

archimaera  
architektur.kultur.kontext.online

Christian Quaeitzsch  
(München)

## Ephemere Kunst am Hof des Sonnenkönigs

*changement* und *mouvement* als Repräsentationsmittel von Herrschaft

Ephemere Festausstattungen spielten in der höfischen Selbstdarstellung des französischen Sonnenkönigs eine wichtige Rolle, erlaubten sie doch anlassgebunden die kurzfristige Entfaltung höchsten Prunks. Dabei wurden bewusst die immanenten Aspekte der vergänglichen Fest- und Bühnenkunst, eben ihre ephemere Natur und Wandlungsfähigkeit – ästhetisch und inhaltlich als Mittel der Repräsentation königlicher Macht genutzt. Auf der Bühne und innerhalb des Festablaufs waren die vergänglichen Architekturen und Dekorationen in eine unablässige Folge ostentativer *changements* eingebunden. Die Inszenierung der diversen *machines* suggerierten Publikum und Teilnehmern der Veranstaltungen, der scheinbar selbstständigen Bewegung und Metamorphose unbelebter Materie als Ausdruck königlicher Macht beizuwohnen. Die Bedeutung, die der kinetischen und transitorischen Festausstattung beigemessen wurde, schlug sich nicht nur in der zeitgenössischen Traktatliteratur nieder, sondern auch in den sprachlichen und bildlichen Interpretationen der flüchtigen Spektakel, die ihnen Dauer verleihen sollten.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-21323

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 41-54



Seine unmittelbarste Wirkung erzielte das frühneuzeitliche Herrscherfest wohl aus dem Wissen des Teilnehmers um die Vergänglichkeit dieser durch unterschiedlichste, auf kurze Zeit kombinierte Reize gesteigerten Daseinsform. Der kurzfristige Austritt aus dem Alltag, die gehobene Perspektive auf eine Welt, die die Feier in einem idealen Entwurf abbildete, wirkte stabilisierend und sinnstiftend auf die Wirklichkeit, deren Kontrolle der fürstliche Veranstalter beanspruchte. Der Ausstattung des Festes als visuellem, sinnlich unmittelbar erfahrbarem Ausdruck einer zeitweisen Verwandlung der Welt kam dabei besondere Bedeutung zu. In der nur für Augenblicke aufblitzenden Lichtornamentik des Feuerwerks, in Ruhmesmonumenten aus aufgespannter Leinwand und bemaltem Papier und in allegorischen Denkmälern aus Zucker und Tragant erfuhr die Endlichkeit des Festes und die außeralltägliche Einmaligkeit seines Anlasses sinnliche Evidenz. Ritual und Zeremoniell dynastischer Staatsakte wurden in ihrer zeichenhaften Dimension durch einen Rahmen anlassgebundener, inhaltlich auf das Ereignis bezogener Dekorationen unterstützt, die höfische Lustbarkeit durch die prunkvolle Ausschmückung des Festortes intensiviert und zum Sinnbild der segensreichen Wirkung der Herrschermacht erhoben. Zugleich symbolisierte der Festschmuck in seiner vergänglichen und illusionistischen Schönheit auf eindrückliche Art nicht nur die Wahrnehmung barocker Festlichkeiten als Sinnbild höchster Prachtentfaltung – dies dank der Möglichkeit, fast unabhängig von finanziellen oder konstruktiven Beschränkungen architektonischen Visionen zeitweilige Realität zu verleihen –, sondern auch als absichtslose Verschwendung, dem Ausdruck herrscherlicher Freigebigkeit und Magnifizienz.

Als prominentester Schauplatz einer solchermaßen als Bild idealer Herrschaft auftretenden Festkultur galt in besonderem Maße nicht nur Zeitgenossen der Hof Ludwigs XIV. Vielmehr ist die Person des Königs, der schon seinen Beinamen *Roi-Soleil* einem frühen, spektakulären Auftritt in einem allegorischen Hofballett im Jahre 1653 verdankt, bis heute fest mit der Vorstellung barocker Prachtentfaltung im Medium des Festes und des The-

aters assoziiert. Tatsächlich stützte sich Ludwig vorrangig in den ersten beiden Jahrzehnten seiner persönlichen Regierung ausgiebig auf verschiedene Fest- und Theaterformen, wenn es galt, seine Person und seinen Hof vor den Augen Europas wirkungsvoll zu präsentieren. Besondere Berühmtheit erlangten dabei die Zyklen der Versailler Parkfeste aus den Jahren 1664, 1668 und 1674, die die wechselvolle Bau- und Funktionsgeschichte des Schlosses begleiteten – nicht zuletzt aufgrund der opulenten Dokumentation in Form von Beschreibungen und großformatigen, qualitativ hochwertigen Stichserien, die diese fürstlichen Divertissements erfuhren. In exemplarischer Weise präsentierten sich in diesen gut bezeugten, spektakulären höfischen Veranstaltungen Fest und Theater als eng miteinander verbundene Einheit, wobei der Zugriff des Königs auf die diversen performativen Elemente der Feiern jeweils unterschiedlich ausfiel, indem der Monarch als aktiver Teilnehmer im höfischen Ballet und ritterlichen Reiterpiel auftrat oder aber Oper und Theater, von jenseits der künstlerischen Grenze des Proszeniums aus, auf seinem zentral positionierten Zuschauerplatz verfolgte. Entsprechend fielen den Dekorationen, die die Ateliers der *Menus-Plaisirs* und der *Surintendance des bâtiments* auf Anweisung der königlichen Kammerherrn und des Vorstehers des königlichen Haushalts für die Feiern bereit stellten, unterschiedliche Funktionen zu: Sie dienten wechselweise als Projektionsfläche, vor der sich das fiktionale Spiel poetischer Bühnencharaktere entwickelte, oder als Requisit und Rahmen eines herrscherlichen Auftritts. Damit besetzten die ephemeren Festkünste eine zentrale Position innerhalb einer umfassenden Konstruktion des königlichen Bildes<sup>1</sup> durch Kunst und Geschichtsschreibung. Die spektakuläre Inszenierung des Augenblicks behauptete sich gegenüber einer weit reichenden Bildstrategie, die unter Leitung Colberts und seiner – in der sogenannten *Petite Académie* organisierten – Berater bestrebt war, dem Ruhm des Königs in Numismatik, repräsentativen Bauprojekten und einer panegyrischen Historiographie Form und Dauer zu verleihen.

Welche Vorteile boten die ephemeren Künste angesichts einer solchen auf Nachhaltigkeit setzenden Repräsentation? Nahe liegt natürlich zunächst der pragmatische Verweis auf die Möglichkeit, schnell und flexibel auf kurzfristig anberaumte Festtermine reagieren und einen prunkvollen Rahmen sowohl für höfische Lustbarkeiten wie für dynastische Anlässe bereiten zu können. Gleichzeitig konnte so die Verfügungsmacht des Königs auf logistische und technische Ressourcen dem Hof und ausländischen Beobachtern gleichermaßen eindrucksvoll demonstriert werden. Dementsprechend hob beispielsweise eine Notiz in der modischen Zeitschrift *Mercure Galant* vom Juli 1682 lobend hervor, wie es dem königlichen *Dessinateur* und neu bestellten Bühnenbildner der Pariser Opern Akademie, Jean Berain, gelungen sei, beflügelt vom Eifer, dem Monarchen zu gefallen, das eigentlich Unmögliche zu bewerkstelligen: Innerhalb weniger Stunden gestaltete er den Versailler Marstall in ein prächtig mit Orangenbäumchen und vergoldeten Skulpturen dekoriertes Theater um, in dem eine Aufführung von Lullys Oper *Persée* abgehalten wurde, die ursprünglich im Park hatte stattfinden sollen und wegen schlechter Witterung zunächst abgesagt werden musste.<sup>2</sup>

Eine solche Behinderung durch das Klima erwies sich als eins der generellen Probleme der festlichen Darstellung königlicher Herrschaft, die zwar behauptete, sich auf die Kontrolle der Natur auszudehnen, diesen Anspruch aber nur eingeschränkt einzulösen vermochte. In den Archiven häufen sich dagegen die Memoranden, die über den kurzfristigen Ersatz der stets anfälligen, von Wasser, Wind und wild schweifenden Raketen beschädigten Dekorationen aus Papier, Gips und Holz informieren.<sup>3</sup> Aber nur deren Einsatz ermöglichte eine Inszenierung der magischen Geschwindigkeit, in der das Fest Gestalt anzunehmen schien, und die – in der begleitenden Literatur entsprechend hervorgehoben – im Betrachter ungläubiges Erstaunen auslösen sollte. Bereits der Produktionsprozess der Festkunst sollte als bewundernswertes Schauspiel gelten. Der überraschte Betrachter, so führte die Panegyrik aus, sehe

sich gezwungen, an der Zuverlässigkeit seiner Sinneseindrücke zu zweifeln.

So vermochte der galante Schriftsteller Paul Pellisson seine Rückschau auf ein Fest, das Ludwig XIV. während eines Aufenthalts in der Tourraine für Mitglieder des Hofes in dem kleinen Landschloss Herbault veranstaltete, wo die Gäste mit einer Erfrischung in einem künstlichen Orangenhain, einer Aufführung in einem ephemeren Theater, der Fahrt auf einer Prunkbarke und einem abschließenden Feuerwerk überrascht wurden, nur in der Form einer phantastischen Traumerzählung zu fassen.<sup>4</sup> Allein die fiktive Figur eines höfischen Begleiters vermochte seinen Eindruck zu rationalisieren, indem dieser Pellisson bewies, dass der galante Traum niemals so wohlgeordnet verlaufen könne, wie die vom König organisierte Feier. Erst der Rekurs auf das singuläre Organisationstalent Ludwigs XIV. ermöglichte den Autoren eine rationale Erklärung der geschauten Wunder, wodurch das Fest spätestens im idealisierenden Rückblick zum sinnfälligen Ausdruck des wohl gelenkten Staates avancierte.

Praktisch durchführbar wurde eine Häufung solcher spektakulären Herrschaftsinszenierungen, die letztlich dem Prinzip der jeweiligen Überbietung verpflichtet sein mussten, durch eine Folge variierender Wiederholungen erprobter, vorbereiteter Bildideen, die man teilweise der älteren Festtradition entlehnte und den jeweiligen Anlässen aktualisierend anpasste. Diese Praxis führte zur Magazinierung und schrittweisen Erweiterung eines Fundus ephemerer Dekorationselemente, der – ähnlich wie die standardisierten Bühnenbilder des zeitgenössischen Theaterbetriebs – in unterschiedlicher Kombination eine Ausstattung der diversen königlichen Feiern auf einer angemessenen Stilhöhe ermöglichte. So konnten auch in eine tagespolitisch inspirierte Dekoration Bildideen eingebunden werden, die aus gänzlich unabhängigen Kontexten stammten. Die Motive einer monumentalen skulpturalen Brunnenanlage auf einem Illuminationstransparent, das als Teil eines größeren Dekorationsensembles im Au-

Abb. 1. Jean Le Pautre, Illumination des Versailler Kanals am 31. August 1674 mit figürlichen Brunnenanlagen zu Seiten des zentralen Architekturspekts, Kupferstich und Radierung von 1676, 30,4 x 42 cm. Paris, Bibliothèque nationale. (Quelle: Alberto Ausoni(Hg.): André Félibien: *Le Feste di Versailles*. Rom 1997, S. 104, Abb. 11)

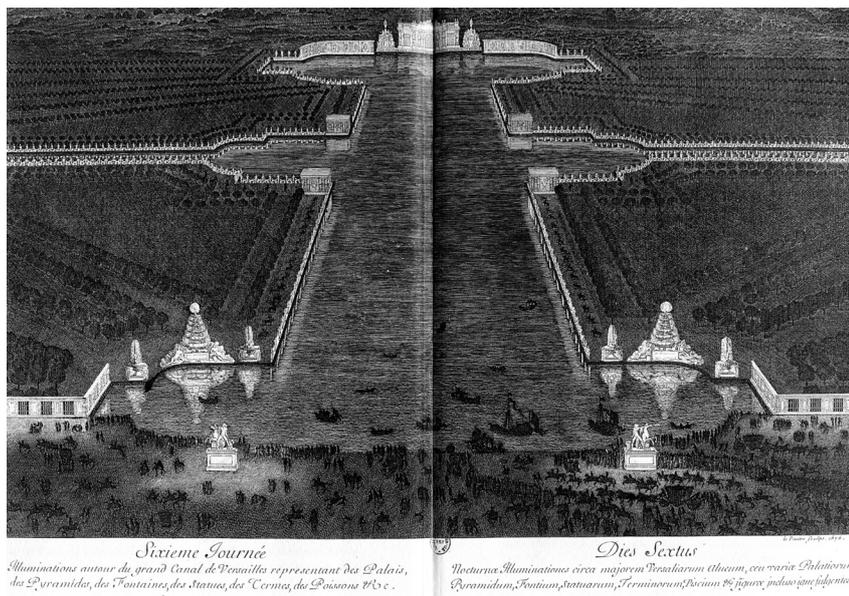


Abb. 2. Jean Le Pautre, Brunnenentwurf mit zentraler Raptusgruppe, um 1660, Kupferstich und Radierung, 22,5 x 15 cm, Paris, Bibliothèque nationale. (Quelle: Gerold Weber: *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV.* Worms 1985, Tafel 39, Abb. 102.)



gust 1674 aus Anlass der militärischen Triumphe Ludwigs XIV. im Holländischen Krieg den Versailler Kanal zierte und vom königlichen Kunsthistoriographen André Félibien ausführlich beschrieben wurde, stammte etwa aus einer Sammlung gestochener Brunnenentwürfe von Jean Le Pautre, die dieser schon ein Jahrzehnt zuvor veröffentlicht hatte.

Basis solcher mehrfachen Nutzungen ephemerer Dekorationen bildete der ästhetische Grundsatz, *nouveauté* durch *variété* bekannter Bilder zu erzielen. Auf den ersten Blick mag daher die Strategie panegyrischer Festbeschreibungen erstaunen, stets die Originalität des Spektakels hervorzuheben, die die Teilnehmer zu entzücktem Erstaunen genötigt habe. Doch erweist der Vergleich mit den zeitgenössischen Kategorien literarischer Kri-

tik das Lob künstlerischer *nouveauté* als genussreiche Wertschätzung einer kontinuierlichen Neufassung älterer Vorbilder, die erst ermöglichte, die Raffinesse der aktuellsten Interpretation angemessen zu würdigen.<sup>5</sup> Jenseits solcher gleichermaßen pragmatischen wie ästhetischen Vorgaben kam der regelmäßigen (Wieder-) Verwendung ephemerer Dekorationen zusätzlich die Funktion zu, einzelne Festanlässe miteinander in Beziehung zu setzen und das aktuelle Ereignis mit Hilfe einer bereits etablierten Ikonographie durch den bildlichen Verweis auf seine geschichtlichen Vorgänger zusätzlich zu überhöhen und zu legitimieren. Ähnliche Strategien lassen sich für die Pariser Theaterbühnen am Beispiel der festlichen Prologe aufzeigen, die den Herrscher mit allen Mitteln des barocken Bühnenzaubers verherrlichten: Der Auftakt des populären Stücks *Circé* von Thomas Corneille aus dem Jahre 1675 spielte vor der prachtvollen Fassade des Ruhmestempels, der mit den Porträts historischer Helden sowie Reliefs geschmückt war, die die Kriegstaten Ludwigs XIV. verherrlichten. Vor dieser Kulisse priesen Mars, Fortuna, die Ruhmesgöttin und Amor den Monarchen als Sieger im holländischen Feldzug.<sup>6</sup> Dieser Prolog erfuhr zwanzig Jahre später vor dem finsternen Hintergrund des verlustreichen Spanischen Erbfolgekriegs eine Neuinszenierung, in der nun ruhigere und defensive Töne angeschlagen wurden. Statt als Triumphator wurde Ludwig als Exempel maßvoller Tugend und Weisheit gefeiert.<sup>7</sup> Doch spielte sich

diese aktualisierte Szene vor derselben, über Jahrzehnte hinweg magazinierten Dekoration des Ruhmestempels ab. Dadurch wurde der Anschluss an eine inzwischen historische Repräsentation des Königs möglich, die gleichsam in die Neuinszenierung integriert wurde und das Bild des um Ausgleich bemühten Monarchen mit dem des ungebrochenen Eroberers ergänzte.

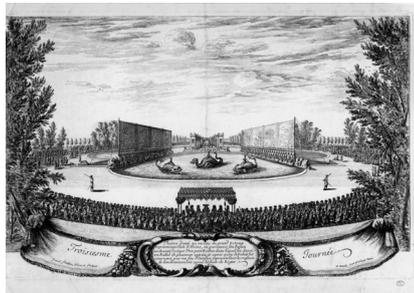
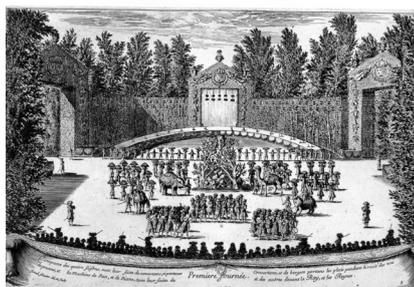
Die hier beispielhaft angeführten Fest- und Bühnendekorationen bezogen sich in der Evokation repräsentativer Palastarchitektur und einem didaktisch auftretenden Bildprogramm mytho-allegorischer Figuren auf zeitgleiche Projekte der *Surintendance des bâtiments*, beispielsweise den Ausbau des Louvre, die dem Ruhm der Krone zeitübergreifenden Ausdruck verleihen und dadurch nicht nur die Lebenden, sondern fast mehr noch zukünftige Betrachter beeindrucken sollten. Innovativer und in der Wirkung einmaliger scheint jedoch der Einsatz ephemerer Gestaltungsmittel dort, wo im Gegenteil gerade die Vergänglichkeit und Unbeständigkeit des Festschmucks ins Zentrum des kreativen Interesses rückte. Mit das wichtigste gestalterische Moment war dabei die ständige Transformation der Dekoration vor den Augen der Betrachter. Dies wird besonders gut greifbar in dem so unlösbar mit dem Fest verstrickten höfischen Theaterbetrieb. Gerade das junge französische Musiktheater, das in den 1670er Jahren bei Hofe einen Aufschwung erlebte, und nicht den rigiden szenischen Beschränkungen der Dramentheorie unterlag, bot den Zuschauern regelmäßig zahlreiche Bühnenverwandlungen, wobei bereits der maschinell bewerkstelligte Austausch der Kulissenflügel stets bei geöffnetem Vorhang bewusst zelebriert wurde. In solch demonstrativen Verweisen auf die transitorische Natur der Dekoration wurde das Moment der Zeitlichkeit offensiv als Wirkungsmittel in die Konzeption des Festschmucks eingebracht. Gleichsam exemplarisch zeigte etwa Berain auf der Pariser Opernbühne im *Palais-Royal* im Jahr 1687 eine antike Prunkarchitektur innerhalb eines Augenblicks intakt und durch jahrhundertelangen Verfall ruiniert – bewerkstelligt durch mechanisch

umklappende Dekorationsteile.<sup>8</sup> Der handgreiflichste Nachweis für die Vergänglichkeit der Ausstattung – ihre Zerstörung – bildete, oft moralisch konnotiert, häufig einen Bestandteil des Festablaufs, indem man den essbaren Tafelschmuck durch die Gäste plündern oder die Flammen explodierender Raketen auf die papierernen Feuerwerkstempel übergreifen ließ.

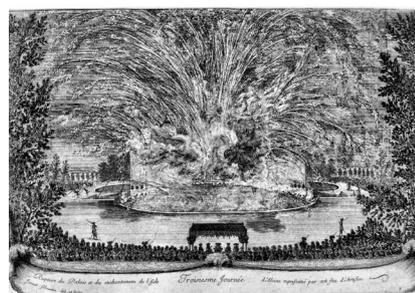
Solche destruktiven Spektakel knüpften an die gleichfalls etablierte Dimension festlicher Zerstreung als Sinnbild irdischer Vanitas an, die die ambivalente Wahrnehmung des Herrscherfestes nicht nur als Vergegenwärtigung einer gesellschaftlichen Utopie, sondern auch als Ausdruck einer letztlich sündigen Weltzugewandtheit spiegelte. Eine herausragende Rolle spielte dieser Aspekt traditionell im Rahmen von Trauerfeierlichkeiten: Rhetorisches Potential bezog die Festkunst dabei besonders aus der Spannung zwischen Material- und Formsymbolik – Obelisk, Trophäen und sonstiger Bildschmuck evozierten den irdischen Ruhm des Verstorbenen und versprachen seinem Gedächtnis Dauer; die kurzlebigen Werkstoffe verwiesen dagegen auf die Fragwürdigkeit solcher Glorie.

Doch lässt sich auch jenseits einer solchen plakativen Ausdeutung ein Interesse der in die Ausgestaltung der Feiern involvierten Künstler an der zeitlichen Dimension der Festkunst, ihrer Prozesshaftigkeit feststellen – und das bis in die nachträgliche Bilddokumentation hinein. In den Graphiken, mit denen der Kupferstecher Israël Sylvestre die fünf Mannschaften festhielt, die im Jahr 1662 zum berühmten *Carrousel* Ludwigs XIV. vor den Tuileries aufgezogen waren, gestaltete er nicht nur eine zusammenfassende Gesamtansicht der erschienenen Quadrillen, sondern schuf in einer Serie zusammenhängender Blätter den zeitlichen Ablauf der Veranstaltung gleichsam nach: In der Erzählzeit rückwärts schreitend, stellt das erste Blatt das Ziel des Zuges vor, den Festplatz vor dem Pariser Stadtschloss, der gerade von der Truppe Ludwigs XIV. erreicht wird. Die nächsten Blätter verfolgen den Rest des Zuges durch die Pariser Straßen zurück zu seinem Ausgangspunkt, dem *Hôtel de Vendôme*, das ge-

Abb. 3-5. Israël Sylvestre, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, Kupferstich und Radierung, 1673, alle 34,7 x 49,2 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. Abb. 3 (oben): Aufzug der vier Jahreszeiten, Abb. 4 (unten links): Ballett auf der Teichbühne, Abb. 5 (unten rechts): Feuerwerk. (Quelle: Philippe Beaussant: *Lully ou le musicien du soleil*. Paris 1992, S.313, Abb. 46, 49 und 50)



dem nun geöffneten Vorhang zeigte. In der Darstellung des ephemeren Heckentheaters, auf dem am zweiten Festtag Molières Komödie *La Princesse d'Elide* aufgeführt wurde, zeigte Sylvestre durch das rahmende Proszenium hindurch den Blick auf die zentrale Parkallee und das abschließende Bassin, in dem bereits die Bühne für



rade von den letzten Reitern verlassen wird.

Ähnlich verfuhr Sylvestre in seiner bildlichen Nacherzählung der *Plaisirs de l'île enchantée*, einem dreitägigen Themenfest, das der junge Ludwig XIV. im Mai 1664 in den Gärten von Versailles abhielt. Sylvestre dokumentierte allein den ersten Festtag mit seinem verschiedenen Spektakeln – kostümiertem Aufzug, Ringstechen und nächtlichem Festmahl mit theatralischen Einlagen – auf insgesamt fünf, kompositorisch eine Einheit bildenden Blättern. Innerhalb des für alle Graphiken in ähnlichen Bildausschnitten dargestellten Rahmens von Heckenportalen, die der italienische Theaterarchitekt Carlo Vigarani für die Feier entworfen hatte, visualisierte der Stecher den zeitlichen Ablauf der Feier primär durch die unterschiedliche Anordnung der Bildfigürchen und die Aufteilung in Tages- und Nachtszenen. Diese partielle Veränderung von Bilddetails verdeutlichte die zeitliche Abfolge der Festakte, während die durchgehende Darstellung der Festarchitektur auf den einzelnen Blättern visuell den inhaltlichen Zusammenhang der heterogenen Spektakel sicherstellte. Zudem leiteten Bildhinweise innerhalb eines Blattes zur chronologisch folgenden Darstellung über: Die leere Festtafel und ein verhülltes Proszenium auf dem fünften Stich verlangten gebieterisch nach einer Auflösung auf dem Folgeblatt, das das königliche Souper und ein musizierendes Orchester vor

das Ballett des Folgetages zu erkennen war. Durch diesen, in den schriftlichen Quellen unbestätigten Einbezug der Theaterarchitektur des letzten Festtages in die Bühnendekoration der *Princesse d'Elide* klang innerhalb der Stichfolge somit bereits der krönende Abschluss der Feier in dem vorangehenden Spektakel an. Ein ähnlich transitorisches Element zeichnete schließlich auch die letzten beiden Blätter der Serie aus. Auf einem zeigte Sylvestre die Teichbühne bei Tage in ihrer Perfektion. Der letzte Stich bot aus demselben Blickwinkel den Anblick des Feuerwerks, das die kostbare kleine Theaterarchitektur abschließend verschlang.

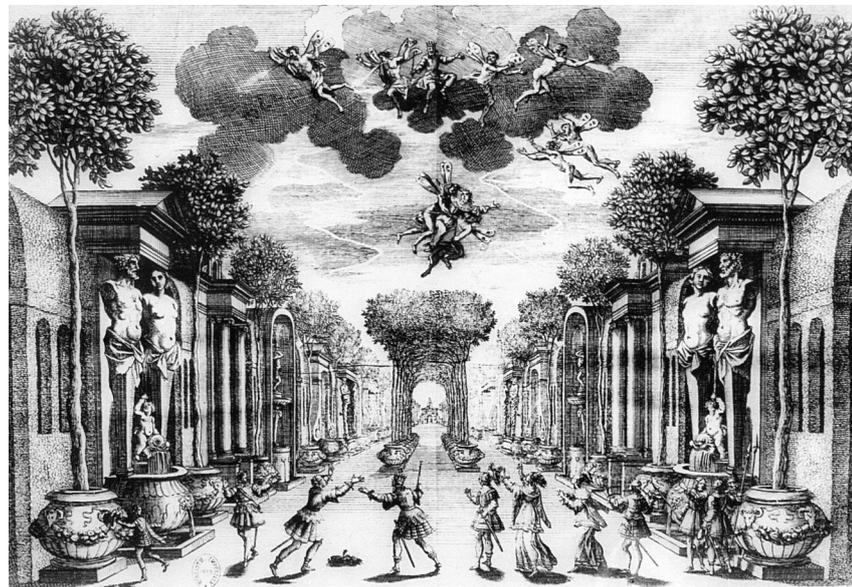
Die angeführten Beispiele deuten darauf hin, dass Prozesshaftigkeit auf der einen und Vergänglichkeit auf der anderen Seite sich innerhalb der Festkunst als eng verbundene Begriffe erwiesen. Diese Beziehung lässt sich für Fest und Theater gleichermaßen gut am Beispiel der diversen *machines* und ihrer spektakulären Effekte veranschaulichen, deren Einsatz die Grundlage der charakteristischen Ausgestaltung des barocken Festes mit seinen starken performativen Anteilen bildete. In der französischen Festliteratur des 17. Jahrhunderts fungierte die *machine* als Sammelbegriff für die Gesamtheit ephemerer Dekoration und zwar unter dem Gesichtspunkt ihrer Beweglichkeit und damit Wandelbarkeit im Gegensatz zur immobilen, dauerhaften Ausstattung. Entsprechend führte der

Jesuit Claude-François Menestrier, der sich einer Reihe von Traktaten intensiv und systematisch mit den unterschiedlichen Festgattungen befaste, in einer aufzählenden Begriffsbestimmung aus, alle Darstellungsformen, "[...] à qui l'on donne mouvement en quelque forme que ce soit, les Scenes mouvantes, les Chars roulans, les Cieux tournans, & suspendus, les Nües artificielles, les Vaisseaux, les Forests mobiles, les Fontaines portatives, les Monstres, geans, & Statues, qui sont des ouvrages de l'Art, accompagnez de mouvemens sont toutes les especes de Machines [...]"<sup>9</sup> Als Funktion der *machines* definierte Menestrier vorrangig, die unterschiedlichen Formen allegorischer Darstellungen wirkungsvoll zu unterstützen und präziserte: "[...] la maniere de les introduire est ce qui fait la Machine [...]"<sup>10</sup> Mit dieser Anbindung an die Gattung der Allegorie setzte er den kinetischen Festschmuck in unmittelbare Beziehung zu derjenigen Bildkategorie, die nach den Maßstäben der *Académie royale de peinture et de sculpture* als Gipfel künstlerischer Darstellung zu werten sei.

Dass die bewegliche, gleichsam selbst-

Ausstattung setzten, die sogenannten *Pièces de machines*. Diese Texte boten anhand einer summarischen Inhaltsangabe ausführliche Beschreibungen der vorbereiteten Maschineneffekte, die etwa die Vielfalt und ausgeklügelte Choreographie der geplanten Flüge von Göttern und Dämonen über die Bühne ankündigten. Die einzelnen Phasen diese mechanisch erzeugten Bewegungsabläufe gestalteten die Autoren dabei genussvoll nach Art einer Bildbeschreibung. Pierre Corneille schilderte etwa in der Begleitschrift zu seinem Stück *Andromède* von 1650 die Entführung der Titelheldin durch Windgötter als symmetrisch angeordnetes tableau: "*Eole descend dans un nuage avec huit vents qui l'accompagnent. Quatre de ces Vents sont à ses deux côtés en sorte toutefois que les deux plus proches sont portés sur le même nuage que lui et les deux plus éloignés sont comme volant en l'air. Les quatre autres paraissent deux à deux au milieu de l'air sur les ailes du Théâtre [...] Eole demeure à la même hauteur sans descendre plus bas [...]*"<sup>11</sup> Der Zugriff der Winde auf *Andromède* wurde im weiteren Textverlauf in extremer zeitlicher Dehnung

Abb. 6. François Chauveau, *Andromède*, zweiter Akt, Kupferstich und Radierung von 1651, 21,5 x 31,5 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. (Quelle: Sylvie Chevalley: *Molière en son temps 1622-1673*. Paris, Genf 1973, S. 50, Abb. 120)



tätig agierende Ausstattung aber auch unabhängig von akademischen Diskursen große Faszination auf die Besucher festlicher Spektakel ausübte, belegen auf eindruckliche Weise Werbetexte und Programme, die verfasst wurden, um ein zahlendes Publikum zum Besuch effektvoller Theaterstücke zu verlocken, die gezielt auf die Attraktion ihrer opulenten szenischen

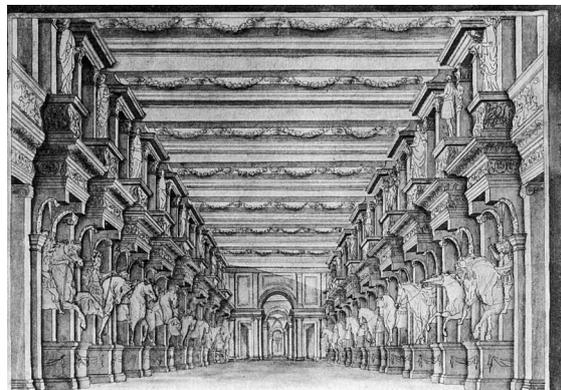
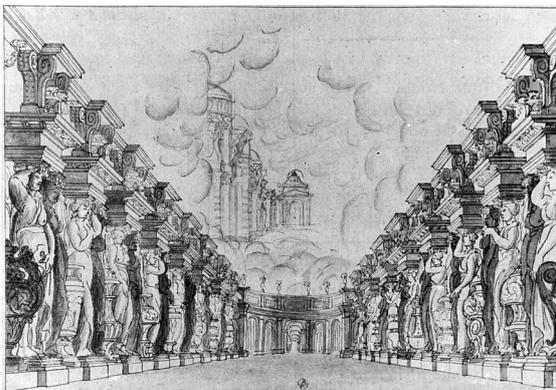
beschrieben als "[...] un Spectacle étrange et Merveilleux tout ensemble. Les deux vents qui étaient à ses côtés suspendus en l'air, s'envolent, l'un à gauche, et l'autre à droite: deux autres remontent avec lui vers le Ciel sur le même nuage qui les vient d'apporter; deux autres, qui étaient à sa main gauche sur les ailes du Théâtre s'avancent au milieu de l'air, où ayant fait un

*tour ainsi que deux tourbillons, ils passent au côté droit du Théâtre, d'où les deux derniers fondent sur Andromède.*<sup>112</sup> Eine solche bildhafte Auffassung lässt auf eine primär ästhetische, erst in zweiter Linie inhaltliche Rezeption der aufwendigen Bühneneffekte schließen. Es ist daher auch bezeichnend, dass die beschriebene Szene in einem detaillierten Kupferstich von François Chauveau festgehalten wurde.

Tatsächlich äußert sich die Bedeutung der beweglichen, transitorischen Dekoration in den Bemühungen, diesem Aspekt sowohl innerhalb der bildlichen Bewahrung als auch in der Vorbereitung festlicher Spektakel Rechnung zu tragen. In einem Entwurf für das Bühnenbild des fünften Aktes von Lullys Oper *Thésée* von 1675 versuchte etwa Berains Vorgänger Carlo Vigarani, das geplante szenische *changement* in seine Skizze einzubeziehen: Während er die zentralperspektivisch in die Bühnentiefe fluchtenden Bauglieder der Residenz des Königs Egée detailliert ausführte, deutete er den Wolkenpalast der Minerva, der sich im Finale aus der Höhe herabsenkte, nur in zarter Zeichnung unvollständig an. So etablierte er zwei Ebenen

Aber auch in den Formenapparat der Bühnenbilder wurden Instabilität und Beweglichkeit bewusst als Gestaltungselemente integriert: Eine Skizze Vigaranis, die der Inszenierung von Lullys dritter Oper *Alceste* zugeordnet wird, zeigt einen prächtigen Saal, in dessen seitlichen Nischen zahlreiche Reiterstandbilder aufgestellt sind. Hierbei variierte Vigarani vor dem Hintergrund der regelmäßigen Wandgliederung das wiederkehrende Motiv von Ross und Reiter sequenzartig als schreitendes, galoppierendes, steigendes oder im Schritt verharrendes Pferd in einer Weise, die im Medium realer Skulptur schwer realisierbar erscheinen musste und verlieh dem tektonischen Bühnenbild dadurch Leben und Dynamik.

Sein Entwurf für die Gärten der Göttin Cybèle, in denen das tragische Finale der Oper *Atys* von 1676 ablief, griff diesen Gedanken auf: Die auf den seitlichen Kulissenflügeln dargestellten Skulpturen agierten auf ihren Sockeln mit weit ausgreifenden Posen, die die Bewegungen aufgriffen, die die vor ihnen auftretenden Tänzer des finalen Balletts ausführten.



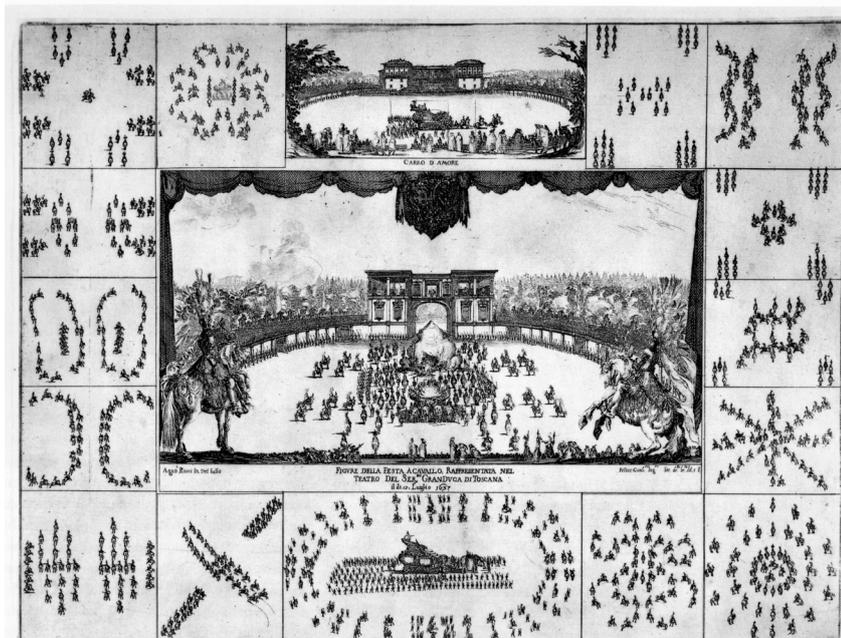
**Abb. 7, 8.** Carlo Vigarani, Entwürfe für den fünften Akt der Oper *Thésée*, um 1675, lavierte Federzeichnung und Graphit, 17,7 x 27,3 cm, und für den dritten Akt der Oper *Alceste*, lavierte Federzeichnung, um 1674 oder 1676 (?), 18,0 x 27,1 cm, Stockholm, Nationalmuseum, THC 682 und 607. (Quelle: Jérôme de La Gorce: *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV.* Paris 2005, Abb. 14 und 6)

der Darstellung, auf denen er die einander folgenden Dekorationen simultan, aber dennoch voneinander abgetrennt festhielt

Ähnlich funktionierten Skizzen für Feuerwerksdekorationen, bei denen man dem Beispiel von Architekturplänen folgte und mit reversiblen Überklebungen arbeitete, deren Zeichnung darunter liegende Partien des Entwurfs überdeckten. Indem die Anstückungen zurückgeklappt wurden, ließen sich verschiedene Zustände der Festarchitektur im Ablauf des Feuerwerks vergegenwärtigen.

Zeigt sich so in der Gestaltung der ephemeren Dekorationen ein Bewusstsein für die ästhetische Dimension der instabilen und wandelbaren Natur des Festschmucks, ergab sich diesbezüglich ein immanentes Problem, wenn die Feier mittels Bilder für die Nachwelt bewahrt werden sollte. Das spezifische Wirkpotential des Spektakels, das sich aus seiner Endlichkeit und der festlichen Interaktion innerhalb eines zeitlichen Ablaufs ergab, musste paradoxerweise durch die nachträgliche Fixierung zerstört werden, um das vergängliche Ereignis zum nachhaltigen Repräsentati-

Abb. 9. Stefano della Bella, Rossballett im Boboligarten anlässlich der Vermählung Ferdinandos II. de' Medici mit der Prinzessin von Urbino, Florenz 1637, Radierung, 32,3 x 43,5 cm. (Quelle: Stefano della Bella. *Ein Meister der Barockradierung*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2005, hg. von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2005, S. 60)



onsmittel umzuformen. Obwohl es daher praktisch unmöglich erscheinen musste, das zeitliche Moment in die Darstellung zu übertragen, vermittelt ein Blick auf die Festgraphik des 17. Jahrhunderts das Bestreben der ausführenden Künstler, die Prozesshaftigkeit des Festverlaufs in ihre Stiche zu übertragen. So finden sich neben der klassischen zweiteiligen Bildform, die – etwa für ein mehrphasiges Feuerwerk – Anfangs- und Endzustand der bespielten Festarchitektur zeigt, Darstellungsmodi, die den konkreten Übergangsmoment szenischer Verwandlung in den Vordergrund stellen. In seiner Radierung eines Florentiner Rossballetts, das 1637 aus Anlass einer Fürstenhochzeit im Hause Medici im Boboligarten veranstaltet wurde, umgab etwa Stefano della Bella die zentrale Ansicht mit einem Rahmen kleinerer Bildfelder, auf denen die einzelnen Figuren des Balletts in schematisierter Form als Abfolge choreographischer Ornamente versammelt waren. Zusätzlich deutete er die Bewegung der einzelnen Reiter durch gepunktete Linien an.

Auf ähnliche Weise wurden auf anderen Blättern die verschiedenen Stadien der Verwandlung, die einzelne *machines* durchliefen, durch zarte Umrisslinien angedeutet, die die Konturen der veränderten Dekoration sichtbar machten.

Ebenfalls 1637 radierte Claude Lorrain eine Folge von Blättern, die das

Feuerwerk des spanischen Botschafters in Rom anlässlich der Kaiserkrönung Ferdinands III. abbildeten. Auf einem zeigte er die ephemere Architektur – einen runden Turm – umstost von den zuckenden Linien der aufsteigenden Schwärmer, genau in dem Moment, in dem dieser, in zwei Teile gesprengt, auseinander fällt und das in seinem Inneren verborgene Reiterstandbild des Kaisers enthüllt.

Ähnlich fasziniert von der Dynamik des pyrotechnischen Spektakels erwies sich auch Jean Le Pautre, als er das Feuerwerk, das im August 1674 im Mündungsbecken des Versailler Kanals abgehalten worden war, im Stich verewigte: In wild zuckenden Strahlenbündeln versuchte er, die Gleichzeitigkeit der vielfäl-

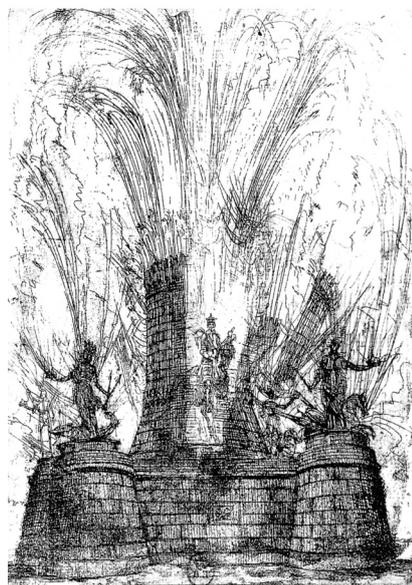
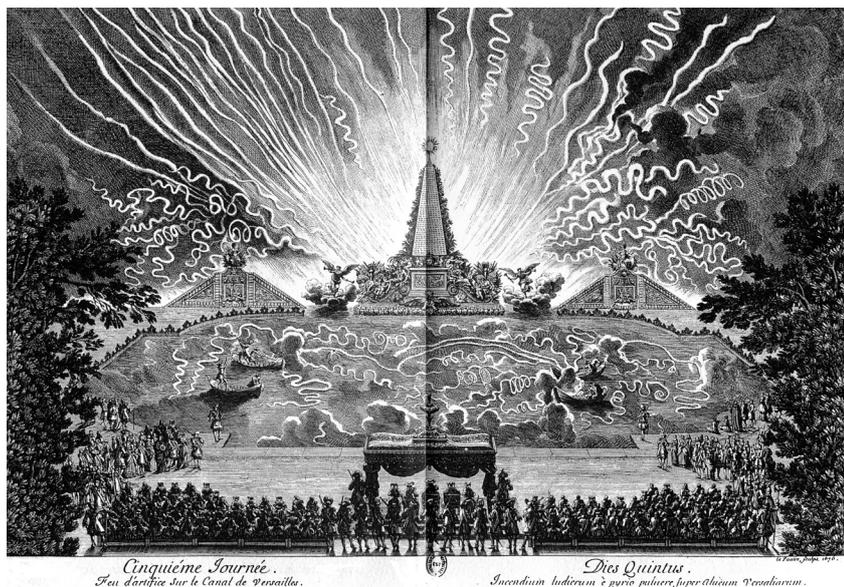


Abb. 10. Claude Lorrain, Feuerwerk auf der Piazza di Spagna anlässlich der Kaiserwahl Ferdinands III., Radierung von 1637. 19,0 x 13,5 cm. (Quelle: Maurizio Fagiolo Dell'Arco: *La festa barocca*. Rom 1997, S. 293)

Abb. 11. Jean Le Pautre, Feuerwerk am 18. August 1674 am Versailler Kanal, Kupferstich und Radierung von 1676, 29,5 x 41,9 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. (Quelle: Ausoni 1997, wie Abb. 1, S. 96, Abb. 10)



tigen optischen Eindrücke zu fassen und in der Wiedergabe der Raketenschweife als dreidimensionale, spiralförmig gewundene Schlangen das *mouvement* der fliegenden Feuerwerkskörper im Raum zu verdeutlichen.

Angesichts der ästhetischen Faszination, die Mobilität und Wandlungsfähigkeit ephemerer Dekorationen auf den Betrachter ausübten, erstaunt es kaum, dass Versuche unternommen wurden, diese mit inhaltlicher Bedeutung zu versehen und für die Repräsentation des Herrschers nutzbar zu machen. In seinem Traktat über die Kunst des Balletts von 1682, in dem er sich vor allem dem als Allegorie zu deutenden Tanztheater widmete, übertrug etwa Menestrier die Kategorien des darstellenden Tanzes auf die szenische Ausstattung. Er fasste diese im Begriffspaar der auszuführenden *mouvements* und der durch diese charakterisierten *figures*:<sup>13</sup> Die *figure* bezeichnete einen darzustellenden allegorischen Inhalt, der sich in der ausgeführten Bewegung konkretisierte und sichtbar wurde.<sup>14</sup> Tänzerische Bewegung ersetzte so die sprachlichen Figuren der Rhetorik und erwies sich der gemalten Allegorie überlegen, da diese, wie er an anderer Stelle ausführte, unbeweglich und aus diesem Grund stets rätselhaft bleiben müsse.<sup>15</sup> Primär aufgrund ihrer Mobilität war daher auch die Bühnenausstattung geeignet, einen solchen sinnbildlichen Bühnenauftritt wirksam zu unterstützen. Daher erachtete Menestrier die mobile, ephemere *machine* wertvoller als eine fixe Prunkdekoration und

folgte in seinem *Traité de Tournois* von 1669: "Il y a donc cette difference entre la Decoration, & la Machine, que la Decoration est toujours fixe comme les Scenes immobiles, les Arcs triomphaux, Pyramides, Statues, Temples, Obelisques, Peintures, Fontaines, Jardins, Forests, paysages, Perspectives, & autres choses arrestées. La Machine au contraire est pour agir, ce qui luy donne avantage sur la Decoration, qui paroît une chose morte, parce qu'elle est sans mouvement."<sup>16</sup>

Das *mouvement* ephemerer Festaussstattungen erwies sich für Menestrier daher im vollgültigen Sinne als performativer, das heißt bedeutungstiftender Akt, der das allegorische Bild der Feier mit Überzeugungskraft und Sinn erfüllte.

Eine solche Auffassung konnte sich auf ältere Festspektakel berufen, in denen die selbstständige Bewegung ephemerer Dekorationsteile bereits regelmäßig sinnbildlich im Dienste fürstlicher Selbstdarstellung eingesetzt worden war. Schon innerhalb des ersten großen höfischen Balletts in Frankreich, dem 1581 abgehaltenen *Ballet Comique de la Royne*, baten Minerva und Jupiter am Thron Heinrichs III. um Erlaubnis, die Tänzer, die die Zauberin Circé versteinert hatte, zu erlösen und wieder in Bewegung zu versetzen. In ähnlicher Weise riefen in den Aufführungen der 1660er und 1670er Jahren die Darsteller von der Bühne aus den König im Auditorium auf, das kinetische Spektakel in Gang zu bringen. Im Prolog von Molières

*Facheux*, die 1661 von Nicolas Fouquet zu Ehren Ludwigs XIV. in Schloss Vaux-le-Vicomte aufgeführt wurde, bat etwa eine Nymphe den Monarchen, durch eine Geste das Bühnenbild mit Leben zu erfüllen, worauf aus den künstlichen Bäumen der Dekoration Faune und Nymphen stiegen, die ein Ballett aufführten.<sup>17</sup> Das Echo solcher Inszenierungen klingt in den Festbeschreibungen nach, in denen der geäußerte Befehl des Königs in unglaublicher Schnelligkeit Festarchitekturen und spektakuläre Attraktionen entstehen ließ.

Eine solche Verherrlichung von Herrschaft durch mechanische Kunstwerke besaß vor allem im Bereich der Schatz- und der Gartenkunst im Einsatz komplexer Automaten einen Vorläufer, durch deren Kontrolle sich der Fürst spielerisch als Herr über Naturgesetze und Wissenschaften zu profilieren vermochte. Der nächste Schritt, eine emblematische Verbindung zwischen König und *machine* herzustellen, war nahe liegend und wurde für die Person Ludwigs XIV. 1667 von André Félibien, der auch die einflussreichen Beschreibungen der Versailler Feste von 1668 und 1674 verfasste, vollzogen. Dies geschah in den Erläuterungen eines allegorischen Teppichzyklus mit den Darstellungen der Jahreszeiten, die nach Entwürfen des *premier peintre* Charles Le Brun entstanden. Als Sinnbild des Winters fungierte unter Verweis auf die festlichen Karnevalsvergügen die Darstellung eines höfischen Balletts. Den umlaufenden Schmuckrahmen hatte Le Brun mit emblematischen Medaillons besetzt, von denen eines eine stilisierte Theatermaschinerie mit zentralem Wellenbaum zeigte. Hierzu lieferte Féli-

bien die folgende Interpretation: "*Une Machine par ses mouvemens surprend & charme les Spectateurs, & surpasse les effets ordinaires de la nature. Ainsi S. M. par ses vertus & ses actions héroïques étonne & ravit tous ceux qui en sont les témoins, & surpasse les forces naturelles, & la portée ordinaire des hommes.*"<sup>18</sup>

Sein Text erklärte so den König selbst zur *machine*, die damit als eine Form königlicher Repräsentation greifbar wurde.

Nachdem er solcherart schon früh das ephemere Bühnenspektakel in die sinnbildliche Repräsentation des Herrschers eingebunden hatte, erschien es nur folgerichtig, dass Félibien in seinen späteren Festbeschreibungen bemüht war, die vergängliche Schönheit der Ausstattungen adäquat in Worte zu fassen und ihr dadurch gleichzeitig Dauer zu verleihen, indem er innerhalb der sprachlichen Darstellung den flüchtigen Effekt einerseits zu verfestigen, andererseits die Festarchitekturen zu entmaterialisieren suchte: So schienen ihm die ungreifbaren Gestaltungselemente des Feuerwerks in Form von Flammenbögen und Lichtkuppeln die steinernen Ruhmesmonumente Ludwigs XIV. nachzubilden.<sup>19</sup> Eine der effektvollsten Dekorationen der Versailler Feste des Jahres 1674, eine Säule aus übereinander angebrachten Kerzen, die im Marmorhof des Schlosses die Trajanssäule als eines der bedeutendsten überlieferten Monumente der römischen Kaiserzeit zitierte, beschrieb er hingegen als körperlose, diaphane und gänzlich aus Licht bestehende Erscheinung, die in der Stille der Nacht über den erstaunten Zuschauern zu

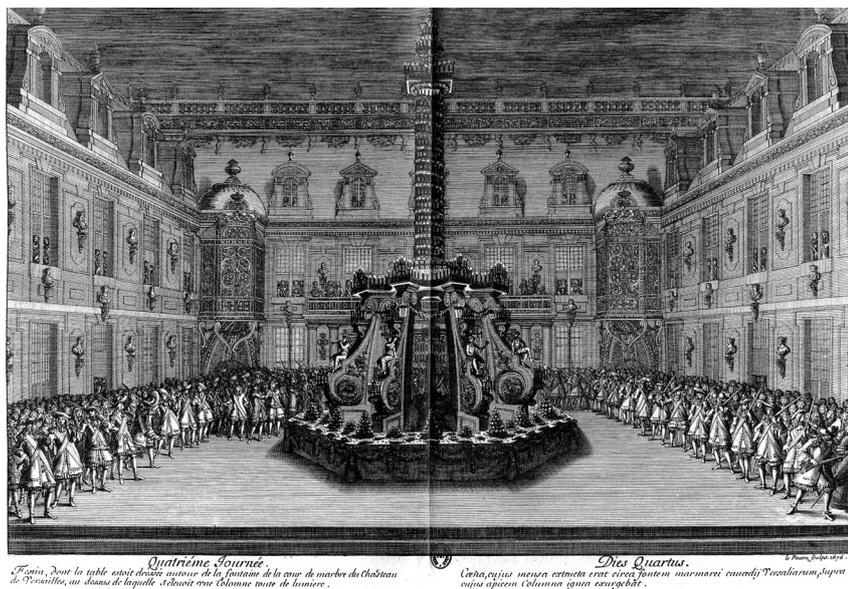
schweben schien: "*De sorte que cette Colonne toute percée à jour depuis le bas jusqu'en haut paroïsoit une Colonne de lumière, se soutenant d'elle-même en l'air audessus de la fontaine [...].*"<sup>20</sup>

Schließlich konnte eine solchermaßen sowohl in der Wahrnehmung als auch der textuellen Deutung festlicher Repräsentation berücksichti-



Abb. 12. Sébastien Le Clerc nach Charles Le Brun, Tapiserie des Winters, Kupferstich und Radierung, 37,8 x 46,8 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. (Quelle: Maxime Préaud: *Sébastien Leclerc (= Inventaire du fonds français; graveurs du XVIIe siècle, Bde. 8, 9), 2 Bde., Paris 1980, Bd. 2, S. 75)*

Abb. 13. Jean Le Pautre, Tafeldekoration im Marmorhof des Versailler Schlosses am 28. Juli 1674, Kupferstich und Radierung von 1676. 29,4 x 41,9 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. (Quelle: Ausoni 1997, wie Abb. 1, S. 88, Abb. 9)



gte Ästhetik des Ephemeren an den Sektor dauerhafter Architektur angebunden werden. In einer um 1688 geschaffenen Gemäldeserie für das Trianon de marbre, in der Jean Cotelle die Versailler Parktopographie festhielt, bereicherte der Maler die Darstellung der einzelnen Bosketts mit den fiktiven Personen aus Fest und Oper, deren Mythen als Vorlagen für den figürlichen Schmuck der Brunnen und Gartenarchitekturen dienten und die nun als belebte Skulptur den Bildraum eroberten. Cotelles Serie interpretierte die Gartenausstattung so als dauerhaftes Denkmal einer festlich-allegorischen Performance.<sup>21</sup>

Hintergrundsperspektive dargestellt und somit in den Bereich des Ephemeren überführt.<sup>23</sup>

Die Mehrzahl dieser Dekors entstanden in zeitlicher Nähe zur Fertigstellung des dargestellten Bauwerks. Im Prolog, der die Oper eröffnete, besaß die Vorstellung der vollendeten Gebäude so im doppelten Sinne eine initiatische Funktion. Dabei verlieh der gesungene Text der Architektur für die Dauer der Aufführung eine bestimmte Bedeutung, die im optischen Spektakel der Illusionsmalerei und der agierenden Maschinen sinnlich erlebt werden konnte.

Im Rahmen größerer Bauprojekte wurde ephemere Architektur vor allem alludiert, wenn Gebäude oder Räume als Bereiche einer zeichnerischen herrscherlichen Muße ausgewiesen werden sollten: So wurde bereits mehrfach erkannt, dass die Gesamtanlage von Ludwigs favorisiertem Lustschloss Marly eine prominente Folge von Illuminationstransparenten für den Versailler Kanal aus dem Jahre 1674 zitierte.<sup>22</sup> Zusätzlich waren die Fassaden der einzelnen Pavillons mit Architektur-trompe-l'œil bemalt, die die Illusionskunst des barocken Bühnenbildes evozierten. Eine eindrückliche Verschränkung dauerhafter Repräsentationsarchitektur mit der Sphäre des Theaters fand schließlich auf der Opernbühne statt: In einer Reihe von Prologbühnenbildern der 1670er und 1680er Jahre wurden neben Pariser Stadtansichten eine Reihe königlicher Residenzen auf dem

Angesichts der Tendenzen, die am Beispiel der französischen Fest- und Theaterkultur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgezeigt wurden, ist daher abschließend festzuhalten, dass sich die repräsentativen Funk-

Abb. 14. François Chauveau nach Carlo Vigarani, Frontispiz des Textbuches der Oper Alceste mit Darstellung des Prologs im Garten der Tuileries, Kupferstich und Radierung von 1674, 25 x 18 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. (Quelle: Jean-Baptiste Lully, Oeuvres complètes. Hg. von Henry Prunières, 2 Bde. Alceste, New York 1966)



tionen ephemerer Festausstattungen offensichtlich nicht auf die panegyrischen Inhalte ihrer Ikonographie beschränkten. Vielmehr gibt die künstlerische Gestaltung der Festdokumentation in unterschiedlichen Medien Hinweise darauf, dass die instabile, transitorische Natur vergänglicher Dekorationen nicht nur als Zugeständnis der Festkünstler an pragmatische Anforderungen der Festorganisation zu werten ist, sondern als immanentes ästhetisches Moment in die Gestaltung herrschaftlicher Repräsentation im Medium des Festes einbezogen wurde.

#### Anmerkungen:

1 Diese Idee einer gezielten Konstruktion eines öffentlichen Bildes des Sonnenkönigs wurde ausgeführt in Peter Burke: *The fabrication of Louis XIV.* New Haven, London 1992.

2 *Mercur Galant*, Juli 1682, S. 335-336.

3 Siehe etwa Charles Perraults Nachbereitung einer Reihe von Illuminationen des Versailler Kanals zwischen 1674 und 1676, die in den Archives nationales, 01-3263 abgelegt sind, vgl. Claudia Hartmann: *Das Schloß Marly. Eine mythologische Kartause. Form und Funktion der Retraite Ludwigs XIV.* Worms 1995 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft; 47), zugl. Diss. Universität Freiburg i. Br. 1993, S. 204-212. Die Dokumente sind teilweise abgedruckt in Marie-Christine Moine: *Les fêtes à la cour du Roi Soleil 1653-1715.* Paris 1984, S. 232-240.

4 Vgl. Paul Pellisson: *La Feste d'Erbaud du 8. Octobre 1668* [o.J., o.O.]. In: Philipp Andreas Oldenburger: *Constantini Germanici ad Justum Sincerum Epistola Politica De Peregrinationibus Germanorum recte et rite juxta interiorem Civilem prudentiam instituendis.* Genf 1669, S. 643-672.

5 Zur Variation des Bekannten als einem ästhetischen Leitprinzip innerhalb der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts vgl. Wilfried Floeck: *Die Literarästhetik des französischen Barock: Entstehung, Entwicklung, Auflösung.* Berlin 1979 (Studienreihe Romania; 4), S. 17-36.

6 Thomas Corneille: *Circé, Tragédie ornée de Machines de Changemens de Théâtre & de Musique. Représentée par la Troupe du Roy, établie au Faubourg S. Germain* [Paris 1675]. Hg. von Janet L. Clarke, Exeter 1989, S. 6-16.

7 Corneille 1675 (vgl. Anm. 6), S. 145-152.

8 Über diese "[...] Scene gantz brisiret gemacht, wie von eitel tafeln auf bejden seiten gemahlet, die einen stellen die ruine der Architecture vor, undt die andern dheren vollenkommenheit" für den Prolog von Lullys letzter Oper *Achille et Polyxène* berichtet der Architekt Nicodemus Tessin d. J., siehe Nicodemus Tessin: *Studiere-sor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italian.* Hg. von Osvald Sirén, Stockholm 1914, S. 100-101.

9 Claude-François Menestrier: *Traité des Tournois.* Lyon 1669, S. 142-143.

10 Menestrier 1669 (wie Anm. 9), S. 144.

11 Pierre Corneille: *Dessein de la Tragédie d'Andromède, Représentée sur le théâtre royal de Bourbon, contenant l'ordre des scènes, la description des théâtres et des machines, et les paroles qui se chantent en musique* [Rouen 1651]. In: Ders.: *Œuvres complètes.* Hg. von Georges Couton, Paris 1987, II, S. 529-545, hier: S. 534.

12 Corneille 1651 (vgl. Anm. 11), S. 535.

13 Claude-François Menestrier: *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre.* Paris

1682, S. 138.

14 "[...] c'est par les mouvemens que les Ballets sont des imitations des choses." Menestrier 1682 (vgl. Anm. 13), S. 153.

15 Claude-François Menestrier: *Des Représentations en Musique anciennes et modernes.* Paris 1681, S. 219.

16 Menestrier 1669 (wie Anm. 9), S. 143-144.

17 Vgl. den Prolog in Jean-Baptiste Molière: *Les Fâcheux. Comédie faite pour les ds du Roi, au mois d'août 1661, et représentée pour la première fois en public à Paris, sur le Théâtre du Palais-Royal, le 4 novembre de la même année 1661 par la Troupe de Monsieur, Frère Unique du Roi.* In: Ders.: *Œuvres complètes.* Hg. von Georges Couton, Paris 1976, I, S. 481-525.

18 André Félibien: *Les Quatre Saisons peintes par M. le Brun et mises en tapisseries pour Sa Majesté* [Paris 1667]. In: Ders.: *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy,* Paris 1689, S. 189-190.

19 Das Feuer bildete z. B. eine ephemere Architektur, die zunächst eine "haute palissade de feu" bildete, die von einer "espece de berceaux" überspannt wurde. Siehe André Félibien: *Relation de la feste de Versailles du 18e juillet 1668* [Paris 1668]. In: Ders.: *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy,* Paris 1689, S. 263-264. Ein ähnliches Bild nutzte Félibien angesichts des Feuerwerks vom 18. August 1674, das seinen Abschluss in einem "dosme de

*lumière*" gefunden habe, der sich über der Festgesellschaft aufspannte. Siehe André Félibien: *Les Divertissements de Versailles donnez par le Roy à toute sa cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année 1674*. [Paris, J.-B. Coignart 1674]. In: Ders.: *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy*. Paris 1689, S. 391–458, hier: S. 439.

**20** Félibien 1674 (vgl. Anm. 19), S. 421–422.

**21** Zu Cotelles Gemälden siehe Antoine Schnapper: *Tableaux pour le Trianon de marbre, 1688–1714*. Paris 1967, S. 50–52.

**22** Zu den diversen Gestaltungsprojekten für die Pavillons von Marly siehe Hartmann 1996 (vgl. Anm. 3), S. 199–218.

**23** Das Bühnenbild für den Prolog von *Pomone* von 1671 zeigte das Louvreviertel, *Alceste* 1674 die Tuilerien, *Thésée* 1675 den Park von Versailles, *Zephire et Flore* 1688 das Trianon. Weitere Ansichten von Marly oder Fontainebleau folgten in Inszenierungen der 1690er Jahre.