

Thomas Phleps

Die Funktion der Musik Jean Baptiste Lullys am Hofe Ludwigs XIV.

Vortrag an der Fachhochschule München 1990 (unveröffentlicht)

Am 6. Januar 1683 wird im Schloß zu Versailles Jean Baptiste Lullys Oper 'Phaeton', eine 'Tragedie en musique', uraufgeführt. Der hier verhandelten Geschichte um Phaeton, einen Ehrgeizling, der alles auf eine Karte setzt, die aber nicht sticht - ich komme später darauf zurück -, dieser Geschichte ist ein Prolog vorangestellt, überschrieben mit "Die Rückkehr des Goldenen Zeitalters". Was passiert? Astree und Saturn erwarten die Neuerstehung des Goldenen Zeitalters, die möglich wird, da jetzt auf der Erde ein neuer Heros herrsche. Sie vertreiben sich die Zeit des Wartens mit Gesang und Tanz:

"Ein Held, der unsterblichen Ruhm verdient,
Ruft uns heute zum Aufenthaltsort der Sterblichen.
Das Jahrhundert, das in der Welt die schönsten Tage erzeugt hat,
Muß unter seiner Herrschaft fröhlich sich erneuern.
Er beruhigt das Universum, der Himmel begünstigt ihn;
Sein erhabenes Blut bleibt ewig. [...]
Die Musen werden ihn hören lassen / Hundert neue Konzerte.
Von seiner Höhe herabzusteigen gefällt ihm [...]
Nichts kann uns stören, die Zwietracht liegt in Ketten,
Der Neid zittert vergebens beim Anblick des Guten, das er schafft,
Ein glücklicher Frieden ist das Gesetz, das dieser Sieger uns auferlegt."

undsoweniger und sofort und zuguterletzt:

"Es macht sein Glück aus, geliebt zu werden."

Ich glaube, wir wissen alle, wer mit diesem neuen Heros gemeint ist, der die Voraussetzungen für die Rückkehr des Goldenen Zeitalters geschaffen hat und dem die Musen nun huldigen werden: Ludwig XIV. selbstverständlich, der von Gott und der (cartesianischen) Vernunft eingesetzte Mittelpunkt des irdischen Koordinatensystems: der 'Sonnenkönig'.

Lassen Sie mich, bevor ich zur Musik und zu Lully zurückkehren werde, einige allgemeinere Anmerkungen zu diesem im Phaeton-Prolog gepriesenen Goldenen Zeitalter Frankreichs, dem 'Grand Siecle' vorausschicken, die für das Verständnis dieser Musik und zumal ihrer Funktion nicht unerheblich sind.

Was war das für eine Zeit? Wir wissen: Absolutismus auf seiner höchsten Entwicklungsstufe – "L'Etat - c'est moi!": 'Der Staat - das bin ich!', ein Ludwig XIV. zugeschriebener Ausspruch, der allerdings erst dann historisch ganz begreiflich wird, wenn wir den Ausspruch hinzuziehen, der seinem Nachfolger Ludwig XV. nachgesagt wird, der da erklärt haben soll: "Après nous de Deluge!": 'Nach uns die Sintflut!'. Beide Äußerungen kennzeichnen das Wesen des Absolutismus als Höhepunkt und zugleich Endstadium des Feudalismus.

Um das Jahrhundert der schönsten Weltentage "unter seiner Herrschaft fröhlich zu erneuern", wie es im Phaeton-Prolog heißt, stützte Ludwig XIV. seine allgegenwärtige Herrschaft durch die äußeren Instrumente Bürokratie, Polizei und stehendes Heer. Die Beamtenhierarchie war sorgfältig abgestuft und über das ganze Land vernetzt – vor allem zur fristgerechten und unerbittlichen Eintreibung der Steuern (allerdings hat Ludwigs Verwaltungsapparat die Effizienz der modernen, bürokratisch organisierten Staaten nie auch nur annähernd erreicht!).

Das Militär wurde zum erstenmal in der Geschichte 'exakt': Der Soldat war keine lebendige Individualität mehr, sondern eine gleichgültige Ziffer, symbolisiert in der Einführung der allgemeinen Uniformierung. Statt eines Soldaten gab es nun nur noch den Begriff Soldat, mit dem nach Belieben zu operieren war, – genauso wie es in den Alleen von Versailles keine einzelnen Bäume mehr gab, sondern nur noch eine Anzahl von identischen Proben der Gattung Baum, eine schnurgerade Reihe gleichförmig geschnittener, unter eine allgemeine Schablone subsumierter Exemplare.

Diese Stilisierung zur Unnatürlichkeit begegnete man auch und gerade an den edelsten Körperteilen der Menschen dieser Zeit. Ich spreche von der Perücke, dem vielleicht tiefsten Symbol des absolutistischen 17. Jahrhunderts (Ludwig XIV. weigerte sich übrigens bis 1673, eine Perücke zu tragen, da er selbst schönes langes Haar besaß).

Die goldene Sonne war das Symbol seiner Alleinherrschaft, und die Auffassung, daß der Wille des Herrschers oberstes Gesetz, der König selbst der Staat sei, praktizierte Ludwig XIV. auf allen Gebieten: Er bestimmte die Richtlinien der Politik, von der Wirtschaftskonzeption über die Außenpolitik bis zur Kriegsführung - und er führte nahezu pausenlos Kriege -, er bestimmte selbst die Richtlinien der Religionspolitik, d.h. einer äußerst rigiden Rekatholisierung. (Die damit einhergehende radikale Zwangsbekehrung der Hugenotten - Ludwig XIV. widerrief 1685 das Edikt von Nantes, das den Hugenotten 1598 Religionsfreiheit gewährt hatte - blieb allerdings erfolglos, führte aber zur Auswanderung von 400000 Hugenotten, was Frankreich ökonomisch erheblich schwächte).

Und er entfaltete in Paris und Versailles einen wahrhaft barocken Luxus der Hofhaltung. Die allgemeine Verschwendung für Militär, Beamte und Personal - und es war allein für die täglichen Belange des Königs selbst viel Personal nötig: vom Vorsteher der Taschentücherabteilung, nur er war befugt, ihm ein solches zu reichen, über den Nachtstuhlprüfer bis zu den vier Hofchargen, die benötigt wurden, um ihm ein Glas Wasser zu servieren - , die kostspieligen Bauten, Parkanlagen, Kleidung und Schmuck, die Tafelgelage und auch das Mätressenwesen verschlangen gigantische Geldmittel.

Gespart wurde eigentlich nur an der Hygiene: Die noch in der Reformationszeit allgemein verbreiteten öffentlichen Bäder verschwanden vollständig, und auch innerhalb des von der Außenwelt, dem richtigen und zumeist erbärmlichen Leben abgeschotteten Bezirk höfischen Amusements herrschte Mangel an privaten Waschgelegenheiten: Gewöhnlich tauchte man zur Morgentoilette die Hände kurz in Wasser und sprühte ein wenig Eau de Cologne ins Gesicht. Der immense Verbrauch aller Arten von Parfüms oder wohlriechenden Salben kann unter diesen Umständen kaum überraschen. Übrigens wurde auch die Unterwäsche erschreckend selten gewechselt.

Um die ständige Geldverschwendung am Hofe - und natürlich die pausenlose Kriegsführung - zu finanzieren, betrieb Ludwig XIV. gemeinsam mit seinem Finanzminister Colbert eine durchaus neuartige Wirtschafts- und Finanzpolitik, die vor allem das Manufaktur- und Handelsbürgertum gegenüber den Interessen des Adels entscheidend stärkte.

Den selbstbewußten und selbstherrlichen Feudaladel verwandelte Ludwig in eine Hofaristokratie, die nur noch den Zweck hatte, den Glanz des Sonnenkönigtums zu erhöhen. Aus kleinen Souveränen wurden hohe Beamte der Krone, die sich am Hofe in das glänzende Gefolge eines Monarchen eingereiht sahen, der den Adel, große Künstler, schöne Frauen, Wissenschaftler und Philosophen als Strahlenkranz um seine zentrale Sonne versammelt wissen wollte.

Auch auf künstlerischem Gebiet und zumal für die Künstler bedeutete der Regierungsantritt Ludwigs ein Schnitt, so daß man kaum von dem 'Grand Siecle' der Franzosen als einer geistesgeschichtlich wie künstlerisch einheitlichen und eindeutigen Epoche sprechen kann.

Vor 1661, also unter Richelieu und Mazarin, standen die Künstler noch nicht unter staatlicher Vormundschaft, gab es noch keine staatlich organisierte Kunstproduktion und sanktionierte Regeln. Das 'große Jahrhundert' ist nicht nur nicht identisch mit der Zeit Ludwigs, sondern diese Zeit ist auch nicht mehr so kreativ, wie es die erste Hälfte des Jahrhunderts war: Das Lebenswerk Corneilles, Descartes', Pascals war bereits abgeschlossen vor dem Tode Mazarins, dieses geldgierigen Kardinals, der selbst auf dem Sterbelager noch damit beschäftigt war, Goldstücke abzuwiegen, um die minderwertigen als Spieleinsatz zu verwenden. Die wichtigen Autoren des Jahrhunderts (La Rochefoucault 48, La Fontaine 40, Moliere 39) waren bis auf wenige Ausnahmen (Racine) in einem Alter, in dem ihre geistige und künstlerische Entwicklung von außen kaum noch beeinflussbar war.

Unter Ludwig XIV. begann der allgemeine Typus vorzuherrschen statt der besonderen Künstlerpersönlichkeit. Die einzelnen Kunstwerke verloren ihre Eigenständigkeit und schlossen sich zusammen zum Gesamtwerk eines Palais, eines Schlosses - mehr oder weniger wurden sie alle zu teilen einer monumentalen Dekoration. Wie alle Gebiete des öffentlichen Lebens blieben auch die Künste vom Regulativ des Staates nicht verschont: Literatur, Kunst und Musik erhielten ihre Gesetzgeber (Le Brun, Boileau), in den Akademien ihre Gerichtshöfe und in der Person des Königs ihren Schutzherren.

Unter dieser zentral geregelten Autoritätskultur verloren auch die regionalen Kulturzentren ihre Bedeutung: La Cour et la Ville, der Hof und Paris waren die Schauplätze, wo sich nun im Sonnenkönigtum das gesamte geistig-kulturelle Leben Frankreichs abspielte bzw. abzuspielen hatte. Eine solche Bedeutung des Hofes war etwas Neues: Der Hof wurde zu einer Institution von etwa 4000 Personen rund um den Sonnenkönig, allesamt Bestandteil eines überdimensionierten Gesellschaftsspiels, das durch eine rigorose Etikette reguliert wurde.

Die Musiker - selbst hervorragende - hatten innerhalb dieser tagtäglich nach dem gleichen Prinzip ablaufenden Inszenierung Lakaienstatus. Sie trugen eine Uniform, die sie entsprechend der absolutistischen Rangordnung dem Pfortner oder Kammerdiener gleichstellte: sie hatten 'aufzuwarten'. Das schloß indes keineswegs aus, daß einzelne Musiker einen sehr hohen Rang begleiteten und Höchstgagen erhielten. Es war nachgerade ein charakteristischer Zug des absolutistischen Herrschers, daß er zu einzelnen, bevorzugten Künstlern ein oft enges, persönliches Verhältnis pflegte.

So etwa Ludwig XIV. zu dem 6 Jahre älteren, gebürtigen Italiener Jean Baptiste Lully (28.11.1632 - 22.3.1687), den der 15jährige Dauphin 1653 kennengelernt hatte, als sie gemeinsam in einem Ballett als Tänzer agierten. Diese Ballette waren recht eigentlich Schautänze, die seit Ende des 16. Jahrhunderts in Frankreich zu einer Form höfischen Divertissements, einer Form der gehobenen Unterhaltungskunst, den 'Ballets de cour' kultiviert wurden. Ihre Handlung war zumeist der griechischen Mythologie entlehnt und mit Huldigungen an das Herrscherpaar oder hohe Gäste funktional angereichert.

Wie im Roman des absolutistischen Zeitalters Ereignisse und Abenteuer wahllos aneinandergereiht wurden, wobei es weder auf die Reihenfolge noch auf die Anzahl derselben ankam, so bestand das Ballett dieser Zeit aus einer losen Folge von einzelnen Charaktertänzen. Einen zwingenden Zusammenhang zwischen den Tänzen gab es nicht, es konnten beliebig viele Tänze gewechselt, eingeschaltet oder ausgelassen werden.

Dieses Reihungsprinzip - wir finden es ebenso in der musikalischen Form der Suite - entsprach der (dynamischen) Vorstellung des Absolutismus: der endlosen Bewegung. Die Reihe hatte keinen Abschluß, sie war fortsetzbar, das Letzte war niemals unbedingt das Letzte: Das fehlende Ende symbolisierte das Endlose. (ein 2. Konstruktionsprinzip war die bilaterale Symmetrie, ABA; diese hing mit dem Machtgedanken, also dem statischen Moment des Absolutismus zusammen).

Bezeichnenderweise bildete den Schluß der Ballette ein zumeist in Chaconneform gestalteter Satz. Die Chaconne (oder Passacaglia) kann geradezu als Prototyp kompositorischer Arbeit nach dem Reihungsprinzip angesehen werden: ein Thema wird unverändert viele Male wiederholt, allein die Gegenstimmen ändern sich.

Gleich die erste Ballettkomposition Lullys für den Hof, das 'ballet de la nuit' (er trat dabei auch als Tänzer auf und spielte als Geiger im Orchester mit), kam so gut an, daß er zum 'Compositeur de la musique instrumentale' avancierte. Von nun an schrieb Lully generell für die Ballettaufführungen des Hofes, über die Jahre hinweg mehr als 30, zumeist in Zusammenarbeit mit dem (heute) wenig bekannten Dichter Benserade. Sein Ansehen wuchs, der König fand Gefallen an diesem Musiker, dessen mit höchster Akribie und Akkuratess gezelebrierten Tanzsätze und Airs so trefflich nach seinem Gusto waren.

1661, nachdem er erfolgreich die ihm anvertraute Einstudierung der von Mazarin bei Francesco Cavalli in Auftrag gegebene Oper 'L'Ercole amante' sabotiert und das Stück mit eigenen Balletteinlagen dem französischen Geschmack angepaßt hatte, wurde Lully vom gerade gekrönten Ludwig zum 'Surintendant', zum Oberaufseher der Kammermusik und ein Jahr darauf zum Musikmeister für die königliche Familie ernannt. Von dieser Machtposition aus - es unterstanden ihm rund 120 Musiker - trieb er seine Karriere fast planmäßig und äußerst rücksichtslos voran.

Als oberster Vollzugsbeamter seiner Majestät in allen musikalischen Angelegenheiten opponierte er gegen die kostenintensiven Sänger und Bühnenmaschinen aus Italien und erreichte 1667 die Ausweisung der italienischen Musiker aus Frankreich. Durch eine zwielichtige Aktion handelte er schließlich 1671 dem Dichter Perrin das Opernprivileg ab und erhielt ein Jahr später vom König ein neues Privileg plus der Genehmigung, eine 'Academie royale de musique' zu errichten.

Hiermit besaß Lully über La Cour et la Ville hinaus absolute Macht über die Aufführungen von musikalischen Bühnenwerken, die ohne seine Genehmigung nicht gespielt werden durften. Der kleine 'Sonnenkönig' der Musik, ein treuer Diener seines Herrn und in ganz Europa als der bedeutendste Repräsentant der neuen absolutistischen Hofmusikultur anerkannt, ging nun daran, ein neues Kapitel seines Schaffens aufzuschlagen: Die Entwicklung einer französischen National-Oper.

Lully selbst bevorzugte eine andere Lesart seines stetigen Aufstiegs. Ich entnehme sie der Widmung der Phaeton-Partitur an Ludwig XIV. (auch wenn - wie ich zugeben muß - der Wahrheitsgehalt solcher Widmungen zumeist von entscheidender Nichtigkeit war):

"Seit mehreren Jahren habe ich die Ehre, SIRE, Eurem Befehle gehorchend, an den prächtigen Divertissements mitzuarbeiten, die Ihr, von Zeit zu Zeit, an Eurem Hofe veranstaltet. Allein, es war Euer Wunsch, ich möge den größten Teil dieser Obliegenheiten übernehmen. Umso mehr muß mir der Erfolg am Herzen liegen. EURE MAJESTÄT geruhen, nicht, wie sonst, meine Mitwirkung auf die Konzerte zu beschränken, die ich üblicherweise komponiere; Ihr habt meine Aufsicht und Pflichten bis hin zur Ausstattung erweitert, die ein Hauptteil solcher Schauspiele darstellt; Ihr gabt mir Eure Befriedigung darüber zum Ausdruck, eine Belohnung, die ich mir sehnlichst wünschte, und ich muß EURE MAJESTÄT untertänigsten Dank sagen für diese neue Aufgabe, die mir eine weitere Gelegenheit bot, Euch zu gefallen."

Wichtige Ansätze zur Opernentwicklung hatte Lully in den 1660er Jahren durch seine langjährige und äußerst erfolgreiche Zusammenarbeit mit Moliere gefunden: in den 'Comedieballets', einer Gattung schauspielerisch-tänzerischen Charakters, aus denen so manches Menuett oder Air zu Schlagern ihrer Zeit wurde, also aus der Parasitenwelt von 'la cour et la ville' vor allem den Parodieweg in alle Volksschichten fand. Die erste in der Reihe von 13 'Tragedie en musique', 'Cadmus et Hermione', mußte Lully 1673 noch in einem baufälligen, zumindest aber überdachten Sportplatz herausbringen, doch kurz darauf mündete

sein Unternehmen in den Königsweg des Erfolges. Sein früherer Partner Moliere starb, und Lully überredete den König, ihm den von Moliere's Truppe bespielten, 2000 Zuschauer fassenden Saal des Palais Royal zu überlassen.

Entscheidend für die nun folgenden, beispiellosen Erfolge vieler Lully-Opern war nicht zuletzt die enge Zusammenarbeit mit dem Textdichter Philippe Quinault, denn, um die Glorifizierung des Königs durch immer neue, extravagante Allegorien zu bewerkstelligen, wuchs den Libretti ungeheure Bedeutung zu. Quinault wußte seine Bearbeitungen mythologischer Stoffe geschickt den Vorstellungen des Hofes anzupassen, legte seine Textentwürfe der 'Academie francaise' vor, sprach seine Konzeptionen wohl auch mit dem König selbst durch, und reichte sie erst nach erteiltem Placet an den Komponisten weiter.

Auch Lully war in seiner kompositorischen Arbeit seiner Majestät "untertänigster, gehorsamster und treuester Diener". Nicht selten mußte er auf Geheiß Ludwigs - häufiger Gast bei der Probenarbeit - vor allem die von diesem besonders geliebten Divertissements, die Tanzeinlagen, ändern.

Der Bedeutung der Textvorlagen war sich Lully nur allzu bewußt: "Im 'Phaeton' hat er dem Quinault gantze Scenen, wohl zwanzigmahl, zurück gesandt, um solche anders zu machen", berichtet Johannes Mattheson in seiner 1741 erschienenen 'Grundlage einer Ehrenpforte'.

Das musikalische Ergebnis einer solchen Aufwertung der Libretti waren Rezitative mit mustergültig korrekter Deklamation, die etwas 50% der Opern ausmachten, und Airs, die gesänglich einfach und weitgehend syllabisch gearbeitet waren. Unverzichtbare Bestandteile der Opern waren zudem Zeremonien, Darstellungen von Kriegshandlungen, Ballette, szenische Effekte, kurz: all das, was dem Geschmack Ludwigs entgegenkam.

Lassen Sie mich noch einmal zum eingangs erwähnten 'Phaeton' zurückkommen, dieser Anfang 1683 uraufgeführten 'Tragedie en musique'. Inzwischen war Lully naturalisiert, in den Adelsstand erhoben und mit allem Pomp zum Sekretär des Königs ernannt worden, war also - wie man so sagt: ein gemachter Mann, hatte tatsächlich alles erreicht, was als Musiker am Hofe des Sonnenkönigs zu erreichen überhaupt möglich war. Die ersten Phaeton-Aufführungen in Versailles wurden übrigens noch ohne die Bühnenmaschinen gefahren, ein unüblicher Vorgang, denn auch die 'dei ex machina' und die prunkvollen Ausstattungen waren integrale Bestandteile der Opern. Bei diesen - man kann schon sagen - Gesamtkunstwerken französischer Nationalkultur war das Zusammenwirken von Künstlern aus verschiedensten Bereichen gefordert, wozu u.a. der für die Bühnenmaschinen verantwortliche Architekt (Carlo Vigarini) und der königliche Dekorationsmaler (Jean Berain) zählten.

Doch zur Handlung - ich verkürze: Phaeton wird vom ägyptischen König zu seinem Nachfolger erwählt. Leichten Herzens gibt er dafür der ihn liebenden Theone den Laufpaß, zumal er - mit dieser Wahl keineswegs zufriedengestellt - sich zum Herrscher über das gesamte Universum berufen fühlt. Er verlangt von seinem Vater, dem Sonnengott (Soleil), bei dem er einen Wunsch frei hat, den Sonnenwagen steuern zu dürfen. Obwohl dieser ihm den sicheren Tod voraussagt, da diese Aufgabe die Fähigkeiten eines Menschen übersteige, steuert Phaeton anderntags den Wagen und stürzt ab. Der Himmel steht in Flammen, doch Jupiter bewahrt durch seinen Blitz die Welt vor der Zerstörung.

Ein moralischer Reim auf diese Geschichte' läßt sich leicht machen. Ich sagte eingangs, daß wir es hier mit einem Ehrgeizling zu tun haben. Ich sollte mich berichtigen: mit einem Hans Guck-in-die-Luft. Sie kennen die Geschichte?:

"Wenn der Hans zur Schule ging,
Stets sein Blick am Himmel hing.
Nach den Dächern, Wolken, Schwalben
Schaut er aufwärts, allenthalben:

Vor die eignen Füße dicht,
Ja, da sah der Bursche nicht,
Also daß ein jeder ruft:
'Seht den Hans Guck-in-die-Luft!'"

Dann kommt ein Hund, keiner warnt den Hans und:

"Was geschah?
Pauz! Perdauz! – da liegen zwei!
Hund und Hänschen nebenbei."

Diese Geschichte aus des Doktor Hoffmanns repressiv-pädagogisierenden 'Struwwelpeter' ist gar nicht so weit entfernt von Lullys Phaeton, den man recht bald als "Oper des Volkes" bezeichnete. Das mag vielleicht mit seinem triumphalen Erfolg zusammenhängen (er wurde allein in Paris bis 1743 zehn Mal ins Repertoire aufgenommen), mit der Rolle, die das Volk in der Oper selbst spielt, wohl kaum: Es jubelt dem Ruhmsüchtigen, der alle mitmenschlichen Gefühle hintanstellt, ungestüm zu, nimmt dessen scheinbaren Ruhm für seinen eigenen, feuert den Hans Guck-in-die-Luft an, endlich den Sonnenwagen in die Hand zu nehmen, um seine "glänzende Laufbahn zum glücklichen Ende zu führen". Und hat schließlich, als alles den Bach runtergeht, d.h. der Himmel in Flammen steht, - etwas flapsig gesagt - vor lauter Angst die Hosen gestrichen voll.

Und der Sonnengott, in dessen Palast Phaeton vom Winde getragen wird? Dieser warmherzige Gott, der aus väterlicher Liebe um seinen Sohn zittert, dem aber die Ehre verbietet, den einmal gewährten Wunsch zu verwehren. Hier steht er vor uns: der erste gentilhomme des Landes, der oberste Edel- und Ehrenmann: heroisch und treu, maßvoll und generös und immer höflich. Hier wird die Panegyrik des Opern-Prologs, diese Lobrede auf Ludwig XIV., handlungsweisend wiederaufgenommen, der schöne Schein einer harmonischen Welt, in der sich der König samt Gefolge der Öffentlichkeit präsentiert, exemplarisch, ja propagandistisch vorexerziert.

Lullys Musik diente wie jede Kunst im Absolutismus der Repräsentanz des herrschenden Systems, es war ihr Sinn und Zweck, durch Pracht und Pathos die solitäre Größe des Monarchen und des Staates zu verherrlichen. Diesem Zweck war zumal bei ihren öffentlich-repräsentativen Aufgaben - den Festmusiken, der Musik zu Staatsakten, Paraden - die Wahl der künstlerischen Mittel untergeordnet. Daneben gab es die gleichsam interne, auf das innere Profil der Salons gerichtete Kultur: Die Musik des sogenannten galanten Stils. Beide Musikstile sind freilich untrennbar miteinander verknüpft, denn auf beiden Funktionsebenen war der Monarch der oberste und allein-entscheidende Richter in allen Fragen des Geschmacks, wie in seinen Kleidungs- und Perückenvorschriften, so auch in der galanten höfischen Ballettmusik.

Unter Lullys musikalischer Oberaufsicht gestaltete sich diese zu einer sowohl streng geregelten und perfekt einstudierten wie mit höchster Delikatesse ausgeführten Tanzmusik. Egon Friedell hat in seiner Ende der 1920er Jahre erschienenen 'Kulturgeschichte der Neuzeit' diese Verbindung von höchster Korrektheit und effektvoller Galanterie sehr schön ausgeführt:

"Lenotre ist der Schöpfer des französischen Gartenstils, der den Anlagen die Form mathematischer Figuren gibt und ihr Wachstum mit Zirkel und Lineal beaufsichtigt. Ebenso symmetrisch waren die 'Wasserkünste' angelegt, zum Beispiel das bassin de Latone in Versailles, wo in regelmäßigen Abständen Frösche im Kreise sitzen, die genau die gleichen tadellosen Kurven spritzen. Denselben Geist atmet das Menuett, vielleicht der merkwürdigste Tanz, der jemals erfunden wurde, denn in ihm ist das Kunststück zuwege gebracht, lähmendste Gezwungenheit, Abgemessenheit und Marionettenhaftigkeit mit bezauberndster Anmut, Lebendigkeit und Leichtigkeit zu vermählen. Im Grunde war jedoch das ganze Salonleben jener Zeit ein Menuett. Es war genau vorgezeichnet, wie viel Schritte man machen müsse, bis man sich verbeugen dürfe, welche Linie diese Verbeugung zu beschreiben habe und wie tief sie in

jedem einzelnen Falle sein solle. Es gibt in dieser Welt nichts, das nicht einem minutiösen und wohldurchdachten Reglement unterworfen, nichts, das dem Zufall überlassen wäre; das ganze Leben ist ein Reißbrett mit einem Millimeterquadratnetz, ein Schachbrett, auf dem bestimmte gleichartige Figuren ihre vorschriftsmäßigen Züge machen."

Um so verwunderlicher scheint es, daß gerade Lully, dieser gewiefte Taktiker des Kampfes mit den unvermeidlichen Gegnern und Neidern, dieser Perfektionist in der Disziplinierung seiner selbst im gesellschaftlich-geselligen Verkehr am absolutistischen Hof, - die bekannte Anekdote scheint nun doch unvermeidlich: daß also Lully sich anläßlich einer die Genesung des Königs feiernden Aufführung seines 'Te Deum' im Eifer des Dirigierens, "in der Hitze", wie Mattheson schreibt, eigenhändig den Taktstock in den Fuß rammte und daran verschied. So verwunderlich indes nun auch wieder nicht, denn schließlich konnte er, der jedes Hindernis seiner Karriereleiter aus dem Weg zu räumen wußte, sich nur noch selbst im Wege stehen. Vielleicht war es aber auch nur der Ärger darüber, daß sich der König seit einem Jahr von ihm abgewandt hatte und seine letzten Opern nicht mehr am Hofe gegeben werden konnten.