sehen ist, hat in lediglich drei kurzen Filmschnitten, die alle unter fünf Sekunden dauern, in die Kinofassung Eingang gefunden. Der Tanz, der auch vor der Kamera gefilmt

wird, bleibt dem Zuschauer durch die Nahaufnahmen einzelner Körperteile eigentlich verborgen. Der Sinn besteht vielmehr darin, eine besondere Atmosphäre zu erzeugen und den Auftritt des Königs vorzubereiten. Dem Zuschauer wird damit von Beginn der Szene an klar gemacht, dass der König einen äußerst wichtigen Auftritt vor sich hat, der nicht zuletzt den Beginn seiner Tanzkarriere markiert.

4.2. Probe für den König (50:53-52:34)

Anhand dieser Szene lässt sich zeigen, wie Corbiaus Aussage, die Musik als eigenen Charakter in den Film einzuflechten, Realität wird. Zwei Handlungen werden in dieser Szene parallel gezeigt, und es gelingt ihm damit, eine übergreifende Ebene zu implizieren. Während man in der einen Handlung zuerst den Solotanz des Königs und dessen Unzufriedenheit über den anschließenden Gruppentanz mit ihm als Mittelpunkt sieht, wird in der zweiten Handlung die äußerst grausame und schmerzhaft Operation seiner Mutter gezeigt, die mit der ersten Handlung vorerst außer ihrer Synchronität nichts gemein hat. Durch dieses von Borstnar als *alterniertes Syntagma* (Borstnar 2008, 156) bezeichnete Filmmittel wird aber der Zuschauer dazu gezwungen, sich selbst über die Verbindung dieser beiden Szenen Gedanken zu machen. Gleichzeitig setzt Corbiau die Musik als ein akustisches Mittel der Verbindung ein, durch welches zuerst die lokale Entfernung beider Handlungen hervorgehoben werden soll und im weiteren Verlauf auch deren Ähnlichkeit.

Die Musik des Tanzes entstammt einer *tragédie lyrique*, genauer dem 5. Akt von *Armide* [LWV 71]. Das Werk, welches auf Tassos *Gerusalemme liberata* aufbaut, hat die tragische Liebe der Zauberin Armide zum Thema.

Sie verliebt sich im zweiten Akt der Oper in ihren Feind, den Ritter Renaud, und greift, um dessen Liebe zu gewinnen, zur Zauberkunst, der Renaud zunächst völlig erliegt. Mit der Erkenntnis, dass seine Liebe nur ihrer Zauberkraft und nicht seinem Herzen entspringt, beginnt ihr Untergang, den sie in der Passacaglia noch hinauszuzögern versucht. Der Rettungsversuch der Freunde von Renaud ist erfolgreich, weshalb er sich von Armide abwendet, die aus Verzweiflung darüber ihren Palast zerstört und verschwindet.

Insgesamt hat Lully nur fünf Passacaglien geschrieben (zumindest sind nicht mehr erhalten), und unter diesen fünf ist wiederum diejenige aus *Armide* die längste. Die Stellung der Passacaglia in *Armide* ist von besonderer Bedeutung, weil sie zuerst das »Fest der Liebesfreuden« (Leopold 2006, 219) ist, das sich aber zugleich als entscheidender Wendepunkt innerhalb der Handlung entpuppt: Gefangen in der Aporie, von Renaud nicht ohne Zauberei geliebt zu werden, kann die Zauberin sich weder für noch gegen Renaud entscheiden. Ihn durch ihre Zauberei dessen zu berauben, was sie an ihm liebt – seine Integrität, seine Ritterlichkeit – oder den Zauber zu beenden, was bedeutet, dass er sie verlässt.

Der kurze Filmabschnitt (50:53-52:34) zeigt die Probe des Solotanzes. Obwohl Tanz und Musik so wohl nicht zusammen gehört haben, ist Corbiaus Intention deutlich erkennbar. Er will eine Parallele ziehen zwischen der unmöglichen Liebe von Armide und Renaud und der zwischen Lully und dem König. Die später im Film ausführlicher behandelte Liebe Lullys zum König – etwa in der Liebesszene und Lullys Eifersuchtsszene (62:45-65:56) – wird hier bereits als eine unmögliche entlarvt. Der König, der über die Affäre Lullys mit einem Pagen erzürnt ist, beendet nicht nur die Hoffnung Lullys auf Louis' Liebe, sondern entgegnet Lully, der ihn an ihre

Freundschaft erinnert: »Je n'ai pas d'amis.« Damit beendet er also nicht nur die Hoffnung Lullys, die Freundschaft ausbauen zu können, sondern sogar die Freundschaft selbst. Die Parallele zu Armide bleibt weiter bestehen, als gleich im Anschluss daran der König den Ort und damit Lully verlassen will. In diesem Moment lässt Corbiau Lully das sagen, was einer offenen Aussprache der Liebe Lullys zum König am nächsten kommt: »Moi, devant vous, je suis toujours le même« [Ich, vor euch, ich werde immer derselbe sein] (zit. nach *Le Roi danse* 2000, 85). Um die Allegorie fortzuspinnen, ließe sich die Zauberkraft, die Armide besitzt, mit der Musik von Lully gleichsetzen. So betrachtet, beziehen sich die letzten Sätze des Königs, der antwortet, dass die Musik die universelle Harmonie verkörpere und ihm diene, auf Lullys Unvermögen, den Zauber der Musik weiterzuführen. Auch wenn man die Stellung der Oper *Armide* in Lullys Leben betrachtet, lassen sich weitere Parallelen zwischen der Zauberin und Lully finden. Es ist die letzte Oper, an der Lully zusammen mit Philippe Quinault [1635-1688] arbeitete, allerdings überzeugt die Oper den König nicht mehr, vielleicht auch, weil er durch seine Mätresse Madame de Maintenon [1635-1719] immer mehr das Interesse an der Oper verloren hat und sich frommeren Werken zuwendet (vgl. Leopold 2006, 220). Dass der Tod von Louis' Mutter Anna von Österreich 1666 und Lullys Affäre mit dem Pagen »le petit Brunet« 1685¹² im gleichen Zeitraum stattfinden, ist zwar reine Fiktion, aber

¹² Es ist interessant, dass der König Lully vor diesem Skandal überhaupt retten konnte, da Louis im Alter immer sittlicher wurde. Er verbot bereits 1683, maskiert in Kirchen zu gehen, und 1685 wurden Maskenbälle am Hof verboten. Ende 1684 ließ er von La Reynie eine Liste erstellen, die 30 Frauen aufführte, deren Kinder zur Prostitution verkauft worden waren. Alle wurden verhaftet. Sodomie, wessen Lully beschuldigt wurde, wurde direkt mit Satan in Verbindung gebracht und, obwohl die genaue Bedeutung des Verbrechens nicht zu klären ist, waren jedenfalls die Bestrafungen härter als bei Prostitution. Lully wurde wohl zu dieser Zeit vor dem rigorosen Durchgreifen seitens Louis' einzig durch seine hohe Position am Hofe geschützt (Riley 2002, 56,72).

hier gibt Corbiau die Realität zugunsten einer besseren Parallelführung der Handlung auf.

Da es keine Aufzeichnungen über die Choreographie dieser Aufführung gibt, bleibt hier in der Tat viel Spielraum für Spekulation. Es gibt insgesamt drei überlieferte Choreographien von 1711 bis 1725 – also mehr als 20 Jahre nach Lullys Tod 1687: einen weiblichen Solotanz nach Louis Pécour, ein weibliches Duo nach Anthony L'Abbé und ein Solo arrangiert von L'Abbé nach seinem Duo (Schwartz 1998). Obwohl der König in seiner Jugend immer wieder auch in Frauenrollen aufgetreten ist, ist seine letzte weibliche Rolle die einer Nymphe im *Ballet des Muses* [LWV 32].¹³ Entweder will Corbiau hier einen Bruch mit der Realität darstellen, oder – die wahrscheinlichere Variante – hier findet eine Tanzstunde statt, in der der König eine *danse sérieuse* oder eine *danse noble* einübt, die visuell losgelöst vom Kontext der Oper ist. Ein solcher Tanz, der damals auch als Mittel verwendet wurde, um die persönliche Präsenz eines Aristokraten darzustellen, gestaltete sich zumeist als eine der Rollen des *ballet de cours*, und in Louis' Fall ist dies eindeutig der Sonnenkönig Apollo (Hilton 1986, 57). Der Tanz, der hier noch einmal von Beatrice Massin eingeübt wurde, konzentriert sich auf den König, der anscheinend immer noch die Sonne darstellt. Es lässt sich deutlich erkennen, wie viel Wert darauf gelegt wurde, dass die Takte mit den Bewegungen korrespondieren. Meistens entsprachen damals Schritte, Schrittgruppen oder Schritte mit Aktionen jeweils ganzen Takten. Obwohl bei genauer Betrachtung auffällt, dass die Schrittfolge des Königs etwas zu schnell für die Musik ist, wird diese Verschiebung durch

¹³ Sein letzter Tanz in einer Frauenrolle fand demnach 1666 statt, also ca. 20 Jahre vor dem im Film gezeigten Zeitpunkt. Darüber hinaus gab es ab 1650 immer mehr Frauen als Tänzerinnen, sodass in den Balletten eigentlich immer beide Geschlechter auftraten (Prest 2006, 92-103).

gezielte Schnitte immer wieder ausgeglichen. Trotz dieser Ungereimtheit, die vielleicht dem Fakt zu zollen ist, dass der Saal am Originalschauplatz Versailles nur begrenzte Zeit verwendet werden konnte, ist der Tanz für einen Film mit erstaunlich viel Akribie ausgeführt worden. Tänze – zumindest die nicht zu komplexen, zu denen die Passacaglia zählt – wurden zu dieser Zeit nicht nur als feststehende Choreographie aufgeführt, sondern auch als Zusammenspiel aus einzelnen Schrittfolgen und Patterns. Die Handhaltung ist dabei besonders gelungen, denn immer wenn sich Louis in einer der fünf Grundpositionen befindet, wird seine Handhaltung in *Opposition* geführt.¹⁴ Eine genauere Aussage lässt sich nicht darüber treffen, weil die Notationen in den Noten nicht verwendet wurden, da dieses Wissen wohl so verbreitet war, dass eine Fixierung nicht für nötig gehalten wurde. Eine Tanzprobe, wie im Film, wenngleich auch mit einem anderen Stück, liegt also im Bereich des Möglichen und Authentischen.

Der Gruppentanz, der zweite Teil des Tanzes (51:32-52:34), ist demgegenüber vollkommen anders gestaltet: Durch viele Großaufnahmen der Gesichter von Lully und Louis sowie der Füße der Tänzer lässt sich der tatsächliche Tanz kaum nachvollziehen. Mittels der für diese Zeit eigentlich untypische Bewegung Louis', der seinen rechten Arm benutzt, um seinen Kopf damit einzurahmen, gelingt eine Fokussierung auf die Mitte der Tanzfläche. In diesem Zeitabschnitt bleibt der Tanz zwar als Aktion präsent, aber die Handlung spielt sich eigentlich bereits auf einer Ebene ab, die vor allem durch die Musik und die Großaufnahmen der Hauptcharaktere dominiert wird. Corbiau, dessen Augenmerk auf der Musik liegt, lässt sie in dieser Szene geradezu als vierten Hauptcharakter mitwirken. Nicht nur, dass

¹⁴ Hilton verwendet diesen Begriff um deutlich zu machen, dass Hände und Füße gegensätzlich zueinander ausgerichtet sind (Hilton 1986,56).

mithilfe des Tons eine Verknüpfung der eigentlich völlig unzusammenhängenden Schauplätze und Handlungen erzeugt werden kann, er schafft darüber hinaus eine Verbindung, die neuen Sinn evoziert. Während die Musik bei der Probe im Saal von Musikern im Hintergrund diegetisch eingespielt wird, so wird sie doch – wenngleich auch dumpfer und leiser – ununterbrochen durch alle Filmschnitte hindurch beibehalten. Die schmerzvolle Operation der Mutter, die der Zuschauer vor allem durch den Atmoton – im Speziellen das Ächzen der Mutter und die Geräusche der Operation, aber auch durch das viele Blut an Kleidung und ärztlichen Instrumenten – nachvollzieht, setzt eine emotionale Spirale in Gang. Die geladene Atmosphäre spitzt sich weiter zu. Durch den fixierenden Blick, mit dem Louis Lully betrachtet, befindet sich der Komponist auf einmal in der gleichen Situation wie die Mutter. Er beginnt sogar – wie sie auch – vor Anstrengung zu ächzen und führt damit die Handlungsstränge noch enger zusammen. Die physische Gewalt, die der Arzt der Mutter antut, wird übertragen auf den König, der sie durch seine versteinerte Miene an Lully weitergibt. Erstaunlicherweise stößt Louis als erster von den dreien einen Schrei aus und zeigt dadurch, dass er der Gegenspieler sowohl von Lully als auch von Anna ist. Es gelingt ihm, diese emotionale Spirale zu durchbrechen, indem er die Musik, die Schmerzen und die Parallelhandlung der Mutter gleichzeitig beendet. Die Musik, die hier als Vermittler zwischen den beiden Örtlichkeiten aufgetreten ist und die zugleich für das Wirken Lullys und damit für ihn selbst steht, wird zum Schweigen gebracht – genau wie Lully. Darüber hinaus wirkt die Stille, die der Schrei auslöst – und damit das Abreißen der zuvor ununterbrochen klingenden Musik – wie eine Verstärkung. Auffällig ist jedoch auch, dass bei immer schneller ausgeführten Filmschnitten auf die Königin in Bezug auf die Musik extrem mit der Lautstärke gearbeitet wurde. Nach dem ersten Schnitt auf die

Königin wird die Musik beinahe ganz ausgeblendet, wohl um ihre lokale Entfernung zu verdeutlichen. Bei dem zweiten (53:08), dritten (52:25) und vierten (52:31) Schnitt wurde auf diesen Dynamikunterschied beinahe gänzlich verzichtet, was den oben genannten Spiraleffekt und die Engführung der beiden Handlungen weiter verstärkt, weil sie zumindest auditiv eine Einheit bilden. Auf der visuellen Ebene bewirkt der schnellere Schnitt dasselbe wie die Überlagerung der Atmotöne aus den entsprechenden Bildsequenzen und macht es für den Zuschauer eigentlich unmöglich, zwei voneinander getrennte Handlungen wahrzunehmen. Corbiau schafft es damit auf raffinierte Weise, nicht nur den Bruch zwischen König und Komponist sowie König und Mutter herauszuarbeiten, sondern durch den Schrei das jeweilige Ende der Beziehung anzukündigen. Weder Lully noch Königin Anna sterben in dieser Szene, aber beide eint, dass ihre Karrieren aus verschiedenen Gründen dem Niedergang entgegen streben.

Im Übrigen ist es wahrscheinlich kein Zufall, dass gerade die Passacaglia in der allerletzten Szene des Films erneut erklingt. Diese Szene, die hauptsächlich durch ihre Stille beeindruckt, macht damit hörbar verständlich, dass mit Lullys Tod ein musikalisches Vakuum entstanden ist, das nicht so schnell gefüllt werden kann. Nach circa 40 Sekunden Stille, die einzig vom Atmoton und der Frage des Königs, ob es heute keine Musik gebe, überbrückt werden, wird diese Passacaglia nun gleichsam zu Lullys eigener Begräbnismusik. Die eigentlich sprunghafte Musik, auf die auch der König zuvor kunstvoll getanzt hat, wird hier durch die zärtliche Sologeige ins Lyrische und Singende übersetzt. Interpretiert man hier ein zweites Mal den Inhalt des Stückes als Gewissensfrage der Zauberin, so wird auch zugleich die Zukunft von Louis XIV. vorweggenommen. Die Entscheidung der Sinnlichkeit gegen die Rationalität, die Armide zu ihren Ungunsten entscheidet, wird Louis durch das Ableben Lullys abgenommen. Er

entscheidet sich also gegen die Musik, deren Einsetzen zwar die Melodie erkennen lässt, aber eher wie ein Nachhall der einstigen kraftvollen Musik wirkt.

Die oben beschriebene Parallelführung zusammen mit der schnellen Schnitttechnik benutzt Corbiau dazu, mit dem Schrei die Nebenhandlung zum Verstummen zu bringen, aber gleichzeitig auch, um galant das Ärgernis aufklären und damit die Spannung der Zuschauer aufzulösen. Erst durch den Monolog des Königs erfährt der Zuschauer den eigentlichen Grund des Ärgers. Der König kritisiert zwar seinen Tanzlehrer Pierre Beauchamp dafür, dass die Planeten die Sonne viel zu nahe umkreisen, aber dieser spielt für ihn eigentlich keine Rolle. Die Unzufriedenheit des Königs richtet sich nämlich auf Lully, der als einziger im Raum bleibt. Mit dieser Konstruktion versucht Corbiau, bildhaft die Stellung des Königs und Lullys zu thematisieren: Der Staat als Universum, in dessen Zentrum die Sonne liegt, muss ausgeglichen sein, muss sich um die Sonne drehen und niemand darf dem König zu nahe kommen oder ihn einschränken. Die Homosexualität Lullys, die in seiner Affäre mit dem Pagen gezeigt wurde, und seine Nähe zum König stehen aber in scharfem Gegensatz dazu. Der König beschwert sich vordergründig über die Stellung der Planeten, aber eigentlich kommt sein Unmut aus der gestörten Harmonie.

Untersucht man die Szene auf Kameraführung und Schnitt, so lässt sich erkennen, auf welche Art und Weise die gezeigten Bilder diesen Inhalt verdeutlichen sollen. Corbiau zeigt beim Tanzen immer wieder eine Großaufnahme der Füße, unter denen man auf dem Boden deutlich sichtbar eine Sonne erkennen kann. In deren Mitte dreht sich der König beim Tanz um seine eigene Achse. Er befindet sich also nicht nur in der Mitte der Tänzer, sondern steht auch gleichzeitig auf der Position der Sonne im

Mittelpunkt des Raumes. Dem Zuschauer soll hier klargemacht werden, dass die Planeten nur die Verzierung der Sonne sind. Es gibt sie nur, um die Mitte, also den König, durch den Tanz hervorzuheben.¹⁵ Als diese Symmetrie durch die zu nahe kommenden Planeten gestört wird, lässt der König die Probe beenden. Der Tanz selbst, der durch die langsame Drehung des Königs beinahe statischen Charakter annimmt, gewinnt durch die aufwendige und schnelle Schnitttechnik an Geschwindigkeit; es geht hier aber nicht um den Tanz als Tanz, sondern um seine politische Symbolik.

4.3. *Entrée d'Apollon (65:00-69:00)*

Diese Szenen stellen den Wendepunkt in der Tanzkarriere des Königs dar. Dem Zuschauer wird schon in der vorhergehenden Szene gezeigt, dass Louis wieder einen Tanz einstudiert. Bereits die Probe ist von Problemen überschattet und durch das problematische Verhältnis zwischen dem König und Molière gerät die Aufführung unter Druck. Beim Solotanz Louis' kommt es zum Eklat. Er stürzt – und damit auch seine Allmacht, seine Apotheose und schließlich auch seine Tanzkarriere. Beim Fall des Königs stürzt er aber nicht allein, sondern er reißt mit seinem Fallen auch die Karrieren von Lully und Molière mit sich.

Das Stück *Les Amants magnifiques* [LWV 42] selbst ist, folgt man Beussant, das letzte *grand ballet de cour* (Beussant 1992, 368). Es besteht aus einer Vielzahl abwechslungsreicher Einlagen und Tänze, die das Ballett zu einem großen Spektakel machen sollen. Louis, der selbst das Sujet des Balletts gewählt hatte, hat wahrscheinlich auch selbst in zwei Rollen

¹⁵ Louis: »Les planètes ne frôlent pas le Soleil. Elles se tiennent à distance respectable, elles le laissent rayoner.« (zit.nach *Le Roi danse* 2000, 83)

mitgewirkt. Einmal tanzt er den Meeresgott Neptun, der am Ende des *Premier intermede* die Bühne betritt, und einmal den Apollo, um das Stück zu beschließen. Der zweite Auftritt, der von sechs Tänzern begleitet wird, stellt einen der tänzerischen Höhepunkte des Stückes dar (vgl. Gorce 2002, 483). Die einzige beschriebene Requisite des Königs ist ein goldener Stab mit dem Sonnenemblem, der aber für die Dauer des Tanzes abgelegt wurde.

Im Film findet sich der Zuschauer an der Stelle wieder, als Louis seine Entrée als Apollo macht. Er läuft eine beachtliche Strecke, begleitet von der Kamera, die den Zuschauer die Perspektive des Königs nachvollziehen lässt. Die Verbeugungen entlang des Weges, die im Theater mit einer geschlossenen Verbeugung aller Teilnehmer gipfelt, lassen optisch deutlich werden, welche Macht Louis mittlerweile angesammelt hat. Dieser Einzug, der abgesehen von den Schritten und den Atemgeräuschen des Königs in völliger Stille geschieht, erhöht die Spannung auf das Folgende.

Betrachtet man die Kulisse mit ihren Wasserspielen und den Musikern, fällt die symmetrische Anlage ins Auge. Obwohl sich die Spieler, die in fast gleichgroßer Zahl zu beiden Seiten Lullys aufgeteilt sind, bereits auf der höchsten Ebene befinden, werden sie noch von Lully überragt, der durch einen Absatz etwas höher steht und von dort aus dirigiert. Dass er gewissermaßen nach hinten dirigiert, entspricht historischer Aufführungspraxis. Es stellt sich allerdings die Frage, warum nur so wenige Musiker zur Verfügung standen. Der Ort, der hier gezeigt wird, soll vermutlich eine mobile Bühne sein. Dadurch wird die Lautstärke – auch wegen der Darmsaiten – entsprechend leise gewesen sein. Bei einer so großen Ballettaufführung wie von *Les Amants magnifiques* kann dies aber

nicht angemessen gewesen sein. Jeder Windstoß hätte die Töne verweht und damit unhörbar gemacht.¹⁶

In dieser Szene wird überdies sehr deutlich, wie Corbiau an der Farbgebung und Farbverteilung gearbeitet hat: Der König, der in allen bisher gezeigten Ausschnitten immer in goldenen Kleidern und Requisiten aufgetreten war, tritt nun als König in purem Gold auf: Die Haare, die Haut – auf Oberkörperbekleidung wird gänzlich verzichtet – alles ist golden. Der unbekleidete König offenbart damit, dass sein Innerstes bereits eine Sonne ist. Er ist nicht mehr verkleidet, sondern ist die personifizierte Sonne. Interessanterweise sind aber dieses Mal auch weitere Protagonisten mit goldener Bekleidung vertreten. Die authentisch wirkenden Kostüme von Lully und Molière sind reichlich mit Gold verziert. Die goldene Farbe wird in dieser Szene gleichsam zur Verbindung zwischen den drei Protagonisten. Hier soll vielleicht auch deutlich gemacht werden, welche Nähe die beiden zum König haben.

Nun aber zieht sich der König durch einen Sturz eine blutige Wunde zu, die sich von seinem einfarbigen Goldkostüm drastisch abhebt. Dieser (von Corbiau inszenierte) Unfall soll plausibel machen, warum Louis nach *Les Amants magnifiques* nicht mehr selbst bei Aufführungen mitwirkt. Aus einer historischen Perspektive betrachtet, halte ich den Sturz für unwahrscheinlich, da er – falls es zu einer körperlichen Beeinträchtigung gekommen wäre, die das Ende seiner Tanzkarriere bedeutet hätte – sicher

¹⁶ 67:58: In dieser Szene sieht man zur linken Seite Lullys acht Streicher und zur rechten die tieferen Instrumente mit sechs Instrumentalisten. Alle spielen wohl auswendig, da keine Noten zu entdecken sind.

vermerkt worden wäre.¹⁷ Davon abgesehen dient der Sturz Corbiau als politische Aussage: Er lässt einen Botschafter sagen, dass der Staat wankt (»On dirait que l'État vacille!«) und steigert dies wenige Sekunden später noch einmal mit: »Niemand ist Gott auf dieser Erde« (»Personne n'est Dieu sur cette terre«) (zit. nach LE ROI DANSE 2000, 96). Die Aussage ist an Deutlichkeit kaum zu überbieten, spielt an auf Louis' Wunsch, Gott zu sein, aber auch auf dessen Unmöglichkeit und das Scheitern der Selbsterhöhung des Königs. Corbiau, der hier im Grunde genommen das Motiv der bereits oben besprochenen VI. Szene wieder aufgreift, lässt den letzten Satz und damit die Zusammenfassung der Szene zu Louis' Ungunsten ausfallen. Dem Adel gegenüber hat er mit seinem Sturz einiges an Ansehen verloren.

4. Fazit

Die Analyse von drei Szenen aus LE ROI DANSE hat gezeigt, dass Corbiaus Darstellung des Sonnenkönigs dramaturgisch stringent ist. Corbiau ist nicht nur auf die Inhalte der Musikstücke eingegangen, die der Film verwendet, sondern hat darüber hinaus mit gezielten Farbkompositionen die Rolle Louis' differenziert darstellen können. Die kunstvoll eingesetzten Kamerapositionen sind dabei genauso sinnerzeugend wie die Tänze selbst. Es ist bezeichnend, dass die drei Szenen, die hier untersucht wurden, alle durch spekulative Elemente angereichert und dass Lücken im Leben des Königs durch zumeist dramaturgisch überzeugende Ideen ausgefüllt wurden.

¹⁷ Der Sturz selbst findet in geschichtlichen Darstellungen keine Erwähnung, darüber hinaus werden alle Amtsgeschäfte von Louis XIV ausgeführt. So unterzeichnet er einen Tag später – am 8. Februar 1670 – einen Ehevertrag und steht in der folgenden Woche für Empfänge zur Verfügung (Levantall 2009, 294).

Da der Film keine geschichtliche Reportage, sondern trotz allem ein Kinofilm ist, macht gerade dies den Reiz der Verstrickung von Realem und Fiktionalem aus. Die Charaktere der Schauspieler entwickeln im Film eine Eigendynamik, die sich auch deutlich anhand der Tänze und der Musik zeigt.

Die Verstrickung der Macht mit den schönen Künsten (die in der Absicht des Königs lag) wird in den drei Abschnitten seines Lebens auf jeweils andere Art gezeigt. In seinen Jugendjahren wird er als unerfahrener und machtloser König dargestellt, dessen einzige Ausdrucksmöglichkeit in Tanz und Musik liegt. In der zweiten besprochenen Szene wird dem Zuschauer ein machtvoller Herrscher gezeigt. Allerdings ist seine Macht immer bedroht, weshalb er um seine Position kämpfen muss. Seine Stellung bei Hofe ist zwar unangefochten, aber dennoch lässt er es sich nicht nehmen, die Planeten neu arrangieren zu lassen, um seinen eigenen Glanz nicht zu gefährden. In der letzten Szene, in der der König seine Tanzkarriere nach einem Sturz beendet, wird zugleich die aufs engste mit dem König verbundene Karriere von Lully, wenn nicht beendet, so doch schwer beschädigt.

Corbiaus Anliegen, die Musik zu beinahe zu einem eigenen Charakter im Film zu machen, führt etwa im zweiten besprochenen Abschnitt dazu, dass die Musik zur eigentlichen Verbindung der Ereignisse wird – nicht Hintergrund, sondern dramaturgisch zentral, und hier vielleicht wichtiger als der visuelle Eindruck. Achtet man gerade in den Tanzszenen, in denen die Musik im Vordergrund stehen kann, auf die filmische Umsetzung, so lässt zeigt die Analyse, dass sie als Bedeutungsträger (und z.T. einzige akustische Komponente) als tragendes Element in die Konstruktion des Films eingebaut ist. Ihre oben erläuterte Verbindung mit der Macht des Königs und

der Repräsentation dieser Macht wird dabei ebenso deutlich wie ihre Eigenständigkeit als Kunstform neben dem visuellen – und deshalb den Zuschauer vielleicht direkter ansprechenden – Reiz des Tanzes.

Literatur

- Anthony, James R. and Massip, Catherine (2001) Artikel ›Lambert, Michel‹. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*; URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15888> (Stand: 12.2.2013).
- Astier, Regine (1984) Francois Marcel and the Art of Teaching Dance in the Eighteenth Century. In: *Dance Research* 2:2, S. 11-23.
- Bajou, Thierry (1997) *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715*, Paris: Somogy Éditions d'Art.
- Beaussant, Philippe (1992) *Lully ou le musicien du soleil*, Paris: Gallimard.
- Beik, William (2000) *Louis XIV and Absolutism. A Brief Study with Documents*, Boston: Bedford/St. Martin's.
- Berrada, Tarek (2006) Les lieux de la pratique musicale dans l'architecture privée au temps de Louis XIV. In: *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVIIe siècle européen* (= Biblio 17, vol. 165), Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 395-407.
- Bianconi, Lorenzo (2001) Artikel ›Torelli, Gasparo (i)‹. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*; URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28158>; Stand: 12.2.2013.
- Bjurström, Per (1961) *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen (²2008) *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Stuttgart: UTB-UVK.
- Chailley, Jacques (1952) Notes sur la famille de Lully. In: *Revue de Musicologie*, T. 34e, No. 103e/104e, S. 101-108.
- Caswell, Austin B. and Durosoir, Georgie (2001) Artikel ›Boësset, Antoine, Sieur de Villedieu‹. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*; URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03384>; Stand: 12.2.2013).
- Corbiau, Gérard [u.a.] *LE ROI DANSE* [DVD] [s.l.] 2001.
- Corbiau, Gérard, Corbiau, André, und Castro, Ève de (2000) *Le Roi danse*. Scénario, adaptation et dialogue, Paris: Gallimard.

- Cowart, Georgia (2001) Carnival in Venice or Protest in Paris? Louis XIV and the Politics of Subversion at the Paris Opéra. In: *Journal of the American Musicological Society* 54:2, S. 265-302.
- Dahms, Sibylle (1997) Derra de Moroda's Collection of Baroque Dance Sources. In: *Dance Research* 15:2, S. 142-149.
- Elias, Norbert (1969) *Die höfische Gesellschaft. Untersuchung zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand.
- Fraser, Antonia (2006) *Love and Louis XIV. The Women in the Life of the Sun King*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Garlick, Fiona (1997): Dances to Evoke the King: The Majestic Genre Chez Louis XIV. In: *Dance Research* 15:2, S. 10-34.
- Gorce, Jérôme de la (1990) Guillaume-Louis Pecour: A Biographical Essay. In: *Dance Research* 8:2, S. 3-26.
- Gorce, Jérôme de la (2002) *Jean-Baptiste Lully*, Paris: Fayard.
- Gorce, Jérôme de la (2006) Un lieu de spectacle à Versailles au temps de Louis XIV: la grotte de Thétis. In: *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVIIe siècle européen* (= Biblio 17, vol. 165), Tübingen: Francke Attempto, S. 307-318.
- Graf, Fritz (1996) Artikel *Appollon*. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. v. Hubert Cancik u.a., Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Harris-Warrick, Rebecca (1994) Magnificence in motion. Stage Musicians in Lully's Ballets and Operas: In *Cambridge Opera Journal* 6:3, S. 189-203.
- Harris-Warrick, Rebecca und Marsh, Carol G. (1994) *Musical Theatre at the Court of Louis XIV. Le Mariage de la Grosse Cathos*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hilton, Wendy (1986) Dances to Music by Jean-Baptiste Lully. In: *Early Music* 14:1, S. 51-63.
- Janne, Dominique (2000) *Le roi danse. Bande originale du film* [CD], Hamburg: Deutsche Grammophon (Nr. 463 446-2 GH).
- Jasper, Dirk (2001) Interview mit Gérard Corbiau. In: *Dirk Jasper FilmLexikon* (http://www.djfl.de/entertainment/stars/g/gerard_corbiau/gerard_corbiau_i_01.html; Stand: 12.2.2013).
- Leopold, Silke (Hg.) (2006) *Geschichte der Oper. Bd. 1: Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber: Laaber-Verlag.
- Levant, Christophe (2009) *Louis XIV. Chronographie d'un règne*. 2 Bde. Paris: Éditions Infolio.

- Little, Meredith Ellis (1975) Dance under Louis XIV and XV: Some Implications for the Musician. In: *Early Music* 3:4, S. 331-340.
- McBride, Robert (1984) A Neglected Key to Moliere's Theatre. In: *Dance Research* 2:1, S. 3-18.
- Needham, Maureen (12997) Louis XIV and the Academie Royale de Danse, 1661. A Commentary and Translation. In: *Dance Chronicle* 20:2, S. 173-190.
- Prest, Julia (2006) *Theatre under Louis XIV. Cross-casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*, New York: Palgrave Macmillan.
- Quaeitzsch, Christian (2010) *Une société de plaisirs. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum*, Berlin u.a.: Deutscher Kunstverlag.
- Rice, Paul F. (1989) *The Performing Arts at Fontainebleau from Louis XIV to Louis XVI* (Studies in music 102), Ann Arbor: UMI.
- Riley, Philip F. (202) *A Lust for Virtue. Louis XIV's Attack on Sin in 17th-Century France* (Contributions to the study of world history 88), Westport/Conn.: Greenwood.
- Sandman, Susan Goertzel (1977) The Wind Band at Louis XIV's Court. In: *Early Music* 5:1, S. 27-37.
- Schneider, Herbert (1981) *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 14) Tutzing: Schneider.
- Schwartz, Judith L. (1998) The Passacaille in Lully's *Armide*: Phrase Structure in the Choreography and the Music. In: *Early Music* 26:2, S. 301-320.
- Semmens, Richard (1997) Branles, Gavottes and Contredanses in the later Seventeenth and Early Eighteenth Centuries. In: *Dance Research* 15:2, S. 35-62.
- Somerset, Anne (2004) *The Affair of the Poisons. Murder, Infanticide and Satanism at the Court of Louis XIV*, New York: St. Martin's.
- Steinheuer, Joachim (2009) *Zwischen Staffage und Sinnträger – Zur Rolle von Musik in Filmen über das Zeitalter von Louis XIV*. Unveröffentlichtes Manuskript, Heidelberg 2009.
- Taylor, Henry M. (2002) *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg: Schüren.
- Thompson, Ian (2006) *The Sun King's Garden. Louis XIV, André Le Nôtre and the Creation of the Gardens of Versailles*, London: Bloomsbury.
- Wilkinson, Richard (2007) *Louis XIV*, London u.a.: Routledge.

Empfohlene Zitierweise

Sturm, Johannes: Der König tanzt in LE ROI DANSE: Darstellungen von Macht durch Musik und Tanz. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 77-110, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p77-110>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.