

PROJEKTION DER FERNE: EXOTISCHE RÄUME IM FRANZÖSISCHEN MUSIKTHEATER DES 17. JAHRHUNDERTS

Margret Scharrer

Einleitung

Bereits ein kurzer Blick auf die Theatergeschichte zeigt: Exotik und Exotismen sind weitverbreitete Phänomene. Die Möglichkeit zur Entfaltung exotischen Kolorits stellt ein gängiges und äußerst beliebtes Mittel dar, Publikum und Mitwirkende dem ›Hier‹ und ›Jetzt‹ zu entrücken. Das Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts hegte eine besondere Vorliebe fürs Exotische, was der Forschung nicht entgangen ist und bereits zu verschiedenen Untersuchungen geführt hat.¹

Vor allem im französischen Musiktheater existieren zahlreiche Exotismen.² Das bekannteste Beispiel stellt mit Sicherheit die *Cérémonie turque* aus der Comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* dar, die Thomas Betzwieser als Initialszene des Exotismus versteht.³ Molière und Jean-Baptiste Lully kreierten das Stück im königlichen Auftrag. Die osmanische Kultur sollte samt ihrer Riten der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Ludwig XIV. begegnete damit dem Verhalten des osmanischen Botschafters Süleyman Agha Mütteferrika, der ihm unmissverständlich zu verstehen gegeben hatte, dass er und damit vor allem Mehmed IV. nicht zur Unterordnung bereit waren. Die Comédie-ballet wurde erstmals am 14. Oktober 1670 in Chambord auf einer provisorischen Bühne gezeigt, die Carlo Vigarani, *Intendant des plaisirs*, in aller Eile für die Aufführung errichtet hatte. Die Kostüme entwarf Henri de Gisse (Abb. 1). Vor allem durch die *Cérémonie turque* erlangte das Werk große Popularität. *Le Bourgeois gentilhomme* erlebte nicht nur

1 Zum Exotismus im (Musik-)Theater des 17./18. Jahrhunderts allgemein siehe z.B. die im Rahmen von *Ottoman Empire and European theatre* erschienenen Bände: HÜTTLER 2013, 2014 und 2015; HÜTTLER/WEIDINGER 2016 und 2018; sowie WHAPLES 1984; KREIDT 1987; HEAD 2000; COTTICELLI 2006; TAYLOR 2007, S. 43–72; BLOEHL 2008, S. 107–221; LOCKE 2009, S. 87–123; WILLIAMS 2014, S. 62–86.

2 Speziell zum Exotismus im französischen Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts (und teils später) siehe u. a.: LECOMTE 1981; KARRO-PÉLISSON 1990; BETZWIESER 1993; ASSAYAG 1999; MEGLIN 2000; DARTOIS-LAPEYRE 2003; CUENIN-LIEBER 2003. Die Dissertation von Nathalie Lecomte war mir nicht zugänglich, da sie nicht veröffentlicht wurde.

3 BETZWIESER 1995, Sp. 230. *Le Bourgeois gentilhomme* weist nicht nur diese große Türkenszene als exotisches Moment auf. Im letzten großen Divertissement schuf Lully noch ein *Ballet des nations*, in dem Gascogner, Schweizer, gutaussehende Damen und Herren, geschwätzig Alte, Spanier, Italiener und Franzosen auftreten.



Abbildung 1. Henry Gissey, Kostüm des Mufti für *Le Bourgeois gentilhomme* (Stockholm, Nationalmuseum, Sammlung Tessin, K. 8, f. 27).

im Umfeld des französischen Hofes, sondern auch außerhalb Frankreichs eine langanhaltende Rezeption.⁴

Wie wir wissen, stellte die Comédie-ballet von Lully und Molière nicht die erste musiktheatrale Realisierung von Exotismen am französischen Hof dar, lassen sich doch in der Geschichte des Ballet de cour bereits frühzeitig unterschiedliche Beispiele finden. Der Reiz des Fremden ist jedoch nicht nur dem Theater inhärent, begegnen doch Exotismen in höfischen Kontexten noch in unterschiedlichen weiteren Zusammenhängen. In welchem Maße sie an der Kreation des höfischen Raums beteiligt waren, Musiktheater und Hof hier ineinander gehen, möchte dieser Beitrag anhand einzelner Beispiele aufzeigen. Bevor jedoch der Inszenierung von Exotismen auf höfischen Bühnen nachgegangen wird, ist zu fragen, was unter Exotismus im vorliegenden Fall zu verstehen ist.

⁴ Über den *Bourgeois gentilhomme* gibt es umfangreiche Literatur, siehe stellvertretend: WHAPLES 1984 S. 95–125; BETZWIESER 1993, S. 125–133; LA GORCE 2002, *passim*; WILLIAMS 2014, S. 32–35, 78–79.

Zum Verständnis der Begrifflichkeit Exotismus

Grundsätzlich ist festzustellen, dass der Begriff des Exotismus eine gedankliche »Konstruktion« darstellt,⁵ die ganz unterschiedliche Auffassungen, Assoziationen und Sichtweisen transportiert.⁶ Sie alle in umfangreicher Breite zu diskutieren, einschließlich der Frage, was für oder gegen die Benutzung der Begrifflichkeit des Exotismus spricht, würde an dieser Stelle zu weit führen.

Da es um künstlerische Prozesse geht, sollen Exotismen im vorliegenden Fall als kreative Auseinandersetzungen mit kulturellen Kontexten fernab des eigenen Gesichtskreises aufgefasst werden. Dabei stehen Kulturen im Mittelpunkt, die durch ihre Andersartigkeit eine starke Anziehungskraft ausüben, denen der Reiz des Phantastischen, Unwirklichen, Enthobenen anhaftet, die nur schwer greifbar sind, »die menschliche Einbildungskraft in Gang setzen« oder gar »eine eigene, andere und fremde Welt«⁷ kreieren. Zentral ist in dem Zusammenhang die »sinnliche Erfahrung«, die letztendlich zu realitätsfernen und phantastischen Projektionen führt.⁸

Zumeist werden mit dem Begriff des Exotischen Gebiete außerhalb des europäisch-abendländischen Gesichtskreises evoziert.⁹ Eine exakte kulturelle und geographische Fixierung ist dabei nur sehr begrenzt möglich, da Personen und Orte zuweilen nur mit vagen Auskünften bedacht werden. Auch »fremde« europäisch-abendländische Kulturen verfügen zudem über den Reiz des Außergewöhnlichen und können vor dem eigenen Erfahrungshintergrund als exotisch wahrgenommen werden.¹⁰ Die Räume, die entworfen werden, sind fiktional, knüpfen an Ideallandschaften an. Ort und Zeit sind kaum definierbar, die Grenzen zwischen Realität und Fiktion häufig fließend.¹¹

Bei der Rezeption von Exotismen kommt es zur Adaption, Extrahierung ausgewählter kultureller Momente, die für die jeweilige Ethnie als repräsentativ, und zeichenhaft

5 KIENLIN 2015, S. 1.

6 Revers weist darauf hin, dass sich »das Problemfeld ›Exotismus‹ [...] einer eindeutigen Systematisierung weitgehend entzieht«. REVERS 1997, S. 27.

7 MÜLLER-FUNK 2016, S. 295 und 297; siehe dazu auch MASCHKE 1996, S. 15.

8 V. Segalen, Ästhetik des Diversen, zit. bei REVERS 1997, S. 25. Revers versteht »das Moment des Irrealen [...] als Eigenschaft des Exotischen« (S. 28).

9 ERDHEIM 1987, S. 48–53.

10 Siehe dazu die Auseinandersetzung mit einem »binnenexotischen Beispiel« bei BAUSINGER 1987, S. 3–5. Als exotisch können zudem nicht nur geographisch entfernte Räume und damit verbundene Zeichen wahrgenommen werden. Die Begrifflichkeit findet auch im Zusammenhang mit anderen Sachverhalten oder Eigenschaften Verwendung. Gemäß Betzwieser oder Whaples handelt es sich beim musikalischen Exotismus vor allem um Territorien außerhalb Europas, die szenisch-musikalisch rezipiert werden, während für Locke das örtlich Andere, das vollkommen von den eigenen Sitten und Gebräuchen abweicht, zur Debatte steht. WHAPLES 1984, S. 6; BETZWIESER 1995, Sp. 227; LOCKE 2001, S. 459. Für Locke ist zudem maßgeblich, dass das Fremde nicht komplett unwirklich ist. LOCKE 2009, S. 47.

11 MÜLLER-FUNK 2016, S. 296.

angesehen werden. Bestimmte fremdländische Abbilder werden nachgeahmt, erfahren eine Verklärung, Idealisierung aber auch Verformung. Verfremdungsprozesse werden in Gang gesetzt. Annegret Maschke weist darauf hin, dass die Rezeption von Exotika oft ohne tieferes Verständnis oder Kennenlernen der jeweiligen Fremdkulturen erfolgt. Die Illusion des Anderen, Außergewöhnlichen und Kostbaren bedingt das Interesse, reizt zur Kreation einer dem Alltag enthobenen Atmosphäre. Das Phantastische vermischt sich mit realen Momenten und Zuständen, es kommt zur Erschaffung von stilisierten, realitätsfernen Gegenwelten, die die eigenen Begierden und Sehnsüchte widerspiegeln. Das »Fremde« fungiert dabei zumeist als »als Projektionsfläche eigener Wünsche«.¹²

Der eigene gesellschaftliche und psychische Hintergrund ist bei der Wahrnehmung und Wertung von Fremdkulturen als grundsätzlicher Gradmesser stets vorhanden.¹³ Damit in Verbindung steht das latente In-Bezug-Setzen und Abgrenzen der eigenen Kultur gegenüber dem ›Fremden‹, das zumeist aus hierarchischer Perspektive erfolgt und eine Aufwertung der eigenen Identität einschließt.¹⁴ Peter Revers verweist in diesem Zusammenhang auf das europäische Selbstverständnis als »normative Instanz«.¹⁵

Die Auseinandersetzung mit dem unbekanntem ›Anderen‹ kann nicht nur das Bild positiver Eigenbetrachtungen oder Gegenwelten, sondern auch Urängste und Unsicherheit hervorrufen.¹⁶ Die Angst vor dem Ausgeliefert-Sein in einer unbekanntem, ›wildem‹ und ›barbarischen‹ Kultur, in der nicht mehr die bekannten Spielregeln und Gesetze der eigenen Zivilisation gelten, spielt eine wesentliche Rolle. Sowohl in diesem Zusammenhang als auch in Verbindung zu Hierarchisierungen kommt es zur Ausbildung von Vorurteilen, Pauschalisierungen, Stigmatisierungen, die offen geäußert werden oder versteckt als Metatext mitschwingen.

Je nach Gewandung des Exotischen können demnach bestimmte Bedeutungsinhalte, Ängste, Hoffnungen, Wünsche, Vorurteile oder Eigenbilder in höfischen und theatralen Kontexten transportiert und inszeniert werden. Wie sich dies gestaltet, soll nun anhand einzelner Beispiele gezeigt werden.

12 Zit. MASCHKE 1996, S. 16, siehe dazu auch S. 14–15 sowie BAUSINGER 1987, S. 2; KIENLIN 2015, S. 1–2. Mit Blick auf die Antike siehe SCHARRER 2004, S. 313–314.

13 BAUSINGER 1987, S. 1.

14 Siehe zu diesen Ausführungen NOCHLIN 1987. Zu diesem Phänomen bereits in der Antike siehe SCHARRER 2004, S. 312–313.

15 REVERS 1997, S. 27.

16 BAUSINGER 1987, S. 1–2.

Kreationen exotischer Gegenwelten in höfischen Kontexten

Seit den frühen Hochkulturen ist in höfischen Kontexten die Schaffung exotischer und phantastischer Gegenwelten belegt. Mit ihrer Hilfe erfolgten etwa Inszenierungen von Herrschereinzügen und Festen.¹⁷ Die Schau von Wunderbarem und das dadurch hervorgerufene Staunen bildete sehr wahrscheinlich eine anthropologische Grundkonstante höfischer Inszenierungsformen.¹⁸ Diese erfolgte allerdings nicht nur festtags, sondern auch alltags, denken wir etwa an die zahlreichen Kunstobjekte oder Realien, die aus aller Herren Länder in den Kunstkammern gesammelt und ausgestellt wurden, bzw. an die Rezeption von Exotismen in der Kunstproduktion. Die Bandbreite reicht vom Porzellankabinett, asiatischen Lackarbeiten und Seidenstoffen, der Schaffung fremdländisch anmutender Gärten und Menagerien, ›Türkischer Kammern‹ und Janitscharenkapellen bis hin zur ›Hofmohrenfamilie‹.¹⁹ Bereits diese schlagwortartige Aufzählung zeigt, dass die Kreation des idealen höfischen Raums untrennbar mit der Projektion ferner Welten verbunden ist.

Die Konstruktion des ›Sehnsuchtsortes‹ Hof erfolgt, wie wir wissen, durch sinnliche Empfindungen, die wiederum untrennbar mit dem psychischen und physischen Erleben verbunden sind. Höfische Feste stellen einen wesentlichen Bestandteil der Kreation von Gegenwelten, Exotismen ein ideales Mittel bei der Umsetzung und Realisierung unterschiedlicher Festsituationen dar. Dass Ludwig XIV. und sein Hofstaat sich immer wieder in festlichen Spektakeln inszenierten, ist ausführlich untersucht worden.²⁰ Bei den Aufzügen und Maskeraden spielten Projektionen exotischer, arkadischer oder anderer antikisierter Ideallandschaften einschließlich der dort lebenden und herrschenden Gestalten eine wesentliche Rolle. Ludwig benutzte mythologische, exotische und allegorische Figuren,²¹ um sich und die ihn umgebende adlige Elite als deren idealisierte Abbilder zu präsentieren oder sich im Rahmen von Verkleidungsdivertissements zu verlustieren. Große Berühmtheit erlangte in diesem

17 In diesem Zusammenhang müssen wenige Stichpunkte reichen. Siehe z. B. Petrons *Romans Satyrikon* mit dem Festmahl des Trimalchio, das große Fest von Daphne unter Ptolemaios II. oder die römischen Triumphzüge. Letztere fanden mit den Herrschereinzügen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit – auf denen wiederholt fremdländische Tiere und Personen präsentiert wurden – ihre Fortsetzung. Vor allem der Hof Kaiser Friedrichs II. galt als exotisch. Nicht nur hier waren Exotika in Form fremdländischer Tiere, orientalischer oder byzantinischer Stoffe, Kleidung, Prunkzelte sowie weitere Kunst- und Sammelobjekte verbreitet. RÖSENER 2008, S. 71–72, 139–140, 148. Whaples verweist u. a. auf die Aufführung von Moriskentänzen und die Festlichkeiten am burgundischen Hof. WHAPLES 1984, S. 15–18.

18 Im Umkehrschluss ist zu fragen, inwiefern sich auch in außereuropäischen Hofkulturen Exotismen zeigen.

19 Dazu existiert umfangreiche Literatur, siehe stellvertretend: MÜLLER 1995, S. 59–61; COLLET 2007; THEILIG 2013, S. 74–77, 121–168; WILLIAMS 2014, S. 63–193.

20 Bekannt ist auch, dass er sich auf konkrete Vorbilder seiner unmittelbaren Vorgänger beziehen konnte. Weiteres Vergleichsmaterial bot sich an den Höfen verwandter und konkurrierender Potentaten.

21 Natürlich gibt es zwischen den unterschiedlichen Kategorien Übergänge.

Zusammenhang das 1662 von ihm anlässlich der Geburt des Thronfolgers in Paris veranstaltete große Karussell. Der König selbst stellte hier als Oberhaupt der Parade sinnfälliger Weise den römischen Kaiser dar, während sein Bruder, Philippe von Orléans, als Anführer der Perser fungierte. Louis II. von Bourbon, Prince de Condé, trat als türkischer König auf. Weiterhin existierte eine indische Reitertruppe, die vom Herzog von Enghien angeführt wurde, sowie eine amerikanische Reiterparade, der Henri II. de Lorraine vorstand. Sie alle zogen in einem großen Aufzug durch Paris. Höhepunkt bildete ein Turnier, in dem die unterschiedlichen Parteien gegeneinander Scheingefechte ausführten. Die Kostüme für das Karussell hatte Giséy unter Berücksichtigung kursierender Abbildungen von Melchior Lorck²² entworfen, die ephemere Bühnenarchitektur schuf Carlo Vigarani.²³

Neben diesem Karussell gab es im Laufe der Regierungszeit Ludwigs XIV. noch zahlreiche weitere Aufzüge dieser Art wie z.B. das *Carrousel des Maures* (1685) oder das *Carrousel d'Alexandre et Thalestris ou des Galantes Amazones* (1686), bei denen eine Ausstattung exotischer Kostüme zur Schau gebracht wurde, die u. a. nach Entwürfen von Jean Berain entstanden.²⁴ Der Marquis de Sourches teilt über die Inszenierung von *Alexandre et Thalestris*, das anlässlich des Empfangs einer Gesandtschaft aus Siam inszeniert wurde, unter dem 28. Mai 1686 mit:

»Mgr. le Dauphin étoit Alexandre, et Thalestris, Mme la duchesse de Bourbon. Le prince Lysimachus étoit M. le duc de Bourbon, et Mlle de Bourbon étoit la princesse Orythie. Chacun des chevaliers et des dames s'étoit habillé à sa fantaisie, les uns à l'antique, les autres à la moderne, les une à l'étrangère, les autres à la françoise, les autres enfin d'une manière melée de toutes ces modes differentes. Mais tous les habits et tous les harnois des chevaux y étoient d'une magnificence surprenante.«²⁵

Aus der Beschreibung geht hervor, dass die Kostüme unterschiedlichsten Kontexten zugeordnet wurden, jeder der Beteiligten nach seiner Phantasie gekleidet auftrat, es sich also um eine Mischung verschiedener »Moden« handelte. Als entscheidend wertet der Marquis letztendlich das überraschend-prunkvolle Gesamtbild.

Während des Karnevals wurden bei Hof zudem immer wieder Maskenbälle veranstaltet, so trat der König im Karnevalsball 1667 als Chinese auf. Die Märzausgabe des *Mercure galant* 1683 berichtet von einem Karnevalsball in Versailles, anlässlich dessen

22 Lorck gehörte einer Gesandtschaft an, die Kaiser Ferdinand I. 1553/54 nach Konstantinopel entsandt hatte. Seine bildlichen Darstellungen der osmanischen Lebenswelten, u. a. ein Portrait von Süleyman I., erlangten im 17. Jahrhundert Verbreitung. WILLIAMS 2014, S. 20. Zu den Kostümen von Giséy siehe LA GORCE 2015, S. 143–147.

23 Siehe dazu DELALEX 2016; WILLIAMS 2014, S. 11 und 63; SAMMLER 2009, S. 88–91.

24 LA GORCE 2015, S. 153.

25 COSNAC/BROUSSILLON 2010, S. 388.

die Hofgesellschaft sich ägyptisch zeigte. Auch Lully und seine *Petits violons* waren ägyptisch gekleidet.²⁶

Die Projektion exotischer Gegenwelten erfolgte hier unter idealisierenden Vorstellungen einer Adelskultur, die sich mit außereuropäischen Fürsten und deren Hofkulturen identifizierte, indem sie den Luxus und Glanz sagenumworbener Fürsten aus Mythos, Geschichte und Gegenwart auf den Plan rief. Abgrenzungen zu den Fremdkulturen spielten dabei keine Rolle, dafür die Kreation von Sehnsüchten, das Herausheben aus alltäglichen Kontexten. Die Wiedergabe realer Lebenswelten war dabei genauso unbedeutend wie wirkliches Wissen über den Anderen.²⁷

Projektionen des Fremden im französischen Musiktheater

Zahlreiche Möglichkeiten zur Entfaltung exotischer Momente ergaben sich auch in den theatralischen Darbietungen der Ballets de cour, Tragédies, Comédies, Comédie-ballets, Tragédies en musique und in den Opéra-ballets, die explizit für die höfische Gesellschaft kreiert wurden und an denen sich der Adel – insofern es sich um keine Bühne außerhalb des höfischen Raumes handelte – künstlerisch beteiligte. Seit den frühen Ballets de cour war die Darstellung fremdländischer Nationalitäten europäischer wie außereuropäischer Herkunft ein wiederkehrendes Motiv. Eines der wichtigsten Hofballette exotischen Charakters stellte *Le Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* dar.²⁸ Ludwig XIII. inszenierte es während des Karnevals 1626 im Louvre. Er selbst, verschiedene Mitglieder der Hofgesellschaft sowie die Sänger, Tänzer und Musiker des Hofes wirkten an der Aufführung mit. Der König tanzte einen der persischen Ärzte. Es handelt sich hier um ein komisch-burleskes Sujet: Die Erbin von Bilbao und ihr Verlobter veranstalten einen großen Ball. Zu diesem stellen sich Gäste aus unterschiedlichen Erdteilen ein. Das Ballett der Amerikaner enthält die Entrée von König Atabalipas (Abb. 2) oder den Einzug der vier Papageien. Weiterhin gehören Gäste aus Asien, wie z. B. der Großtürke, die persischen Ärzte und »Mahomet«, die Völker des Nordens mit den »(Aus)Gleitenden«, die Afrikaner und ihr Cachique (Abb. 3) oder der Großkhan zur der illustren Gesellschaft. Die Kostüme entwarf Daniel Rabel.²⁹ Zur Inszenierung gehörte nicht nur die Schau exotischer Personen, auch nachgeahmte fremdländische Tiere wurden gezeigt. Die Vorgabe der Schauplätze bewegt sich im historisch-imaginären Bereich; Exponenten unterschiedlicher Kontinente und Klimazonen wie der Prophet

26 SALMEN 1997, S. 1175–1176; VIVIER 1994, S. 504–505.

27 WILLIAMS 2014, S. 8–9.

28 Betzwieser versteht es als bedeutendstes exotisches Divertissement vor 1670. BETZWIESER 1993, S. 119–121.

29 DU CREST 2006, S. 321–323.



Abbildung 2. Daniel Rabel, König Atabalipa, *Ballet de la Douairière de Billebahaut* (Louvre, Inv. 32622. Cliché Mus. Nat. Paris).

Mohammed, die islamischen Gelehrten oder der von Sorgen und seinem mächtigen ›Gehirn‹ dominierte peruanische König Atabalipas werden lächerlich gemacht.³⁰ Dass die Darstellung von Personen fremder Kulturkreise für komische Szenen prädestiniert ist, legt Jean Emelina dar, der darauf hinweist, dass »l'étranger fait volontier naïtre le rire. Son apparition est perturbation, rupture soudain de tension qui s'apparente à l'effet de chute«.³¹ Wenn fremdländisches Kolorit zur Kreation komischer Szenen benutzt wird, schließt dies unausgesprochen eine Hierarchisierung mit ein. Lächerlichkeit impliziert Unterlegenheit.

Bis weit ins 18. Jahrhundert gehörten Ballette, die europäische wie außereuropäische Ethnien gemeinsam auf der Bühne zeigen, zu beliebten Sujets des höfischen Theaters. Auch Lully und Isaac de Benserade bedienten sich ihrer in den gemeinsamen Ballets de cour. Tanzende Ägypter, Italiener, Indianer, Spanier, Böhmen, Griechen, Trojaner, Römer, Mauren oder Inder sind gängige Motive. Im *Ballet des Bienvenus*, das 1655 im Rahmen der Hochzeit von Alphonso d'Este mit Laura Martinozzi, einer Nichte Kardinal Mazarins, in Compiègne über die Bühne ging, treten nicht nur »quatre Nobles Venitiens et quatre Gentildones« und verschiedene antike Helden auf, sondern auch vier

30 CHRISTOUT 1987, S. 116–148; LOCKE 2015, S. 144 und 147.

31 EMELINA 1998, S. 145. Siehe dazu auch GOULBOURNE 2003, S. 293–294.

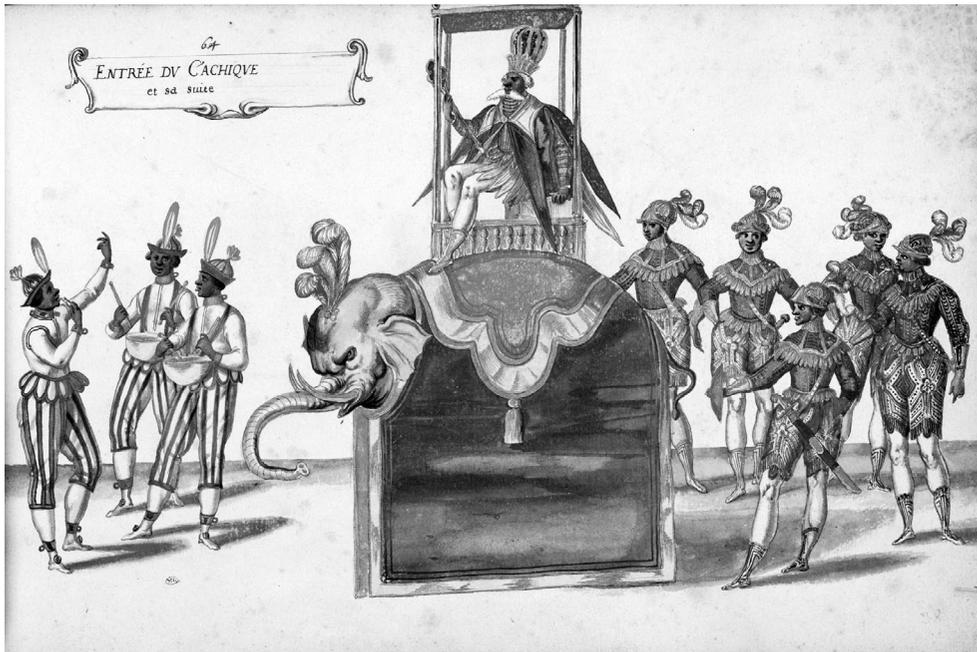


Abbildung 3. Daniel Rabel, *Entrée du Cachique et de sa suite*, *Ballet de la Douairière de Billebahaut* (Louvre, Inv. 32639. Cliché Mus. Nat. Paris).

Ägypter und vier Ägypterinnen (sowie verschiedene Götter, Mänaden und Satyrn).³² In der dritten *Entrée* des *Ballet de la Naissance de Venus* (1665) tanzen Bacchus, Ariadne, zwei Inder, zwei Inderinnen und vier Faune zwei Airs und eine Sarabande.³³ Im *Ballet de l'Impatience* (1661) versuchen zwei ungeduldige Tanzmeister, den »Moskowitern« eine Courante beizubringen, die im Anschluss getanz wird.³⁴ Zweifellos war hier die Schau exotischen Flairs Bestandteil der Kreation phantastischer Gegenwelten, wobei im letzten Fall im Gewand des Lächerlichen auf die Überlegenheit der französischen Hofkultur verwiesen wird.

Im *Ballet de Flore* (1669) treten die vier Erdteile Europa, Asien, Afrika und Amerika in einem abschließenden Grand ballet auf und preisen »l'Empire des Lys pour le premier de l'Univers«.³⁵ Auch in Lullys letztem Hofballett *Le Temple de la Paix* (1685) präsentieren sich unterschiedliche Nationalitäten.³⁶ Nymphen und Hirten finden sich gemeinsam

32 SCHNEIDER 1981, S. 25–26.

33 SCHNEIDER 1981, S. 110–118. Siehe eine ähnliche Konstellation in *Le Triomphe de Bacchus dans les Indes*, SCHNEIDER 1981, S. 121–122.

34 SCHNEIDER 1981, S. 62–72.

35 COHEN 2001, S. 236; LA GORCE 1997, S. 140; BLOEHL 2008, S. 155.

36 Weitere Beispiele: *Ballet des Muses*, *Ballet de l'Amour malade*, *La Pastorale comique*, *Ballet des Arts*, *Le Triomphe de Bacchus dans les Indes*, *Le Triomphe de l'Amour*. SCHNEIDER 1981, S. 31–38, 84–88, 121–122,

mit Bretonen, Basken, Afrikanern, den »Wilden« Amerikas und weiteren Völkern ein, um Ludwig XIV., dessen Name selbst von den »Wilden« verehrt wird, als Friedensbringer zu huldigen, seine Siege, Tugenden und seine Regierung zu besingen. Die größten »Barbaren« und die von kriegerischen Krisen geschüttelten Afrikaner sehen endlich einem glücklichen Schicksal unter der Führung Frankreichs entgegen.³⁷ Der König wird als überlegener Friedensbringer inszeniert, unter dessen Herrschaft verschiedene Ethnien zusammenleben. Die französische Krone tritt hier als Kolonialmacht auf, der die untergebenen »Völker« huldigen.³⁸ Ton und Inszenierung des Balletts entsprechen der Panegyrik, wie sie die Prologe der *Tragédies en musique* transportieren, die Ludwig XIV. immer wieder als Friedensbringer und Beherrscher des Erdkreises feiern.

Fremde Welten werden gleichfalls in der Oper auf die Bühne gebracht, was sich bereits in Lullys und Quinaults erster *Tragédie en musique* *Cadmus et Hermione* (1673) zeigt: Cadmus ist ein Königssohn von Tyros, er wird begleitet von zwei Prinzen aus seiner Heimat Ägypten. Die von ihm angebetete Hermione stammt wiederum von dem Peloponnes.³⁹ Die drei Werke *Alceste* (1674), *Thésée* (1675) und *Isis* (1677) sind im griechischen Raum anzusiedeln,⁴⁰ während die *Tragédies* von *Atys* (1676) und *Bellérophon* (1679) in Phrygien bzw. Lykien, also in Kleinasien, ihren Lauf nehmen.⁴¹ Das hindert die Protagonisten von *Isis* nicht daran, noch andere Schauplätze und Klimazonen aufzusuchen, wie z. B. die kalten Gebiete Skythiens, in denen die Völker der eisigen Klimazonen hausen, oder die Mündung des Nil.⁴² In *Proserpine* (1680) wird der Zuschauer nicht nur in infernale Lebenswelten versetzt, sondern auch an deren irdischem Zugang nach Sizilien geführt. Natürlich wird diese Situation dazu genutzt, den Ätna samt Ausbruch zu zeigen.⁴³ *Persée* (1682) bietet wiederum die Möglichkeit, äthiopisches Kolorit zu verbreiten, da große Teile des Stückes sich dort auf öffentlichen Plätzen oder im königlichen Palast ereignen. Im letzten Akt wird eine ägyptische Hochzeit gefeiert.⁴⁴ Dass hier

127–137, 351–368. Siehe ferner WHAPLES 1984, S. 21–24; BETZWIESER 1993, S. 121–125; GOULBOURNE 2003, S. 299; LOCKE 2015, S. 154.

37 LULLY/QUINAULT 1697. Zur *Entrée* der »Wilden« Amerikas siehe S. 29–30, zur sechsten und letzten *Entrée* der Afrikaner S. 34–35.

38 BLOECHL 2008, S. 142–145. Bloechl weist darauf hin, dass Lully in insgesamt dreizehn musiktheatralen Werken Indianer, Amerikaner oder »Wilde« auftreten lässt (S. 154–159).

39 BUFFORD 1999, Bd. 1, S. 1–51.

40 BUFFORD 1999, Bd. 1, S. 53–106, 107–169, 229–280.

41 BUFFORD 1999, Bd. 1, S. 171–227; LULLY 1697.

42 *Isis* spielt in einer griechischen Ideallandschaft – am Fluss Inachos – und in der Götterwelt. Juno sorgt dafür, dass die geliebte Nymphe ihres untreuen Gatten, Io, in den eisigsten Gebieten Skythiens leiden muss und von Furien gequält wird (IV.1 und 2), es treten deshalb die Völker aus der eisigen Klimazone (*Peuples des climats glacés*) auf. Im Anschluss muss die Nymphe noch andere schreckliche Plagen erleiden. BUFFORD 1999, S. 269–277.

43 BUFFORD 1999, Bd. 2, S. 33–39.

44 BUFFORD 1999, Bd. 2, S. 55–104.

umfangreiches festlich-exotisches Kolorit verbreitet werden sollte, zeigt die Anweisung zur dritten Szene des letzten Akts explizit: »Troupe d'Ethiopiens magnifiquement parée pour assister aux Noces de Persée & Andromede.«⁴⁵

Afrikanisch-asiatisches Flair wird in *Phaéton* (1683) geschaffen. Libie, die der ehrgeizige Phaéton zu ehelichen gedenkt, ist die Tochter des ägyptischen Königs Mérops. Es treten ferner die zwei tributpflichtigen Könige aus Äthiopien und Indien mit ihren Gefolgen auf. Ferner mischen sich ägyptische Isis-Priester, Götter und Halbgötter, schreckliche Furien und Geister und verschiedene Allegorien wie die Stunden des Tages und die vier Jahreszeiten in das Spiel ein.⁴⁶ Wie sehr exotische und phantastische Elemente eine Symbiose eingehen, macht die Verwandlung von Protée im ersten Akt (I.7) deutlich: »Protée disparaist & se transforme successivement en Tigre, en Arabe, en Dragon, en Fontaine & en Flame.«⁴⁷

Die letzten drei Tragédies von Lully sind im ›Rittermilieu‹ angesiedelt und führen uns in ganz unterschiedliche Gegenden: *Amadis* (1684), nach dem gleichnamigen Ritterroman, spielt in Gallien, Schottland und England, weicht dann aber in phantastische Zauberreiche aus.⁴⁸ Sehr ›international‹ ist die Besetzung von *Roland* (1685, Abb. 4): der Hauptheld Roland ist ein fränkischer Paladin Karls des Großen und in die chinesische Prinzessin Angélique verliebt. Diese wiederum hat ihr Herz dem jungen Sarazenen Médor geschenkt, mit dem sie beschließt, in Cathay (China) zu leben. Als Roland dies erkennen muss, verfällt er dem Wahnsinn, sein britischer Begleiter, Prinz Astolfo, sorgt dafür, dass ihn die Fee Logistille und ihre Gefährtinnen vom Wahnsinn heilen.⁴⁹ Lullys letzte vollendete Tragédie, *Armide* (1686), spielt zur Zeit der Kreuzzüge im Nahen Osten. Armide (Abb. 5) ist eine Prinzessin aus Damaskus, die samt ihren damaszenischen Begleiterinnen auftritt und sich von ihrem Volk feiern lässt. Die mitwirkenden Helden sind Kreuzritter aus unterschiedlichen Gegenden.⁵⁰ Mit der Oper *Achille et Polyxène* (1688) – das Textbuch schuf Jean Galbert de Campistron, Pascal Colasse vollendete die Komposition – kehrt Lully schließlich wieder an griechisch-trojanische Schauplätze zurück.⁵¹

Lullys Tragédies en musique knüpfen an die für die Oper gängigen Sujets an, wie sie auch außerhalb Frankreichs in Umlauf waren. Ovids *Metamorphosen*, Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* und Ludovico Ariostos *Orlando furioso* hatten bereits für höfische Feste und Ballette thematisches Material geliefert und wurden neben den griechischen Dramatikern zum ›Themenfundus‹ der Tragédies en musique. Betrachten wir die

45 LULLY 1682, S. 276.

46 BUFFORD 1999, Bd. 2, S. 105–150.

47 LULLY 1683, S. 41.

48 BUFFORD 1999, Bd. 2, S. 151–196.

49 BUFFORD 1999, Bd. 2, S. 197–247. In Ariostos Epos holt Astolfo den Verstand des Helden vom Mond zurück.

50 BUFFORD 1999, Bd. 2, S. 249–287.

51 PITOU 1983, S. 139–141.

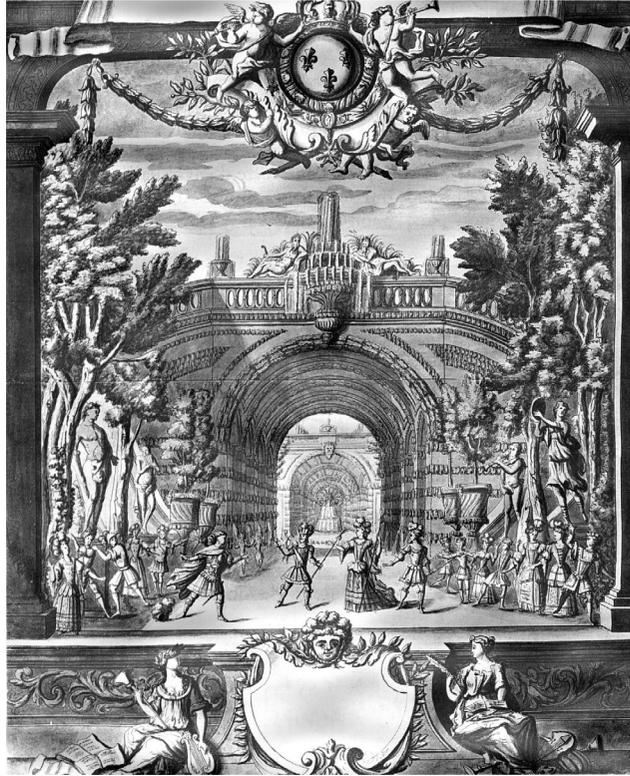


Abbildung 4. Jean-Baptiste Lully, Philippe Quinault, *Roland*, Frontispiz des Librettos, Paris 1685.

Orte und Sujets, so spielen diese oft an antiken wie mythologischen Schauplätzen, die sich zumeist außerhalb Europas befanden.⁵² Prinzessinnen, Könige und andere Helden sowie die Völker unterschiedlichster Kontinente treten auf und werden in entsprechenden Kostümen und Bühnenbildern präsentiert. Die visuelle Wahrnehmung spielte wie bei den Ballets de cour eine entscheidende Rolle. Bei der Kostümierung und der Bühnenausstattung wurden keine ›realen‹ Abbilder der fremdländischen Personen und Gebiete geschaffen,⁵³ sondern unter Wiedergabe einiger fremdländischer Details vielmehr phantastische Räume kreiert.⁵⁴ Kostüme, Bühnenbilder und Dekorationen stammten zumeist von Jean Berain und Carlo Vigarani, die auch für die Ausstattungen der höfischen Feste und Illuminationen verantwortlich waren.⁵⁵

52 Da das französische Musiktheater hinsichtlich seiner Stoffwahl aus den gleichen Quellen schöpfte, sind diese Orte genauso in der Opera seria anzutreffen. Vgl. LOCKE 2009a.

53 Zu exotischen Kostümen siehe CHRISTOUT 1987, S. 114–151; LA GORCE 1997, S. 135–140.

54 LOCKE 2009a, S. 221–222; LA GORCE 1997, S. 122–143.

55 LA GORCE 2005; LA GORCE 2015, S. 172–259.



Abbildung 5. Jean Berain d. Ä., Kostüm der Armide für die Tragédie en musique *Armide*.

Allerdings blieb es nicht ausschließlich beim rein visuellen Erleben von Exotismen in Bühnenbild und Kostüm, geben doch die Tragédies en musique der Inszenierung von fremdländischen Welten durch ihre spezifische Anlage großen Raum. Dies geschieht insbesondere durch die Divertissements, die zu den Höhepunkten der französischen Oper gehören.⁵⁶ In fast jeder der Tragédies en musique von Lully gibt es mindestens ein großes Tableau, das zur Inszenierung exotischer Themen genutzt wird, so z. B. *Cadmus et Hermione*: hier treten innerhalb des ersten Aktes tanzende und singende Afrikaner und Riesen auf, die Entrée der Afrikaner enthält zudem durch die Chaconne des Africains (I.4) eine herausgehobene Stellung, da es sich bei der Chaconne

⁵⁶ Außereuropäisches musikalisches Material oder Kompositionsverfahren kommen aber nicht vor. Im *Bourgeois gentilhomme* (und einzelnen weiteren Fällen) wird die Lingua franca benutzt sowie auf lautmalersche Mittel zurückgegriffen, um die osmanische Kultur zu karikieren. Feststellbar ist, dass Lully in der Vertonung fremdländischer Sujets oft auf prägnante Rhythmen zurückgreift, bei denen das Schlaginstrumentarium verstärkt zum Einsatz kommt. Betzwieser konstatiert für einzelne Airs die Verwendung kleingliedriger Intervalle und eine gewisse Monotonie in der melodischen Gestaltung. Bloechl verweist in Bezug auf Miriam Whapels und Patricia Howard darauf, dass das »Primitive« oder »Groteske« durch die Verdopplung des Continuo parts, wie für die Bass-Airs typisch, auch im Zusammenhang des Exotischen begegnet. WHAPLES 1984, S. 121–122; BETZWIESER 1993, *passim*; BLOECHL 2008, S. 165.

um einen besonders anspruchsvollen und virtuoson Tanz handelte.⁵⁷ Vor allem durch große ›Volks‹- bzw. ›Nationen‹-Szenen wurde der Entfaltung exotischen Ambientes viel Raum verschafft. In *Atys* sind dies gleich mehrere Szenen: die Phrygier feiern die bevorstehende Ankunft der Göttin Cybèle (I.7), die ›Nationen‹ begrüßen Atys als neuen Hohepriester mit Gesang und Tanz (II.4).⁵⁸ In *Bellérophon* sorgen Auftritte der Solymier, Lykier und Amazonen für fremdländisches Kolorit (I.4 und 5; II.1; III.5; IV.7; V.1, 2 und 3).⁵⁹ Besonders viel exotisches Gepräge entfaltet *Persée*, hier werden die öffentlichen und höfischen Räume Äthiopiens im großen Rahmen bis auf den 3. Akt in allen Akten einschließlich des großen Hochzeitsdivertissements, das eine große Schluss-Passacaille beinhaltet, auf die Bühne gebracht.⁶⁰ Auch das Sujet von *Phaéton* gibt zahlreiche Entfaltungsmöglichkeiten für exotisch anmutende Szenen. Die Völker Ägyptens, Indiens, Äthiopiens und die dazugehörigen Könige treten auf, um ihre Freude über die Wahl Phaétons zum Ehemann Libies zu feiern. Sie tanzen u. a. eine Chaconne (II.5). Um Isis gnädig zu stimmen, bringen sie ihr singend und tanzend Geschenke dar. (III.4). Bevor Phaéton stürzt, feiern ihn die unterschiedlichen Völker, als sie ihn, den zukünftigen ägyptischen König, als Lenker des Sonnenwagens am Himmel erblicken. Es werden eine Bourrée und Canarie getanzt (V.4).⁶¹ *Roland* enthält zwei große Tanz- und Chorszenen mit fremdländischem Gepräge: Ziliante und die orientalischen Insulaner (I.6), die Völker von Cathay (Abb. 6), ehren Médor als neuen König (III.5–6). Die instrumental, tänzerisch und chorisches ausgeführte Chaconne gehört zu den längsten Chaconne-Kompositionen der französischen Oper.⁶²

An diesem Punkt möchte ich es in der Aufzählung von Beispielen bewenden lassen.⁶³ Es soll lediglich der Verweis genügen, dass neben Lully und seinen Librettisten noch verschiedene weitere französische Komponisten und Theaterdichter Exotismen in ihren Werken verarbeiteten. Besonders im Opéra-ballet, einer neuen Gattung, die zum Ende des Jahrhunderts entstand und schnell große Beliebtheit erlangte, wurden exotische Sujets sehr beliebt.⁶⁴

57 PRUNIÈRES 1966, S. 69–77.

58 LULLY 1689, Divertissements zum Schluss des ersten und zweiten Akts S. 77–118 und 140–160.

59 LULLY 1679, S. 36–52, 81–92, 117–125, 128–154.

60 Die Handlung von *Persée* spielt in Äthiopien. Céphée und Cassiope herrschen dort als König und Königin. Andromède ist deren Tochter. Persée selbst ist göttlicher Abstammung. Seine Mutter Danae ist griechischer Herkunft. Es treten singende und tanzende Äthiopier und Matrosen (I.6; IV.13–7; V.3–7) auf. Im großen Abschlussdivertissement fahren Persée und Andromède in den Himmel, die Äthiopier und ihr König feiern ein Freudenfest. LULLY 1682, S. 59–64, 175–179, 192–264, 276–328.

61 Zu den Divertissements mit exotischem Flair siehe LULLY 1683, S. 79–106, 127–144, 242–257.

62 LULLY 1685, S. 31–68, 156–210; HARRIS-WARRICK 2010, 6. 3.: online: <http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html#ch2> [letzter Zugriff am 28.8.2018].

63 Siehe z. B. noch *Armide*: das Volk feiert Armide und ihre Schönheit mit Tänzen und Gesängen in einem Divertissement (I.3), aber auch an weiteren Stellen tritt das Volk von Damaskus auf (I.4).

64 Weitere Beispiele siehe z. B. WHAPLES 1984, S. 187–188.



Abbildung 6. Jean Berain d. Ä., Kostüm eines Darstellers aus Cathay für die Tragédie en musique *Roland* (Paris, Bibliothèque nationale, Estampes, Tb 20a, f. 41).

Es ist kein Zufall, dass in den Tänzen fremdländischer Ethnien häufig auf die Chaconne zurückgegriffen wurde.⁶⁵ Offensichtlich spielte hier die Herkunft dieses Tanzes eine Rolle. So weist Marin Mersenne in seiner *Harmonie universelle* darauf hin, dass die Chaconne ursprünglich von den Sarazenen bzw. Mauren erfunden wurde.⁶⁶ Das höfische Tanzrepertoire beinhaltete aber noch verschiedene weitere Tänze, die aus anderen kulturellen Kontexten stammen. Vor allem die Canarie, die wohl ursprünglich von den kanarischen Inseln kam, wurde als exotisch empfunden.⁶⁷ Andere Tänze mit fremdländischen Hintergrund stellten die Sarabande, die der Chaconne verwandte Passacaille, die Forlane, die Folia, die Gigue oder die Allemande dar.⁶⁸ Diese Tänze erlebten eine europaweite Rezeption und eine je nach Kontext gelagerte Ausprägung und Anpassung. Im französischen Musiktheater wurden sie zuweilen fremden ›Nationalitäten‹ zuge-

65 WHAPLES 1984, S. 184–185; LA GORCE 2002, S. 401; BLOECHL 2008, S. 168–169.

66 CUÉNIN-LIEBER 2003, S. 326.

67 Thoinot Arbeau erwähnt dies in seiner *Orchésographie* (1589), geht aber eher davon aus: »qu'elle a pris source d'un ballet composé pour une mascarade, ou les danseurs estoient habillez en Roys & Roynes de Mauritanie, ou bien en forme de Sauvages, avec plumaches teintes de diverses couleurs.« ARBEAU 1596, S. 95v. Siehe auch Betzwieser 1993, S. 68–69; BETZWIESER 1995, Sp. 230; LA GORCE 2002, S. 431.

68 Auf eine Diskussion über die genaue Herkunft dieser Tänze soll an dieser Stelle verzichtet werden. Zur ersten Information siehe BENOIT 1992, S. 13–14, 296–297, 319–320, 540 und 634.

ordnet. Deutlich wird das z.B. im Operá-ballet *L'Europe galante*, zu dem André Campra die Musik und Antoine Houdar de la Motte den Text verfasst hatten. Das Stück ging 1697 an der Académie royale de Musique erstmals in Szene und erlangte große Beliebtheit. *L'Europe galante* widmet sich dem Thema der Liebe in den vier Ländern Frankreich, Spanien, Italien und Türkei.⁶⁹ Dabei werden bestimmte ›nationale‹ Stereotypen aufgegriffen und zuweilen musikalisch wiedergegeben, so erscheint die Forlane in der ›italienischen‹ und die Sarabande in der ›spanischen‹ Entrée.⁷⁰ Man kann aber nicht davon ausgehen, dass in den jeweiligen Entrées sämtliche Tänze einem bestimmten nationalen Kontext zugeordnet werden können, so treten französische Tänze in allen Entrées auf. Die Chaconne, die sonst oft in Verbindung mit außereuropäischen Inhalten begegnet, erscheint in der ›italienischen‹ Entrée, allerdings erscheint die ihr zum Verwechseln ähnliche Passacaille in der türkischen Entrée.⁷¹ Die Tänze können demnach nicht als Element für die Darstellung einer bestimmten Kultur verstanden werden.

Wissen vom Anderen – direkte Begegnungen

Obwohl in der Gesamtschau offensichtlich ist, dass Exotismen und fremdländische Realitäten kaum Wirklichkeitsbezug haben, so würde es zu kurz greifen, die Inszenierung fremder Welten auf der höfischen Bühne in jeglichem Punkt als reine Phantasieprodukte zu verstehen. Das wird bereits an einzelnen Kostümentwürfen sichtbar. So ist bekannt, dass Rabel sich in *Le Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* bei seinen Kostümentwürfen mit bildlichen Darstellungen verschiedener Ethnien auseinandergesetzt hatte.⁷² Im Fall von *Le Bourgeois gentilhomme* ist bekannt, dass die Umsetzung mit ›sachkundiger‹ Unterstützung erfolgte. Laurent d'Arvieux, der den Orient selbst bereist hatte und Türkisch sprach, wurde bezüglich der Gestaltung der Kostüme, der osmanischen Gebräuche und vermutlich auch der Musikinstrumente »à la turque«⁷³

69 Bezüglich der Auswahl der »Nationalitäten« heißt es nach der ersten Entrée: »On a choisi des Nations de l'Europe, celles dont les caractères se contrastent davantage, & promettent plus de jeu pour le Théâtre [...]. Le François est plein volage, indiscret & coquet. L'Espagnol fidele & romanesque. L'Italien, jaloux, fin et violent. Efin, l'on a exprimé. Autant que le Théâtre l'a pû permettre, la hauteur & la souveraineté des Sultans & l'emportement des Sultanes.« CAMPRA/LA MOTTE 1724, S. 68. Musikalisch, szenisch und sprachlich wird an bestehende Muster angeknüpft, unüblich war jedoch bisher die positive Darstellung des türkischen Sultans. Siehe dazu WHAPLES 1984 S. 125–129; BETZWIESER 1993, S. 133–137; LOCKE 2015, S. 232–233; WILLIAMS 2014, S. 83–84.

70 CAMPRA/LA MOTTE 1724, S. 131–132, 191–194. Die vierte Entrée beinhaltet auch eine italienische Arie (S. 174–177).

71 CAMPRA/LA MOTTE 1724, S. 178–187, 220–229. Die Chaconne tritt hier nicht nur als einzelner Tanz auf, sondern liegt auch dem sich anschließenden Chor und den Solopassagen der Venezianerin zugrunde.

72 Bekannt ist, dass Rabel in dieser Zeit für Nicolas-Claude Fabri de Peiresc tätig war, der exotische Rara sammelte. DU CREST 2006, S. 323.

73 BETZWIESER 1993, S. 126–127.

beratend wirksam. In seinen Memoiren teilt er selbst mit, dass er die Anfertigung der Kostüme in der Schneiderei mehrere Tage überwacht habe.⁷⁴

Es ist davon auszugehen, dass zumindest ein Teil des künstlerischen Personals der Hofballette gewisse Kenntnisse über außereuropäischer Gebiete aus Reiseberichten, geographischen Karten oder Kostümbüchern bezog. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts reisten verschiedene Franzosen ins Osmanische Reich und weiter nach Persien, Indien und Afrika. Einige von ihnen, unter ihnen der Chevalier d'Arvieux, Jean de Thevenot und Jean-Baptiste Tavernier, hinterließen umfangreiche Reisebeschreibungen.⁷⁵ Seit dem 16. Jahrhundert entsandte die französische Krone regelmäßig Gesandte an den Bosphorus. Unterschiedliche Schriften über landeskundliche Themen entstanden und berichteten über Lebensweise, Kleidung, Geschichte und vieles mehr. Meist waren sie reich illustriert, informierten auch über die Kleidung des Landes.⁷⁶ Im Gefolge befindliche Musiker, Künstler und Wissenschaftler lernten die jeweils andere Kultur kennen, repräsentierten die französische Krone im Ausland. Seit der Gründung der *École des jeunes langues* im Jahr 1669 war es schließlich möglich, einzelne orientalische Sprachen zu erlernen.⁷⁷

Französische Delegationen und Abenteurer bereisten jedoch nicht nur die arabische Welt. 1684 ernannte Ludwig XIV. Alexandre II. de Chaumont zum außerordentlichen Botschafter am Hof von Siam. Im Jahr darauf erreichte dieser als erster französischer Gesandter den Hof in Ayutthaya.⁷⁸ Zwei Gesandtschaften aus Siam stellten sich in den 1680er Jahren am französischen Hof ein. In diesem Kontext wurden nicht nur zahlreiche asiatische Kunstgegenstände an den französischen Hof transferiert, es kam auch zu künstlerischen Auseinandersetzungen im theatralen, musikalischen Bereich. So vermerkt der Marquis de Sourches in seinen Memoiren unter dem 31. Oktober 1685, dass ein »divertissement de la comédie et des marionettes, à la mode de Chine et de Siam« veranstaltet wurde.⁷⁹ Sollte es sich hier um ein asiatisches Schattenspiel gehandelt haben, wie sie vor allem im ausgehenden 18. Jahrhundert in Frankreich in Mode gewesen sein sollen?⁸⁰ Michel-Richard de Lalande ließ sich von den Gesandtschaften zur Komposition von zwei »Airs siamois« anregen, die er später in den *Symphonies pour le souper du roi* veröffentlichte und in den Balletten *Mirtil et Méricerte* (1698) und *Les Folies de*

74 BETZWIESER 1993, S. 125–126; WILLIAMS 2014, S. 78.

75 LONGONIO 2018.

76 Noch bis Mitte des 18. Jahrhunderts wurden *Les Quatre livres des navigations et pérégrinations orientales* von Nicolas de Nicolay (Lyon 1568) in französischer Sprache wie in unterschiedlichen Übersetzungen veröffentlicht. De Nicolay gehörte der französischen Gesandtschaft an, die 1551/52 an den osmanischen Hof reiste. WILLIAMS 2014, S. 20–22, 36–39. Siehe auch BETZWIESER 1993, S. 36–46.

77 HITZEL 2011, S. 121–128; MORONVALLE 2011, S. 64–73.

78 Einige Jahre zuvor hatte er im Auftrag Jean-Baptiste Colberts die französischen Kolonien in Nordamerika besucht.

79 COSNAC/BROUSSILLON 2010, S. 414.

80 Zu den »Ombres chinoises« in Paris siehe DUNKEL 1984, S. 172.

Cardenio (1720) wiederverwandte.⁸¹ Wie Jittapim Yamprai darlegt, rezipierte Lalande in seinen *Airs* die siamesische Musik.⁸² Neben Lalandes *Airs* kursierten bei Hof noch weitere Kompositionen, die sich auf Siam beziehen.⁸³

Einzelne Musiker begegneten der Kultur Siams sogar direkt vor Ort, wie im Fall des Komponisten André Cardinal Destouches bekannt. Er und verschiedene weitere Musiker befanden sich 1687/88 unter den Mitgliedern der zweiten französischen Gesandtschaft nach Siam.⁸⁴ Nicolas Gervaise veröffentlichte in seiner *Histoire naturelle et politique du royaume de Siam* 1688 mit »Sout Chai« die erste Übertragung eines siamesischen Liedes, das Ähnlichkeiten mit der *Mahori*-Melodie *Namlodtaisai* aufweist.⁸⁵ Nur wenige Jahre später, 1691, teilt Simon de La Loubère in *Du royaume de Siam* ein weiteres siamesisches Lied mit, »Say Samon«.⁸⁶

Neben der Delegation aus Siam suchten noch einige weitere außereuropäische Gesandtschaften während der Regierungszeit Ludwigs XIV. den französischen Hof auf, sie kamen aus Konstantinopel, Persien, Marokko, Algier, Tripolis und Amerika. Der Erbprinz des Königreichs Assinie, Aniaba, lebte ca. zehn Jahre im Umfeld des französischen Hofes.⁸⁷ Ein reger Austausch verband die französische Krone zudem mit ihren Kolonien außerhalb Europas. Austauschmöglichkeiten gab es viele. Dass es vermutlich zu einem weit größeren Transfer fremdländischer Elemente im Musiktheater kam, als hier aufgezeigt, ist zu vermuten. Rezeptionsprozesse können schließlich zur vollkommenen Verfremdung des anverwandelten Gegenstands führen, sodass sie kaum oder gar nicht wiedererkannt werden können.

Zusammenfassung

Exotismen waren ein wesentliches Moment bei der Ausprägung des theatralischen und höfischen Raums. Fremde Welten wurden durch die intermediale Vielfalt wie durch die Gattungsvielfalt des Theaters unterschiedlich repräsentiert und stellten ein wich-

81 YAMPRAI 2013, S. 425; LOCKE 2015, S. 150.

82 YAMPRAI 2013, S. 422–431. Yamprai führt den Nachweis, dass Lalande musikalische Elemente von »Sout Chai« in sein erstes »Air siamois« eingebunden habe, während sein zweites Air sich am buddhistischen Gesang des Gebets *Sorapanya* orientiert.

83 YAMPRAI 2013, S. 431–434.

84 LEMAÎTRE 1992; IRVING 2012, S. 405.

85 YAMPRAI 2013, S. 426. Irving ist der Auffassung, dass das Lied eher europäisch als siamesisch klingt. Es wurde den europäischen Gepflogenheiten entsprechend mit einer Bass- und einer Melodiestimme notiert. IRVING 2012, S. 407–408.

86 IRVING 2012, S. 407–408.

87 MARTIN 2017. Die Mitglieder der Gesandtschaft aus Siam nahmen u. a. an Theateraufführungen teil, besuchten die Oper, lernten Lully und einzelne der mitwirkenden Darsteller kennen. VIVIER 1954, S. 495–497.

tiges Element von Performativität dar. Exotische Räume sind im Großen und Ganzen als Phantasiegebilde aufzufassen, die zur Kreation des Ideal- und Sehnsuchtsortes Hof in sinnlicher, psychischer oder physischer Hinsicht beitragen. In Form des Grotesken und Komischen wurden Exotismen zur Karikierung bestimmter Vorurteile und zur Demonstration der eigenen Überlegenheit eingesetzt. Um hegemoniale Ansprüche zu unterstreichen, präsentierten sich fremde Völker als Untertanen auf der Bühne, um dem »plus grand roi du monde« zu huldigen. Auf diese Weise demonstrierte die Krone ihre herrscherlichen Allmachtsphantasien. Es kam aber auch zur Konstruktion positiv besetzter exotischer Gegenwelten. Dabei traten König und Hofgesellschaft an die Stelle exotischer Potentaten und ihrer Hofstaaten. Im Musiktheater wie im Rahmen von Hoffesten wurden Exotismen eingesetzt, um Glanz und Luxus zu entfalten, die Hofgesellschaft dem Alltag zu entrückten und in andere Welten zu entführen. Reiseberichte und ethnographische Erträge konnten punktuell als Inspirationsquelle dienen. Evident ist, auch in ihnen gehen Realität und Fiktion ineinander über. Fraglich ist, inwiefern bei Inszenierungen von Festen, Balletten oder Opern überhaupt ein wahres Bild des ›Fremden‹ vermittelt werden sollte, ging es hier doch um die Kreation idealisierter Selbstentwürfe.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 LA GORCE 1997, S. 136.
Abb. 2 CHIRSTOUT 1987, S. 138.
Abb. 3 CHIRSTOUT 1987, S. 137.
Abb. 4 BEAUSSANT 1992, S. 671.
Abb. 5 BEAUSSANT 1992, Bildtafel 15.
Abb. 6 LA GORCE 1997, S. 137.

Literatur

- ARBEAU 1596: Arbeau, Thoinot: *Orchésographie*, Langres 1596.
ASSAYAG 1999: Assayag, Jackie: *L'Inde fabuleuse: le charme discret de l'exotisme français: XVII^e-XX^e siècles*, Paris 1999.
BAUSINGER 1987: Bausinger, Hermann: Kultur kontrastiv. Exotismus und interkulturelle Kommunikation, in: Wolff, Armin; Rug, Wolfgang (Hg.): *Vermittlung fremder Kultur: Theorie – Didaktik – Praxis*, Regensburg 1987, S. 1–16.
BEAUSSANT 1992: Beussant, Philippe: *Lully ou Le musicien du soleil*, Paris 1992.
BENOIT 1992: Benoit, Marcelle (Hg.): *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1992.

- BETZWIESER 1993: Betzwieser, Thomas: Exotismus und »Türkenoper« in der französischen Musik des Ancien régime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 21), Laaber 1993.
- BETZWIESER 1995: Betzwieser, Thomas: Art. Exotismus (17./18. Jahrhundert), in: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 226–243, 240–243.
- BLOECHL 2008: Bloechl, Olivia Ashley: Native American song at the frontiers of early modern music, Cambridge u. a. 2008.
- BUFFORD 1999: Bufford, Norman (Hg.): Philippe Quinault. Livrets d'opéra, 2 Bde., Toulouse 1999.
- CAMPRA/LA MOTTE 1724: Campra, André; La Motte, Houdar de: L'Europe galante, Paris 1724.
- CHRISTOUT 1987: Christout, Marie-Françoise: Le Ballet de cour au XVII^e siècle (= Collection iconographie musicale, Bd. 8), Genf 1987.
- COHEN 2001: Cohen, Albert (Hg.): Jean-Baptiste Lully, Ballet royal de Flore (= Jean-Baptiste Lully, Œuvres Complètes, Série 1, Bd. 6), Hildesheim u. a. 2001.
- COLLET 2007: Collet, Dominik: Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in den Kunstkammern der Frühen Neuzeit (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 232), Göttingen 2007.
- COSNAC/BROUSSILLON 2010: Cosnac, Gabriel-Jules; Broussillon, Arthure Bertrand de (Hg.): Mémoires du Marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV, Bd. 1, Nachdruck der Ausgabe Paris 1882, Breiningsville 2010.
- COTTICELLI 2006: Cotticelli, Francesco (Hg.): Le arti della scena e l'esotismo in età moderna, Neapel 2006.
- CUENIN-LIEBER 2003: Cuenin-Lieber, Mariette: L'Afrique dans les ballets de cour de Benserade, in: Bornaz Baccar, Alia (Hg.): L'Afrique au XVII^e siècle – mythes et réalités: Tunis 14–16 mars 2002, Tübingen 2003, S. 319–332.
- DARTOIS-LAPEYRE 2003: Dartois-Lapeyre, Françoise: Racine, l'Orient et les livrets d'opéra au XVIII^e et au XIX^e siècles, in: Martin, Isabelle (Hg.): Jean Racine et l'Orient. Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14–16 avril 1999, Tübingen 2003, S. 183–204.
- DELALEX 2016: Delalex, Hélène: Grand carrousel du roi: étude et transcription. Courses de testes et de bague faites par le Roi en l'année 1662, Paris 2016.
- Du Crest 2006: Du Crest, Sabine: Le Lieu de l'ailleurs dans les spectacles de cour au XVII^e siècle en Italie et en France, in: Mazouer, Charles (Hg.): Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004, Tübingen 2006, S. 319–331.
- DUNKEL 1984: Dunkel, Peter F.: Schattenfiguren – Schattenspiel. Geschichte – Herstellung – Spiel, Köln 1984.

- EMELINA 1998: Emelina, Jean: La Géographie tragique: espace et monde extérieur, in: Emelina, Jean (Hg.): Comédie et tragédie, Nizza 1998, S. 161–185.
- ERDHEIM 1987: Erdheim, Mario: Zur Ethnopschoanalyse von Exotismus und Xenophobie, in: Pollig, Hermann (Hg.): Exotische Welten, europäische Phantasien, Stuttgart 1987, S. 48–53.
- GOULBOURNE 2003: Goulbourne, Russell: Comédie et altérité: l’Afrique et les Africains dans le théâtre comique du XVII^e siècle, in: Bornaz Baccar, Alia (Hg.): L’Afrique au XVII^e siècle –mythes et réalités: Tunis 14–16 mars 2002, Tübingen 2003, S. 293–308.
- HARRIS-WARRICK 2010: Harris-Warrick, Rebecca: Reading Roland, in: Journal of Seventeenth Century Music 16/2010, online: <http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html#ch2> [letzter Zugriff am 28.8.2018].
- HEAD 2000: Head, Matthew William: Orientalism, masquerade and Mozart’s Turkish music (= Royal Musical Association monographs, Bd. 9), London 2000.
- HITZEL 2011: Hitzel, Frédéric: Les Ambassades occidentales à Constantinopel et la diffusion d’une certaine image de l’Orient, in: Basch, Sophie u. a. (Hg.): L’Orientalisme, les orientalistes et l’Empire ottoman de la fin du XVIII^e à la fin du XX^e siècle: actes du colloque international réuni à Paris, les 12 et 13 février 2010 au palais de l’Institut de France, Paris 2011, S. 121–135.
- HÜTTLER 2013: Hüttler, Michael (Hg.): The Age of Mozart and Selim III (1756–1808) (= Ottoman Empire and European theatre, Bd. 1), Wien 2013.
- HÜTTLER 2014: Hüttler, Michael (Hg.): The Time of Joseph Haydn: From Sultan Mahmud I to Mahmud II (r.1730–1839) (= Ottoman Empire and European theatre, Bd. 2), Wien 2014.
- HÜTTLER 2015: Hüttler, Michael (Hg.): Images of the harem in literature and theatre (= Ottoman Empire and European theatre, Bd. 3), Wien 2015.
- HÜTTLER/WEIDINGER 2016: Hüttler, Michael; Weidinger, Hans Ernst (Hg.): Seraglios in theatre, music and literature (= Ottoman Empire and European theatre, Bd. 4), Wien 2016.
- HÜTTLER/WEIDINGER 2018: Hüttler, Michael; Weidinger, Hans Ernst (Hg.): Gluck and the Turkish subject in ballet and dance (= Ottoman Empire and European theatre, Bd. 5), Wien 2018.
- IRVING 2012: Irving, David R. M.: Lully in Siam: music and diplomacy in French-Siamese cultural exchange, 1680–1690, in: Early Music 40/2012, S. 393–420.
- KARRO-PÉLISSON 1990: Karro-Péligsson, Françoise: L’Empire ottoman et l’Europe dans l’Opéra français, in: La Gorce, Jérôme de; Schneider, Herbert (Hg.): Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque, Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987 (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 18), Laaber 1990, S. 251–269.

- KIENLIN 2015: Kienlin, Tobias: Fremdheit – Perspektiven auf das Andere. Einführung, in: Kienlin, Tobias (Hg.): Fremdheit – Perspektiven auf das Andere (= Kölner Beiträge zu Archäologie und Kulturwissenschaften, Bd. 264), Bonn 2015, S. 1–8.
- KREIDT 1987: Kreidt, Dietrich (Hg.): Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen in »Kultur unterm Turm«, 2. September – 11. Oktober 1987, Stuttgart 1987.
- LA GORCE 1997: La Gorce, Jérôme de: Féeseries d'opéra. Décors, machines et costumes en France 1645–1765, Paris 1997.
- LA GORCE 2002: La Gorce, Jérôme de: Jean-Baptiste Lully, Paris 2002.
- LA GORCE 2005: La Gorce, Jérôme de: Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV, Versailles 2005.
- LA GORCE 2015: La Gorce, Jérôme de: Berain et Gissey, dessinateurs des Menus plaisirs, in: Chonè, Paulette; La Gorce, Jérôme de (Hg.): Fastes de cour au XVII^e siècle. Costumes de Bellanges et de Berain, Saint-Rémy-en-l'Eau 2015, S. 139–259.
- LECOMTE 1981: Lecomte, Nathalie: L'Orientalisme dans le ballet aux XVII^e et XVIII^e siècles, Diss. Universität Paris-Sorbonne 1981.
- LEMAÎTRE 1992: Lemaître, Edmond: Art. Destouches, André Cardinal, in: Benoit, Marcelle (Hg.): Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, Paris 1992, S. 230–231.
- LOCKE 2001: Locke, Ralph P.: Art. Exoticism, in: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 8, 2. Auflage, Oxford u. a. 2001, S. 459–462.
- LOCKE 2009: Locke, Ralph P.: Musical exoticism. Images and reflections, Cambridge 2009.
- LOCKE 2009a: Locke, Ralph P.: Exotismus in der Opera seria? in: Mücke, Panja; Jacobs-hagen, Arnold (Hg.): Händels Opern, Teilband 1 (= Das Händel-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2009, S. 221–235.
- LOCKE 2015: Locke, Ralph P.: Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart, Cambridge 2015.
- LONGINO 2018: Longino, Michèle: French travel writing in the Ottoman Empire. Marseilles to Constantinople, 1650–1700, Paris 2018.
- LULLY 1682: Lully, Jean-Baptiste: Persée, Tragédie mise en musique, Facsimile der Erstausgabe 1682, New York 1998.
- LULLY 1683: Lully, Jean-Baptiste: Phaëton, Tragédie mise en musique, Facsimile der Erstausgabe 1683, New York 1998.
- LULLY 1685: Lully, Jean-Baptiste: Roland, Tragédie mise en musique, Facsimile der Erstausgabe 1685, New York 1998.
- LULLY 1689: Lully, Jean-Baptiste: Atys, Tragédie mise en musique, Facsimile der Erstausgabe 1689, New York 1998.

- LULLY 1697: Lully, Jean-Baptiste: *Bellérophon*, Tragédie mise en musique, Facsimile der Erstausgabe 1697, New York 1998.
- LULLY/QUINAULT 1697: Lully, Jean-Baptiste; Quinault, Philippe: *Le Temple de la Paix*, Paris 1697.
- MARTIN 2017: Martin, Meredith: *Ambassades extraordinaires et visiteurs des contrées lointaines*, in: Kisluk-Grosheide, Daniëlle O. u. a. (Hg.): *Visiteurs de Versailles. Voyageurs, princes, ambassadeurs. 1682–1789*, Paris 2017, S. 138–149.
- MASCHKE 1996: Maschke, Annegret: *Exotismus oder interkulturelles Lernen: ethnologische Perspektiven zu New Age und Psychotherapie (= Forschungsberichte zur transkulturellen Medizin und Psychotherapie, Bd. 3)*, Berlin 1996.
- MEGLIN 2000: Meglin, Joellen A.: ›Sauvages‹, Sex Roles, and Semiotics: Representations of Native Americans in the French Ballet, 1736–1837, in: *The Eighteenth Century Dance Chronicle* 23/2000, S. 87–132.
- MORONVALLE 2011: Moronvalle, Jeff: *Connaître et représenter l’Orient à l’aube du siècle des Lumières*, in: Basch, Sophie u. a. (Hg.): *L’Orientalisme, les orientalistes et l’Empire ottoman de la fin du XVIII^e à la fin du XX^e siècle: actes du colloque international réuni à Paris, les 12 et 13 février 2010 au palais de l’Institut de France*, Paris 2011, S. 61–79.
- MÜLLER 1995: Müller, Rainer A.: *Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 33)*, München 1995.
- MÜLLER-FUNK 2016: Müller-Funk, Wolfgang: *Theorie des Fremden*, Tübingen 2016.
- NOCHLIN 1987: Nochlin, Linda: *The Imaginary Orient*, in: Pollig, Hermann (Hg.): *Exotische Welten, europäische Phantasien*, Stuttgart 1987, S. 172–179.
- PITOU 1983: Pitou, Spire: *The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers. Genesis and Glory, 1671–1715*, Westport u. a. 1983.
- PRUNIÈRES 1966: Prunières, Henry (Hg.): *Lully, Jean-Baptiste; Quinault, Philippe: Cadmus et Hermione (1673)*, New York 1966.
- REVERS 1997: Revers, Peter: *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 41)*, Stuttgart 1997.
- RÖSENER 2008: Rösener, Werner: *Leben am Hof. Königs- und Fürstenhöfe im Mittelalter, Ostfildern* 2008.
- SALMEN 1997: Salmen, Walter: *Chinoiserien in der Musik- und Tanzgeschichte*, in: Beer, Axel u. a. (Hg.): *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, Bd. 2, Tutzing 1997, S. 1171–1186.
- SCHARRER 2004: Scharrer, Ulf: *Greek and Latin Authors on Near Eastern Nomadism*, in: Nicolle, Christophe (Hg.): *Nomades et sédentaires dans le Proche-Orient ancien. Compte rendu de la XLVI^e Rencontre Assyriologique Internationale (Paris, 10–13 juillet 2000) (= Amurru, Bd. 3)*, Paris 2004, S. 311–317.

- SCHNEIDER 1981: Schneider, Herbert: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully, Tutzing 1981.
- TAYLOR 2007: Taylor, Timothy Dean: Beyond exoticism: western music and the world, Durham u. a. 2007.
- VIVIER 1994: Vivier, Odile: Relations musicales entre la France et l'Orient au XVII^e siècle, in: XVII^e siècle 22/1954, S. 495–505.
- WHAPLES 1984: Whaples, Miriam: Exoticism in dramatic music, 1600–1800, Ann Arbor 1984.
- WILLIAMS 2014, Williams, Haydn: Turquerie. Sehnsucht nach dem Orient, Berlin 2014.
- YAMPRAI 2013: Yamprai, Jittapim: Michel-Richard de Lalande and the Airs of Siam, in: Early Music 41/2013, S. 421–437.