

Aus dem Department für Reproduktionsbiologie

der Veterinärmedizinischen Universität Wien

Institut für Tierzucht und Genetik

(Leiter: o.Univ.-Prof. Dr. Gottfried Brem)

**Mittelalterliche Ritterturniere und frühneuzeitliches Rossballett in
Wien
– eine kulturhistorische Betrachtungsweise**

Diplomarbeit

Veterinärmedizinische Universität Wien

vorgelegt von
Karin Fischer

Wien, im November 2019

Betreuer: o. Univ.-Prof. Dr. Gottfried Brem

Gutachter: emer. o. Univ.-Prof. Dr. phil. Herbert Matis

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsinteresse und Forschungsfrage.....	2
1.2 Formulierung der Hypothesen.....	3
2. Material und Methode	4
3. Ergebnisse	6
3.1 Das Spät- und Hochmittelalter	7
3.1.1 Einführung	7
3.1.2 Gesellschaftsstruktur und Feudalismus.....	7
3.1.3 Rittertum und Turniere.....	8
3.2 Die frühe Neuzeit	10
3.2.1 Wandel des Rittertums	10
3.2.2 Einfluss der Renaissance	11
3.2.3 Barock und Absolutismus	14
3.3 Spätmittelalterliche Ritterspiele und Pferdeturniere in Europa.....	15
3.3.1 Entwicklung des ritterlichen Turnierwesens vom kriegerischen zum darstellenden Akt	15
3.3.2 Aufbau und Ablauf der unterhaltenden Ritterspiele	25
3.3.3 Ausrüstung von Pferd und Reiter	35
3.3.4 Das Streit- und Turnierross	49
3.4 Entwicklung und Herausbildung der Spanischen Hofreitschule in Wien	55
3.4.1 Ursprünge der Spanischen Hofreitschule	56
3.4.2 Zucht und Rasse	58
3.4.3 Die klassische Reitkunst im Überblick	62
3.4.4 Ausbildung des Pferdes und des Reiters und der Reiterin	67

3.5 Barocker Lebensstil und der absolutistische Kaiserhof	88
3.5.1 Begriffliche Einführung	88
3.5.2 Feste und künstlerische Darbietungen im Zeichen des Barock – Repräsentation als Machtmittel absolutistischer Herrschaft	98
3.6 Das Rossballett – die Verbindung aus barocker Kunst, absolutistischen Repräsentationsformen und vollendeter klassischer Reitkunst	105
3.6.1 Die Entwicklung der europäischen Festkultur – italienische Höfe als Vorbild.....	105
3.6.2 Höhepunkt und Niedergang des Rossballetts.....	115
3.6.3 Aufbau und Ablauf des Rossballetts	129
3.6.4 Das Rossballett als Repräsentationsinstrument des höfischen Absolutismus.....	132
4. Diskussion	135
5. Zusammenfassung in deutscher und englischer Sprache	140
6. Literaturverzeichnis.....	142
7. Internetquellen.....	147
8. Abbildungsverzeichnis	149

1. Einleitung

Die „Reitkunst“ unterlag beginnend mit den Ritterturnieren des Hoch- und Spätmittelalters über das Zeitalter der Renaissance bis hin zur frühen Neuzeit großen Veränderungen. Die diversen Entwicklungen im Turniersport, der Reitkultur, der Pferdezucht, dem Status des Pferdes und der inneren Haltung gegenüber dem Pferd waren an kulturelle, politische, wirtschaftsgeographische, gesellschaftliche und historische Faktoren geknüpft.

Diese Arbeit versucht, diese Entwicklungen und Veränderungen aufzuzeigen, sie in weitere Zusammenhänge zu stellen und darüber hinaus ein stimmiges historisches Bild der Reiterei, mit besonderem Augenmerk auf die Entwicklungen in Wien zu geben.

Die Wiedergeburt der klassischen Reitkunst in der Zeit der Renaissance, die in ihrer Vollendung in die Kunst der „Hohen Schule“ führt, und das sich daraus entwickelnde „Rossballett“ („kunstvoll choreographierte Dressur-Reitdarbietung in der Gruppe, meist mit Bühnenbild (beziehungsweise Maschinen) und Musik [...] basierend auf der sog. „Hohen Schule“ der Reitkunst [...].“ (Hilscher 2001)) nehmen dabei eine wichtige Rolle ein. Das Rossballett und die Herausbildung der „Hohen Schule“ schließen nicht nur das besprochene Zeitfenster, sondern stellen den absoluten Höhepunkt der Reitkunst dar, welche einst im Mittelalter in Form grausamer und brutaler Turniere und Schlachten begann. (u. a. Handler & Lessing 1972; Gelbhaar 1997)

1.1 Forschungsinteresse und Forschungsfrage

Das Interesse dieser Forschungsarbeit gilt jenen Veränderungen und Prozessen, welche der Entwicklung vom ursprünglichen mittelalterlichen Ritterspiel bis hin zur klassischen Reitkunst, der „Hohen Schule“ und dem beeindruckenden Rossballett des 17. Jahrhunderts zu Grunde liegen. Zudem werden die Voraussetzungen und kulturellen, historischen, politischen und gesellschaftlichen Mechanismen, die jene Entwicklungsprozesse immer wieder aufs Neue in Gang setzten, herausgearbeitet.

Zunächst einmal stellt sich die Frage, welche Faktoren und Einflüsse bei der Weiterentwicklung der spätmittelalterlichen Ritterspiele hin zum frühneuzeitlichen Rossballett dabei eine entscheidende Rolle spielten. Besonders ab dem Übergang vom Mittelalter in die frühe Neuzeit waren die Stadt Wien und der kaiserliche Hof ein wichtiges Zentrum. Die Entwicklung und Etablierung der klassischen Reitkunst am Wiener Hof ging einher mit dem Zeitalter des Barocks und mit der Ausprägung der absolutistischen Herrschaftsform. Gerade während des Absolutismus erlebte die Reitkunst ihre Blütezeit und wurde im Sinne der Macht- und Herrschaftsmanifestation gezielt für Repräsentationszwecke eingesetzt. Das Rossballett kann als Sinnbild für den Höhepunkt der klassischen Reitkunst im Wien des 17. Jahrhunderts angesehen werden. (Hilscher 2001, Handler & Lessing 1972, 80f.)

Das Forschungsinteresse ist somit nicht an den globalen Entwicklungen frühneuzeitlicher Reiterei ausgerichtet, sondern fokussiert sich ganz konkret auf die Entwicklungen im europäischen Raum, vornehmlich jene in Wien.

Die zweite Fragestellung befasst sich damit, wie und unter welchen Voraussetzungen das Rossballett im Wien des 17. Jahrhunderts zum Repräsentationsinstrument der absolutistischen Herrscher und Herrscherinnen geworden ist.

Mithilfe wissenschaftlicher Recherchen sollen die beiden eingangs formulierten Forschungsfragen beantwortet werden. Darüber hinaus wird der zugrunde liegende historische,

gesellschaftliche, wirtschaftliche, kulturelle und politische Kontext bei der Bearbeitung der Forschungsfragen immer wieder berücksichtigt werden.

1.2 Formulierung der Hypothesen

Zusätzlich zu den beiden eingangs erwähnten Fragestellungen werden drei Hypothesen formuliert und aufgestellt.

Die drei Hypothesen lauten wie folgt:

1. Das Pferd wird im Mittelalter und der frühen Neuzeit dazu verwendet, den Herrschaftsanspruch und die Macht der damaligen Regenten zu symbolisieren.
2. Ritterliche Reitturniere sind nicht nur Kampfsport und Vorbereitung für den Reiterkampf sondern auch Vorläufer des kunstvollen Rossballetts der frühen Neuzeit – dieses war die Krönung der klassischen Reitkunst im Zeitalter des Absolutismus und diente nicht nur dem Zwecke der Kunst und der Geschicklichkeit im Umgang mit Pferden, sondern vor allem jenem der Repräsentation.
3. Kunst- und Mode des Barocks beeinflussten maßgeblich die Entwicklung des Rossballetts als Form der *darstellenden* klassischen Reitkunst am frühneuzeitlichen Kaiserhof.

2. Material und Methode

Vorliegende Arbeit basiert vorwiegend auf Literaturrecherchen, für die einschlägige Universitätsbibliotheken, Fachjournale, seriöse Onlinequellen und Online-Fachbücher konsultiert wurden.

Hierzu ein detaillierter Überblick der herangezogenen Literatur:

In den Kapiteln 3.1, 3.2, 3.3 werden historische Fakten, Bedingungen und Entwicklungen im Mittelalter behandelt. Argumentationen und Überlegungen in diesen Kapiteln basieren primär auf der Monographie von Andreas Schlunk und Robert Giersch „Die Ritter. Geschichte – Kultur – Alltagsleben“ (2003), sowie dem Sammelband von Stefan Krause und Matthias Pfaffenbichler: „Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele“ (2017). Aber auch der von Josef Fleckenstein herausgegebene Sammelband „Das ritterliche Turnier im Mittelalter“ (1985) und seine Monografie „Rittertum und ritterliche Welt“ (2000) liefern wertvolle Hinweise. Das Werk „Das Pferd in der Schweiz. Von der Prähistorie bis zum ausgehenden Mittelalter“ von Urs Alfred Müller-Lhotska aus dem Jahr 1984 wird herangezogen, wenn es um das Streit- und Turnierross geht. Das Buch von Axel Gelbhaar „Mittelalterliches und frühneuzeitliches Reit- und Fahrzubehör aus dem Besitz der Kunstsammlung der Veste Coburg“ (1997) wurde ebenso konsultiert. Daphne Machin Goodalls Buch „Weltgeschichte des Pferdes“ (1984) ist schon deshalb wichtig, weil darin die gesamte Geschichte des Pferdes aus kultureller und evolutionshistorischer Sicht aufgezeigt ist.

Das Buch „Die Spanische Hofreitschule zu Wien“ (1972) von Hans Handler und Erich Lessing ist ein wichtiges Grundlagenwerk für den gesamten Abschnitt, welcher die Wiener Hofreitschule und die klassische Reitkunst betrifft. Die Abhandlung von Alois Podhajsky: „Die Klassische Reitkunst. Reitlehre von den Anfängen bis zur Vollendung“ (2009) enthält wertvolle Beiträge, welche die Ausbildung des Pferdes sowie der Reiterin und des Reiters betreffen und gibt wichtige Einblicke in die klassische Reitkunst. Dasselbe gilt für François Robichon de la Guérinières Werk „Barockes Reiten. Die Reitkunst – Über die Ausbildung des Pferdes“ (2008).

Was die Abschnitte über Barock, Absolutismus und absolutistische Repräsentationsformen (u. a. Rossballett) betrifft, sind besonders die Bücher von Ann Tizia Leitich: „Vienna Gloriosa.

Weltstadt des Barock“ (1963), der Sammelband von Walther Hubatsch: „Absolutismus“ (1973), Hubert Chistian Ehalt: „Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert“ (1980), Rouven Pons: „Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz“. Herrschaftspräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I.“ (2001) und Frank Huss: „Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II.“ (2008) herangezogen worden.

Im letzten Kapitel, das sich der Entstehung, dem Aufbau, dem Ablauf und der Funktion des Rossballetts widmet, wurde primär das Kapitel „Rossballett und Reiterspiele: Schautänze zu Pferde“ von Marie-Louise von Plessen aus dem Sammelband von Krause und Pfaffenbichler (2017) konsultiert. Weitere gedruckte Quellen wurden ergänzend herangezogen, um zusätzliche Perspektiven zu beleuchten und einen umfassenderen Einblick zu geben. Die Arbeiten von Martin Wrede (2012) „Ohne Furcht und Tadel – Für König und Vaterland“, Oskar Fritz „Reiterspiele und Quadrillen in alter und neuer Zeit“ (1992), Roy Strong „Feste der Renaissance 1450-1650. Kunst als Instrument der Macht“ (1991), Klaus Wolfgang Niemöller: „Musik und ritterliches Spiel. Vom mittelalterlichen Turnier zum barocken Rossballett“ (2001), sowie die schon zuvor genannten Arbeiten von Rouven Pons: „Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz. Herrschaftspräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I.“ (2001), und Hubert Christian Ehalt: „Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert“ (1980) wurden ebenfalls berücksichtigt.

3. Ergebnisse

In historischen Darstellungen wird das Mittelalter auf den Zeitraum von 500 bis 1500 datiert, wobei für meine Forschungsarbeit das Hoch- (1100-1250) und Spätmittelalter (1250-1500) eine zentrale Rolle spielen. (Tiehl 2014) Ab Beginn des 16. Jahrhunderts lässt man die Zeitepoche der Neuzeit beginnen. (Tiehl 2014) Für meine Arbeit sind sowohl die Epochen des Spätmittelalters als auch der Neuzeit relevant, ein besonderes Augenmerk gilt jedoch dem Übergang vom Mittelalter in die frühe Neuzeit, weil hier maßgebliche Entwicklungen und Veränderungen festzumachen sind.

3.1 Das Spät- und Hochmittelalter

3.1.1 Einführung

Das Leben der Menschen im Mittelalter war geprägt von katastrophalen Hygienezuständen und einer daraus resultierenden im Vergleich zu heute sehr viel kürzeren Lebenserwartung. Seuchen und Krankheiten, Hungersnöte, Armut, Kriege und Ausbeutung durch das herrschende Feudalsystem waren dafür ursächlich verantwortlich. Im Mittelalter lag die durchschnittliche Lebenserwartung bei Frauen bei 25 Jahren, bei Männern bei 32 Jahren. Für die geringere Lebenserwartung der Frauen waren noch zahlreiche Schwangerschaften und Geburten eine Ursache. (Windischbauer und Gimpl 2003) Die Standesunterschiede wirkten sich stark auf die Lebensumstände der Menschen in der damaligen Epoche aus. Die Lebensumstände von bodenständigen Bauern, international tätigen Handelsleuten, und politisch agierenden feudalen Herrschaften sind untereinander kaum vergleichbar. (Pohanka 1998, 105ff.)

3.1.2 Gesellschaftsstruktur und Feudalismus

Die für das Mittelalter typische Gesellschaftsstruktur war hierarchisch aufgebaut. Die Spitze bildeten der Lehnsherr mit seinen Lehensmannen, den Ministerialen, den hohen Beamten und den hohen Geistlichen. Darunter waren der niedere Adel, Ritter und der niedere Klerus angesiedelt. Es folgten die reichen Bürger und Bürgerinnen und Ratsherren, die über den Handwerkern, einfachen Bürgern und Bürgerinnen und Bauern und Bäuerinnen standen. In einen dieser Stände hineingeboren, blieb man dort ein Leben lang, eine Veränderung des eigenen Standes wurde sogar als Gottlosigkeit angesehen. (Pohanka 1998, 105ff.) (Bauer & Matis 1988, 21, 50)

Der Begriff „Feudalismus“ leitet sich aus dem lateinischen Wort „feudum“ ab und bedeutet so viel wie „Lehen“, die Herrschaft über Land und Leute. Typisch für den Feudalismus ist die starke Machtkonzentration und die durch die Gesellschaftsstruktur legitimierte Bereicherung der höheren Stände an der breiten, beherrschten Masse, was deren Leben in der Regel stark beeinflusste. (Bauer & Matis 1988, 55ff) Der herrschende Adel fand sein Standesideal im

Rittertum, der wichtigsten militärischen Struktur des Mittelalters. (Schlunk & Giersch 2003, 6 – 13)

3.1.3 Rittertum und Turniere

Der Begriff „Ritter“ trat zum ersten Mal in deutschen Quellen des 11. Jahrhunderts auf und meinte einen berittenen, und mit Helm, Kettenhemd und Harnisch gut gerüsteten Kämpfer. Im Laufe der Zeit wandelte er sich – der Ritter repräsentierte einen eigenen gehobenen Stand. Vor allem seit den Kreuzzügen gilt der Ritter auch als Soldat Christi (miles Christi) als sich die zunächst geistliche Metapher des Streiters für Christus zum wörtlich verstandenen „christlichen Ritter“ und „Soldaten Gottes“ wandelt. Er verteidigte Glauben, Frieden und Recht, hatte seinem übergeordneten Feudalherrn (König, Herzog, Graf) im Kriegsfall Gefolgschaft zu leisten und die Schwachen (wie Witwen und Waisen) zu schützen. (Schlunk & Giersch 2003, 6 – 13)

Die damals erfolgende Herausbildung der Ritterspiele ist von besonderer Relevanz, da sie als Vorläufer der kunstvollen Rossskarsells beziehungsweise der Rossballette der frühen Neuzeit und im speziellen des Barocks gesehen werden können. Die Entwicklung des ritterlichen Turniers „verlief fast parallel zur Ausbildung des Rittertums und der neuen Kavallerietaktik.“ (Pfaffenbichler 2017a, 15). Das Turnier in seinen Ursprüngen diente - vor allem im Reitverband und weniger im Einzelkampf - dem Training der Ritter, um jene auf den Ernstfall vorzubereiten. So unterschied sich das damalige Turnier vom Krieg lediglich dadurch, dass es auf begrenzter Fläche mit Schutzbezirken, festen Regeln und nach formeller Aufforderung ausgetragen wurde. Aus eben diesem Grund war zu Beginn der Turnierentwicklung die Turnierausrüstung der militärischen Rüstung von Pferd und Reiter sehr ähnlich. Über die Jahre hinweg, nicht zuletzt aufgrund kirchlicher Turnierverbote und der vielen Opfer, welche die Schaukämpfe mit sich brachten, wandelte sich das Ritterturnier zunehmend von einer militärischen Übung zu einer gesellschaftlichen Veranstaltung. Der sportliche Charakter trat in den Vordergrund und die alten Massenkämpfe wurden durch den Zweikampf, welcher für die Zuschauer und Zuschauerinnen weit attraktiver war, ersetzt. Das Turnier wurde ein Fest, bei dem der Ritter durch besondere Tapferkeit und Leistung Ruhm, Geld und Wertschätzung verdienen konnte. Außerdem konnten die Teilnehmer durch besonderes Geschick einem Herrn imponieren, der

sie in seine Dienste aufzunehmen bereit war, oder einer Dame, die zur Heirat willig war.
(Pfaffenbichler 2017a, 15-20)

3.2 Die frühe Neuzeit

Die frühe Neuzeit beginnt mit der Renaissance, dem Humanismus, dem Zeitalter der Entdeckungen, der Reformation und Glaubensspaltung und der wissenschaftlichen Revolution am Beginn des 16. Jahrhunderts, wodurch sich die im Mittelalter über Jahrhunderte bestehende Weltanschauung stark verändern sollte. Die Zeit um und nach 1800 wird als späte Neuzeit „durch Prozesse wie die Aufklärung, die einsetzende Industrialisierung, den Beginn des bürgerlichen Zeitalters und selbstredend die Französische Revolution markiert“. (Landwehr 2019)

3.2.1 Wandel des Rittertums

Auch im militärischen Bereich gab es neue Entwicklungen, die zu Umbrüchen in der Kampfweise führten. So ist nicht zuletzt die Einführung des Schießpulvers in die Kriegsführung Mitte des 13. Jahrhunderts mitverantwortlich für den Untergang der Ritter als wichtigste militärische Streitform. Die bis in das 15. Jahrhundert klassischen gepanzerten Reiterheere büßten durch die immer schwerer werdenden Rüstungen und Waffen viel an Beweglichkeit und Wendigkeit ein. Die typische Kriegstaktik war es demnach, mit Lanzen und Speießen durch teilweise in Karrees operierende Pikeniere die Kavallerie des Gegners durch schiere Wucht auseinander zu sprengen. Gegen neue Formen der Kriegsführung hatten die eher plumpen Reiter wenig Chancen. Auch andere neue Waffen wie Langbögen, mit denen bis zu zwölf Pfeile pro Minute abgeschossen werden konnten, oder selbst Rüstungen durchdringende Armbrustgeschoße, ließen jedes Reiterheer zusammenbrechen, zumal es ausreichte, die Pferde zu treffen. Auch der Einsatz der sogenannten Stangenwaffen brachte den Rittern einen gefährlichen Gegner am Boden ein. Durch diese neue Waffe waren gut formierte Soldatenverbände zu Fuß den Rittern zu Ross ebenbürtig. Der bestens organisierte Kampfverband hielt dem herbeistürmenden Heer seine Langspieße entgegen, vor denen die Pferde zumeist scheuten. Dadurch war ein Durchdringen der Ritter zu Pferd kaum möglich. Des Weiteren wurde mit den Stangenwaffen besonders auf den ungeschützten Unterleib und die Beine der Pferde gezielt. Erst mal am Boden, war der damalige Ritter, der durch seine

Unbeweglichkeit schon Mühe hatte aus dem Sattel zu kommen, den flinkeren Fußsoldaten schnell unterlegen. (Schlunk & Giersch 2003, 144-147)

Das Rittertum erlitt im Spätmittelalter eine militärische, politische und gesellschaftliche Krise. Die ursprüngliche Funktion im Kampf war durch die neue Form der Kriegsführung verloren gegangen und auch wirtschaftliche Tiefschläge und die Landflucht der Bauern und Bäuerinnen beutelten den Ritteradel. Zusammen mit dem stetigen Verlust ihres Einflusses und dem Neidgefühl gegenüber dem aufsteigenden Bürgertum entwickelte sich das so genannte Raubrittertum: „Das Kapital begann sich mehr und mehr in den Städten zu konzentrieren und daher verwundert es nicht, dass der politische Einfluss des Bürgertums zu Lasten des Niederadels immer größer wurde.“ (Schlunk & Giersch 2003, 151) Der Ritter musste sich nun neue Aufgaben suchen, die sich zumeist in Hof- und Gesandtendiensten für die Landesfürsten und Landesfürstinnen und in der Administration fanden. Da die Söhne der Ritter noch bis in das 15. Jahrhundert die gleiche Ausbildung erfuhren wie deren Vorfahren, waren sie in Waffenumgang und Kriegsführung geübt und nahmen so nicht selten Führungspositionen in Söldnerheeren von Fürsten und Fürstinnen ein. (Schlunk & Giersch 2003, 148-153)

Das Rittertum, in seinen militärischen und sozialen Aspekten, gehörte demnach klar dem Mittelalter an. Jedoch ragte es als intellektuelles, ästhetisches und moralisches Phänomen vor allem am Hofe weit bis in die frühe Neuzeit hinein. Das Rittertum findet sich in der frühen Neuzeit als eine Art der inneren Haltung, als Postulat für den adeligen Habitus wieder. In Form von Turnieren, Carrousel und höfischen Ritterorden der Renaissance und des Barocks wurde der höfische Ritter am glänzendsten dargestellt und diente der adeligen Selbstdarstellung. Das Turnier, welches eine Veränderung vom Kampfspiel hin zum darstellenden Akt erlebte, war nach wie vor Teil der höfischen Unterhaltung und erfreute sich konstanter Beliebtheit. (Wrede 2012, 25ff.)

3.2.2 Einfluss der Renaissance

Die Renaissance, die „Wiedergeburt“ des Altertums, war im 14. Jahrhundert schon fester Bestandteil des Lebens in Italien. Als damalige Lebensphilosophie galt sie „als Anhalt und

Quelle der Kultur, als Ziel und Ideal des Daseins“. (Burgkhardt 1995, 172) Die Wiederbelebung des Altertums erstreckte sich im Zuge der folgenden Jahrhunderte von Italien aus auf das restliche Europa. Neuerungen wie Gleichheit und Zusammenwohnen verschiedener Klassen und das starke Verlangen nach Bildung kennzeichneten diese Epoche. Es galt, sich von der mittelalterlichen Phantasiewelt zu lösen. (Burgkhardt 1995, 172-175)

Mehr denn je wurde höchste, allumfassende Bildung angestrebt – in Italien entstand das Ideal des „uomo universale“. Künstler der Renaissance waren zugleich auch Erfinder, Wissenschaftler, Poeten und Philosophen. (Burgkhardt 1995, 136)

Im Mittelalter sahen sich die Menschen nur als Teil eines Ganzen, eines Volkes, einer Familie. Mit der Renaissance erwachte die Vorstellung der Subjektivität – der Mensch wurde als Individuum gesehen. Ganz anders als ihre Ahnen versuchten die Menschen der frühen Neuzeit aufzufallen, einzigartig und ganz und gar unverwechselbar zu sein. (Burgkhardt 1995, 131f.)

Die in der Renaissance abgehaltenen Festlichkeiten unterschieden sich von jenen im Mittelalter vor allem dadurch, dass es für Geselligkeiten keine Klassenunterschiede mehr gab. Geburt und Herkunft traten in den Hintergrund. Die humanistische Auffassung, dass der Wert eines Menschen nicht allein von dessen Abstammung abhängt und dass man sich nur über persönliche Errungenschaften und Verdienste auszeichne, machte ein Zusammenleben und Beisammensein bei Festen von Adeligen und Bürgern und Bürgerinnen möglich. (Burgkhardt 1995, 355ff.)

Auch die Reiterei und das Turnierwesen entwickelten sich weiter und spürten die Einflüsse der Renaissance – der repräsentative Zweck rückte zunehmend in den Vordergrund.

Bereits unter dem Habsburger Kaiser Maximilian I. (1459-1519) wurde der Turniersport dazu verwendet, die Legitimität der Herrschenden zu besiegeln, aber auch um Reichtum, Macht und den Anspruch am burgundischen Erbe des habsburgischen Kaiserhauses zu demonstrieren. Hierbei kann auf die beiden autobiografischen Werke „Theuerdank“ und „Weißkunig“ von Maximilian I. hingewiesen werden. Sehr treffend werden unterschiedliche Turnier- und Reitszenen dargestellt und geschildert. Das Turnier wurde folglich nicht nur zum Zwecke der Unterhaltung und der Erprobung sportlicher Leistungen ausgetragen, sondern diente vor allem politischen Zwecken. Die Schauspiele sollten das feudale Gesellschaftssystem bekräftigen,

gleichzeitig aber auch ein Zusammengehörigkeitsgefühl hervorrufen. Dies war gerade für die Habsburger bedeutend, da sie ein äußerst zerstreutes Reich regierten. (Pfaffenbichler 2017c, 93f.)

In den Jahren nach dem Tod Kaiser Maximilians, der auch der „letzte Ritter“ genannt wird, kam es zu fundamentalen Veränderungen der mittelalterlichen Lebensweisen und der europäischen Kultur.

„Politische und geistige Grenzen, Geschmack und Begriffe, Urteile und Glaube, Wissen und Können – dies alles begann sich radikal zu ändern. Standpunkte und Einstellungen, Ziele und Wünsche hatten mit jenen des 15. Jahrhunderts nur noch wenig gemein.“ (Czeike 1981 S.71)

„Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewusstseins – nach der Welt hin und nach dem Inneren des Menschen selbst – wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn“. (Burgkhardt 1995, 131)

Was jedoch noch mehrere Jahrhunderte lang erhalten blieb, war das ritterliche Turnier beziehungsweise die reiterliche Darstellung zum Zwecke politischer Machtrepräsentation. Bis ins 17. und 18. Jahrhundert hinein bedienten sich die europäischen Höfe des Schaureitens, um ihren wirtschaftlichen und politischen Status zu untermauern. Die italienischen Höfe entwickelten, vor allem unter dem Einfluss der florentiner Familie Medici, aus den Turnieren der Renaissance den einstudierten Pferdetanz des Barock. Dieser war eine Kombination aus Turnier und Oper mit künstlerischen Kulissen, Kostümen und Choreografien. Das Rossballett diente ebenso wie all die anderen Kunstformen auch der kaiserlichen Machtdemonstration und erreichte seinen Höhepunkt unter Leopold I. Zu dessen Hochzeit mit der spanischen Infantin Margarita Teresa wurde 1667 im Inneren Burghof von Wien eines der denkwürdigsten Rossballetts der Geschichte aufgeführt. (Von Plessen 2017, 285-291)

3.2.3 Barock und Absolutismus

In keiner anderen Epoche wurde die Herrschaftsrepräsentation deutlicher zur Herrschaftslegitimation eingesetzt als im Barockzeitalter (siehe auch Kapitel 3.5). Etikette und Zeremoniell wurden benutzt, um den eigenen Herrschaftsanspruch anderen Mächten und dem Volk gegenüber darzustellen. „Schon der Hofstaat in seiner Größe und Zusammensetzung konnte dazu beitragen, die von einem Herrscher beanspruchte Bedeutung darzulegen.“ (Pons 2001, 39)

Die hohe Reitkunst und die kunstvoll choreographierten Rossballette und -karussells standen ebenso wie andere Arten des Festes in den Diensten der kaiserlichen Repräsentation und spielten eine nicht unwichtige Rolle, wenn es um die Darbietung hoher Reitlektionen auf auserwählten und edlen spanischen Pferden ging. (u. a. Leitich 1963, Huss 2008) Der Übergang vom Mittelalter in die frühe Neuzeit brachte im Anschluss an die Epoche der Renaissance das Zeitalter des Barocks und damit auch eine neue Herrschaftsform hervor – den Absolutismus.

Die absolutistische Regierungsform Leopolds I. (1640-1705) und die entsprechenden Repräsentationsinstrumente spielten eine besondere Rolle, nicht zuletzt, weil die Reiterei und das Rossballett zum Zwecke der Machtrepräsentation Leopolds I. so kunstvoll inszeniert und aufgeführt wurden. Er empfand sich durch seine Krönung zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation als oberster Monarch Europas. Wie seine Vorfahren sah er „das Weltgebäude als aufeinandergetürmte Bündel von Privilegien und Rechten, deren Sanktion das Gewohnheitsrecht, die Tradition oder der eigene monarchische Eid war.“ (Spielman 1981, 19) Die absolutistische Herrschaftsform ebenso wie das Rossballett erlebten unter Leopold I. in Österreich ihren Höhepunkt.

3.3 Spätmittelalterliche Ritterspiele und Pferdeturniere in Europa

3.3.1 Entwicklung des ritterlichen Turnierwesens vom kriegerischen zum darstellenden Akt

Das Turnier entstand Mitte des 11. Jahrhunderts in Nordfrankreich und diente in erster Linie dem Üben des Kampfes. Seinen Höhepunkt erlebte es im 13. Jahrhundert und wurde mit Begeisterung europaweit ausgetragen. Seine zweite Blüte erlebte das mittelalterliche Turnier dann im Spätmittelalter unter Kaiser Maximilian I. (Huber 2014, S.7) Das Wort „tornioier“ trat erstmals Anfang des 12. Jahrhunderts auf und bedeutete so viel wie „wirbeln“, „kreisen“, „drehen“. Schon bald wurde darunter der „Kampf zu Pferd“ verstanden. (Mölk 1985, 163) Das erste Turnier auf deutschem Boden ist auf das Jahr 1127 zu datieren. Der Geschichtsschreiber Otto von Freising sprach dabei von einer „exercendo“ zwischen den staufischen Herzögen und König Lothars von Süpplingenburg. Nach Freisingens Beschreibungen war dieses Aufeinandertreffen jedoch viel mehr ein ernster Reitkampf als ein Turnier, „zu dem bestimmte Merkmale wie die förmliche Einladung und der feste Rahmen des Spiels gehören.“ (Fleckenstein 1985, 230) Solche Merkmale sind es, die das Turnier von dessen Vorform, dem Kampfspiel, unterscheiden. Vor allem das Buhurt mag sich wohl aus diesen Kampfspielen entwickelt haben, bei denen die Teilnehmer in geschlossener Formation ihr Können mit Lanze und Ross zeigen konnten.

Die zunehmende Zahl der ausgetragenen Kampfspiele, die mit Mitte des 12. Jahrhunderts auch schon als „torneamentum“ bezeichnet wurden, forderten vermehrt Todesopfer, wodurch 1130 die ersten kirchlichen Verbote ausgesprochen wurden. (Fleckenstein 1985, 230-233) Die Kirche bemängelte die grundlose, tödliche Gefahr, der sich die Teilnehmer aussetzten. Aber auch das Streben nach Ruhm, der Neid, die Habsucht, die Vergnügungssucht und das Imponieren den Damen gegenüber waren von der Geistlichkeit nicht gerne gesehen. Fleckenstein erkennt, dass bereits „im Spiegel dieser Kritik die Wesensmerkmale des Turniers sichtbar werden: Ruhm- und Ehrgewinnung, agonaler Wettstreit, Besitzerwerb, emblematische Verbundenheit mit den zuschauenden Damen.“ (Fleckenstein 2002, 209) Nur als Vorbereitung für Kreuzzüge und als militärische Übung erkannte die Kirche die Turniere an. 1316 hob Papst Johannes XXII. das Turnierverbot endgültig auf. (Fleckenstein 2002, 208f.)

An der zunehmenden von den Verboten wenig beeindruckten Verbreitung und Weiterentwicklung des Turniers, ist die „unwiderstehliche Anziehungskraft, die es auf Adel und Ritterschaft der Zeit ausgeübt hat“ (Fleckenstein 1985, 232) zu erkennen. Ein neuer Weg, Ruhm und Ansehen, aber auch materiellen Gewinn zu erlangen, war gefunden. (Fleckenstein 1985, 230-233).

Die Entwicklung des Turniers war immer auch an die Fortschritte der Kriegsführung und Waffenbildung gebunden. Das Pferd gewann insbesondere dann an Relevanz, als der relativ zerbrechliche Speer durch die eingelegte Lanze ersetzt wurde. Nun wurde nicht nur die Manneskraft, sondern zusätzlich, und vor allem, die gesamte Macht des Rosses mit genutzt – dies ergab im anstürmenden Galopp eine ungeheure Aufprallwucht. Der Angriff musste in geschlossener Formation, als einheitlicher Block, erfolgen, um maximale Effizienz zu erzielen – eben darin lag die größte Schwierigkeit. Die Pferde mussten kontrolliert, der Angriff perfekt koordiniert werden, damit aus einzelnen Reitern eine Streitmacht mit enormer Schlagkraft wurde. Dies brauchte viel Erfahrung, welche in Form erster, rudimentärer Vorläufer des Turniers gesammelt wurde. Ziel war mehr, das Kämpfen in der Gruppe zu trainieren und zu erlernen, als die Kampfkraft des Einzelnen zu stärken. Die Bedeutung des Wortes „Turnier“ lässt erahnen, wie diese ersten militärischen Übungen ausgesehen haben könnten. Die Reitergruppe musste nämlich im Kampf nach dem Angriff geschlossen als Gruppe wenden, um erneut anzugreifen. (Pfaffenbichler 2017a, 15f.)

Das damalige Turnier endete also, ähnlich der Fehde, mit Toten und Gefangenen. Doch gibt es grundlegende Unterschiede: Das Turnier wurde in Freundschaft und Frieden veranstaltet, mit klar formulierten Grenzen und eingeladenen Teilnehmern. Die im Spiel genommenen Gefangenen wurden am Ende zurückgegeben, es ging um den Sieg und den damit verbundenen Ruhm, nicht aber darum, dem Gegner zu schaden. Dieser Rahmen wurde zum Fundament des sich entwickelnden Turniers. Begonnen wurde es mit einer Einladung, abgehalten an einem zuvor definierten Ort, ausgetragen durch Reiter oder mit zusätzlichen Fußsoldaten. Das Einhalten fester Regeln war immer oberstes Gebot. Die Grundbedingung des Turniers, nämlich die Verwandlung des Kampfes in einen Wettstreit, war geschaffen. Eine bedeutende Stelle in der zeitlichen Entwicklung nimmt der 1184 stattfindende Mainzer Hoftag ein, bei dem das

Turnier, an welchem sich bis dahin nur Adelige beteiligen durften, vom Kaiser gefördert und somit in das Königtum aufgenommen wurde. (Fleckenstein 1985, 234-237)

„Indem der Kaiser mit seinen Söhnen, den Fürsten, Adligen und Ministerialen gemeinsam an ihm teilnahmen und sich mit ihnen zwei Tage lang dem Vergnügen des Spiels überließen, erwies sich das Spiel als die bis dahin großartigste Demonstration des Rittertums: In der Gemeinsamkeit des Spiels manifestiert sich über alle rechtlichen Unterschiede zwischen principes, nobiles und ministeriales hinweg ihre Gemeinsamkeit als milites: die Gemeinsamkeit des Rittertums.“ (Fleckenstein 1985, 236)

Die Mainzer Hofstage veränderten das Turnierwesen auch noch auf eine andere Art. Durch die Ausübung der Waffenspiele vor versammeltem Hofe wurde es ein Teil der ritterlich-höfischen Festkultur. Das Turnier erlaubte es, sich vor dieser Gesellschaft durch Geschicklichkeit und Tapferkeit hervorzutun – das Bedürfnis nach Ruhm war der Antrieb der Weiterentwicklung des Turniers. Die Teilnahme des Hofes, der Damen und der Dichter und Sänger (Abb. 1) brachte das Turnier in eine etwas zivilisiertere Form. Das höfische Turnier, ursprünglich zum Erlernen des Kriegshandwerks gedacht, bekam nun weichere Züge und war nicht mehr nur von rein militärischer Funktion. (Fleckenstein 1985, 238-242)



Abb. 1: Beteiligung des Hofes am Turnier (Schlunk & Giersch 2003, 67)

Auf Basis dieser Entwicklungen konnten verschiedene Arten des Turniers entstehen. Neben dem Massenturnier entwickelte sich das „hastiludium“ (das Lanzenspiel), unter welchem sowohl die Tjost, ein Lanzenkampf im Duell geführt, als auch der Buhurt, welcher ohne Harnisch durchgeführt wurde, verstanden wurden. Der Buhurt, als etwas weniger gefährliche Art des Turniers, wurde eher von der Kirche geduldet. Die Tjost hingegen entwickelte sich im Spätmittelalter zum Rennen und Stechen mit scharfen oder stumpfen Waffen. (Fleckenstein 2002, 210)

Der Anfang des 14. Jahrhunderts kennzeichnete das Ende des klassischen Reiterheers als wichtigste militärische Form. Durch das Aufkommen neuer Arten der Kriegsführung verlor das Turnier seine ursprüngliche Bedeutung als Training für den Berufskrieger. Diese tiefgreifende Veränderung des Kampfes zu Feld beschleunigte den Wandel des Turniers weg vom früheren Kampfspiel hin zum reinen Sport- und Repräsentationsereignis. Da der Ritter seine Bedeutung

am Schlachtfeld verloren hatte, wurde die Turnierteilnahme und die damit verbundene Selbstdarstellung nun Markenzeichen des Ritteradels. (Schlunk & Giersch 2003, 67)

„Vor diesem Hintergrund ist auch das spätmittelalterliche Bemühen um Exklusivität der Turnierkultur zu verstehen. Das Reglement wurde immer restriktiver: Die Gründung von Turniergesellschaften und verbindlichen Institutionen wie der Helm- und Wappenschau sollten das letzte Terrain sichern, das den Rittern geblieben war.“ (Schlunk & Giersch 2003, 67)

Das 14. und 15. Jahrhundert, eine Zeit, in der das Rittertum an einigen politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten litt, gilt erstaunlicherweise als eine Blütezeit des ritterlichen Turniers. Dies lag vor allem an der großen gesellschaftlichen Bedeutung, die das Turnier mittlerweile erlangt hatte. Kein Fest war mehr ohne die Ritterspiele vorstellbar. Im traditionellen Festablauf hatte das Ritterturnier bis weit in das 16. Jahrhundert seinen festen Platz. Anders als in der Massenbewegung konnte sich in der Tjost der Ritter als Einzelner geltend machen, deshalb war diese im Rahmen des höfischen Festes äußerst beliebt. (Meyer 1985, 501f.) Das Lanzenstechen, vor allem in Form des Buhurtes, war an Hoftagen, Hochzeiten und Schwertleiten zur Gewohnheit geworden. (Fleckenstein 2002, 213)

Somit kristallisierten sich drei Arten des Ritterspiels heraus:

Der Buhurt war die mildeste Form, bei dem die Wettkämpfer ihr Können zu Pferd und in der Waffenhandhabung zeigen konnten. Da es vor allem darum ging, perfekte Reitkunst zu demonstrieren, wurden meist Stäbe, keine Waffen verwendet. (Schlunk & Giersch 2003, 69) Diese Form des Turniers war ähnlich einem Schaureiten, eine Parade eines geschlossenen Reitverbandes. Beim eigentlichen Turnier wurde das wahrhaftige Gefecht nachgeahmt, welches sich, wie bereits erwähnt, nur anhand weniger Aspekte vom wirklichen Krieg unterschied. Es „war die Simulation des Verbandsgefechts der Panzerreiter und wurde in der Regel zwischen zwei Gruppen ausgetragen“. (Schlunk & Giersch 2003, 68)

Die edelste und dritte Variante war der Zweikampf zu Pferd. Er wurde meist vor den eigentlichen Turnieren ausgetragen. Diese Art des Duells bekam den Namen Tjost. Hier galt es, durch die geballte Wucht des herangaloppierenden Pferdes den Gegner mit eingelegter

Lanze aus dem Sattel zu heben. Waren die Lanzen verbraucht, waren auch die Schwerter zugelassen. Die Tjost wurde aus eben diesem Grund Stechen genannt. (Schlunk & Giersch 2003, 69)

Ende des 13. Jahrhunderts fanden immer strengere Regeln in den Turnierbrauch Einzug und der militärische Charakter trat zunehmend in den Hintergrund. Darüber hinaus wurde der Kampfplatz so begrenzt, dass Schiedsrichter den Verlauf beobachten und die besten Teilnehmer bestimmen konnten. (Pfaffenbichler 2017a, 16-20) Das Turnier wurde zum „Kolbenturnier“, bei dem Waffen durch Schlegel oder Kolben ersetzt wurden. Eingeführte Turnierordnungen schrieben genau vor, welche Waffen wie verwendet werden durften. Auch das früher typische Verfahren, dem Besiegten Rüstung und Ross abzunehmen, wurde durch festgelegte Lösegeldsummen ersetzt. Seit dem 15. Jahrhundert erfreute sich das Stechen zunehmender Beliebtheit. Es wurde entschärft, indem geregelt wurde, dass die Teilnehmer nur noch die „Tartsche“ treffen sollten – ein Turnierschild, welches an der Rüstung im Bereich der rechten Schulter befestigt war und bei dessen Treffen ein Sprengmechanismus ausgelöst wurde. Später wurde das „Welsche Stechen“ eingeführt, eine Tjost, bei dem eine hölzerne Trennwand die aufeinander zureitenden Teilnehmer trennte. „Ringstechen oder Kopfrennen, bei denen Mohren- oder Türkenköpfe aus Pappe gestochen werden, sind Erfindungen der frühen Neuzeit und kamen frühestens im Laufe des 16. Jahrhunderts auf.“ (Schlunk & Giersch 2003, 71) (Schlunk & Giersch 2003, 70f.)

Mit dem Auftreten der Handfeuerwaffen Mitte des 14. Jahrhunderts verlor der Ritter auf dem Schlachtfeld seine dominierende Rolle. Das Turnier jedoch erfreute sich zu Beginn der Renaissance, ganz anders als erwartet, noch nie dagewesener Beliebtheit. (Schlunk & Giersch 2003, 145) (Strong 1991, S.94)

„Die Gründe dafür waren teils politischer, teils gesellschaftlicher Natur. Kämpfen war eine Hauptbeschäftigung der herrschenden Klasse, und für die neuen Dynastien kam das Turnier in seiner dramatisierten Form, wie sie vor allem die Herzöge von Burgund entwickelt hatten, dem Bedürfnis nach einem Kräfteressen entgegen. Gleichzeitig nahm es dem aggressiven Potential des Kampfes seine Spitze, indem es ihn zu einem Loyalitätsbeweis gegenüber der Dynastie

umdeutete. Turniere wurden zunehmend im Voraus inszeniert, um sicherzustellen, dass der Monarch oder sein Nachfolger als Sieger aus ihnen hervorgehen würde.“ (Strong 1991, S.94f.)

Das Ritterturnier wurde wichtigstes Zeichen der ritterlich-höfischen Kultur. Besonders unter Maximilian I. wurde dieses auch als politisches Instrument verwendet. Im höfischen Fest konnte Maximilian I. die an ihn gestellten Ansprüche und die idealisierte Vorstellung des Rittertums verwirklichen. Dies war der Beginn des repräsentativen Zweckes eines Turniers, welcher in den folgenden Jahrhunderten, bis hin zum barocken Rossballett, zunehmend wichtiger wurde. So wollte schon Maximilian I. seinerseits durch höfische Festlichkeiten „seinen Anspruch auf das Burgundische Erbe ebenso wie seine Rolle als Herrscher im Reich“ (Pfaffenbichler 2017c, 93) geltend machen. Frei von Realität demonstrierten die Spiele das ideale Rittertum, den ehrenvollen Kampf und die große dynastische Vergangenheit. (Abb. 2, 3) (Pfaffenbichler 2017c, 93f.)



Abb. 2: Maximilian I. im Welschen Gesteck mit Scharl von Wiauin (Pfaffenbichler 2017c, 94)



Abb. 3: Schweif-Rennen Maximilian I. mit Graf Hanns von Montfort (Pfaffenbichler 2017c, 96)

Waren die Turniere im ausklingenden Mittelalter nicht mehr wegzudenken, so waren die Kosten für deren Veranstaltung nur noch von freigiebigen Fürsten und Fürstinnen zu stemmen. Zu deren Zufriedenheit verlagerten sich dadurch die Turniere zunehmend an die Fürstenhöfe. Die Habsburger nutzten die Turniere einerseits, um ein Zusammengehörigkeitsgefühl unter den von ihnen regierten heterogenen Völkern zu erwirken, andererseits aber auch, um die soziale Ordnung im Reich zu sichern und die eigene Bedeutung zu demonstrieren. Dies erklärt, warum zur Veranstaltung der Turniere riesige Geldsummen ausgegeben wurden. Die aufwendigen Spektakel sollten dem Adel und dem gesamten Volk den Wohlstand, die Großzügigkeit und die Tugend des Herrschers und der Herrscherin zeigen. Oft kam es vor, dass der Wohlstand nur Schein war und so musste häufig, wie auch unter Kaiser Maximilian I., Geld geliehen werden, um die prächtigen Spektakel finanzieren zu können. (Pfaffenbichler 2017b, 155f.)

„Das Turnier mit seinen ausgefeilten Programmen entwickelte sich zu einem wichtigen Mittel, kaiserliche Themen auszudrücken.“ (Pfaffenbichler 2017b, 156) Aufgebaut auf den traditionellen burgundischen Thementurnieren, entstanden Mitte des 16. Jahrhunderts neue Formen des Turniers. Sagen oder historische Geschehnisse wurden perfekt einstudiert und nachgespielt, dazu wurden Masken und Verkleidungen (Abb. 4) verwendet, es wurde vor aufwendigen Bühnenbildern gespielt und oft nahmen die Habsburger selbst daran teil. Diese Faktoren und die stark propagandistischen Züge, die die Spiele annahmen, waren maßgeblich

in der Entwicklung der Ritterspiele hin zum theatralischen, mythischen Akt. (Pfaffenbichler 2017b, 158-162)



Abb. 4: Erzherzog Ferdinand II., verkleidet als Ungar für ein Husarisches Turnier (Pfaffenbichler 2017b, 159)

„Bei diesen Turnieren handelte es sich somit nie um ein bloß sportliches Schauspiel, sondern mit dem vorbestimmten Ablauf und den indirekten politischen Anspielungen sollte auch immer die politische und moralische Überlegenheit der das Fest organisierenden Familie betont werden.“ (Pfaffenbichler 2017b, 162)

Die inszenierten Gefechte zu Wasser und Land, das Quintainrennen, „bei dem es darauf ankam, eine türkisch gekleidete Holzfigur zu treffen“ (Vocelka 1976, 128), die Freiturniere und die ausgefeilt koordinierten Ringelrennen hatten viel ihres militärischen Aspektes eingebüßt. Trotzdem konnte der Adel durch die Teilnahme an solchen Spielen seine Bereitschaft, der habsburgischen Familie „durch den Waffendienst zu dienen“ (Pfaffenbichler 2017b, 166), demonstrieren. (Pfaffenbichler 2017b, S.165ff.)

Ein Textausschnitt aus dem Buch „Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft“ von Hubert Ch. Ehalt fasst die Entwicklung des Turniers hin zur darstellenden Reitkunst zusammen:

„Das mittelalterliche Turnier war ein Wettkampf gewesen und diente neben anderen als wesentliches Kriterium bei der Aufstellung der Rangordnung ritterlicher Tugend. Es bestand hier immerhin die Möglichkeit, dass der König einem der Ritter im Kampfspiel weichen musste, obwohl die schöne Illusion, dass der König der Beste sei, sicher ungern geopfert worden sein wird. Im 16. Jahrhundert erlebte das Turnier eine romantische Wiedergeburt, entsprach aber nun keiner militärischen Realität mehr. Von vornherein stand nun der Ausgang – Sieger ist der vornehmste Teilnehmer, gleichrangige Gegner werden als ebenbürtig erklärt – fest. Der Ablauf des Turniers wurde bis ins kleinste Detail genau durchgeplant. Geschicklichkeit und Eleganz verdrängten Mut und Kraft als die vorzüglichen Eigenschaften, die der adelige Teilnehmer mitbringen musste; der ‚Ritter‘ wich dem ‚Kavalier‘. Diese inhaltliche Verschiebung brachte das Turnier in die Nähe von Ballett und Theater. Bei den großen Reitfesten – den Karussells von Versailles und den Rossballetten in Wien – wurden die agierenden Edelleute wie Tänzergruppen in Reihen oder Trupps geteilt und nach Farben und Kostümen unterschieden. Die Turniere im Absolutismus dienten nicht mehr zur Ermittlung der Rangordnung im physischen Wettkampf; die höfische Hierarchie, um deren Erstellung man an anderen Orten nicht mehr mit der Waffe kämpfte, wurde nur noch dargestellt. Das Kampfspiel, die sportliche Übung war zum Theater geworden.“ (Ehalt 1980, 24).

3.3.2 Aufbau und Ablauf der unterhaltenden Ritterspiele

Bei der Vielzahl an Reiterspielen, die im Laufe dieser Epoche entwickelt wurden, hatten sich drei Hauptformen (siehe 3.3.1) herauskristallisiert. (Strong 1991, S.25)

Der „buhurt“ bot Gelegenheit, das eigene Geschick in Waffenumgang und Reiterei unter Beweis zu stellen. Das „turney“ war eine Darstellung des Kampfes zu Ross zwischen zwei Gruppen, und die „tjost“ entwickelte sich aus dem Duell der Herausforderer zweier Heere. Aus der Tjost mit den spitzen Waffen entwickelte sich das „Rennen“, aus der weniger gefährlichen Form, der Tjost mit stumpfen Waffen, entstand das „Gestech“. (Gamber 1985, 514f.)

Die Tjost nicht als Zweikampf, sondern zwischen zwei Gruppen ausgetragen, wurde als „Gesellenstechen“ oder „Gesellenrennen“ bezeichnet. (Fleckenstein 2002, S.210)

„Alle drei Formen konnten in einem ‚pas d’armes‘, einer Festform, die die Kunst des ernsthaften Kampfes mit der des zeremoniellen Kampfes verband, vereint werden. Dafür wurde eine Übung, die die Ritter auf den Kampf vorbereiten sollte, mit Elementen der Allegorie, des Schauspiels, der Dichtung, des Zeremoniells und der Musik überlagert.“ (Strong 1991, S.25)

Der Buhurt ist als Gruppenwettkampf zu verstehen, bei dem das reiterliche Geschick im Mittelpunkt stand. Er wurde ohne Harnisch ausgetragen und war sogar von der Kirche ausdrücklich erlaubt, da er auch den Tempelrittern als Training dienen sollte. (Fleckenstein 2002, S.210) Der Buhurt wurde im geschlossenen Reitverband in Form eines Schaureitens abgehalten. Er war demnach eine Art Formationsritt oder eine Parade zu Pferd. (Pfaffenbichler 2017a, 16) Der Buhurt gründete auf germanischem Kampftraining und da die Reiterkunst im Vordergrund stand, wurden meist Stäbe und keine Waffen eingesetzt. (Schlunk & Giersch 2003, 68f.) Das „turney“ war das Turnier in seiner ursprünglichsten Form. Es behielt lange Zeit seinen rohen Charakter und war demnach sowohl in Bezug auf die Waffennutzung als auch die Gefechtsart stark an die reale Kriegsführung angelehnt. (Gamber 1985, 516)

Ein Turnier wurde zwischen zwei Parteien ausgetragen, welche auf ein Startsignal hin im gestreckten Galopp aufeinander zuritten und ineinander krachten. Danach wurde gewendet und der Vorgang wiederholt. Die Sieger durften ihre Gegner gefangen nehmen, welche sich im

Anschluss wieder freikaufen mussten. Das Turnier wurde nicht umsonst auch „Massenbewegung“ genannt. So bestand zum Beispiel 1175 beim Turnier von Soissons schon allein eine der zwei Parteien aus 1200 Knechten und 200 Rittern. Diese hohe Teilnehmeranzahl machte Turniere schon aus technischen und organisatorischen Gründen gefährlich. Dazu kam noch das hohe Maß an der im Spiel herrschenden Selbstjustiz, so dass solche Spiele oft in einem Blutbad endeten. (Schlunk & Giersch 2003, 68) Die Turniere gaben den Lehensherren Einblick in die Kriegsfertigkeiten ihrer Ritter. Deshalb, und aufgrund der großen Bedeutung der Turniere als Vorbereitung für den Ernstfall, missachteten die Fürsten und Fürstinnen die päpstlichen Turnierverbote weitgehend. (Fritz 1992, 13)

„Sie [Die Fürsten, Anm. von K.F.] wurden darin von den Rittern selbst trotz des Verbots eines kirchlichen Begräbnisses aufs eifrigste unterstützt, welche mit Leib und Seele an diesen Kampfspielen hingen, die man mit Recht ‚Schulen der Tapferkeit‘ genannt hat.“ (Fritz 1992, 13)

Nichtsdestotrotz wurden aufgrund der vielen Todesopfer und der immer strenger werdenden Kirchenverbote nach und nach humanere Formen des Turniers angestrebt. Demnach wurden im 14. Jahrhundert modifizierte Waffen wie Schwerte aus Fischbein oder hölzerne Schlegel verwendet. Ab dem 15. Jahrhundert teilte sich das Turnier in ein Haupt- und Nachturnier auf. Im Hauptturnier (Abb. 5) wurden Kolben, im Nachturnier stumpfe Schwerte benutzt. Dabei war genau festgelegt, mit welcher Waffe die Teilnehmer wohin zu treffen hatten. So war im Kampf mit den Kolben der Harnisch, im Schwertkampf die Helmzier das Ziel. (Gamber 1985, 561 f.)



Abb. 5: Beginn eines Hauptturniers um 1460 (Fleckenstein 1985)

Nicht nur die Art der Waffen und deren Gebrauch wurden nun streng reglementiert, sondern auch die Anzahl der Knappen, die den Ritter, abhängig vom jeweiligen Stand, begleiten durften und die Höhe des Lösegeldes, welches gefangengenommene Teilnehmer zu zahlen hatten, wurden vor dem Turnierbeginn festgelegt und waren verbindlich einzuhalten. (Schlunk & Giersch 2003, 71)

Das Turnier wurde offensichtlich auch vom deutschen Adel ausgetragen, welcher in die „vier Lande“ Franken, Schwaben, Bayern und Rheinland aufgeteilt war. Diese landsmannschaftlichen Turniere galten als Freundschaftsspiele zwischen den vier Landen und kamen durch Tanz und Festessen zum Abschluss. Kennzeichnend für die landsmannschaftlichen Kolbenturniere waren die übermütigen Prügeleien und das hohe Maß an Selbstjustiz. Die Verlagerung der Turniere an die Fürstenhöfe, bedingt dadurch, dass die Ordnungserhaltung und die Abhaltung der aufwändigen Spiele nur mehr sehr reichen und mächtigen Fürsten und Fürstinnen möglich waren, führte zum Ende der landsmannschaftlichen Kolbenturniere. Maximilian I. führte im 16. Jahrhundert die sogenannten „Freiturniere“ oder „Feldturniere“ (Abb. 6) ein, welche aus den Niederlanden kommend den alten Kolbenturnieren sehr ähnlich waren. Da diese Form des Reiterspiels nun aber „Freiturnier“ genannt wurde,

wurde ab dem 16. Jahrhundert das Wort „Turnier“ zu einem Überbegriff für alle Ritterspiele. (Gamber 1985, 517-525)



Abb. 6: Maximilian I. in Rüstung zum „Feldrennen“ (Fleckenstein 1985)

Im Freiturnier wurde nun Lanze und Schwert verwendet – es kam also immer noch dem Feldkampf am nächsten. Jedoch wurde in diesem Spiel bereits, anders als bei seinem Vorläufer, dem brutalen Kolbenturnier, der Ritterkampf ritualisiert und idealisiert. Demnach war es mehr eine Simulierung des Feldkampfes. (Pfaffenbichler 2017c, 98) Was die Turnierform der Tjost betrifft, gilt es, dass am Fürstenhof am liebsten, wie in Abb. 7 zu sehen ist, das Gesteck ausgetragen wurde. Schon die Teilnahme allein bewies einen gewissen Stand, gerade in finanzieller Hinsicht, da sich die Stechausrüstung im 15. Jahrhundert zu einer teuren und komplizierten Spezialrüstung entwickelt hatte und die eigens für das Gesteck ausgebildeten Turnierrösler eine kostbare Rarität waren. (Gamber 1985, 526ff.)



Abb. 7: Das Gestech, die Tjost mit der stumpfen Lanze (Schlunk & Giersch 2003, 68)

Dem teuren und der Elite reservierten Gestech stand das Rennen (Abb. 8) gegenüber. Schon der billigeren Ausrüstung halber, aber auch aufgrund der erhöhten Gefahr, fand das Rennen vor allem bei jungen Edelleuten Anklang. Anders als das Gestech, welches typischerweise zu Hochzeiten, Taufen oder zu politischen Anlässen veranstaltet wurde, kam das Rennen oft auch zum Zeitvertreib, als Mutprobe oder Unterhaltung der Zuseher und Zuseherinnen zum Einsatz. (Gamber 1985, 526ff.)



Abb. 8: Rennen im Feldharnisch (Schlunk & Giersch 2003, 71)

Das Rennen (Abb. 9) wurde vor allem durch Kaiser Maximilian I. in die großen Turnierfeste aufgenommen und es gelang ihm somit, den niederen und weniger vermögenden Adel fester an sich zu binden. Unter Maximilian I. entwickelten sich viele verschiedene Formen der sogenannten maximilianischen Rennturniere. (Pfaffenbichler 2017c, 101)

„Bis zu acht verschiedene Rennarten waren möglich, wobei in erster Linie mechanische Details den Spielablauf variierten. Es gab das Scharfrennen oder Schweifrennen, das Bundrennen, das ‚Angezogene Rennen‘, das Feldrennen, das ‚Krönl-Rennen‘, das Geschifttartschenrennen, das Geschiftscheibenrennen sowie das Wulst- oder Pfannenrennen.“ (Pfaffenbichler 2017c, 102)



Abb. 9: Bund-Rennen zwischen Maximilian I. und Philipp von Rechperg (Pfaffenbichler 2017c, 104)

Die Geschifttartschen- und Geschiftscheibenrennen waren die spektakulärsten Rennen, da sie in gewisser Weise durch „Show-Effekte“ bereichert wurden. Tartschen oder Scheiben waren mit einem Federmechanismus ausgestattet, sodass diese beim Treffen mit der Lanze in die Luft katapultiert wurden. Lose Blechstücke an den Schilden simulierten deren Zerschmettern. (Pfaffenbichler 2017c, 102ff.) Die ausgeklügelten Mechanismen, zu Gunsten einer spektakulären Unterhaltung, lassen bereits den neuen Sinn und Zweck der spätmittelalterlichen Turniere erahnen – das Turnier ist zum darstellenden, unterhaltenden Akt geworden.

Die unterschiedlichen Rennformen waren, wenn sie nicht bloß inszeniert waren, sehr gefährlich, so dass die Ritter tatsächlich ihren Mut beweisen mussten. Maximilian I. wollte „bewusst an die ‚alten Zeiten‘, in denen die Ritter noch so wagemutig waren“ erinnern.

(Pfaffenbichler 2017c, 107) So belebte Maximilian I. das schon mit Ende des 15. Jahrhunderts aus der Mode gekommene Rennen mit Beinharnisch wieder und war ein großer Förderer des altmodischen und traditionellen Hohenzeugstechens.

Im 15. und 16. Jahrhundert wurde das „Welsche Stechen“, eine Sonderform des Stechens, ausgeübt. Vom herkömmlichen Gestech, auch deutsches Gestech genannt, welches üblicherweise auf offenem Turnierplatz vollzogen wurde, unterscheidet es sich durch das Einführen einer „hölzernen Balustrade“, welche die beiden Teilnehmer voneinander trennte. Die Gegner stachen also über die Planke nach links aufeinander ein. (Pfaffenbichler 2017c, 98) Maximilian nahm das aus Italien kommende „Welsche Gestech“ mit der Hochzeit seiner zweiten Frau Bianca Maria Sforza von Mailand in sein Turnierrepertoire auf und vereinte somit deutsche, niederländische und italienische Turniersitten. (Gamber 1985, 531) Durch die bereits beschriebene schwindende Bedeutung des Rittertums in der Kriegsführung wurde das Turnier einzige Möglichkeit der Ritter, sich zu beweisen und zu profilieren. Dies erklärt auch, warum im Spätmittelalter großer Aufwand getrieben wurde, um die Exklusivität der Turniervesellschaft zu wahren. Es wurden immer strengere Regeln und Zulassungsrestriktionen eingeführt, um dieses letzte den Rittern vorbehaltene Phänomen zu sichern. (Schlunk & Giersch 2003, 67)

Zur sozialen Abgrenzung wurde die Teilnehmerregulierung strengstens überwacht. Als Kaiser Karl IV. mit dem Brauch begann, für ihn nützliche Unternehmer in den Adelstand zu erheben, führten die alten Adelsgeschlechter den sogenannten „Turnieradel“ und die „Turniervesellschaften“ ein, wodurch sie sich von den Neuadeligen unterscheiden konnten. Durch die Teilnahmeberechtigung am Turnier hob sich der gebürtige Adelige vom Briefadeligen ab. Nachdem die Fürsten und Fürstinnen als Gastgeber häufig ausgefallen waren, sollten die Turniervesellschaften einerseits die Abhaltung der Turniere finanzieren, andererseits hatten sie die Funktion, den mittleren und niederen Adel durch deren Teilnahmezulassung auf die eigene Seite zu holen, um die eigene Partei gegen Fürsten und Fürstinnen und Städte zu stärken. (Schlunk & Giersch 2003, 70)

Im Spätmittelalter wurde zu großen Turnieren durch Ausschreibungen geladen, welche von Rittern, die zu Turnierboten ernannt worden waren, überbracht wurden. Die Veranstaltung solcher größeren Turniere war mit einem immensen Aufwand verbunden (Abb. 10). Egal ob Turniargesellschaften oder Fürsten und Fürstinnen die Gastgeber waren, Abhaltungsorte waren meist Städte, da nur sie die hohe Anzahl an Zuschauern und Zuschauerinnen zu verpflegen im Stande waren. Sobald die Teilnehmer eingetroffen waren, fand das „Auftragen“ statt. Veranstaltungsleiter wurden bestimmt, Ordnungskräfte ernannt und Damen für die zukünftige „Preisverleihung“ gewählt. Am nächsten Tag wurde die sogenannte Helmschau vorgenommen, die dafür sorgen sollte, dass nur berechnigte und geladene Teilnehmer das Turnier antraten. Der Turnierhelm, die Schwerter und die Wappen der jeweiligen Teilnehmer wurden ausgestellt. Die „Helmschauer“ überprüften die Zulässigkeit der Teilnehmer und deren Waffen. Nur Ritterbürtige mit mindestens vier turnieradeligen Ahnen durften am Turnier teilnehmen. Abgeschlossen wurden die Turniere mit Tanz und Festessen. In diesem Rahmen erhielten die Turniersieger den Turniordank, welcher meist aus sehr wertvollen Schmuckstücken (Abb. 11) bestand. (Schlunk & Giersch 2003, 72f.)



Abb. 10: Prachtvolles Turnier bei Calais 1389 (Schlunk & Giersch 2003, 73)



Abb. 11: Siegerehrung (Fleckenstein 1985)

Im 16. Jahrhundert wurden unter Kaiser Maximilian I. im Heiligen Römischen Reich zunehmend Maskenturniere und in Kostümen gerittene burgundische und habsburgische Thementurniere veranstaltet. Diese mit Musik und Feuerwerk umrahmten Veranstaltungen dienten nun nicht mehr nur der Unterhaltung, sondern sollten auch und vor allem den „Anspruch auf die römische Kaiserwürde“ und die Überlegenheit der Habsburgerdynastie demonstrieren. (Pfaffenbichler 2017b, 158 ff.)

„Die großen höfischen Feste des 15. und 16. Jahrhunderts waren aufwendige Schauspiele, in denen jeder Teilnehmer die seinem Rang zustehende Rolle zu spielen hatte. Diese Rolle war nicht nur eine theatralische Verkleidung, sie entsprach einem Menschenideal, das [...] eng mit den Rittertugenden verbunden war.“ (Pfaffenbichler 2017c, 93)

Vor allem die in der Faschingszeit stattfindenden Turniere wurden unter Kaiser Maximilian I. üblicherweise maskiert durchgeführt. Dafür wurden eigens konstruierte Kostümharnische und Maskenhelme getragen. Die fantastischen Helme, häufig in Form von Tierköpfen oder Gesichtern, wiesen dabei bizarre Visiere auf. (Pfaffenbichler 2017c, 108)

„Die Zunahme theatralischer Elemente, in der Entwicklung des Turniers beim Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert der auffallendste Aspekt, darf nicht als Zeichen von Dekadenz und Verfall gewertet werden. Mit Sicherheit wurde sie zu der Zeit nicht als solche gesehen. Die theatralischen Elemente zeigten im Gegenteil, dass die Form des Turniers einerseits der Entwicklung des Adligen zum Höfling gerecht werden konnte und andererseits den Anforderungen an nationalistische Ritterlichkeit genügte, die die Loyalität des Ritters zur herrschenden Dynastie, seien es die Valois, Habsburger oder Tudors, in den Vordergrund rückten.“ (Strong 1991, S.25)

Nicht zu den Ritterspielen des Mittelalters, sondern zu den Spielen der frühen Neuzeit gehören die sogenannten „Ringstechen oder Kopfstechen“, bei denen Mohren- oder Türkenköpfe aus Pappe gestochen“ wurden. (Schlunk & Giersch 2003, 71) Solche Ringelrennen – immer theatralisch in eine Geschichte verpackt – wurden unter anderem auch zur habsburgischen Kaiserhochzeit Karls II. von Innerösterreich mit Maria von Bayern 1571 veranstaltet. (Vocelka 1976, 79) Zur Hochzeit Ferdinands II., Sohn Karls II., mit Maria Anna von Bayern wurden neben mythologisch-allegorischen Ringelrennen und Quintainrennen, auch echte Turniere zu Fuß (Abb. 12), ein Balienrennen und ein Plankengestech abgehalten. (Vocelka 1976, 127f.)

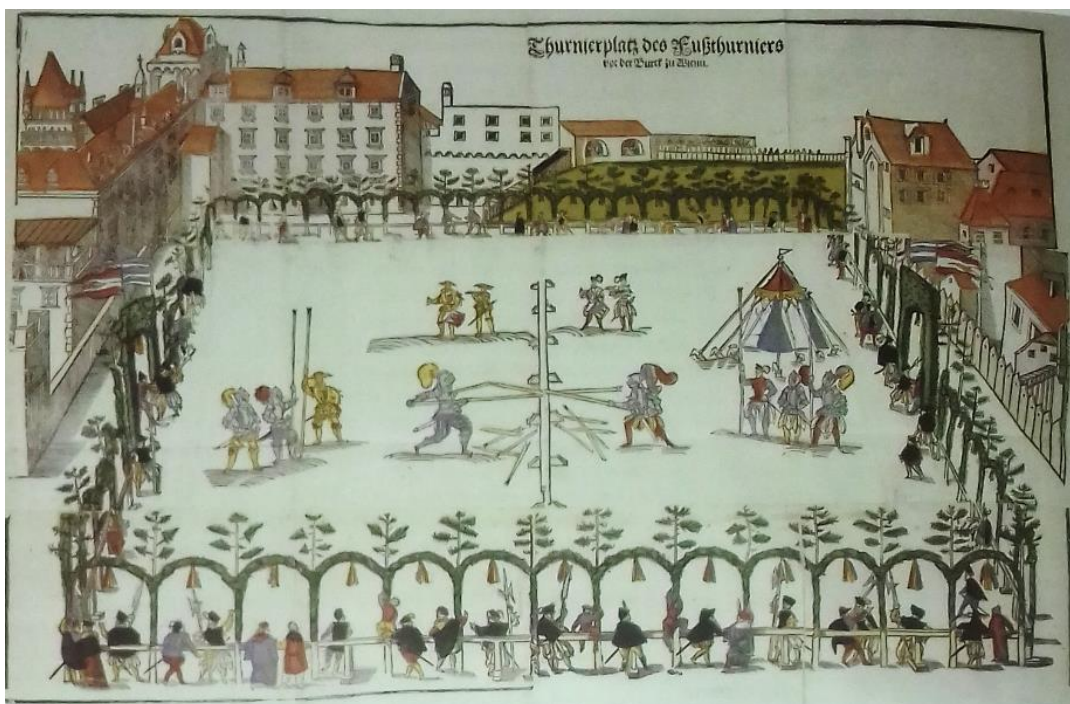


Abb. 12: Fußturnier in Wien (Vocelka 2017, 176)

„Dass selbst Ludwig XIV. sich noch 1662 als Ritter zu Pferde und Held eines spektakulären Turniers zeigen konnte, lässt uns ahnen, welche Vitalität die Tradition des Rittertums im Europa der Renaissance und des Barock noch besaß.“ (Strong 1991, S.95)

3.3.3 Ausrüstung von Pferd und Reiter

Im 13. Jahrhundert, als das Turnier noch am Anfang stand, wurden meist ein und dieselben Waffen für Kampf und Spiel verwendet. Die Ausrüstung bestand demnach

„aus Topfhelm, Ringelpanzer, einem Bruststück, genannt platen (les plates), welches sich unter dem farbigen Waffenrock verbarg, und dem dreieckigen Schild (ecu). Der Ritter war durch Schildfigur und plastische Helmzier gekennzeichnet, das Pferd durch eine bunte Rossdecke bis zu den Nüstern verhüllt.“ (Gamber 1985, 515)

Zur Ausrüstung eines Ritters gehörte ein aus Messing- oder Eisenringen geflochtenes, bis in das 12. Jahrhundert knielanges, danach den ganzen Körper umschließendes Panzerhemd, der sogenannte Harnisch. Darüber wurde der Waffenrock getragen. Ende des 13. Jahrhunderts wurde der Plattenharnisch eingeführt, der dem Ritter sein typisches Aussehen gab. (Fleckenstein 2002, S.175)

Über eine lange Zeit hinweg trug der europäische Ritter unterschiedslos einen Helmtyp – den Nasalhelm (Abb. 13). Mit Ende des 12. Jahrhunderts dann entwickelte sich aus dem Nasalhelm der Topfhelm. (Schlunk & Giersch 2003, 50)



Abb. 13: Nasalhelm (Pfaffenbichler 2017a, 17)

Der Topfhelm, mit Atemlöchern und Visierschlitzern versehen, bot zwar Schutz, schränkte aber sowohl die Atmung als auch die Orientierung stark ein, was sowohl im Kampf als auch im Turnier lebensbedrohlich sein konnte. So starben 1241 bei einem Turnier in Neuß 60 Ritter, viele davon aufgrund von Staub und Hitze. Aus dem Topfhelm entwickelte sich die sogenannte Backenhaube, aus der wiederum im 15. Jahrhundert der, mit einem Gittervisier bestückte, Turnierhelm entstand. (Fleckenstein 2002, S.175) (Hayden 1987, 45)

Das Schild war aus Holz und mit Leder oder Metall versehen und entwickelte sich von den im 11. Jahrhundert fast körperhohen „Normannenschilden“ hin zu den im 14. Jahrhundert eingeführten „Tartschen“, welche wesentlich kleiner und einfacher zu führen waren. (Fleckenstein 2002, S.175-178)

Zum Kampf wurden vor allem Lanze und Schwert verwendet. Die Lanze wurde zuerst noch als Wurfspeer genutzt, im 12. Jahrhundert dann vermehrt als Stoßwaffe – sie wurde somit schwerer und länger. Das Schwert konnte sowohl im Kampf als auch im Turnier für den Nahkampf eingesetzt werden – entweder nachdem die Lanze zerbrochen oder der Reiter sein Pferd verloren hatte. Diese massive Ausrüstung bot zwar einen hohen Schutz, machte die Ritter aber unbeweglich und wehrlos. Die sogenannte „Überrüstung“ war der Grund, dass sogar zur

Blütezeit des Rittertums nur wenige Schlachten durch Ritterheere ausgetragen wurden. Spätestens als mit dem 14. Jahrhundert die wendigen Bogenschützen aufkamen, waren die in ihren Reaktionen stark eingeschränkten Ritter in der Schlacht massiv unterlegen. (Fleckenstein 2002, S.175-178)

Mit zunehmendem Auftreten und voranschreitender Entwicklung der Turniere kamen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eigens angefertigte Waffen für die Ritterspiele auf. (Breiding 2017, 25) Die nun eigens für das Turnier gefertigten Waffen waren zum Beispiel stumpfe Spieß Eisen, die statt der Spitze einen Ring am Ende hatten, oder aber Schwerter aus Walbarte. Ausgrabungen brachten eine große Anzahl so genannter „Krönlein“ zu Tage, welche bei der Tjost ab dem 14. Jahrhundert als Speeraufsatz verwendet wurden. (Breiding 2017, 25ff.) Des Weiteren wurden sogenannte „Brechscheiben“ eingesetzt, runde Metallscheiben, welche vor der Griffgegend der Speere befestigt wurden, um die rechte Hand zu schützen, die kaum vom Schild, der links gehalten wurde, geschützt war. Ein weiterer Ring, der „Stauchring“, wurde unmittelbar hinter der Griffgegend angebracht und sollte die Hand vor Quetschungen schützen und als Widerlager dienen, damit der Speer beim Aufprall nicht nach hinten rutschen konnte. (Breiding 2017, 27)

Auch in der Bekleidung der Teilnehmer lässt sich mit Beginn des 14. Jahrhunderts eine Weiterentwicklung erkennen. Der Topfhelm wurde durch eine Kinnverstärkung erweitert, die „platten“ durch eine zweite Brustplatte verstärkt, die linke Hand gepanzert. (Gamber 1985, 515) In Abbildung 14 lassen sich des Weiteren Plattenröcke, Unterbeinschienen, Vorschnallbärte, um den Hals zu schützen, und eingerollte Decken zum Schutz der Oberschenkel erkennen. (Breiding 2017, 27)



Abb. 14: Turnierausrüstung um 1310-1340 (Breiding 2017, 26)

Vorschnallbärte (Abb. 15) wurden wohl eigens für das Turnier entwickelt und auch fast nur für dieses verwendet. Sie wurden dem damals üblichen Topf- oder Kübelhelm hinzugefügt, um den, bei diesen Helmmodellen relativ frei liegenden, Hals zu schützen. Die im 14. Jahrhundert auftretenden einseitigen Platten, die vornehmlich die linke Hals- und Kopfseite schützen sollten, waren zusätzlich gepolstert und fungierten einerseits als Stoß- einerseits als Schalldämpfer. (Breiding 2017, 28)



Abb. 15: Vorschnallbart (Breiding 2017, 28)

Ende des 14. Jahrhunderts erschien der sogenannte „Stechhelm“, welcher sich dadurch auszeichnete, dass er die Nasenspange seines Vorgängers, des Topfhelms, verlor. Er wurde an Rücken und Brust durch Riemen am Harnisch angeschnallt und war charakterisiert durch die froschmäulige Form, bedingt durch das spitze Profil und den durchgehenden Sehschlitz. (Gamber 1985, 516)

Der Stechhandschuh, oder auch „Hentzen“ genannt, wurde in deutschen Quellen erstmals Anfang des 15. Jahrhunderts erwähnt. Es handelte sich dabei um einen steifen Handschuh, der die Zügelhand schützen sollte. Der „Stecharm“ wurde von einer Unterarmschiene mit zusätzlichem Element zum Schutz des Ellbogengelenkes bekleidet – der sogenannten „Stauche“ (Abb. 16). (Breiding 2017, 28-32)

Erste Ansätze für die Entwicklung von speziellen Turniersätteln zeichneten sich ebenso schon Mitte des 14. Jahrhunderts ab. Dabei wurden die gewöhnlichen Sättel durch röhrenartige Oberschenkelschützer verfeinert. Eine weitere Besonderheit ist der modifizierte Sattelbaum,

der den Reiter in eine halb stehende Position brachte, weshalb diese Sattelform auch „Hohen-Zeug-Sattel“ (Abb. 17, 18) genannt wurde. Vorder- und Hinterzwiesel wurden des Weiteren durch drei schmale Stege verbunden. Während der Mittlere das Sitzen unterband, verhinderten die äußeren zwei Stege das aus dem Sattel fallen. Diese „Hohen-Zeug-Sättel“ waren die Sättel der Wahl für das Stechen. (Breiding 2017, 28-32)

Für das „Turney“, das eigentliche Turnier, waren die „Hohen-Zeug-Sättel“ bedingt durch die seitlichen Verschlussspannen jedoch verboten. (Gamber 1985, 516)



Abb. 16: Turnierarmzeug Maximilians I. (Fleckenstein 1985)



Abb. 17: Hohen-Zeug-Sattel für das Gesteck (Breiding 2017, 31)



Abb. 18: Turnier im Hohen Zeug (Breiding 2017, 32)

Der im 15. Jahrhundert entstandene französische Stechsattel wurde in den folgenden Jahrhunderten nur noch für das Mohrenkopf- und Ringstechen verwendet. Aus ihm entwickelte sich aber der klassische französische Sattel, welcher Mitte des 18. Jahrhunderts zum gesamt-europäischen Sattel wurde und sowohl im militärischen als auch im zivilen Bereich Einsatz fand. (Gelbhaar 1997, 185)

Das „gereite“, das Pferdzubehör im Mittelalter, bestand neben dem Sattel und dem Sattelzubehör aus einem Zaum mit Gebiss und Zügeln. (Hirschberg 2013)

Die Ring- und Knebeltrensen (Abb. 19, 20), welche sich unter östlichen Einflüssen entwickelt hatten, machten die im Kampf häufig durchgeführten rasanten Kurzwendungen möglich. Die großen Seitenstangen oder Seitenringe verhinderten, dass die Trense bei einseitigem grobem Zug seitlich aus dem Mund gerissen wurde. (Müller-Lhotska 1984, 217f.)

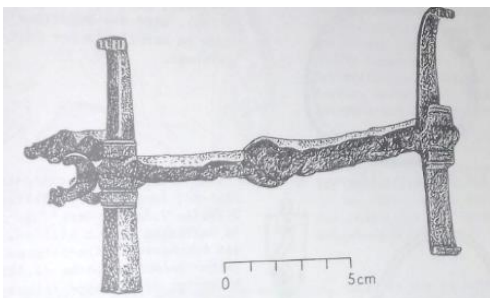


Abb. 19: Knebeltrense aus Eisen (Müller-Lhotska 1984, 218)

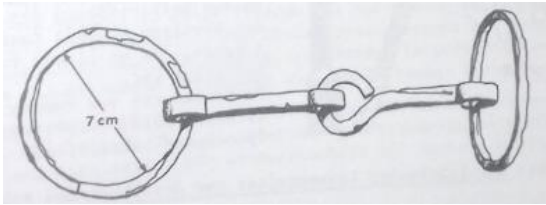


Abb. 20: Ringtrense aus Eisen (Müller-Lhotska 1984, 218)

Im 10. und beginnenden 11. Jahrhundert löste die Hebelstangentrense (Abb. 21) die Ring- und Knebeltrensen als Standardzüaumung für den ritterlichen Gebrauch ab. Dies mag wohl daran gelegen haben, dass die ritterliche Ausrüstung immer schwerer und die Bewaffnung immer unhandlicher wurde. Der Ritter war in seinem „Lehnstuhl-Sattel“ von allen Seiten fixiert, regelrecht festgeschnallt und war „auf Gedeih und Verderb seinem Pferd ausgeliefert“ (Gelbhaar 1997, 81). Absoluter Gehorsam war also überlebensnotwendig. Dieser konnte aber nur durch eine exzellente Ausbildung oder durch das gewaltsame „Brechen“ des Pferdes erreicht werden. Die für den Verbrauch bestimmten Kriegrösser kamen wohl sehr selten in den Genuss solcher Ausbildungen. Da die Tiere wohl meist „als reines Kampfvehikel ungefähr die Wertschätzung eines modernen Panzerkampfwagens genossen haben“ (Gelbhaar 1997, 81), wurden sie wohl viel häufiger gebrochen als respektvoll gezähmt. Um das Pferd zu „brechen“ wurde ein durchgehendes Ross unter anderem gegen eine Mauer gelenkt, durch Schläge auf den Kopf bewusstlos geschlagen oder mit den Sporen so lange auf die Flanken eingestochen, bis es erschöpft zusammenbrach. (Gelbhaar 1997, 81)

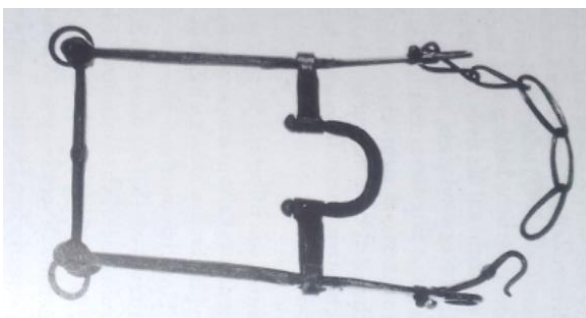


Abb. 21: Hebelstangengebiss, 14. Jahrhundert (Gelbhaar 1997, 32)

Aber nicht nur die schwere und unpraktische Rüstung verlangte nach einer scharfen Zäumung, sondern auch die Wildheit der im Krieg bevorzugten Hengste. „Auch spielt hier ein sehr

merkwürdiger Ehrenkodex der Ritterschaft eine Rolle, weswegen tatsächlich ausschließlich Hengste verwendet wurden, Wallache vermehrt erst im späten 14. Jh., Stuten gar nicht.“ (Gelbhaar 1997, 30) Da die militärische Taktik des Ritters eine „Walzentaktik“, ein frontaler Schockangriff war, war das aggressive Verhalten, das der Hengst häufig mit sich brachte, erwünscht. (Gelbhaar 1997, 29f.) Es wurden also

„keine feinfühligsten, intelligenten Pferde, deren langwierige Ausbildung hier völlige Zeitverschwendung gewesen wäre, sondern dumm-furchtlos-aggressive Streitrösse, die man zur Verstärkung der Auftreffwucht im Schockangriff auch noch möglichst groß und schwer züchtete“ (Gelbhaar 1997, 30)

benötigt.

Vom 15. bis in das 17. Jahrhundert wurde versucht, mit brutalen Mechanismen, welche als Sperrvorrichtungen dienten und somit das Tier am Maulschluss hinderten, zu vermeiden, dass das Pferd Widerstand leistete, indem es sich auf das Gebiss legte und dadurch über den Zügel nicht mehr zugänglich war. Das Pferd konnte also nicht mehr auf das Gebiss beißen und durchgehen – es war durch rohe Gewalt daran gehindert, dem Reiter „die Hand zu nehmen“. (Gelbhaar 1997, 11f.)

„Von reiterlicher Kunst oder Zuneigung zum Tier ist hier allerdings nichts zu spüren, man hatte stattdessen die schnelle, kompromisslose und unbedingte Beherrschung des Pferdes im Sinn, eine zweckhafte Brutalität, die durch die Notwendigkeiten des militärischen Einsatzes bedingt war. Mit Beginn der zivilen ‚akademischen‘ Reitkunst in Neapel Ende des 16. Jahrhunderts werden dann schnell die Zäumungen wesentlich humaner.“ (Gelbhaar 1997, 12)

Neben den scharfen Gebissen waren die Sporen ein wichtiges Hilfsmittel des mittelalterlichen Reiters. Diese waren nach dem Schwert das wichtigste Erkennungsmerkmal eines Ritters und galten demnach als ein fixes Element in der Hilfengebung. Im 15. und 16. Jahrhundert waren Rossharnische in Gebrauch, die gesondert den Flankenbereich frei ließen, damit der Ritter die Sporen in Gebrauch nehmen konnte. (Gelbhaar 1997, 98f.) Die im Mittelalter und in der frühen Neuzeit immer spitzer und schärfer werdenden Sporentypen, führten schon durch bloßes Anlegen und Druck zu blutigen Flanken – in vielen Bildern werden Streitrösse mit blutigen Bäuchen gezeigt. Die bis in das 14. Jahrhundert meist verwendeten Stachelsporen (Abb. 22)

wurden zunehmend durch die Radsporen (Abb. 23) ersetzt. Diese fanden im 13. Jahrhundert das erste Mal Verwendung. (Gelbhaar 1997, 101f.) (Hirschberg 2013)

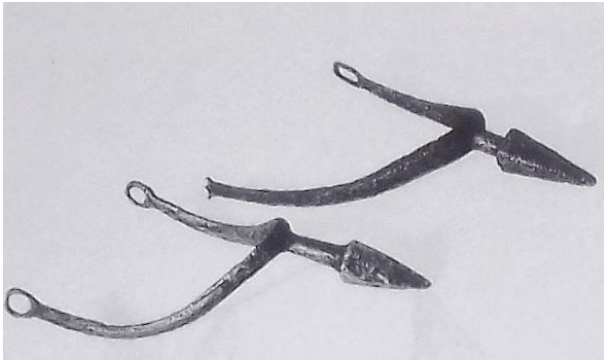


Abb. 22: Stachelsporen, 12. bis beginnendes 13. Jahrhundert (Gelbhaar 1997, 11)

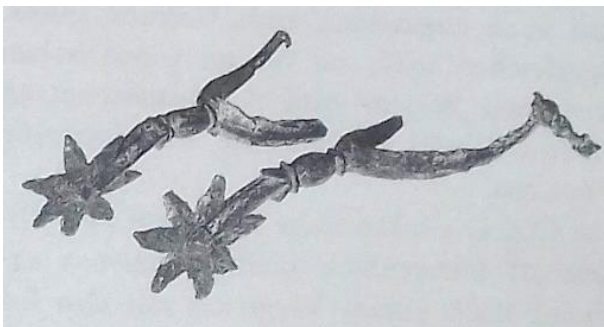


Abb. 23: Radsporen 14. bis beginnendes 15. Jahrhundert (Vergoldungsreste weisen auf ritterlichen Träger hin) (Gelbhaar 1997, 115)

Die Pferdepanzerung trat erstmals Ende des 12. Jahrhunderts auf und machte eine der Ritterrüstung recht ähnliche Entwicklung durch. Bestehend aus Halsstück, Fürburg (Brustpanzer) und Kruppenteil wurde die Pferdepanzerung bis in das 13. Jahrhundert aus einem Kettengeflecht, im 14. Jahrhundert dann zunehmend aus Panzerplatten gebildet (Abb. 24). Zu Repräsentationszwecken wurden Sättel und Zäume geschmückt und auf den jeweiligen Ritter abgestimmt verziert. (Hirschberg 2013) (Schlunk & Giersch 2003, 53)

Der Rosspanzer, zusammen mit der zur selben Zeit auftretenden Ganzkörperrüstung des Reiters, brachte das Gesamtgewicht, welches das Pferd zu tragen hatte, auf bis zu 220,00 kg. (Hayden 1987, 55)



Abb. 24: Rosspanzer (Schlunk & Giersch 2003, 52)

Durch das Einsetzen der „Fürburg“ verschwanden die bunten Rossdecken zunehmend. Zusätzlich zu diesem Brustpanzer erhielt das Pferd eine Rossstirn (Abb. 25) aus Stahl oder Leder zum Schutz des Kopfes. (Gamber 1985, 516) Eine weitere Funktion, die die Rossstirn zu erfüllen hatte, war das Verhindern etwaigen Scheuens des Pferdes, da sie dessen Augen meist vollständig überdeckte und das Pferd dadurch stark in seiner Orientierung behindert war. (Gamber 1985, 527)



Abb. 25: Lederne Rossstirn zum Gesteck oder Turnier, um 1420/1430 (Fleckenstein 1985)

Neben der Rossstirn ohne Augenlöcher wurden den Turnierrössern oft auch Schellenkränze umgebunden. Nun endgültig allen Sinnen beraubt, konnte das Pferd nur noch den Befehlen seines Reiters Folge leisten, welcher das Pferd auf gerader Linie direkt gegen den anstürmenden Gegner trieb. (Pfaffenbichler 2017c, 101)

Die Schilde durchliefen ebenso eine formreiche Weiterentwicklung. Das im 12. Jahrhundert übliche Mandelschild verändert sich im 13. Jahrhundert hin zu einer großen Dreiecksform und im 14. Jahrhundert zur kleinen Dreiecksform. (Breiding 2017, 29). Der Dreieckschild wurde breiter und dicker. (Gamber 1985, 516) Dabei gibt es lange Zeit keine größeren Unterschiede zwischen den Schilden, welche als Gebrauchswaffen verwendet wurden und jenen, welche in Form von Turniergegenständen ihren Einsatz fanden. Erst als die Schilde schon wieder im Kampfeinsatz zu verschwinden beginnen, entsteht die „Tartsche“, ein hauptsächlich im Turnier verwendetes Schild mit herzförmiger Form und einer seitlichen Einziehung rechts oben, wo der Speer eingelegt werden konnte. (Breiding und Pfaffenbichler 2017, 29)

Mitte des 15. Jahrhunderts fand die sogenannte „Streiftartsche“ (Abb. 26, 27) ihre Anwendung im Turnier. Diese sollte Oberschenkel und Knie vor Kollisionen schützen. In einer etwas modifizierten Form fanden die Streiftartschen, später auch „Dilgen“ genannt, bis in das 16. Jahrhundert Gebrauch. (Breiding 2017, 33)



Abb. 26: Streiftartsche zum Schutz des Oberschenkels (Breiding 2017, 33)

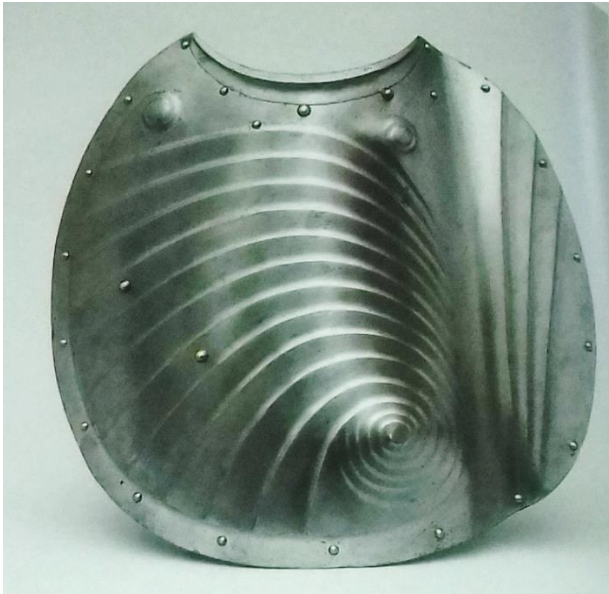


Abb. 27: Streiftatsche Kaiser Maximilians I. (Breiding 2017, 34)

Im Laufe des 15. Jahrhunderts entwickelte sich das deutsche „Stechzeug“ (Abb. 28) zu einer schweren Sportmaschinerie. Als Auflage für die zunehmend schwerer werdende Stechlanze wurde ein sogenannter „Rüsthaken“ verwendet. Als Gegenlager zu der Stechlanze wurde ein „Rasthaken“ benötigt. Die Tartsche wurde am Halsriemen und am Bruststück des Pferdes angeschnallt und wurde demnach zu einem fixen Element. Der Stechhelm wurde durch eine dicke Haube ausgefüllt. Der Harnisch hing glockenförmig am Teilnehmer herab und Hüftriemen sollten dessen Hochsteigen verhindern.

Unter Maximilian I. entwickelte sich schließlich ein spezielles „Rennzeug“, durch welches unter anderem das Bein- und Armzeug wegfielen. Maximilians Hofplattner, Lorenz Helmschmid, baute in diese neuen Ausrüstungsstücke allerlei Finessen ein (Abb. 29).

„Ein Schleudermechanismus an der Brust [...] warf bei gut-geführtem Stoß die Tartsche ab und simulierte so deren ‚Abrennen‘, aufgesteckte Segmente täuschten beim Abfallen das Zerbrechen des einseitigen Holzschildes vor und Keile auf einer Rundscheibe das Zersplittern des Spiegels“.
(Gamber 1985, 530)

Diese technisierten Entschärfungen sollten auf möglichst anmutige und edle Weise den idealen ritterlichen Kampf ermöglichen, der in der Realität kaum durchzuführen war. Ebenso führte

Maximilian I. das „Welschrennen“ ein, bei dem die Reiter durch eine hölzerne Wand getrennt wurden. Dazu wurde nun ein Feldharnisch und ein neuer, aufschraubbarer, sichererer Helm getragen. „Der Turnierpark Maximilians enthielt somit Ausrüstung deutscher, niederländischer und italienischer Art, in jener richtungsweisenden übernationalen Vereinigung, wie sie der zur Weltmacht aufsteigenden „Casa de Austria“ entsprach.“ (Gamber 1985, 531) (Gamber 1985, 526-531)

Es war somit Maximilian I., der dem ursprünglichen kriegerischen Turnier einen darstellenden und theatralischen Charakter gab, und mit unterschiedlichsten Mechanismen versuchte, das Turnier in die unterhaltende und beginnende repräsentative Sphäre zu rücken.



Abb. 28: Stechzeug Kaiser Maximilians I. (Fleckenstein 1985)

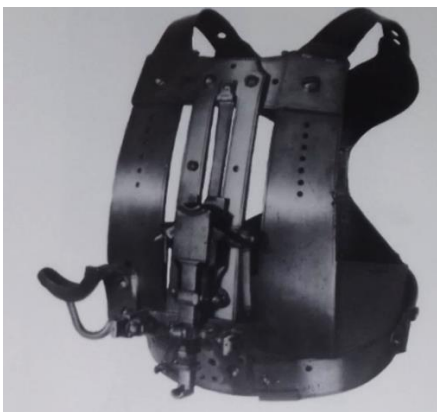


Abb. 29: Rennbrust mit Schleudermechanismus (Fleckenstein 1985)

3.3.4 Das Streit- und Turnierross

Das Streitross machte es den Rittern erst möglich zu jener führenden militärischen Einheit zu werden, die sie waren – und das über Jahrhunderte hinweg. „Ohne Pferd kein Ritter. Der Status der Pferde war so hoch, dass Pferde mit ihrem Namen selbst in den Heldenepen auftauchten.“ (Schlunk & Giersch 2003, 52) (Schlunk & Giersch 2003, 52) Vor allem zur Blütezeit des Rittertums, im Hochmittelalter, zählten teure Streit- und Turnierrosse zu den wichtigsten Statussymbolen der hohen Stände. (Hirschberg 2013)

Bereits bei den Germanen war das Pferd, zusammen mit dem Rind, das wertvollste Haustier. Dieses Ansehen und diesen Wert konnte sich das Pferd über das Mittelalter hinweg erhalten. Demnach war die Pferdehaltung „eng mit einem land- und viehbesitzenden, freien Bauerntum und mit einer vornehmen Oberschicht verbunden“. (Müller-Lhotska 1984, 213) Die teuren Streitrosse, aber auch die Reit- und Arbeitspferde, wurden meist auf Herrenhöfen in einem dazugehörigen Trakt gehalten. Ein Marschall war verantwortlich für den Pferdebestand und genoss hohes Ansehen. In seinen Aufgabenbereich fiel die Zucht, das Auswählen geeigneter Jungtiere für die Kriegspferdausbildung, das Zureiten und die Pflege. Teils begleitete er auch im Kampf seinen Herrn und dessen Streitrosse. (Müller-Lhotska 1984, 213ff.) Bei der Abrichtung, der Wartung des Pferdezubehörs und der Pferdeversorgung halfen dem Marschall sogenannte „Rossknaben“. (Müller-Lhotska 1984, 258) Dem großen Wert der Streitrösse entsprechend wurden die Tiere meist innerhalb der Burganlage gehalten. (Müller-Lhotska 1984, 252) Durchschnittlich, die großen Burganlagen des Hochadels nicht einbezogen, waren in einer Burg fünf bis zehn Pferde aufgestellt. In kleineren Anlagen wurden die Tiere unter den Wohngemächern gehalten und fungierten in der kalten Jahreszeit als Heizung. (Müller-Lhotska 1984, 269) Sie genossen demnach unter den Haustieren eine privilegierte Stellung. (Müller-Lhotska 1984, 269) Zumeist gab es auch eine eigene, dem Burgherren gehörende, Schmiede. (Müller-Lhotska 1984, 269) Nicht nur alte Adelsgeschlechter führten eigene Pferdezuchten, sondern auch Bischöfe und Klöster. (Müller-Lhotska 1984, 269)

Im Mittelalter war der Hengst das Streitross der Wahl. Schon aufgrund seines Geschlechts war er das bevorzugte Ross im Kampf, nicht zuletzt, weil er das Statussymbol des jeweiligen Ritters

war. Der Reiter identifizierte sich mit der Schönheit und Kraft seines Tieres. Auch auf Darstellungen von Rittern und deren Kriegspferden, vor allem bei hohen Persönlichkeiten, sind eindeutig Hengste abgebildet. Der Hengst mit seinem temperamentvollen, kampfwilligen Gemüt war offensichtlich ideal für das Gefecht. Die Stute hingegen wurde fast ausschließlich für die Zucht verwendet. Während im europäischen Raum das Reiten eines weiblichen Streitrosses fast schon eine Demütigung war, wurden Stuten im arabischen Raum ebenso wie Hengste als Kriegspferde eingesetzt. Wallache wurden als Zweit- oder Gebrauchspferde genutzt, jedoch nicht primär als Streitrösse. Der Status eines Streithengstes zeichnete sich auch in den frühmittelalterlichen Stammesrechten ab, „nach denen etwa die Hengste eines verurteilten Vergewaltigers kastriert und ihnen zusätzlich der Schweif kupiert werden sollte. Hierdurch wurde sowohl die Art des Verbrechens als auch der dadurch verursachte riesige Statusverlust nach außen demonstriert.“ (Hirschberg 2013) (Müller-Lhotska 1984, 216-226) (Hirschberg 2013)

Die typische Darstellung eines Ritters, voll gepanzert und unbeweglich, lässt glauben, dass, um diese Last zu tragen, das Ritterross ein schweres, mächtiges Tier mit mindestens 1,70 m Stockmaß gewesen sein musste. Meist werden massige Kaltblüter wie der Belgier, das Shire-Horse oder der Percheron mit dem Kriegspferd des Mittelalters in Verbindung gebracht, Tiere, die die entsprechende Masse aufbrachten, um das Gewicht der überpanzerten Reiter tragen zu können. Diese Schlussfolgerung ist allerdings grundlegend falsch, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass die Geburtsstunde des Kaltblutpferdes auf das 19. Jahrhundert und nicht auf das Mittelalter zu datieren ist. Darüber hinaus gilt es zu bedenken, dass der damalige Ritter ein kleiner, im Durchschnitt 1,67 m großer Mann war, mit Rüstung jedoch bis zu 224,00 kg auf die Waage brachte. Selbst mit Hilfe eines Knappen hätte er ein 1,80 m hohes Pferd nicht besteigen können. Darüber hinaus musste das Pferd während einer Schlacht oft mehrmals gewechselt werden – der Ritter hätte folglich mehr als einmal auf sein großes Ross kommen müssen. (Benecke 1994, 310) Letztes Argument gegen den vermeintlichen Gebrauch von Kaltblutpferden im Mittelalter ist der Gedanke, dass der Ritter mit einem schweren Pferd, so wie es der Shire beispielsweise ist, gegen die flinken türkischen Tiere der Sarazenen wohl kaum bestehen hätte können. (Schlunk & Giersch 2003, 52) (Goodall 1984, 163)

„Der Shire-Typ mag ja im Schritt recht gemütlich sein, aber schon im Trab wäre er unbequem, und Gott hätte dem armen Ritter gnädig sein müssen, dessen Ross in den Galopp fiel.“ (Goodall 1984, 163)

Bei Ausgrabungen auf der Burg Scheidegg im Kanton Basel-Landschaft (Schweiz), wurden Pferdeskelette freigelegt, deren Widerristhöhe bei 1,19 m bis 1,45 m lag. Funde, welche bei den Ausgrabungen auf dem Schlachtfeld vor Utrecht gemacht wurden, brachten ähnliche Ergebnisse – die größten Tiere maßen 1,48 m. Die breitgefächerten Widerristhöhen sind dadurch zu erklären, dass ein Ritter in staufischer Zeit drei bis vier Pferde mit sich führte. Das kräftigste und größte Tier war der „Dextrarius“, das Streitross. Der Name kommt vermutlich daher, dass der Knappe dieses Tier als Handpferd zu seiner Rechten mit sich führte. Das Streitross wurde nämlich ausschließlich im Kampf geritten. Daneben brauchte ein in den Krieg ziehender Ritter ein sogenanntes „Marschpferd“, ein gutes Reitpferd also, und ein Pferd zum Mitführen der Rüstung, welches „Klepper“ genannt wurde. Die Pferde, welche die Knappen trugen, kamen ebenso noch hinzu. Als Reitpferd wurde der so genannte „Zelter“, oder „Palefridus“ verwendet – ein ausgeglichenes, einfaches Pferd, das durch seinen Passgang ein recht bequemes Fortbewegungsmittel war. Diese Tiere hatten ein Stockmaß von 1,30 m bis 1,40 m. Für Gepäck und Knappen wurde der „Rocinus“, ein noch kleineres Tier, mit einer Widerristhöhe von 1,20 m bis 1,30 m verwendet. Der Preis entsprach dem Wert der Tiere. „Für ein sehr gutes Streitross musste etwa der 25fache Preis eines gewöhnlichen Rosses bezahlt werden.“ (Schlunk & Giersch 2003, 53) Der „Dextrarius“ war folglich das wertvollste und dadurch auch das teuerste Ross. (Schlunk & Giersch 2003, 52f.) (Goodall 1984, 163) (Hirschberg 2013)

„Pferde müssen ganz sicher keine Kolosse sein, um Gewicht tragen zu können. Was man braucht, ist ein kompaktes, muskulöses Pferd aus guter Zucht mit kurzen Beinen, einem kurzen, kräftigen Rücken, guten Gelenken und Hufen, mit schönem Kopf und empfindsamem Maul.“ (Goodall 1984, 164f.)

Die heutigen Welsh Cob Ponys lassen sich mit den mittelalterlichen Streitrössern vergleichen. Die Cobs waren es, die die Ritter in die Schlacht trugen. In Abbildungen Karls des Großen (742-814) ist der Cob (Abb. 30) klar erkennbar: „kleiner Kopf, kurzer Hals, kraftvolle Brust und kurzer Rücken, kompakter Körperbau, kein Fesselbehang, und offensichtlich sehr lebhaft.“

(Goodall 1984, 164) Die Cobs waren in ganz Europa und Asien verbreitet. Dabei entwickelten sich durch verschiedene geographische Lagen auch verschiedene Linien. Es lassen sich die Linie aus Ardennen, Norwegen, East Anglia, Wales, Schottland, der Normandie und Österreich unterscheiden. Ausgrabungen belegen, dass in der Nordschweiz und im süddeutschen Raum eher zierliche Tiere, im burgundischen Raum eher schwere Varianten vorkamen. (Goodall 1984, 164) (Müller-Lhotska 1984, 226)



Abb. 30: Karl der Große auf einem Cob (Goodall 1984, 165)

Das Einkreuzen von Araber- und Berberpferden, die meist aus Spanien kamen, war äußerst beliebt in der damaligen Pferdezucht. Die spanischen Pferde waren wegen ihrer Größe und Schnelligkeit sehr gefragt. Die Worte „kastellân“ oder „Spanjôl“ wurden zu festen Bezeichnungen für edle Pferde. (Hirschberg 2013)

Im Spätmittelalter kamen aus den Küstengebieten der Nordsee zunehmend größere Pferdetypen nach Mitteleuropa. (Müller-Lhotska 1984, 269) Vorlieben gab es nicht nur für bestimmte Rassen, sondern auch für Zeichnung und Farbe. Beliebt waren Apfelschimmel, Tigerschimmel,

Grauschimmel oder einfach nur Schimmel. Weitere bevorzugte Farben waren Falben, Füchse, Lichtfüchse, Braune, Rappen, Schecken oder Isabellen. (Hirschberg 2013)

Die Ausbildung der Streitrösse, insofern die Pferde eine erhielten und nicht nur durch bloße Gewalt gebrochen wurden, verlief wie folgt: Die Hengste wurden meist jung trainiert, da sie schon mit drei bis vier Jahren als vollständig ausgebildete Tiere verkauft wurden. Das Training bestand initial aus dem Erlernen aller Gangarten, dann aus Kraft und Ausdauer aufbau. Viel Zeit musste auch auf das Abhärten des Tieres in Bezug auf Feuer, Lärm, Fahnen, tote und verletzte Tiere und Menschen aufgewandt werden. Die Tiere wurden demnach langsam an alles gewöhnt, was sie normalerweise scheuen hätte lassen. (Hirschberg 2013)

Gute Streitrösse wurden oft auch als Turnierpferde verwendet. Jedoch waren im Turnier noch zusätzliche Auflagen zu erfüllen, so war zum Beispiel eine vorgeschriebene Größe einzuhalten. Darüber hinaus mussten die Tiere im Stande sein ohne zu scheuen frontal auf den Gegner zuzusprengen und sie mussten saubere Gänge besitzen. Da solche gut abgerichteten Pferde eine echte Seltenheit waren, wurden sie oft verliehen oder von den Turnier-Gastgebern zur Verfügung gestellt. Besonders wertvolle und erfolgreiche Tiere wurden nicht mehr für den Feldkampf verwendet, wurden gesondert trainiert und auch in der Zucht eingesetzt. (Hirschberg 2013) (Gamber 1985, 526)

Die Turniere wurden in diesem Sinne auch dazu genutzt, gute Schlachthengste für die Zucht zu entdecken. Pferde, die sich in mehreren Turnieren als Sieger herausschlugen, erlangten ungeheuren Wert. Man war der Meinung, „dass ein Kriegspferd, das Ausdauer und Kraft im Gewichtstragen, Wendigkeit und relative Schnelligkeit, Mut, Energie und Bedürfnislosigkeit in sich vereinigen musste, von Ahnen abstammen sollte, die sich in diesen Tugenden bewährt hatten.“ (Fritz 1992, 14f.) (Fritz 1992, 13ff.)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das mittelalterliche Turnier eine maßgebliche Entwicklung durchlaufen hat und aus einem kriegerischen Akt schlussendlich ein darstellender entstand. Einhergehend mit diesen Veränderungen wandelten sich auch Pferdezucht, Verständnis von Reitkunst, Umgang und Stellenwert des Pferdes und natürlich die Ausrüstung

des Pferdes und des Reiters und der Reiterin. Die Entstehung der Spanischen Hofreitschule in Wien, welche im nächsten Kapitel zum Thema gemacht wird, ist sinnbildlich für die Weiterentwicklung der Reiterei im Sinne der hohen Reitkunst aber auch für die höchste Form kaiserlicher und höfischer Repräsentation mithilfe von Pferden und Reiterei.

3.4 Entwicklung und Herausbildung der Spanischen Hofreitschule in Wien

In diesem Kapitel sollen die Anfänge und die fortlaufende Entwicklung der weltbekannten Spanischen Hofreitschule zu Wien (Abb. 31) beleuchtet werden. Die Etablierung der Spanischen Hofreitschule mit der dazugehörigen Ausbildung von Pferd und Reiter und Reiterin („Hohe Schule“) und der streng geregelten Pferdezucht ist nicht nur Wegbereiter, sondern Basis und die nötige Voraussetzung für die Realisierung und Demonstration des kunstvollen und aufwendigen Rossballetts in Wien.



Abb. 31: Die Spanische Hofreitschule zu Wien (Handler & Lessing 1972, 237)

Zu Beginn dieses Kapitels soll der Begriff der „Spanischen Hofreitschule“ in zweierlei Hinsicht erklärt werden. Zum einen ist von der „Spanischen“ Hofreitschule die Rede, weil Erzherzog Karl II., der Sohn Kaiser Ferdinands I., spanische Pferde an den Hof nach Wien brachte und die Zucht eben dieser spanischen Pferde am Hofgestüt in Lipizza am Karst (Slowenien) einführte. Die sogenannten Lipizzanerpferde gelten als überaus gehorsam, klug und lernwillig und eigneten sich daher besonders gut für die schwierige Ausbildung und die hohen Anforderungen der klassischen Reitkunst. Die Lipizzanerpferde, welche bis heute die einzig zulässigen Pferde an der Spanischen Hofreitschule zu Wien sind, sind Nachkommen jener unter

Erzherzog Karl II. importierten spanischen Pferde. (Spanische Hofreitschule – Lipizzanergestüt Piber o.J.) (Handler & Lessing 1972, 9)

Zum anderen leitet sich der Begriff „Hofreitschule“ aus der Verbindung zum Wiener Kaiserhof ab. Damals war der Besuch der Reitschule ausschließlich adeligen Mitgliedern des Wiener Hofes erlaubt. Besonders junge adelige Männer erhielten dort ihre Ausbildung in der klassischen Reitkunst. (Spanische Hofreitschule – Lipizzanergestüt Piber o.J.)

Das Einzigartige an der Spanischen Hofreitschule zu Wien ist in folgendem Zitat treffend zusammengefasst:

„Die Spanische Hofreitschule Wien ist die älteste Reitschule und die einzige Institution der Welt, an der die klassische Reitkunst in der Renaissancetradition der „Hohen Schule“ seit mehr als 450 Jahren lebt und unverändert weiter gepflegt wird – weswegen sie auch zum immateriellen UNESCO Kulturerbe der Menschheit zählt.“ (Spanische Hofreitschule – Lipizzanergestüt Piber o.J.)

3.4.1 Ursprünge der Spanischen Hofreitschule

Der Begriff der Spanischen Hofreitschule geht auf das 16. Jahrhundert zurück. Der erste Hinweis auf die Spanische Hofreitschule stammt aus dem Jahr 1565. Es handelt sich hierbei um die Errichtung einer offenen Reitbahn ganz in der Nähe der Hofburg – es wird ein Betrag von 100 Gulden „zur Aufrichtung des Thumbplatz im Garten an der Purgkh alhie“ (Handler & Lessing 1972, 79) genannt. Jedoch stand schnell fest, dass für eine effiziente und konzentrierte Arbeit mit dem Pferd eine gedeckte Reitbahn nötig ist. So wurde in einem Schreiben von 1572 erstmals der Bau eines „spanischen“ Reitsaales angeordnet. Dies war die erste dokumentierte Verwendung des Begriffes „Spanischer Reithsall“. (Handler & Lessing 1972, 79)

Die Spanische Hofreitschule gelangte im 16. Jahrhundert mit Hilfe von Erzherzog Karl II. nach Wien. Jedoch waren noch zwei weitere Personen elementar, damit die Spanische Hofreitschule vor allem im baulichen Sinne weiterhin in Wien Bestand hatte.

Leopold I., welcher 1658 den Kaiserthron bestieg und dem Barock in Österreich zu seinem Höhepunkt verhalf, beschloss, die veraltete und offensichtlich beschädigte Reitbahn, welche 100 Jahre lang auf dem sogenannten Rosstummelplatz zu finden war, zu erneuern. (Handler & Lessing 1972, 80, 86) Im Jahr 1681 wurde der Neu- beziehungsweise Umbau der bestehenden „langgestreckten und verhältnismäßig schmalen Reitschule“ (Kühnel 1964, 50) angeordnet. Trotz aller Bemühungen gelang es nicht, den Bau fertigzustellen – die Türken belagerten die Stadt und zerstörten mit ihren Kanonen unter anderem die anfänglichen Bauarbeiten der geplanten Reitschule. Es verstrichen mehr als acht Jahre bis Frieden einkehrte, die Türken abzogen und die baulichen Arbeiten wieder aufgenommen wurden. Schlussendlich war es Karl VI., der „letzte Barockkaiser“ (Handler & Lessing 1972, 87), welcher mit dem prachtvollen Bau der Winterreitschule das Fortbestehen dieser so bedeutsamen Reitinstitution sicherte. Josef Emanuel Fischer von Erlach wurde mit dem Bau der Winterreitschule beauftragt und erbaute diese als Teil des Michaelertraktes in der Wiener Hofburg. (Handler & Lessing 1972, 10, 92) Seit jeher fanden in der Winterreitschule aufwendige und kunstvolle Reiterspiele und Rosskarussells statt und sie war „seit Karl VI. die vornehmste Pflegestätte, der nach Wien verpflanzten, spanischen Reitkunst.“ (Kühnel 1964, 52)

Die Sommerreitschule sei hierbei nur am Rande erwähnt, da sie neben der bedeutenden Winterreitschule eine nur zweitrangige Rolle spielt. Die Sommerreitschule ist ein „von alten Bäumen umrandeter Hof“ (Handler & Lessing 1972, 133), welcher an die Winterreitschule angrenzt und „ferner zum Bewegen der Pferde während der Sommerpause und den alten Herrenlipizzanern im Ausgedinge als Plätzchen für geruhsame Spaziergänge am frühen Morgen, bevor dort die Arbeit beginnt, dient.“ (Handler & Lessing 1972, 133) Ebenso wie die Sommer- und Winterreitschule gehört die Stallburg zu den Gebäuden der Spanischen Hofreitschule zu Wien. Im Jahr 1565 wurde der Grundstein für die Stallburg gelegt. Ursprünglich sollte die Stallburg Ferdinand I. als Residenz dienen, jedoch kam es nie dazu. In den Folgejahren wurde der Bau zu Stallungen umgebaut und war vorerst nur den Leibpferden der Habsburger Kaiser und Kaiserinnen vorbehalten. Darüber hinaus ist die Stallburg eine der prächtigsten Renaissancebauten der Stadt Wien. Die Stockwerke oberhalb der Stallungen dienten im Laufe der Jahre vielen unterschiedlichen Ämtern und Institutionen wie beispielsweise den k. k. Edelknaben. Bereiter und Bereiterinnen und Pferdepfleger und

Pferdepflegerinnen wurden ebenso in der Stallburg untergebracht und werden dies heute noch. Im 18. Jahrhundert waren wichtige Ämter wie die Hofkriegskanzlei, die Hofbaudirektion, das Oberstkämmereramt oder die k.u.k. Hoftheaterverwaltung dort untergebracht. Neben den Räumen für die Pfleger und Pflegerinnen und Bereiter und Bereiterinnen der Pferde befindet sich heute im Erdgeschoss neben der Stallburg die Wiener Hofapotheke (Abb. 32). (Handler & Lessing 1972, 198) (Kühnel 1964, 39f.) (Spanische Hofreitschule – Lipizzanergestüt Piber o.J.)

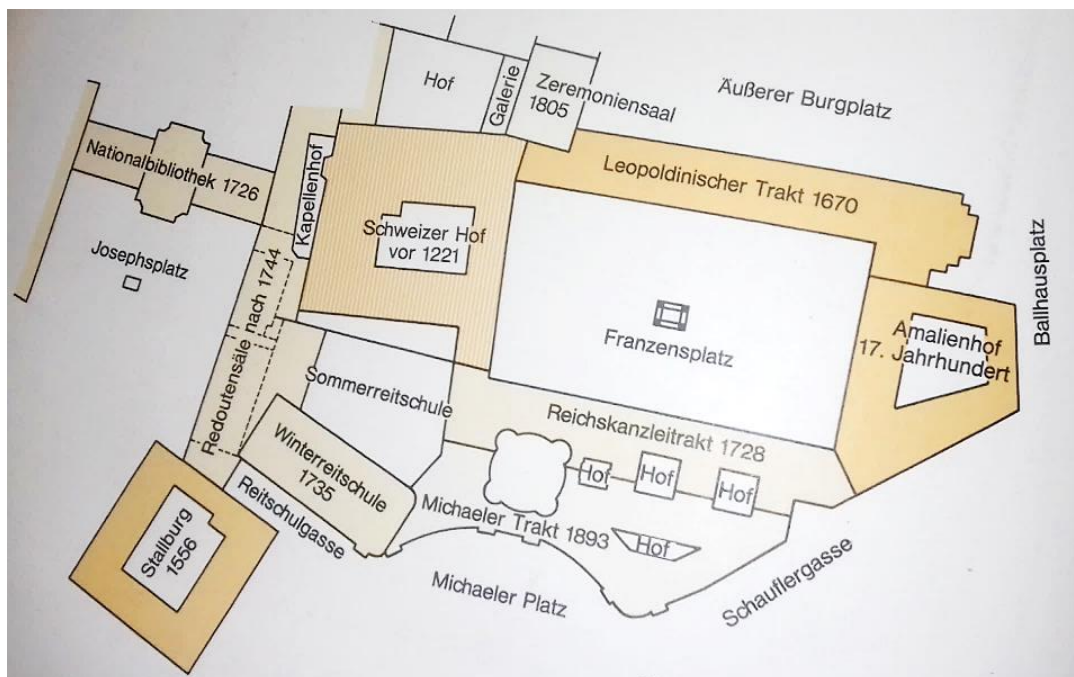


Abb. 32: Grundriss der Wiener Hofburg (Um den aus dem 13. Jahrhundert stammenden Schweizer Hof wurde bis zum Ende der Monarchie ständig dazu gebaut) (Handler & Lessing 1972, 92)

3.4.2 Zucht und Rasse

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, spielt die Rasse der Pferde der Spanischen Hofreitschule eine entscheidende, wenn nicht die wichtigste Rolle. Es handelt sich hierbei um ursprünglich spanische Pferde – die sogenannten Lipizzaner.

Die Stammeltern aller Lipizzanerpferde sind spanische Pferde, welche zu Zeiten der Maurenherrschaft gezüchtet wurden. Diese Pferde waren berberischen, arabischen und pyrenäischen (Villanos-Pferd) Ursprungs (Handler & Lessing 1972, 41) und hatten wie die

allermeisten aus Spanien stammenden Pferde dieselben klassischen Körpermerkmale: hohe Aktion in den Beinen, typisch konvexes Profil, hohe Knieaktion, federnde Sprunggelenke und die Veranlagung zur optimalen Demonstrierung der klassischen Reitkunst. (Goodall 1984, 185f.) Die Autorin Daphne Machin Goodall fasst zusammen, dass sich beim Berber eine

„für die Demonstration der Hohen Schule erforderliche ausgesprochene hohe Aktion entwickelte. Wegen dieser Aktion, für die kraftvolle Sprunggelenke Voraussetzung sind, wurde das spanische Pferd in ganz Europa sehr geschätzt, [...]“ (Goodall 1984, 190)

Die Kreuzung dieser drei zuvor genannten Pferderassen hatten im Laufe der Zeit den Lipizzaner hervorgebracht. Ein Pferd, welches

„genau dem Bild, das sich die Barockzeit von einem idealen Pferd machte, [entsprach, Anm. von K.F.]: es musste über Körperkraft, Intelligenz, Grazie, Mut, Lerneifer und Eleganz verfügen, also über alle Kriterien eines guten Dressurpferdes. Dazu musste es dem Prachtbedürfnis dieser Zeit entgegenkommen.“ (Handler & Lessing 1972, 41)

Im Jahre 1580 wurde das kleine Dorf Lipizza in Karst (heutiges Slowenien) von Karl II. (Sohn von Ferdinand I.) zum Sitz eines Hofgestütes erklärt und spanische Pferde wurden nach Lipizza gebracht. Am Karster Hofgestüt zu Lipizza wurden die „auserwähltesten und dauerhaftesten Pferde“ (Handler & Lessing 1972, 16) hervorgebracht und die leistungsstärksten und die geeignetsten Hengste wurden direkt dem kaiserlichen Hof in Wien übergeben. Die Gegend rund um Lipizza war karg und glich einem unfruchtbaren Landstrich. Mit dem Aufbau des Gestütes begann man auch, das umliegende Land zu kultivieren und fruchtbare Weideböden zu generieren. Es wurden neun Hengste und 24 Stuten aus Spanien geholt – mit diesen „hispanischen Pferden“ sollte die neue Zuchtlinie der Lipizzaner beginnen. (Handler & Lessing 1972, 17) Zur gleichen Zeit baute Erzherzog Maximilian, ein weiterer Sohn Ferdinands I., das Gestüt Kladrub in Böhmen auf und förderte ebenso wie sein Bruder die Zucht der Lipizzanerpferde in Österreich. Das Hofgestüt zu Lipizza wurde an die nachfolgenden Kaisererben weitergegeben und zunehmend vergrößert. Leopold I. führte geradezu eine Blütezeit des Gestüts herbei und verhalf ihm zu neuem Glanz. Karl VI. erweiterte das Gestüt nochmals um große Flächen und unter Kaiserin Maria Theresia befanden sich in Lipizza 150 Mutterstuten und entsprechend viele Hengste. (Handler & Lessing 1972, 20)

In den darauffolgenden 150 Jahren hatte das Gestüt in Lipizza mehrere Höhen und Tiefen zu bewältigen. Mehrmals musste es aufgrund von Erdbeben, Brand oder Krieg evakuiert werden, was zu großen Einbußen führte und besonders die Pferde litten unter den drastischen Evakuierungsmaßnahmen und den Futterumstellungen. Viele Stuten verwarfen ihr Fohlen und in den Jahren des Ersten Weltkrieges – Lipizza war Frontgebiet geworden – war der Zustand der Tiere so schlimm, dass die Trächtigkeitsrate bei nur mehr 10 % lag. Nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg „stellten die siegreichen Italiener den Antrag, das aus 179 Pferden bestehende Gestüt, das ‚seinerzeit aus Sicherheitsgründen aus nunmehr italienischem Staatsgebiet‘ evakuiert wurde, ‚nach Italien zurückzuführen‘.“ (Handler & Lessing 1972, 23) Nach langwierigen Verhandlungen einigten sich die Parteien darauf, die Stutenfamilien beziehungsweise den Gesamtbestand aufzuteilen: 107 Pferde wurden an die Italiener ausgeliefert und 97 blieben in Österreich und wurden in Laxenburg untergebracht. 1920 beschloss die Republik Österreich die Lipizzaner zu übernehmen und die Pferde wurden in das Bundesgestüt Piber in der Steiermark gebracht. Dort werden die österreichischen Lipizzaner bis heute gezüchtet und gehalten. (Handler & Lessing 1972, 22f.) (Kühnel 1964, 51f.) Ebenso besteht das Gestüt in Lipizza bis zum heutigen Tag und bringt erfolgreiche Lipizzanerpferde hervor. (Goodall 1984, 199)

Betrachtet man nun die Gestütsgeschichte der Lipizzanerpferde genauer, so fällt auf, dass immer wieder Hengste auftauchen, welche besonders erfolgreiche Zuchtlinien aufweisen. So sind beispielsweise die sechs Beschäler Generale (1710), Amico (1712), Danese (1718), Superbo (1722), Montedoro (1739) und Toscanello (1749) besonders in die Zuchtgeschichte eingegangen. Allerdings konnte keine ihrer Blutlinien bis zum heutigen Tag weitergegeben werden. Hengststämme, welche bis in unsere Zeit nachweisbar sind, immer noch eine direkte Nachkommenschaft hervorbringen und in gewisser Weise die Basis der Lipizzanerzucht bilden, sind folgende sechs:

„PLUTO (Schimmel) aus dem königlichen dänischen Hofgestüt Frederiksborg, rein spanischer Abstammung, geboren 1765;

CONVERSANO (Rappe), Originalneapolitaner, geboren 1767;

FAVORY (Falbe), Lipizzaner aus dem Kladruber Gestüt, geboren 1779;

NEAPOLITANO (braun), Neapolitaner aus der Polesina, geboren 1790;

SIGLAVY (Schimmel), Originalaraber, geboren 1810, im Lipizzaner Gestüt seit 1816;

MAESTOSO (Schimmel) Vater Originalneapolitaner, Mutter Originalspanierin, geboren 1819 in Mezöhegyes.“ (Handler & Lessing 1972, 43)

Es kann davon ausgegangen werden, dass die „relativ kleine erbbiologische Basis“ (Handler & Lessing 1972, 42) die Zucht erschwert. Insofern ist von einer sogenannten „mäßig engen“ Inzucht die Rede. Obwohl das Risiko einer Blutauffrischung von extern relativ hoch ist, wird es dennoch notwendig sein, edles Blut hinzuzuführen, insofern der Lipizzaner in seiner ursprünglichen Form nach barockem Vorbild erhalten werden soll. Unterlässt man das Beimischen von veredeltem Blut (zum Beispiel Araber), so besteht die Gefahr, dass bei „konstanter Reinzucht [...] der schwere Urtypus [Pyrenäerpfers, Anm. von K.F.] wieder hervortritt und das Pferd gemeiner und schwerer wird.“ (Finger zit. nach Handler & Lessing 1972, 43) (Handler & Lessing 1972, S. 43)

Der Lipizzaner ist im Erwachsenenalter meist weiß, wobei abhängig von der Zuchtlinie und dem jeweiligen Zweck (Demonstrationen der „Hohen Schule“ in der Spanischen Hofreitschule, Shows, Wagenpferde, Arbeitspferde) der Tiere auch andere Farben auftreten können. Prinzipiell kann beim Lipizzaner jede Fellfarbe auftreten, wobei in den ersten sieben bis zehn Lebensjahren alle Lipizzanerpfers dunkelfarbig sind (Abb. 33).

Das Züchten von weißen Lipizzanern wurde zunehmend von den Kaisern und Kaiserinnen eingefordert, da die Farbe Weiß wohl am ehesten das Göttliche, Prchtige, das Licht, die Reinheit und die reine Eleganz des Barock auszudrücken vermochte. (Goodall 1984, 201) (Handler & Lessing 1972, 43) Durch das Einkreuzen der Araberpfers setzte sich die weiße Farbe zunehmend durch und wurde am häufigsten vererbt. Die Größe des Lipizzaners liegt zwischen 1,55 m und 1,67m Stockmaß und der gesamte Körperbau entspricht dem eines „barocken Prunkpfers“. (Handler & Lessing 1972, 42) (Handler & Lessing 1972, 43)



Abb. 33: Gestüt Piber: weiße Mutterstuten mit ihren dunkelfarbigen Fohlen (Handler & Lessing 1972, 43)

Der Lipizzaner kann zu den ältesten in Europa gezüchteten Kulturpferden gezählt werden. Das wohl größte Geheimnis dahinter sind die strengen Zuchtregeln, welche das wichtigste Ziel der „Leistungsauslese“ verfolgen. Nur mit den allerbesten, leistungsstärksten und lernwilligsten Pferden wird weitergezüchtet– dies macht den Lipizzaner zu einer so erfolgreichen und einzigartigen Rasse, welche seit mehreren hundert Jahren Bestand hat und deren direkte Blutlinie bis heute nicht unterbrochen ist. (Handler & Lessing 1972, 15)

3.4.3 Die klassische Reitkunst im Überblick

Bevor ein historischer Überblick der Entwicklung der klassischen Reitkunst in Europa gegeben wird, soll der Begriff als solcher geklärt werden.

„Klassisch“ steht seit der Renaissance für das „kulturelle Erbe der Griechen und Römer“ (Handler & Lessing 1972, 51) und meint „Schönheit und Harmonie, Aufhebung des

Besonderen im Typischen, idealer Einklang zwischen Psyche und Physis.“ (Handler & Lessing 1972, 51) All diese Merkmale des „Klassischen“ gelten für die klassische Reitkunst und werden darin verwirklicht.

Die klassische Reitkunst war nämlich keine neue Erfindung der frühen Neuzeit, vielmehr wurde sie im Zuge der Renaissance, der Zeit, in welcher die schönen Künste wieder aufblühten, wiederentdeckt. Bereits in der Antike beschäftigten sich die alten Griechen mit der hohen Kunst des Reitens. Xenophon, ein griechischer Philosoph (430–354 vor Christus), begründete die Hippologie – die Lehre des Pferdes und des Reitens und schrieb bereits damals wertvolle Lehrsätze für die klassische Reitkunst nieder, welche bis heute Gültigkeit haben. Beispielsweise stellte er fest, dass Vertrauen, Sanftmut, Geduld, aber vor allen Dingen ein freundlicher und respektvoller Umgang mit dem Pferd, ausschlaggebend bei der Ausbildung von Pferden hin zur klassischen Reitkunst sind. „Du kannst einen Tänzer nicht mit Peitsche und Sporen tanzen lehren.“ (Xenophon zit. nach Handler & Lessing 1972, 52)

Das griechische Reich ging unter und die darauffolgenden Völkerwanderungen ließen alte Werte und viele edle Künste, darunter auch die Reitkunst, verschwinden. Die Reitkunst hörte auf eine Kunst zu sein und gerade im Mittelalter wurden die Pferde wie Kreaturen, welche es zu brechen galt, behandelt. Mit dem Zeitalter der Renaissance, welches im deutschsprachigen Raum nördlich der Alpen im 16. Jahrhundert Einzug hielt, erinnerte man sich an die Werte und Künste der Antike und wollte sie wiederbeleben und wiederaufblühen lassen. So fand auch die vergessene Reitkunst wieder Erneuerung und Xenophons Werk stellte die Basis für die Wiedergeburt der Reitkunst dar. Es muss allerdings hinzugefügt werden, dass Xenophons Aufforderung zu respektvoller und freundlicher Haltung dem Pferd gegenüber nicht erfüllt wurde. Vielmehr lehrten die ersten Reitmeister, wie Frederigo Grisone es war, das Pferd möglichst schnell und gewaltsam zu unterwerfen – grausame Gebisskonstruktionen aus jener Zeit können dies bestätigen. Erst mit Antoine de Pluvinet und François Robichon de la Guérinière und deren neuen Lehren veränderte sich die Haltung in der klassischen Reitkunst und der wahre Geist der alten Griechen war wieder zu spüren – die „individuelle Behandlung des Pferdes“ (Podhajsky 2009, 12) trat erstmals seit der Antike wieder in den Vordergrund. (Handler & Lessing 1972, 52, 56, 58f.) (Podhajsky 2009, 11f.) (Gelbhaar 1997, 33, 69)

Der zweite Teil des Begriffes, die „Kunst“, meint die Fähigkeit und das Geschick des Reiters und der Reiterin, das Pferd so auszubilden und zu reiten, sodass die Demonstration der „Hohen Schule“ mit spielerischer Leichtigkeit, in harmonischem Einklang und auf freiwilliger Basis (aus der Sicht des Pferdes) gelingt. Das Ziel in der klassischen Reitkunst ist es demnach

„das Pferd durch systematisch aufbauende, gymnastizierende Arbeit dazu zu befähigen, das Gewicht des Reiters in allen Gangarten mühelos zu tragen und sich dabei in kontrollierter Losgelassenheit mit natürlichem Charme zu bewegen.“ (Xenophon e.V. 2019)

Darüber hinaus wird die Versammlung des Pferdes angestrebt, welche dazu beiträgt, dass das Pferd besser ausbalanciert ist, die Vorhand folglich freier wird und das Pferd insgesamt Erhabenheit und Anmut ausstrahlt. (Xenophon e.V. 2019) Gelingt all das, kann wahrhaftig von edler und schöner Kunst gesprochen werden.

Offensichtlich ist es aber nicht nur die Kunst, die zum Erreichen der Ziele führt, vielmehr beruhen komplexe Ausbildungs- und Trainingsmethoden, Zucht- und Fütterungslehren auf wissenschaftlichen Erkenntnissen und theoretischen Abhandlungen. (Handler & Lessing 1972, 51) So schreibt Alois Podhajsky, ehemaliger Leiter der Spanischen Hofreitschule und Meister der Reitkunst des letzten Jahrhunderts: „Theorie ist das Wissen, die Praxis das Können. Immer aber soll das Wissen dem Handeln vorangehen.“ (Podhajsky 2009, S.5)

Ein weiterer Definitionsvorschlag soll die Kernmerkmale und die Anforderungen der klassischen Reitkunst nochmals verdeutlichen:

„Klassische Reitkultur“ ist der Begriff für die Ausübung des Reitsports im Sinne der Klassischen Lehre nach den bewährten Grundsätzen der Alten Meister. Diese stellt bei allen Anforderungen die Gesundheit und das Wohlbefinden des Pferdes in den Vordergrund. Die Ausbildung nimmt daher Rücksicht auf die sich durchaus unterschiedlich entwickelnde psychische und physische Bereitschaft des Pferdes zu williger Mitarbeit und auf die damit erstrebte ‚Harmonie zwischen Reiter und Pferd‘ – der Devise für Klassisches Reiten.“ (Xenophon e.V. 2019) (Abb. 34, 35)



Abb. 34: Die Vorstellung der klassischen Reitkunst um 1700, ganz im Zeichen des Barock (Handler & Lessing 1972, 70)



Abb. 35: Erhabene Terre á Terre mit der Vorhand zu dem Pilar – Modernes Beispiel für die klassische Reitkunst (Branderup & Kern 2003, 35)

1565 wurde in Österreich, wie bereits erwähnt, erstmalig von einem „spanischen“ Reitsaal gesprochen. Im selben Jahrhundert, aber knapp 40 Jahre früher, kam es in Neapel (spanisches Königreich in Italien) zur Gründung der ersten Reitakademie durch den Lehrmeister Grisone. „Jeder französische oder deutsche Adelige, der sich zu dieser Zeit in der Reitkunst vervollkommen wollte, war gezwungen bei diesen berühmten Lehrern Unterricht zu nehmen.“ (De la Guérinière 2008, 12) Die neapolitanische Reitakademie brachte Italien „den Ruhm, die Wiege zu einer großartigen Entwicklung gewesen zu sein.“ (Handler & Lessing 1972, 59) In den beiden darauffolgenden Jahrhunderten (17. und 18. Jahrhundert) verbreitete sich die klassische Reitkunst vom heutigen Italien aus (neapolitanische Reitakademie) über Spanien, England und Frankreich und wurde besonders am französischen Hof bis an die Spitze ihrer Perfektion weiterentwickelt. Die bekanntesten Lehrmeister der hohen Reitkunst waren Antoine de Pluvinet (16. Jahrhundert), Salomon de la Broué (16. Jahrhundert), der Herzog William Cavendish von Newcastle (17. Jahrhundert) und François Robichon de la Guérinière (18. Jahrhundert) – sie stammten aus Frankreich, Italien und England. Erst die enge Verbindung des spanischen Hofes mit dem österreichischen Hof ließ die klassische Reitkunst auch am Wiener Kaiserhof Einzug halten. So kam es, dass unzählige Reitakademien entstanden und an allen Fürstenhöfen Europas die „Hohe Schule“ der klassischen Reitkunst gelehrt und ausgeübt wurde. (Handler & Lessing 1972, 54f., 59, 76) (Goodall 1984, 188) Obwohl am Ende die klassische Reitkunst des französischen Hofes eine weitaus wichtigere Rolle spielte als jene des italienischen Hofes, ist Italien die Wiege der klassischen Reitkunst – nicht zuletzt aufgrund Giovanni Pignatellis, Schüler Grisones, Erfindung der Kandare. Wesentliche Bestandteile der Kandare sind ein Stangengebiss mit Ober- und Unterbaum und eine Kinnkette. Die Kandare ermöglichte es, die Pferde im Sinne der „Hohen Schule“ zu reiten und vorzuführen. (Handler & Lessing 1972, 58f.)

Die klassische Reitkunst und das Ausbilden der Pferde für „die Hohe Schule oder für die Dressur wurde zum Selbstzweck; nunmehr galt es als Selbstverständlichkeit, dass ein junger Mann von Ansehen oder ein Höfling seine eigenen Pferde selbst auszubilden vermochte.“ (Goodall 1984, 188) Das größte und stärkste Zentrum der klassischen Reitkunst wurde der Wiener Kaiserhof. Es verwundert somit nicht, dass

„die Spanische Reitschule in Wien das einzige Reitinstitut der Welt ist, in dem seit vierhundert Jahren klassische Reitkunst in reinster Form gepflegt und die Ausbildung nach jahrhundertlang vor allem mündlich überlieferten Methoden durchgeführt wird.“ (Handler & Lessing 1972, 51)

Im Zuge der Entwicklung der klassischen Reitkunst wurden nicht nur die spanischen Pferde importiert und optimal für die „Hohe Schule“ gezüchtet, sondern auch die Art der Zäumung wurde verändert und an die neue Zweckmäßigkeit angepasst. Fest steht, dass, „im Verlauf des 17. Jahrhunderts die Extremformen der Zäumungen nach und nach verloren gehen, die Gebisse immer humaner und zweckdienlicher werden.“ (Gelbhaar 1997, 69) Es kann angenommen werden, dass diese Entwicklung einher mit der Veränderung des Stellenwertes des Pferdes geht – mit der Anerkennung des Pferdes als zu respektierendes Lebewesen (Guérinière vermittelte diesen Ansatz unter anderem) verschwanden brutale Gebisse und pferdefreundlichere Varianten wurden entwickelt. (Gelbhaar 1997, 12)

Die Erfindung der Kandare spielt, wie bereits zuvor erwähnt, eine maßgebliche Rolle in der klassischen Reitkunst. Die bisher dagewesenen Tensen und Gebisskonstruktionen wurden zunehmend durch den Kandarenzaum ersetzt beziehungsweise ergänzt. Auch wenn die Kandare in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr vollständig der heutigen entspricht, ist sie bis zum heutigen Tag *die* Zäumungsform in der klassischen Reitkunst. (Handler & Lessing 1972, 192f.) Ergänzend zum Kandarenzaum wurde und wird besonders während der Ausbildung der Pferde mit dem Kappzaum gearbeitet. Der Kappzaum kam mit der Entstehung der klassischen Reitkunst in Spanien nach Europa und wirkt über die Schädelknochen beziehungsweise über das Nasenbein auf das Pferd ein. Der Kappzaum wurde und wird besonders für die Arbeit an der Hand oder die Arbeit an der Longe eingesetzt und zählt nach wie vor zur Grundausstattung in der Pferdeausbildung. (Haller 2015) (De la Guérinière 2008, 21f.)

3.4.4 Ausbildung des Pferdes und des Reiters und der Reiterin

Die „Hohe Schule“ verlangt nach der Verschmelzung von Pferd und Reiter und Reiterin in der Harmonie der Bewegung, und dies in jeder Ausbildungsphase. Durch die gymnastische Beanspruchung der Gesamtmuskulatur, angepasst an den jeweiligen psychischen

Entwicklungsstand des Tieres, sollte das Pferd am Ende der Ausbildung im Stande sein, auch die schwierigsten Übungen in Harmonie und vollem Gleichgewicht mit spielerischer Leichtigkeit zu absolvieren. François Robichon de la Guérinière trat etwa hundert Jahre nach Antoine Pluvinel an dessen Platz als bedeutendster Reitmeister Frankreichs. Guérinières Auffassung der Reitkunst bildet heute noch die Basis in der klassischen Reiterei. Wurde vor Pluvinel noch eine strenge Hand in der Pferdeerziehung gelehrt, kam mit Guérinière ein milderes Klima in die Reitakademien. Nun galt es, die Tiere durch Aufmunterung und Zuneigung, nicht mehr nur durch scharfe Zäumung und Sporen, zu formen und auszubilden. Eine der auch heute noch wichtigsten Dressurübungen, nämlich das „Schulterherein“, (Abb. 36) geht auf Guérinière zurück. Mit seinem Buch „Ecole de Cavalerie“ (1733) schuf er ein Grundlagenwerk der klassischen Reitkunst, welches wissenschaftlich fundiert und als theoretischer Teil der Reitausbildung gedacht war. Guérinières Grundsatz „Erziehung zu Losgelassenheit und Gehorsam“ (Handler & Lessing 1972, 62) und seine Auffassungen und Methoden zeichnen sich heute noch in der Spanischen Hofreitschule ab. Die Idee der klassischen Reitkunst ist es somit, die Ebenbürtigkeit zwischen Pferd und Reiter und Reiterin zu schaffen – nur dann kann vollendete „Hohe Schule“ gelingen. (Handler & Lessing 1972, 52, 60ff., 76)



Abb. 36: Das „Schulterherein“ (Handler & Lessing 1972, 62)

Der Grundstein der Ausbildung sind die Lehren Xenophons, welche heute wissenschaftlich untermauert werden können. In der „Peri Hippikes“ (350 vor Christus) lüftet er das Geheimnis echter Reitkunst:

„Die Götter haben dem Menschen verliehen, Menschen durch Worte zu lehren, was sie tun sollen; dass man aber ein Pferd durch Worte nichts lehren kann, ist einleuchtend. Wenn man aber jedesmal, wenn das Pferd etwas tut, wie man es von ihm haben will, ihm einen Gefallen erweist, dagegen, wenn es ungehorsam ist, bestraft, so wird es am besten lernen, seine Schuldigkeit zu tun. Dies ist [...] der Inhalt der ganzen Reitkunst.“ (Xenophon zit. nach Handler & Lessing 1972, 137)

Ein Pferd, dass unter Zwang arbeitet, keine Freude an seiner Leistung hat und seine Aufgabe nicht versteht, ist ein dressiertes Pferd. Das klassisch ausgebildete Pferd jedoch wird im Einklang mit seinen psychischen Eigenschaften körperlich gefordert und empfindet Stolz und Freude in der Ausübung höchster Leistung, da sein Reiter und seine Reiterin „in seine Seele einzudringen vermag, [...] also die Äußerungen seines Verhaltens deuten kann.“ (Handler & Lessing 1972, 138) Das erste Ziel der Ausbildung ist der Zugang zur Psyche des Tieres. Es gilt,

das Pferd an den Umgang mit dem Menschen und an neue Situationen zu gewöhnen – die damit zusammenhängende Angst zu beseitigen. Vor allem in dieser Entwicklungsstufe ist überschwängliches Lob, selbst bei kleinsten Errungenschaften essenziell. Fehlt es also an psychischem Kontakt, kann das Pferd nur unterworfen, nicht aber erzogen werden. (Handler & Lessing 1972, 137 – 140)

„Nur aus seelischer Entspannung kann sich später körperliche Gelöstheit, Losgelassenheit ergeben. [...]. Geduld, Güte und ständiger persönlicher Kontakt im Stall mehr noch als auf der Reitbahn sind ein Schlüssel zur Erreichung dieses Zieles, wobei die besondere Sensibilität des Pferdes in Bezug auf Klang der Stimme und das hervorragend ausgebildete Gedächtnis entsprechend eingesetzt werden sollen.“ (Handler & Lessing 1972, 139)

Zweites Ausbildungsziel ist es, beginnend mit der Leistungsforderung an das Pferd, dem Pferd die eigene Überlegenheit und höhere Stellung in der Rangordnung zu bestätigen. Die Anerkennung dieser Rangordnung bringt Respekt mit sich. Ein Auftreten, welches sowohl bestimmt und überlegen als auch ruhig, gerecht, maßhaltend in den Anforderungen und anerkennend ist, erntet Vertrauen und Zuneigung. (Handler & Lessing 1972, 140)

Heute noch gültig sind die 1898 erschienen „Directiven für die Durchführung des methodischen Vorganges bei der Ausbildung von Reiter und Pferd in der k. u. k. Spanischen Hofreitschule“ (Abb. 37) von Feldmarschallleutnant Franz Holbein von Holbeinsberg und Oberbereiter Johann Meixner. Dieses Grundlagenwerk teilt die Ausbildung des Pferdes in drei Stufen ein. Stufe eins ist das sogenannte „Gradausreiten“, bei dem das Pferd ohne Versammlung, in natürlicher Haltung auf gerader Linie in allen Gangarten geritten wird. Die „Campagnereiterei“ bildet die zweite Ausbildungsstufe, bei der nun alle Gangarten im absoluten Gleichgewicht und in Versammlung geritten werden. Die letzte Stufe der Ausbildungsleiter wird von der Königsdisziplin, der „Hohen Schule“, gebildet. Hier gilt es, das Pferd durch vermehrte Biegung der Hanken in eine künstliche Aufrichtung zu bringen, in der unterschiedlichste Gänge und Sprünge geritten werden. Die Phasen der Ausbildung sind aufeinander aufgebaut und können ohne die vorherigen Stufen nicht gelingen. Zwei Drittel der Ausbildungszeit beanspruchen die ersten zwei Phasen. Sie dienen dem Muskelaufbau, der Biegsamkeit und der Geschmeidigkeit, aber auch der Entwicklung und Förderung des Intellekts und der geistigen Reife des Pferdes. (Handler & Lessing 1972, 142f.)



Abb. 37: Die Directiven von 1898 (Handler & Lessing 1972, 142)

Im Folgenden werden die einzelnen Etappen der klassischen Pferdeausbildung kurz beschrieben.

Erste Ausbildungsschritte des Jungpferdes werden schon im Stall gemacht, in dem das Tier mit der neuen Lebensweise vertraut gemacht und an Sattel und Zaum gewöhnt wird. Die Spanische Hofreitschule zu Wien nimmt die Lipizzanerhengste erst vierjährig auf. Der Lipizzaner ist ein spätreifes Tier, das erst mit sieben Jahren voll entwickelt ist. Die Junghengste werden daher erst nach vier jährigem Aufenthalt auf den Weiden und Almen ihres Geburtsortes nach Wien zur ersten Arbeit gebracht. Die erste Ausbildungsphase nimmt das erste Ausbildungsjahr in Anspruch und wird nochmal in zwei Teilabschnitte, nämlich in die 'Arbeit an der Longe' (Abb. 38) und in das schon erwähnte „Gradausreiten“ gegliedert. Bis zu 12 Wochen wird das Jungpferd an der Longe trainiert, mit dem Ziel eine psychische und körperliche Anpassung an neue Ausrüstung, Menschen und Umgebung zu erreichen. Die Furcht vor dem Reiter und der Reiterin und vor neuen Anforderungen soll dem Tier in dieser Phase genommen werden, es soll zur psychischen Entspannung kommen. Jedoch gilt es hier auch, das Pferd daran zu gewöhnen, sich dem Reiter und der Reiterin unterzuordnen. Die Longenarbeit ist somit wichtige Erziehungsarbeit. Des Weiteren soll das Jungpferd am Ende dieser Phase alle drei Gangarten ohne Reiter und Reiterin im Gleichgewicht beherrschen. Die zweite Hälfte der ersten Phase

nennt sich nun „Gradausreiten“ und soll zur körperlichen Losgelassenheit und psychischer Kooperation führen. Das Jungpferd, durch die vorhergegangene Longenarbeit gut vorbereitet und mit dem Reiter und der Reiterin vertraut, kann nun auf der ganzen Bahn frei geritten werden. In natürlicher Haltung und weitgehend auf geraden Linien soll das Pferd das Reitergewicht korrekt tragen lernen und seine natürliche Balance mit dem Reiter und der Reiterin finden. (Handler & Lessing 1972, 144f.) (Podhajsky 2009, 67ff., 80)



Abb. 38: Longieren des jungen Pferdes (Podhajsky 2009, 65)

Das zweite bis dritte Ausbildungsjahr wird der „Campagnereiterei“ oder der „Niederer Schule“ gewidmet. Während das erste Ausbildungsjahr sehr schonend war und hauptsächlich dem Kraftaufbau diente, beginnt mit dem zweiten Ausbildungsjahr die ernstere Arbeit. Mit dieser zweiten Phase beginnt die Körpergymnastik, welche schrittweise steigend und aufbauend zu erfolgen hat. Ziel ist ein Pferd, welches schwungvoll, versammelt und durchlässig, geradegerichtet und taktmäßig vorwärts geht. Die „Niedere Schule“ beinhaltet aber auch die „Arbeit an der Hand“, bei der die Biegung der Hanken und die dadurch möglich gemachte Aufrichtung der Vorderhand geübt wird. Durch die daraus entstehende vermehrte Gewichtsübernahme der Hinterhand wird diese in ihrer Muskulatur gestärkt. (Handler & Lessing 1972, 144f.) (Podhajsky 2009, 91)

Sofern das Pferd in der Lage war, die Ziele der vorherigen Phasen zu erreichen, beginnt mit dem dritten bis vierten Ausbildungsjahr das Erlernen der „Hohe Schule“. (Handler & Lessing 1972, 144f.)

„Die Hohe Schule ist ohne die zwei ersten Reitarten und besonders ohne vorangegangene Campagneschule einfach nicht denkbar. Sie vereinigt in sich alle drei Reitarten zu einem Ganzen.“ (Exzellenz von Holbein zit. nach Podhajsky 2009, 152)

Diesem Leitsatz entsprechend werden in dieser dritten Ausbildungsphase häufig Übungen trainiert, die bereits Teil der Campagneschule waren, nun aber einer anderen Zielsetzung entsprechen: Ging es bis jetzt darum, ob ein Pferd in der Lage ist, eine bestimmte Übung auszuführen, so wird eben dies nun vorausgesetzt – in dieser letzten Ausbildungsphase geht es vielmehr darum, wie gut das Pferd eine Übung meistern kann. Die bis zu diesem Zeitpunkt angestrebte Perfektion wird jetzt konsequent eingefordert. Die „Hohe Schule“ lässt sich in „Schulen auf der Erde“ und in „Schulen über der Erde“ unterteilen. Ziel der Ersteren ist „das in den ‚gewöhnlichen und außergewöhnlichen Gängen‘ vollkommen durchlässige, in allen Touren und Wendungen im Gleichgewicht schwungvoll mit Kadenz tretende Pferd.“ (Handler & Lessing 1972, 144f.) In diese Ausbildungsetappe fällt das Erlernen der Passage, auch spanischer Tritt genannt, der Piaffe, des Schulgalopps, des Wechselns von einer Hand zur anderen, der halben und der ganzen Volte, der Passade, und der Pirouette. (De la Guérinière 2008, S.40) Das in der klassischen Reitkunst höchste zu erreichende Ziel sind die „Schulen über der Erde“. Dabei wird die Pesade oder Levade, die Kapriole und Courbette trainiert – Lektionen, bei denen sich das Pferd weitgehend vom Boden abhebt. (Podhajsky 2009, 152) (Handler & Lessing 1972, 144f.)

Im Gegensatz zu anderen Reitlehren, bei denen häufig, dem spektakulärem Aussehen halber, unnatürliche Gänge, wie der Walzerschritt oder der „Galopp auf drei Beinen“ (Handler & Lessing 1972, 146) trainiert werden, sind in der klassischen Reitschule nur natürliche Gangmechaniken mit natürlicher Fußsetzungen in allen drei Gangarten erwünscht. Unter „Gangarten“ sind die verschiedenen Fußungsabfolgen, bedingt durch die verschiedenen Arten der Fortbewegung, zu verstehen. Zu den natürlichen oder „gewöhnlichen“ Gangarten gehören der Schritt, der Trab und der Galopp. Unter die „außergewöhnlichen“ Gangarten fallen Seitengänge, das Rückwärtstreten, die Piaffe und die Passage.

Der Schritt ist die langsamste und niedrigste Gangart, welche aus vier Bewegungen besteht. Sobald sich der rechte Vorderfuß in der Vorführphase befindet, hebt sich unmittelbar darauf der linke Hinterfuß ab. Genauso bewegt sich das andere diagonale Beinpaar, demnach macht das linke Vorderbein die dritte Bewegung, das rechte Hinterbein die vierte. Das Pferd fußt immer mit zwei oder drei Beinen gleichzeitig, es gibt demnach keinen Schwebemoment. Der Trab besteht aus zwei Bewegungen, bei dem jeweils die diagonal gegenüberliegenden Beinpaare gleichzeitig gehoben und vorgeführt werden. Noch bevor das erste Beinpaar wieder am Boden auftritt, stößt das zweite Beinpaar sich schon wieder ab, wodurch sich ein kurzer Schwebemoment ergibt. Der Galopp ist eine gesprungene Gangart im Dreitakt, bei der sich in der Schwebephase alle vier Beine in der Luft befinden. Unterschieden werden ein Rechtsgalopp und ein Linksgalopp – jenes Vorderbein, welches weiter vorgreift, gibt dem Galopp den Namen. Weitere wichtige Begriffe in der Gangschule des Pferdes sind der „Takt“ und das „Tempo“. Ein Pferd, welches im „Takt“ läuft, weist in allen Gangarten gleichbleibende Zeitabstände zwischen zwei Fußungen auf. Das „Tempo“ meint die Geschwindigkeit, mit der eine Gangart geritten wird. Das Tempo kann durch Verkürzung oder Verstärkung variiert werden, das Halten eines gleichmäßigen Tempos ist ein wichtiger Punkt in der Ausbildung. (Handler & Lessing 1972, 146f.) (De la Guérinière 2008, 36ff.) (Podhajsky 2009, 26-30)

Ein weiterer wesentlicher Punkt in der Pferdausbildung ist die Hilfengebung. Vor allem über den Tastsinn, die physischen Reize also, welche das Pferd an seinem Körper spürt, wird mit dem Pferd kommuniziert, und ihm dadurch gesagt, was von ihm verlangt wird. In der klassischen Reitkunst werden zuerst die Schenkel-, dann die Zügel- und zum Schluss die Gewichtshilfen am Pferd eingesetzt. Während die Schenkel vorwärtstreibend wirken, wird mit den Zügeln eher verhalten, das Gewicht wirkt in erster Linie, ebenso wie die Schenkel, vorwärtstreibend, kann aber auch ein Verhalten erzielen. Wenn das Pferd physisch und psychisch in der Lage ist, die Forderungen seines Reiters und seiner Reiterin zu erfüllen und dies willig und untergeben tut, „steht es an den Hilfen“. Das „an den Hilfen stehende“ Pferd ist Voraussetzung für die weitere Ausbildung und bei Schwierigkeiten in den höheren Lektionen, muss immer wieder zu diesem Ausbildungspunkt zurückgekehrt werden. (Handler & Lessing 1972, 150)

Offensichtlich ist das kunstvolle Rossballett eng mit den Lehren der „Hohen Schule“ verknüpft. Großartige Reitmeister und Kenner der klassischen Reitkunst wie Antoine Pluvinel einer war, wurden mit der Choreografie von Rossballetten beauftragt. Somit lässt sich erahnen, was dem Publikum bei der Aufführung eines Rossballetts geboten wurde. (Strong 1991, 107) „Es [Das Rossballett, Anm. von K.F.] sollte die vollkommene Ausbildung von Reiter und Pferd in allen Gangarten und Sprüngen zeigen.“ (Fritz 1992, 19) Aus diesem Grund wird sich der folgende Abschnitt auf jene Lektionen der „Hohen Schule“ beschränken, welche auch in den Rossballetten vorgeführt worden sind. Solche, in diesem Rahmen aufgeführten Sprünge, waren unter anderem die Kapriole, die Croupade und die Courbette. (Huss 2008, 246)

Der „Renvers“, ein Seitengang, bei dem das Pferd in Bewegungsrichtung gebogen ist, ist wichtige Grundlage für das Erlernen hoher Lektionen. Anfangs im Schritt und Trab, später aber im verkürzten Galopp geritten, ist er Ausgangspunkt für die „Pirouette“ (Abb. 39, 40). Diese wird im „verkürzten Galopp ohne Raumgewinn um die Hinterhand in regelmäßigen, deutlich akzentuierten Galoppsprüngen“ (Handler & Lessing 1972, 174) geritten. Je nach dem Können des Pferdes wird entweder eine Dreiviertel- oder eine ganze Pirouette um den inneren Hinterfuß, mit sechs bis acht Sprüngen vollführt. Dabei muss das innere Hinterbein deutlich vom Boden abgehoben werden. (Handler & Lessing 1972, 174f.)

„Die Pirouette ist eine Art Volte, die auf einer Stelle gemacht wird und etwa eine Pferdelänge Durchmesser hat. Die Kruppe bleibt im Mittelpunkt und das innere Hinterbein dient als Achse, um die sich die beiden Vorderbeine wie auch das äußere Hinterbein bewegen.“ (De la Guérinière 2008, 42)



Abb. 39: Der verkürzte Galopp als Basis für die Pirouette (Handler & Lessing 1972, 176)

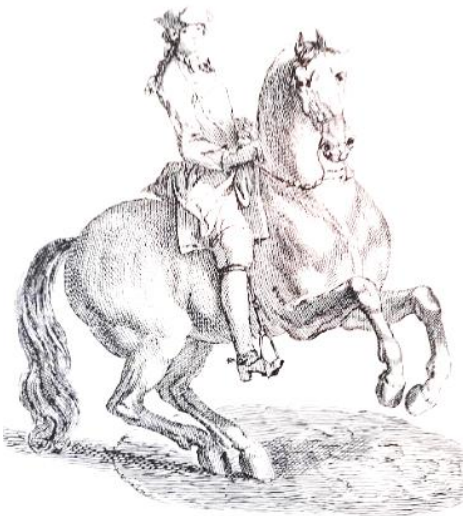


Abb. 40: Die Piourette nach Guérinière (Handler & Lessing 1972, 176)

Die wohl wichtigste Übung der „Hohen Schule“, und deshalb auch schon in Ansätzen bei der „Arbeit an der Hand“ trainiert, ist die „Piaffe“ (Abb. 41, 42). „Diese stolze Gangart wurde bei Karussells und festlichen Aufzügen sehr hochgeschätzt“. (De la Guérinière 2008, 41) Aus ihr werden häufig die Passage und die „Schulen über der Erde“ entwickelt. Die Piaffe ist ein auf der Stelle gerittener Trab, stark kadenziert und mit ausgiebigem „Untertreten“ der Hinterhand.

Durch die gebeugten Hanken und der daraus resultierenden Gewichtsverlagerung auf die Hinterhand wird die Vorhand frei und beweglich. (Handler & Lessing 1972, 176)

„Die Beine heben sich nacheinander diagonal paarweise in einer reinen, geschmeidigen, taktmäßigen Bewegung, wobei die Beugephase betont wird. Die Hufspitze des Vorderfußes wird bis etwa zur Mitte des Röhrbeines des am Boden befindlichen anderen Vorderfußes gehoben. Der angehobene Hinterfuß ist niedriger, etwa in der Höhe des Fesselkopfes des Standbeines. Die richtige Piaffe muss jederzeit ohne Störung des Taktes vorgetragen werden können.“ (Handler & Lessing 1972, 176)

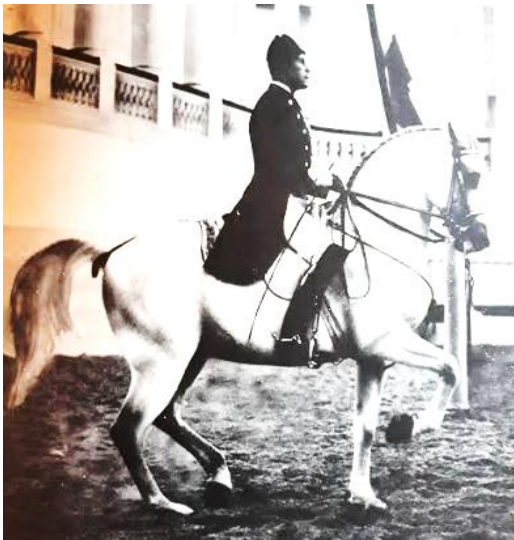


Abb. 41: Die Piaffe (Handler & Lessing 1972, 177)



Abb. 42: Die Piaffe nach Guérinière (Handler & Lessing 1972, 177)

Während die Piaffe jene Gangart der Trabfußfolge mit der kürzesten Schwebephase ist, ist die „Passage“ (Abb. 43) oder der „Spanische Tritt“ jene Gangart mit der längsten. Das Pferd springt zwischen den beiden diagonalen Beinpaaren hin und her. Die Beine werden dabei sowohl höher gehoben als auch länger in der Schwebephase gehalten als im Trab. Anders als die Piaffe, wird die Passage nur unter dem Reiter und der Reiterin, aus dem Schritt, dem Trab oder der Piaffe erlernt. (Handler & Lessing 1972, 176f.)



Abb. 43: Passage (Podhajsky 2009, S.177)

Die „Pilarenarbeit“ (Abb. 44) hat Pluvinel von den Alten Griechen übernommen und der Spanischen Ausbildung hinzugefügt. Dabei wird ein Paar Rundhölzer mit 1,50 m Abstand und 2,00 m Höhe verwendet – zwischen den Pfählen kann das Pferd angebunden werden. In dieser Vorrichtung kann das Pferd die Piaffe, Pesade, Levade (Abb. 45) und andere Schulsprünge erlernen. Die Pilarenarbeit wird in ihrer ursprünglichsten Form nur noch an der Spanischen Hofreitschule praktiziert und selbst dort in stetiger Abnahme – weniger als Mittel zum Zweck, mehr um sie traditionsgemäß in den Vorführungen vorstellen zu können. Grund für diese Entwicklung ist die enorm hohe Geschicklichkeit und die große Erfahrung, die der Reiter und die Reiterin haben muss, damit diese Arbeit nicht mehr Schaden als Nutzen bringt. So spricht Exzellenz von Holbein schon in den „Directiven“ davon, dass die Pilarenarbeit, durch ungeübte Hand ausgeführt, zur Marterarbeit werden kann. Da das Pferd gut auf diese Übungen vorbereitet sein muss, werden diese frühestens im dritten Ausbildungsjahr herangezogen. Sinn macht die Pilarenarbeit dann, wenn das Pferd sowohl vorwärts also auch im Stand piaffieren kann. Der ursprüngliche Zweck diese Arbeit war es dann, das Pferd in den Pilaren zu korrigieren, es zu gymnastizieren und es dadurch geschmeidiger und stärker zu machen. Des Weiteren lässt sich anhand dieser Arbeiten am ehesten erkennen, für welche Schulsprünge das Pferd am meisten Talent hat. (Handler & Lessing 1972, 178f.) (Podhajsky 2009, 257f.)



Abb. 44: Piaffe in den Pilaren (Podhajsky 2009, 256)



Abb. 45: Levade in den Pilaren (Podhajsky 2009, 256)

Der Ursprung der „Hohen Schule“ liegt weit zurück und hatte anfangs weniger den Zweck der Repräsentation oder der Kunst, vielmehr waren es praktische Gründe, welche nach den Figuren der „Hohen Schule“ verlangten.

„Die Reiterspiele der Völker stehen gewöhnlich in unmittelbarer Beziehung zu ihrer Kampfmethode resp. Taktik. Als die Erfindung der Feuerwaffe durchgehende Veränderungen im Heerwesen nötig machte, und die ritterlichen Lanze nicht mehr allein die Schlachten entschied, als das Faustrohr, die Arkebuse und die Feldschlange ihre eiserne Saat auszustreuen begannen, der kein Panzer widerstand: da nahm der bisher vom Kopf bis zur Zehe in Stahl gehüllte Reiter ein Stück der Rüstzeuge nach dem anderen ab, um sein Pferd zu erleichtern und es zu der neuesten Fechtart gewandter zu machen. Diese bestand in Kämpfen mit der langen, schlanken Toledoklinge und dem Faustrohr, eine Fechtart – „Caracolieren“ –, die nicht nur ein Eindringen, Umschwärmen, sondern auch ein Ausweichen und Entfliehen mit sich brachte und große Reitfertigkeit sowie eine höchst zuverlässige Dressur, verbunden mit größter Gewandtheit des Pferdes nötig machte. Das Pferd musste nicht nur schnell sein, sich willig zu den verschränkten Wendungen hergeben, aus vollem Laufe sich anhalten lassen, sondern man verlangte auch von ihm, dass es die Sicherheit des Schusses und des Stiches niemals durch Scheuen beeinträchtigte, dass es im Notfalle, sich in der Pesade auf den Hinterbeinen erhebend, die feindliche Kugel mit dem eigenen Leibe auffange. Dann sollte es, mit mächtigem Satze vorspringend, seinen Reiter an den Feind bringen. Ja, man ging soweit, dem Pferd zu lehren, durch Ausstreichen mit den Hinterbeinen, die Capriole, den Verfolger zu bedrohen und

abzuhalten. Zumeist alle die schwierigen Lektionen, welche die Hohe Schule vorschreibt, waren auf die damaligen Gefechtsverhältnisse berechnet, und das, was wir heute in der Schulreiterei als für den praktischen Gebrauch unverwendbar betrachten, hatte damals für das Leben seine volle Berechtigung.“ (Fritz 1992, 16f.)

Die „Schulen über der Erde“ enthalten all jene Übungen, bei denen das Pferd entweder mit der Vorhand oder sowohl mit der Vor- als auch mit der Hinterhand vom Boden abhebt und entstammen der Zeit, in der zu Pferd gekämpft worden ist. Die „Levade“ oder „Pesade“ wurde unter anderem vor Kampfbeginn als Imponierhaltung von den jeweiligen Anführern gezeigt. Das dafür nötige reiterliche Können ermutigte einerseits die eigenen Truppen für den Kampf und löste andererseits bei den Gegnern Furcht aus. Die „Kapriole“ wurde eingesetzt, um angreifende Fußsoldaten fern zu halten. Solche so genannten „Schulsprünge“ widersprechen nicht der natürlichen Fußfolge, welche in der Spanischen Schule unbedingt eingefordert wird, sondern dienen primär der Entspannung bei intensiver Versammlung. Die Levade ist das logische Resultat und der Gipfel der erlernten Gewichtsübernahme der Hinterhand. Zu den Schulsprüngen, die heute noch an der Spanischen Reitschule gezeigt werden, zählen die Kapriole, die Levade und die Courbette. Bis Anfang des 19. Jahrhunderts wurde nur die „Pesade“ (Abb. 46) als Vorläufer der Levade geritten. Bei der Pesade steht der Pferdkörper steiler als 45 Grad zum Boden. Hebt das Pferd seinen Körper weniger weit vom Boden ab, also weniger als 45 Grad, und verharrt in dieser Stellung, wird dies Levade (Abb. 47) genannt. Durch dieses Verharren in Bodennähe ist sie weit anspruchsvoller als die Pesade und erfordert ein deutlich stärkeres Untersetzen der Hinterhand. Sowohl die Levade als auch die Pesade wird aus der Piaffe erlernt. Vorstufen der „Kapriole“ ist die sogenannte „Croupade“ und die „Ballotade“ (Abb. 48). Bei der Croupade schnellte das Pferd „aus der Levade in einer schrägen, der Pesade ähnlichen Körperhaltung ab und zieht die Hinterbeine unter dem Bauch an.“ (Handler & Lessing 1972, 184) Die Hinterbeine werden dabei gleich hoch wie die Vorderbeine gehalten. Sie kann auch als Vorstufe für die „Courbette“ genutzt werden. Je höher das Pferd bei der Croupade zu springen im Stande ist, umso stärker wird es in die Waagrechte kommen und schließlich die Ballotade vollführen. Dabei sind die Hinterbeine so an den Körper angezogen, dass die Eisen von hinten sichtbar sind – das Pferd ist zum Ausschlagen bereit. Bei beiden

Übungen sind die Vorderbeine angezogen. (Handler & Lessing 1972, 180-186) (De la Guérinière 2008, 43, 45) (Podhajsky 2009, 261ff.)



Abb. 46: Pesade an der Hand (Handler & Lessing 1972, 180)



Abb. 47: Levade an der Hand (Podhajsky 2009, 193)



Abb. 48: Croupade und Ballotade nach Guérinière (Handler & Lessing 1972, 184)

Bei der eigentlichen Kapriole (Abb. 49), dem „Ziegensprung“,

„schnellt der Hengst mit allen vier Beinen beinahe gleichzeitig vom Boden hoch und schlägt in dem Augenblick mit den Hinterbeinen aus, in dem der Körper waagrecht in der Luft schwebt. Für diese Übung ist Mut und Kraft des Pferdes, äußerste Konzentration und Erfassen des richtigen Augenblickes zur Hilfengebung von seiten des Reiters erforderlich.“ (Handler & Lessing 1972, 184)

„Die Capriole ist unter allen Sprüngen der höchste und vollkommenste. Wenn das Pferd in der Luft ist und Vor- und Hinterhand auf gleicher Höhe sind, schlägt es mit solcher Gewalt aus, wie wenn es sich sozusagen selbst zerteilen wollte, dass die Hinterbeine wie ein Pfeil wegschießen.“ (De la Guérinière 2008, 46)

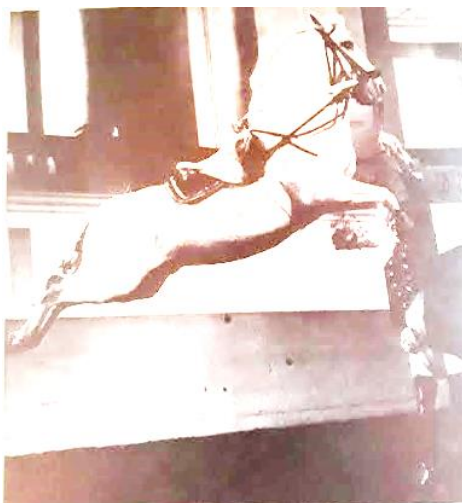


Abb. 49: Kapriole an der Hand (Handler & Lessing 1972, 186)

Bei der Courbette (Abb. 50) springt das Pferd aus der Levade oder Pesade in mehreren Sprüngen mit der Hinterhand vor, ohne dabei mit der Vorhand zu fußen. Die Vorderbeine sind dabei angezogen. (Handler & Lessing 1972, 186) (De la Guérinière 2008, 44)



Abb. 50: Courbette unter dem Reiter (De la Guérinière 2008, 44)

Die „Schulen über der Erde“ wurden vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in ganz Europa praktiziert und gelehrt. Heute sind sie in vollkommener klassischer Reinheit nur noch an der Spanischen Hofreitschule zu erleben, welche allen Revolutionen, Kriegen und auch dem Zusammenbruch des Kaiserreiches getrotzt hat. An der Spanischen Hofreitschule werden ausschließlich Lipizzanerhengste für die „Schulen über der Erde“ verwendet. Diese verfügen nicht nur über die nötige Kraft und Geschicklichkeit, sondern auch über den hohen geistigen Intellekt, der unbedingt erforderlich ist, um jene schwerstmöglichen Übungen meistern zu können. Die Lektionen der „Schulen über der Erde“ werden zuerst ohne Reiter und Reiterin vom Boden aus gelehrt. Dazu wird sowohl die Hand- als auch die Pilarenarbeit herangezogen. Schon zu diesem Zeitpunkt können besonders erfahrene und einfühlsame Reiter und Reiterinnen erkennen, für welche Übungen das Pferd eine besondere Begabung hat. Denn „dem denkenden Reiter wird es nie einfallen, von seinem Pferd die Schulen über der Erde zu verlangen, die er sich gerade einbildet, sondern nur die, auf welche ihn das Pferd mit allen Anzeichen hinweist.“ (Podhajsky 2009, 262) Sobald die entsprechende Übung vom Boden aus gut funktioniert, wird der Reiter und die Reiterin zuerst nur als zusätzliches Gewicht fungieren.

Erst wenn das Pferd das Gleichgewicht mit dem Reiter und der Reiterin gut halten kann und die Sprünge sicher auszuführen vermag, werden die Hilfen nicht mehr vom Boden aus, sondern aber von dem Reiter und der Reiterin selbst gegeben. Auf jedem Fall muss das Pferd, welches solche schwierigen Schulsprünge auszuführen in der Lage ist, eine gewisse Begabung dafür mitbringen. „In den Schulen über der Erde verwandeln sich die Lipizzaner gleichsam von vierbeinigen Balletttänzern zu Akrobaten, von denen neben Geschicklichkeit und Mut eine unerhörte Kraftentfaltung verlangt wird.“ (Podhajsky 2009, 270) (Podhajsky 2009, 261f.) (Handler & Lessing 1972, 184ff.)

„Harmonie im Ablauf der geforderten Bewegungen des Pferdes und dessen vertrauensvolle Hingabe unter den Willen des Reiters ist das Ziel der Ausbildung des Pferdes. Das Erkennenlernen der psychischen und physischen Möglichkeiten des Tieres durch den Reiter, das Wissen um die Grundregeln der klassischen Dressur und deren Umsetzung in die Praxis der Ausbildung ist das Ziel der Ausbildung des Reiters.“ (Handler & Lessing 1972, 188)

Wie in vorhergehendem Zitat zu erkennen ist, ist das perfekt ausgebildete Pferd ohne kompetenten Reiter und kompetente Reiterin, welcher und welche die Führung übernehmen kann, wertlos. Um ein Kunstwerk zu schaffen, braucht es nun mal nicht nur das Material, sondern auch den Künstler und die Künstlerin. Verschmelzen Ross und Reiter und Reiterin zu einer gemeinsamen Sache, so ist dies in der Tat Kunst. Das Pferd allein wird dazu nicht im Stande sein, der Reiter und die Reiterin muss einen wesentlichen Beitrag dazu leisten. Zur praktischen Ausbildung des Reiters und der Reiterin gehören zum einen das Erlernen des korrekten Sitzes, also des Gleichgewichtshalten auf dem Pferd in allen drei Gangarten und Übergängen. Zum anderen, und an jenes erste Ausbildungsziel gekoppelt, muss der Reitschüler und die Reitschülerin lernen, das Pferd zu fühlen. Die Korrektheit des Taktes, des Rhythmus, des Tempos und der Fußfolge gilt es hier zu erkennen. Die Fähigkeit in die Bewegungsmechanismen des Tieres hineinzuhorchen macht „schließlich den Unterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker aus.“ (Handler & Lessing 1972, 188) Die dritte, letzte und somit auch schwierigste Phase der Reitausbildung ist das Erlernen der richtigen Hilfengebung. (Podhajsky 2009, 199) (Handler & Lessing 1972, 188)

Die erste Phase der praktischen Reitausbildung ist somit dem Erlernen des richtigen Sitzes gewidmet. Dies geschieht an der Longe, am besten auf einem Pferd, welches ruhige und

gleichmäßige Gänge besitzt, sodass sich der Schüler und die Schülerin ganz auf seinen und ihren Sitz konzentrieren kann. „Für die Sitzschulung ist der Trab unübertroffen. [...]. Auch die Methode, fünf bis sechs Monate ohne Steigbügel zu traben, ist ausgezeichnet, weil dabei die Schenkel notwendigerweise nahe am Pferd herabhängen und der Reiter Sitz und Gleichgewicht erlernt.“ (De la Guérinière 2008, 49) Bei den schrittweise anspruchsvoller werdenden Übungen, wobei es immerzu gilt, das Gleichgewicht zu halten, ist das Ziel ein sogenannter „losgelassener Sitz“, bei dem sich Muskelanspannungen lösen – die Voraussetzung für die zweite Ausbildungsphase ist nun geschaffen. Zentral ist eine bewegliche Mittelpositur, also ein beweglicher Beckenbereich, womit Oberkörper natürlich aufrecht getragen wird. Das Becken wird hierbei leicht nach vorne gekippt. Die Gesäßmuskeln, welche demnach keine Last zu tragen haben, liegen entspannt um das Sitzbein, die Sitzfläche wird also breiter, das Gesäß „offen“. Je breiter die Sitzfläche, „die Basis, auf der der Körper ruht“ (Handler & Lessing 1972, 189) wird, desto stabiler wird auch das Gleichgewicht. Diese natürliche Haltung gewährleistet einen tiefen Sitz im Sattel und das Mitgehen mit der Bewegung. Des Weiteren ist durch diese Haltung die bestmögliche Hilfengebung gewährleistet, da sich die Beine schon ganz natürlich um den Pferderumpf legen. „In der richtigen Haltung fallen die Schenkel vom Knie gerade und locker nach unten, so dass sie nahe am Pferd liegen, ohne es jedoch zu berühren.“ (De la Guérinière 2008, 49) Außerdem ist ein korrekter Sitz nötig, um das Pferd, vor allem bei schwierigen Übungen, nicht im Gleichgewicht zu stören. Auch die ästhetische Komponente macht die Sitzschule zu einem Kernpunkt der Ausbildung, denn „schon in der Ausdrucksform soll sich das Reiten als Kunst offenbaren: Reiter und Pferd müssen in allen Bewegungen das harmonische Bild einer vollkommenen Verschmolzenheit zweier Lebewesen zeigen.“ (Podhajsky 2009, 200) Die richtige Beckenlage ist wichtigster Bestandteil der Sitzlehre – Bein-, Arm- und Kopfhaltung ergeben sich nahezu von selbst, sobald die Beckenlage richtig ist. In dieser Position können die Kreuzwirbel die Stöße des Pferdes am besten abfangen und erreichen dadurch einen permanenten Kontakt zwischen Pferdekrücken und Sitzbeinen. (Handler & Lessing 1972, 188ff.) (Podhajsky 2009, 28, 200)

„Das Halten der Balance in allen Gangarten und in den Übergängen mittels des Gesäßes allein ist also das erste Ziel dieser Ausbildung und führt zum sogenannten „unabhängigen Sitz“. Dies bedeutet, dass der Schüler Arme und Beine, unabhängig vom Sitz, während der Bewegung verlegen kann, ohne das Gleichgewicht zu verlieren, um sie je nach Bedarf für die Hilfengebung

verwenden zu können. Es ist an der Spanischen Reitschule die Regel, dass jeder Schüler täglich – mag er noch so fortgeschritten sein – vor der Lektionsstunde Unterricht an der Longe erhält, der entsprechend seinem Können gestaltet, vor allem aber den Zweck hat, die Muskeln zu lösen, die Gelenke zu lockern und die Beine für die Hilfengebung mühelos verlegen zu können, ohne die übrigen Körperteile, vor allem den Sitz, zu beeinflussen.“ (Handler & Lessing 1972, 190f.)

Die zweite Stufe der Ausbildung beschäftigt sich mit dem „Fühlenlernen“ und schließt an den losgelassenen Sitz an. Ziel ist es hierbei, in den Bewegungsablauf des Pferdes hineinzuhorchen, um einen korrekten von einem falschen Bewegungsmechanismus unterscheiden zu können. (Handler & Lessing 1972, 191)

Die dritte Phase beschäftigt sich mit dem richtigen Einwirken auf das Pferd. Die Psyche des Pferdes lässt sich über den Gehör- und Gesichtssinn erreichen. Der Tastsinn aber entspricht der wahren „Sprache“ zwischen Reiter und Reiterin und Pferd. Durch kombinierte physische Reize an Maul, Flanken und Rücken über Zügel, Schenkel und Gewichtshilfen wird das Pferd gelenkt. Die Hilfengebung ist ein physisch aktives Verhalten, welches im Laufe des Erlernens stetig feiner nuanciert wird. (Handler & Lessing 1972, 150, 188)

Durch diese dreistufige Ausbildung sollen die Schüler und Schülerinnen zu geduldischen, verständnisvollen und beherrschten, fordernden, aber nie überfordernden Reitern und Reiterinnen erzogen werden, die ihr „Ziel nicht in der Unterwerfung der Kreatur, sondern in einer verständnisvollen Heranführung zu den höchsten Anforderungen bis zur individuellen Leistungsgrenze“ sehen. (Handler & Lessing 1972, 188)

„Nur der „denkende Reiter“, der die anatomischen Gegebenheiten und Verhaltensmuster beim Pferd kennt und für die praktische Arbeit zu nutzen versteht, der die sich daraus logisch ergebende Vorgehensweise bei der Ausbildung des Pferdes verstanden hat, der dabei Unterschiede im Körperbau und Temperament des Pferdes berücksichtigen kann, und dem klar ist, welche Bedeutung Sitz und Hilfengebung des Reiters für eine erfolgreiche Anwendung der Prinzipien der Reitkunst haben, wird zu einem wirklich guten Reiter werden können.“ (De la Guérinière 2008, 10)

3.5 Barocker Lebensstil und der absolutistische Kaiserhof

3.5.1 Begriffliche Einführung

In diesem Kapitel sollen zum einen die Merkmale und besonderen Gegebenheiten des Barock, zum anderen jene des Absolutismus herausgearbeitet werden. Die zeitgleich verlaufenden und sich gegenseitig bedingenden Phänomene spielen in dieser Forschungsarbeit eine elementare Rolle, weil die Ausformungen und Höhepunkte der klassischen Reitkunst ausgesprochen eng an die Herrschaftsmanier des Absolutismus und die Ansprüche des Barock im Wien des 17. und 18. Jahrhunderts geknüpft sind.

Zum Einstieg in die Thematik folgt zunächst eine Auseinandersetzung mit den beiden Begrifflichkeiten:

Grundsätzlich bezeichnet der Barock einen Kunststil, welcher für Bewegung und Üppigkeit steht und sich aus den klaren und harmonischen Formen der Renaissance entwickelt hat. Charakteristisch sind prunkvolle kirchliche Bauten aber auch kunstvolle Schlösser und die wunderbaren Gemälde und Stuckverzierungen, welche an bürgerlichen Stadthäusern angebracht wurden. Sehr bald beeinflusste der Stil des Barock nicht mehr nur die bildende Kunst, sondern prägte auch Dichtung, Theater, Malerei, Bildhauerkunst und Musik maßgeblich. Es war geradezu die Rede eines barocken Lebensstiles. (u. a. Leitich 1963, 8f.) Die Vertreter und Vertreterinnen und Künstler und Künstlerinnen des frühen Barocks sahen zu Beginn des 17. Jahrhunderts

„den Zweck der Kunst darin [...], Leser und Zuschauer in Erstaunen und Verblüffung zu versetzen, modern gesprochen: den Effekt, das Sensationelle um jeden Preis, auch um den des guten Geschmacks, zu pflegen. Diese Leidenschaft für Schwulst und gesuchte Originalität entwickelte sich zu einer europäischen Erscheinung.“ (Leitich 1963, 7)

Die Problematik der Eingrenzung des Begriffes wird offensichtlich und genau an dieser Stelle setzt Walter Hubatsch an. Er diskutiert in seinem Sammelband „Absolutismus“ (1973) den Barockbegriff sehr kontrovers und stellt die Frage, ob denn „Barock“ als eine gängige Epochenbezeichnung zulässig ist, zumal „Barock“ ursprünglich ein kunsthistorischer Stilbegriff war und weder politische noch gesellschaftliche Ausdrucksformen beschreiben sollte. Nichts desto trotz wird der Barockbegriff gleich einer Epochenbezeichnung verwendet

und die „Übertragung des Barockbegriffes von der bildenden Kunst auf die Dichtung“ (Hubatsch 1973, 270) und in letzter Konsequenz auf die „allgemeine Geschichte“ (Hubatsch 1973, 270) wurde vollzogen. Der Barockbegriff scheint somit nicht mehr nur eine Kunstrichtung zu beschreiben, vielmehr sind darunter unterschiedliche Ausdrucksformen dieses bestimmten Zeitalters zu verstehen. „Das Wort ‚barock‘ ist weit über den ursprünglichen kunstgeschichtlichen Begriff hinausgewachsen. Es umfasst eine ganze geschichtliche Epoche von fast 200 Jahren. Es bezeichnet das Zeitwesen und seine Seele, nicht nur seinen Stil.“ (Leitich 1963, 8) Folglich ist auch die politische Geschichte Teil des Barockbegriffes und Herrschaftsformen wie der Absolutismus gehören zum allumfassenden Begriff des Barock dazu.

Andere Autoren und Autorinnen wiederum stellen fest, dass der Staat als „barocke Kunstform“ (Hubatsch 1973, 271) fehlt und es scheint, als herrsche „eine größere Vorsicht gegenüber einer vorbehaltlosen Übernahme von Barock als Epochenbezeichnung außerhalb der ästhetischen Ausdrucksformen“ (Hubatsch 1973, 271) vor. Eine einheitliche begriffliche Abgrenzung geht somit aus der Literatur nicht hervor, vielmehr wird die Problematik des Begriffes kontrovers diskutiert und mehrere Definitionsvorschläge und Einordnungsversuche existieren nebeneinander.

In dieser Arbeit wird der kunsthistorisch konnotierte Stilbegriff „Barock“ im Sinne eines Epochenbegriffes verstanden und schließt somit alle Lebensbereiche, auch politische Ausdrucksformen, dieser Epoche mit ein.

Bei der genauen Datierung des Barockzeitalters streiten sich die Kunst- und Kulturhistoriker wiederum. Es scheint, dass die zeitlichen Grenzen ebenso unpräzise wie der Barockbegriff selbst sind. Im Sinne dieser Arbeit umfasst der Barockbegriff, so wie es Johannes Bühler in seinem Werk „Das Barockzeitalter“ (1950) festlegt, die Zeit von 1555 bis 1740. (Ehalt 1980, 17f.) Was die barocke Repräsentation in Wien betrifft, gilt folgendes:

„Mit dem Tod Karls IV. [1740, Anm. von K.F.] ging die Zeit der barocken Repräsentation in Wien, die mit Ferdinand II. [1619-1637, Anm. von K.F.] begonnen und unter Leopold I. [1658-1705, Anm. von K.F.] ihren Höhepunkt erreicht hatte, eigentlich schon zu Ende. Alles, was nachher kann, einschließlich der Ära Maria Theresias, kann mit dem traditionellen barocken Wiener Kaiserhof nicht mehr verglichen werden. Das Jahr 1740 ist daher ein wichtiger

Einschnitt, denn es markiert das Ende der traditionellen barocken Lebensart des Hauses Habsburg und damit das Ende einer bedeutenden Ära.“ (Huss 2008, 350)

Das Zeitalter des Barock ist, was das höfische Leben betrifft, geprägt von unzähligen Festen, Opern- und Theateraufführungen, aber auch Prunk, Protz, Eleganz, Überschuss und Verschwendung sind in allen Lebensbereichen der höfischen Gesellschaft wahrzunehmen (Abb. 51, 52, 53).



Abb. 51: Leopold I. – Frisur und Mode (Von Plessen 2017, 293)



Abb. 52: Bühnenbild mit aufwendigster Dekoration (Leitich 1963, 83)



Abb. 53: Pompöse Triumphpforte aus dem Jahr 1699 (Leitich 1963, 176)

Von Historikern und Historikerinnen wird diese Zeit oft als „totales Feste“ (Ehalt 1980, S.18) oder als die „glanzvolle Epoche“ (Hubatsch 1973, 271) bezeichnet. Richard Alewyn beschreibt die europaweite Entwicklung des barocken Lebensstiles, welcher schlussendlich in maßloser Übertreibung und Verschwendung endete, recht treffend:

„Die Luft ist geschwängert von Musik: Musik zum Gottesdienst, Musik zur Tafel, Musik zum Tanz und zum Spiel der Masken. Masken, Lichter, Musik – darein scheint alles Leben verwandelt.

Die Höfe Europas werden von einem Taumeln erfasst. Im Burgund des späten Mittelalters entbrennt der Herd. Das Italien der Renaissance entzündet daran seine Fackel. Sie setzt das Spanien Philipps IV. in Brand. Unter Englands König lodert die Flamme zu mehreren Malen auf. Sie ergreift den Kaiserhof zu Wien und schlägt nach Frankreich zurück, wo ein junger glänzender Fürst den Thron besteigt und ein Beispiel gibt, wie es die Welt seit den Tagen der römischen Kaiser nicht mehr gesehen hat. Alles Frühere erscheint nur noch wie ein Vorspiel: die Feste der Medizeer in Florenz, der Päpste in Rom, der Erste in Belriguardo, der Gonzaga in Mantua – das alles verblasste. Selbst die sagenhaften Nächte von Aranjuez und Buen Retiro, selbst der wahrhaft kaiserliche Pomp Leopolds I. können sich vielleicht an Aufwand aber nicht an Eleganz mit dem weltstädtischen Geschmack des neuen Sonnenkönigtums messen. Hingerissen folgt der ganze Hof, die Blüte der Nation schart sich um Ludwig XIV. Und von hier geht nun ein Flammenmeer aus, das ganz Europa blendet.“ (Alewyn 1973, 238f.)

Die Herrscher und Herrscherinnen Europas begannen, mit Blick nach Versailles, besonders ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ihre fürstlichen Höfe im Sinne des Barock umzugestalten. Der Wiener Hof im Speziellen war kulturell gesehen bis 1650 spanisch geprägt. Mitte des 17. Jahrhunderts war die italienische Kultur Vorbild und mit dem Ende des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts blickte man am Wiener Hof erwartungsvoll nach Frankreich und ahmte das höfische Leben des Sonnenkönigs im Detail nach. (u. a. Huss 2008, 319f.; Pons 2001, 435) Insgesamt gilt Wien als die Stadt,

„die alles besaß, was das Barock zum Leben und Blühen brauchte: das frische, quellende Volkstum, die Eleganz eines weltmännischen Adels, die Munifizienz eines in künstlerischen Dingen verschwenderischen Hofes, den heroischen Elan eben erlebter geschichtlicher Ereignisse und – die eminent musische Landschaft mit dem Rebengelände.“ (Leitich 1963, 8)

Überall an den Höfen wurden prunkvolle Opern, Theater, Parks mit Wasserspielen, riesige Ball- und Festsäle, prächtige Gartenanlagen, Reitsäle für die kunstvoll choreographierten Rossballette und Pferdekarussells sowie Lust- und Jagdschlösser errichtet (Abb. 54, 55). Der Barock versprühte ein „Triumphgefühl, das die europäische Menschheit beim Aufbruch der modernen Zeit erfüllte, nachdem sie die mittelalterlichen Anschauungen endgültig überwunden hatte [...]“. (Leitich 1963, 10)

Im Zuge dieser Entwicklungen erlebten die Höfe einen enormen personellen Zuwachs. Unzählige Bedienstete, Künstler und Künstlerinnen, Bildhauer und Bildhauerinnen, Sänger und Sängerinnen, Musiker und Musikerinnen, Gelehrte, Komponisten und Komponistinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen, Reiter und Reiterinnen, Schneider und Schneiderinnen und Gärtner und Gärtnerinnen wurden an den Höfen beschäftigt und mussten immer wieder aufs Neue versuchen, den pompösen Lebensstil des Barock in all seinen Facetten am Hof aufrecht zu erhalten. Passend dazu schreibt Ann Tizia Leitich:

„die großen Herren konnten gar nicht anders, als die Künstler willkommen zu heißen. Sie brauchten sie wie nie zuvor und nie nachher. Den Glanz, den sie liebten und mit dem sie sich der Welt gegenüber als das, was sie sein wollten, behaupteten, vermochten ihnen nur die aus dem Volk aufgestiegenen Baumeister, Maler und Bildhauer, Dichter und Musiker zu schaffen. Nur sie konnten die Parks und Paläste, die Feste und Opern durch ihre Einfälle, ihr Formgefühl, ihren Geschmack, ihr Genie herrlich gestalten.“ (Leitich 1963, 16)

Charakteristisch für das barocke Zeitalter waren, wie soeben im Zitat angesprochen, die kostspieligen und an Aufwand nicht zu übertreffenden Feste, welche an den jeweiligen Höfen abgehalten wurden. Die Anlässe dafür waren so vielfältig, sodass beinahe jeder einzelne Tag ein Festtag war: „Geburts-, Namens- und Todestage der fürstlichen Familie, eine Hochzeit, eine Genesung, ein auswärtiger Besuch, Friedensschluss, Staatsverträge, Einweihungen, Grundsteinlegungen, von dem kirchlichen Festkalender ganz zu schweigen.“ (Alewyn 1973, 242) (Alewyn 1973, 239-243) (Ehalt 1980, 68) (Huss 2008)

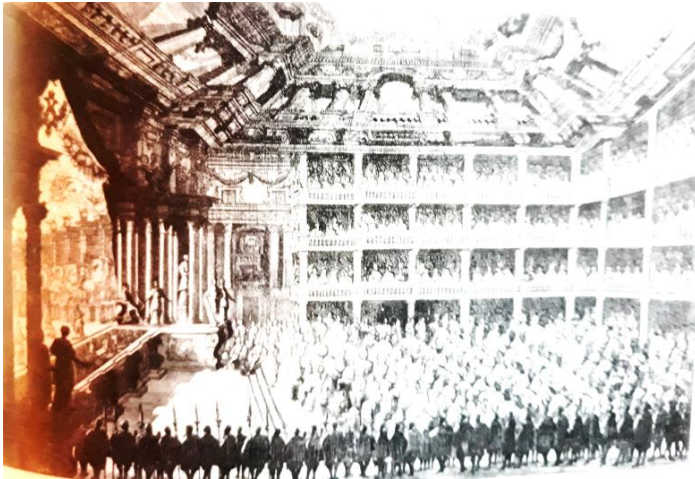


Abb. 54: Kunstvolles Opernhaus aus dem Jahr 1683 (Leitich 1963, 95)

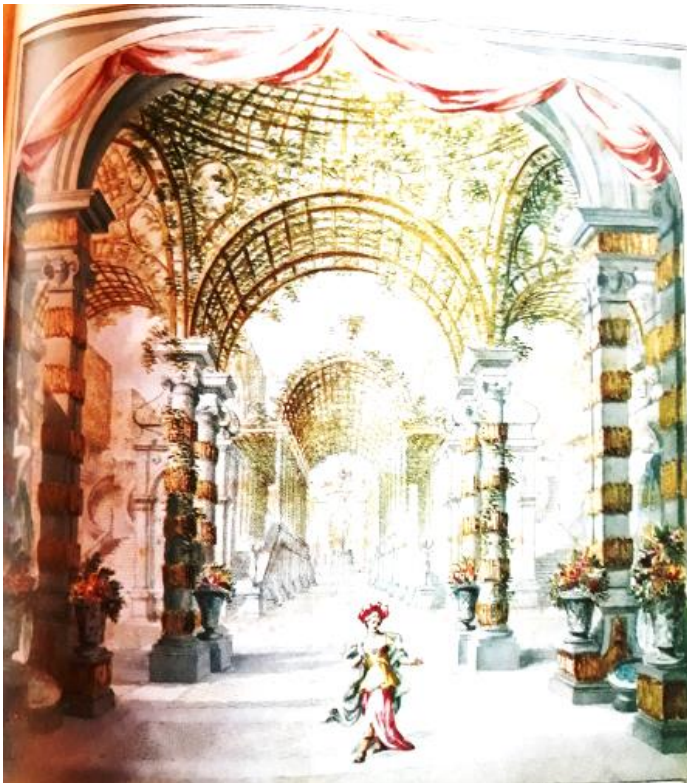


Abb. 55: Höfischer Garten mit hohen Bogengängen (Leitich 1963, 97)

Wie im nächsten Kapitel noch eingehender beschrieben, wird bereits jetzt klar, dass der Barock, im Sinne einer Kunstform, in Zeiten des Absolutismus zum Zwecke der Repräsentation, was

wiederum damaliges Herrschaftsmittel der Mächtigen war, missbraucht wurde. (Ehalt 1980, 65)

Ein letzter interessanter Punkt zum Zeitalter des Barock ist die Herausbildung des sogenannten „Barockmenschen“ (Hubatsch 1973, 269) oder des „barocken Übermenschen“ (Leitich 1963, 7). Einhergehend mit dem höfischen Absolutismus (frühe Form des Absolutismus) wurde „der Kriegsadel [...] an den Höfen zivilisiert, diszipliniert und zu einem rationalen Verhalten gezwungen, in dem langfristige, realitätszugewandte Überlegungen über momentane Affekte dominierten.“ (Ehalt 1980, 24). Auf den europäischen Fürstenhöfen entwickelte sich ein Menschentypus, welcher ganz und gar der Etikette untergeordnet war. Das Leben am Hof war vollkommen durchorganisiert und ein jeder Schritt war geplant. Vorgeschriebene Verhaltensweisen (zum Beispiel Art und Weise der Verbeugung und Anrede) und eine feste Rangordnung zwangen jeden am Hof Lebenden oder Arbeitenden und jede am Hof Lebende und Arbeitende zur bedingungslosen Disziplin – nicht zuletzt, weil der Hofadel abhängig von den jeweiligen Königen und Königinnen beziehungsweise Kaisern und Kaiserinnen war, welche Status- und Prestigechancen verteilten und „stets, aktiv oder passiv, das Leben des Hofes“ (Huss 2008, 321) bestimmten. (Ehalt 1980, 20f., 24f. 117)

„Die Etikette ist urältester Völkerbrauch, im Barock jedoch nahm sie überwältigende Bedeutung an, wurde eine Sache von bizarrer Wichtigkeit. Wenn ihre genau vorgeschriebenen Einzelheiten dem nichtbarocken Menschen als der Gipfelpunkt der Lächerlichkeit erscheinen müssen, so waren damals der so wichtige Vortritt, die Frage, wer mit wem bedeckten Hauptes konversieren durfte, wer auf einem Stuhl mit hoher Lehne, mit Samtbespannung oder nur auf einen Tabourett Anspruch hatte, war die Anzahl der Schritte, mit denen man beim Empfang eines Herren diesem entgegenzukommen hatte, Angelegenheiten tiefsten Nachdenkens; und Verfehlungen zogen tödliche Beleidigungen nach sich. [...]. Schärfer als anderswo trat hier [Kaiserhof, Anm. von K.F.] der Wille hervor, hinter Zeremonien, Gebärden, Gewändern die menschlichen Unvollkommenheiten verschwinden zu machen;“ (Leitich 1963, 42)

Der Barockmensch hatte demnach einen Habitus inne, welcher von der höfischen Etikette geschaffen und gefordert wurde – dazu gehörte vor allen Dingen die „Lust an der Verschwendung“ (Alewyn 1973, 244) und wie Ann Tizia Leitich in ihrem Buch schreibt, „die Kunst über die Verhältnisse zu leben“. (Leitich 1963, 7)

Weitaus unbedenklicher zeigt sich der Begriff des Absolutismus. Es handelt sich um eine „gemeineuropäische Regierungs- und Herrschaftsform“, (Skalweit 1973, 248) welche in Europa im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erlebte. Kennzeichen dieser Regierungsform ist „die absolute Souveränität des Herrschers“. (Freist 2008, 9) Der Absolutismus basiert auf der „uneingeschränkten herrschaftlichen Machtfülle“ (Skalweit 1973, 248) des Monarchen und der Monarchin und kann somit als eine Extremform der Monarchie angesehen werden.

Hubert Ch. Ehalt schreibt in seinem Buch über das Entstehen und den Höhepunkt des Absolutismus in Europa folgendes:

„Mit der Machtverlagerung in der Oberschicht, die dem Königtum gegenüber dem Adel ein immer stärkeres Gewicht verlieh, war ein Anwachsen der herrschaftlichen Lebensansprüche verbunden. Damit wuchsen auch in fast allen europäischen Ländern seit der Renaissance Umfang und Bedeutung der Höfe. Am burgundischen Hof ist dieses Wachstum schon im Spätmittelalter, an den italienischen Höfen im 15. und 16. Jahrhundert konstatierbar; in Spanien erreichte es im 16. Jahrhundert einen ersten Höhepunkt; in Versailles, in Wien und in den deutschen Fürstentümern brachte das 17. Jahrhundert den Kulminationspunkt dieses Prozesses.“ (Ehalt 1980, 23)

Die Datierung stellt sich genauso schwierig heraus wie jene des Barockbegriffes; zumal der Absolutismus nicht nur als Regierungsform, sondern wiederum als ein komplexer Epochenbegriff verstanden werden kann. (Freist 2008, 9) Die Epoche des Absolutismus erstreckt sich über das 16., 17. und 18. Jahrhundert, wobei der Absolutismus als konkrete Herrschaftsform von etwa Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu finden ist. Mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges im Jahr 1648 konnten die Habsburger unter Leopold I. erstmals eine absolutistische Herrschaft sichern und das Heilige Römische Reich Deutscher Nation in diesem Sinne ausbauen. (Freist 2008, 9) (Bundeszentrale für politische Bildung 2019)

Folgender Textauszug soll helfen, den Absolutismus als Regierungsform und die damit zusammenhängenden Konsequenzen für die Bürger und Bürgerinnen klarer darzulegen.

„Erst sehr langsam vollzog sich die Entwicklung, die den Staat in immer stärkerem Maße in die noch vielfach unberührten Gebiete des privaten Lebens eingreifen ließ. Aber grundsätzlich beginnt diese Entwicklung mit dem absolutistischen Staat.“ (Mommsen 1973, 69)

Außergewöhnlich, aber besonders charakteristisch für den höfischen Absolutismus war das Kommunikationssystem der sogenannten „repräsentativen Öffentlichkeit“ (Ehalt 1980, 77), welches bis zum Ende des 17. Jahrhunderts beziehungsweise bis Mitte des 18. Jahrhunderts Bestand hatte. Das System der repräsentativen Öffentlichkeit besagte, dass

„Fürst und Adel das Land waren und ihre Herrschaft vor dem Volk darstellten, unangetastet. Politische Kommunikation im Sinne eines Feedbacks zwischen Regierenden und Regierten gab es hier nicht. Wenn das Volk in zeremonialisierter Form an der Sphäre der Repräsentation – der Selbstdarstellung der Fürsten und des Adels – als Zuschauer teilnahm, so unterstrich das nur die Stellung weniger Privilegierter gegenüber der großen Masse der Rechtlosen.“ (Ehalt 1980, 77f.)

In Österreich brachte es, wie soeben erwähnt, Leopold I. Mitte des 17. Jahrhunderts zur ersten Form absolutistischer Herrschaft. Allerdings zielte die Politik der Habsburger bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts darauf ab, „die althergebrachten ständischen Freiheiten und Rechte zu eliminieren oder wenigstens stark zu beschneiden, den Adel an den Hof zu ziehen und ihn eng an die Interessen des Casa d’Austria zu binden.“ (Ehalt 1980, 31) In den Folgejahren gelang es zunehmend, die Macht an den Höfen zu konzentrieren und der Kaiser und die Kaiserin konnte aufgrund der festgelegten höfischen Rangordnung seine und ihre Überlegenheit demonstrieren und eine erste Form einer staatlichen Zentralverwaltung entstehen lassen. (Ehalt 1980, 32f.) Diese frühe Form des Absolutismus wird höfischer Absolutismus genannt, da die Macht an die Person des Herrschers und der Herrscherin und seinen und ihren kaiserlichen Hof gebunden ist. Mitte des 18. Jahrhunderts bildete sich dann der sogenannte aufgeklärte Absolutismus heraus – der Herrscher und die Herrscherin sah sich nicht länger als unantastbarer und unantastbare Vertreter und Vertreterin Gottes, der und die „jenseits der Kritik“ (Ehalt 1980, 141) steht, vielmehr setzten sich die Vernunft und theoretische Erklärungsansätze als Mittel der Herrschaftslegitimation durch und die herrschenden Monarchen und Monarchinnen sahen sich nun mehr als die „ersten Diener des Staates“. (Ehalt 1980, 15) Im Zuge dieses Strukturwandels verloren nun auch die Höfe und der Hofadel wieder viel der zuvor errungenen Bedeutung. (Ehalt 1980, 15, 141) (Hubatsch 1973)

Im nun folgenden Abschnitt wird die aufwendige Repräsentations-Maschinerie, welche typisch für die absolutistische Herrschaft war, genauer beleuchtet – dabei spielen Feste und alle Arten künstlerischer Beiträge eine wichtige Rolle.

3.5.2 Feste und künstlerische Darbietungen im Zeichen des Barock – Repräsentation als Machtmittel absolutistischer Herrschaft

Eingehend gilt zu sagen, dass

„die Tatsache, dass der gesteigerte Aufwand mit großem Erfolg als Herrschaftsmittel gegenüber Untertanen und fremden Höfen eingesetzt wurde, nur im Zusammenhang mit der ständisch-hierarchischen Struktur der europäischen Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts und der spezifischen höfischen Rationalität, die sich herausbildete, verstanden werden kann.“ (Ehalt 1980, 67)

Nach Ehalt äußert sich die höfische Rationalität gerade durch das Verhalten der am Hof lebenden Adeligen und Höflinge. Es sei geprägt „durch die Konkurrenz um Prestige und um Statuschancen – Ehrenämter, Titel, andere Gunstbeweise –, die vom Monarchen monopolistisch vergeben wurden“. (Ehalt 1980, 63)

Vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, dass die prachtvolle Repräsentation mittels Festen, Opern, Balletten, Theateraufführungen, Maskenspielen und Tanzbällen im Sinne eines Machtinstrumentes funktionierte. Der von Ehalt beschriebene personelle Zuwachs auf den Höfen ist ebenso „ein Symptom für die repräsentative und zentrale Bedeutung“ (Ehalt 1980, 23) der Höfe, denn der „personelle Aufwand repräsentiert die Macht und die politische Stellung des Fürsten und seines Hauses.“ (Ehalt 1980, 68) Der Hofstaat war folglich „das wichtigste Instrument, um Größe, Würde und Ansehen des Herrschers und seines Hauses sinnfällig darzustellen.“ (Ehalt 1980, 37)

Für den Hofadel galt: Die soziale Existenz war direkt an die Stellung des Hofes geknüpft, denn es „genügte nicht, Reichtum oder Macht zu besitzen. Beide mussten auch sinnfällig präsentiert werden, denn Hochachtung wurde erst in ihrem Erscheinen gezollt.“ (Ehalt 1980, 67) (Ehalt 1980, 64) So kam es, dass Verhalten, Zeremoniell und Etikette überaus wichtig und ausschlaggebend für den Status einer Person wurden. Für die jeweilige Herrschaft des Königs und der Königin bedeutete dies wiederum, dass sie nur dann bestand und als glaubwürdig akzeptiert wurde, wenn sie dementsprechend repräsentiert und dargestellt wurde (durch den Bau prunkvoller Schlösser und Paläste, das Veranstellen aufwendiger Festlichkeiten, repräsentativen Lebensstil). (Ehalt 1980, 67) Die Herrschaftsrepräsentation war besonders im

Zeitalter des Absolutismus ein wichtiges Element der Herrschaftslegitimation, denn in keiner anderen geschichtlichen Epoche wurde so viel Wert auf die äußere Erscheinung, eben auf die „repräsentative Öffentlichkeit“ (Ehalt 1980, 77) gelegt. (Pons 2001, 39)

Ehalt hält zudem fest, dass

„repräsentativer Aufwand und demonstrativer Konsum wertvoller Güter [...] in allen streng hierarchisch gegliederten Gesellschaften ein wichtiges Mittel, Prestige zu erwerben und zu erhalten, [waren, Anm. von K.F.]. Da in der Hofgesellschaft jede zu einem Menschen gehörige Form von den anderen auf ihren Repräsentationswert geprüft wurde, herrschte hier ein unerbittlicher Zwang zur sinnfälligen Darstellung des Ranges. Der Hofadelige wurde dadurch zu Prestige- und Repräsentationsausgaben größten Ausmaßes gezwungen.“ (Ehalt 1980, 67f.)

Wie bereits angedeutet, spielte die Kunstform des Barock eine entscheidende Rolle, was die Repräsentierung absolutistischer Herrschaft betrifft. Es waren gerade die pompösen, prunkvollen und protzigen Formen und Linien des Barock, welche passgenau die Machtfülle der Herrscher und Herrscherinnen und deren Hof auszudrücken vermochten. Hierbei gilt es nachzufragen, ob nun der höfische Absolutismus den Barock geschaffen oder ob der Barock den höfischen Absolutismus mit all seinen Merkmalen hervorgebracht hat – es ist anzunehmen, dass sich beide Ausprägungen gegenseitig bedingten und das eine ohne das andere nicht in dieser Form entstanden wäre. Ohne die damalige höfische Kultur wäre der Barock wahrscheinlich nicht auf alle Lebensbereiche übergegangen und ohne den Barock als Kunstform, hätte sich eine ganz andere Form des höfischen Absolutismus, der höfischen Etikette und der absolutistischen Repräsentation entwickelt.

Besonders die Bereiche „des Theaters, der bildenden Kunst und der Dichtung traten im Absolutismus in den Dienst der ‚repräsentativen Öffentlichkeit‘ der Mächtigen“ (Ehalt 1980, 79) und wurden sozusagen zweckentfremdet. Es ging gerade im Bereich der bildenden Kunst und der Dichtkunst nicht mehr um der Kunst Willen, sondern die Aufgabe bestand darin, „zu werben, zu repräsentieren und zu imponieren.“ (Ehalt 1980, 80) Dementsprechend aufwendig und verschwenderisch teuer waren die Anschaffungen und Aufträge. Ähnlich trug es sich mit dem Theater zu – im Vordergrund standen immer die Selbstdarstellung und die Darstellung der eigenen Realität entweder des Königs und der Königin oder der Adligen. (Ehalt 1980, 79) Die barocken Theaterbauten waren speziell auf diese Art der Vorstellung hin geplant, denn „die

Ränge spiegeln die hierarchische Struktur der Hofgesellschaft, die Einheit von Bühne und Zuschauerraum bringt zum Ausdruck, dass das Theater Forum der Selbstdarstellung ist.“ (Ehalt 1980, 79) Frank Huss nennt in seinem Buch „Der Wiener Kaiserhof“ noch einen weiteren Grund für die zunehmende Bedeutung des Theaters. Neben dem repräsentativen Zweck dient das Theater auch der Beschäftigung und Unterhaltung des Adels. Aufgrund des aufkommenden Absolutismus verlor der Adel an Selbstständigkeit und hielt sich zunehmend bei Hofe auf. Theatralische Festlichkeiten, worunter im Besonderen die Oper zu verstehen ist, waren ab Mitte des 17. Jahrhunderts wichtiger Bestandteil des höfischen Festalltags. (Huss 2008, 243)

Nicht nur Kunst und Theater wurden zum Zwecke der Repräsentation verwendet, sondern vielmehr waren es die unzähligen Festlichkeiten und Zeremonielle, welche zu allen erdenklichen Anlässen auf prunkvolle und verschwenderische Weise abgehalten wurden. „In der höfischen Welt ist jeder Raum Festraum und alle Zeit Festzeit. Das höfische Leben ist totales Fest.“ (Alewyn 1973, 244) Je vornehmer der höfische Adel und je prunkvoller die höfischen Feste, desto größer war das Ansehen und desto höher der Status des jeweiligen Herrschers und der Herrscherin. (Ehalt 1980, 68) Die Art und Weise der Herrschaftsrepräsentation im Absolutismus kann demnach als

„Sichtbarmachung der Bedeutung von Herrschaft und von gesellschaftlichen Positionen mit Hilfe stellvertretender Mittel wie Aufwand, Zeremoniell, Literatur und Kunst durch politische und gesellschaftliche Eliten [...] zum Zwecke der Selbstvergewisserung und der Abgrenzung gegen andere [...]“ (Pons 2001, 33)

verstanden werden.

Der Hofkalender teilte jeden Tag des Jahres in unterschiedliche Klassen von Festtagen ein. Die höchste Klasse bildeten die sogenannten Galatage. An diesen Tagen wurden die Geburts- und Namenstage der engsten Mitglieder der kaiserlichen Familie gefeiert. Die zweite Klasse beinhaltete das Toisonfest, ein Fest, zu welchem nur die Ritter des Goldenen Vlieses geladen waren. Dieses Fest fand immer am 30. November (Andreastag) statt und zählte zu einem der wichtigsten Veranstaltungen am kaiserlichen Hof. Die dritte Klasse entsprach gewöhnlichen Zeremonien und Andachten. (Huss 2008, 219-222)

Der Ablauf solcher Feste war unterschiedlich, allerdings waren sie meist äußerst aufwendig, kostspielig, überaus verschwenderisch und weit im Voraus geplant und vorbereitet. Die

höfischen Feste gingen meist über mehrere Tage oder Wochen, je nach Wertigkeit und Wichtigkeit des Anlasses, und boten von Schlittenfahrten (Abb. 56), der kaiserlichen Jagd, Turnieren, Rossballetten, Opernaufführungen, Ballettvorstellungen, bis Maskenspielen, Tanzbällen und reichlichen Tafeln alles nur vorstellbare. Die Veranstaltung von kunstvollen Feuerwerken „war allgemein eines der wichtigsten Elemente höfischer Prunkfeste.“ (Abb. 57) (Huss 2008, 245)



Abb. 56: Die kaiserliche Schlittenfahrt (Leitich 1963, 68)



Abb. 57: Feuerwerk anlässlich der Hochzeit Kaiser Leopolds I. – 1666 (Leitich 1963, 66)

Ein Auszug aus der Kaiserkrönung Karls VI. soll den Überschuss und den protzigen Lebensstil der höfischen Kultur verdeutlichen:

„Während die Speisen aufgetragen wurden, erklang jedes Mal ein Trompeten- und Paukenschall. Die Musiker waren im Saal der Römer auf einem eigenen Podium untergebracht. Dann brachte der Burggraf Dohna, wieder zu Pferde, Wasser und Wein an die kaiserliche Tafel. Begleitet wurde er wieder von Pauken- und Trompetenklängen. Anschließend floss aus einem Brunnen auf dem Römerberg roter und weißer Wein zu dem unten wartenden Volk, das sich begierig darauf stürzte.“ (Huss 2008, 233)

Es war auch Karl VI., welcher zum Sieg über die Türken ein dreistündiges Feuerwerk inszenieren ließ, welches von mehreren tausend Zusehern und Zuseherinnen bestaunt wurde. (Huss 2008, 237)

Im Allgemeinen waren die Festlichkeiten der Habsburger Kaiser und Kaiserinnen, im Besonderen aber ihre Hochzeitsfeste „Anlass künstlerischer Erzeugnisse der Dichtkunst, der Musik, der Malerei, der Plattnerie [...]“. (Vocelka 1976, 25) Nicht umsonst beschreibt die Kunstwissenschaft den Charakter dieser Feste als ein „Gesamtkunstwerk“. (Vocelka 1976, 26) Kaiser Leopold I. war jener Kaiser, unter welchem der barocke Lebensstil, die einhergehende Herrschaftsrepräsentation und der Prunk am Wiener Kaiserhof ihren Höhepunkt fanden. Ein beliebtes Beispiel hierfür ist seine Vermählung mit der spanischen Infantin Margarita Teresa am 12. Dezember 1666. Insgesamt dauerten die Festlichkeiten sechs Wochen an, wobei bereits in den ersten Tagen ein Ball in der Hofburg und eine Prunkjagd im Prater (Abb. 58) stattfanden. Das berühmte Rossballett wurde im Jänner 1667 aufgeführt und übertraf an Pracht und Aufwand alles bis dahin Gewesene - die Planungen und das Training begannen bereits ein Jahr zuvor.



Abb. 58: Hirschjagd im Prater anlässlich der Hochzeit Leopolds I. – 1666 (Leitich 1963, 67)

Das Rossballett vom 24. Januar kann zwar als Höhepunkt der Festlichkeiten zur kaiserlichen Hochzeit von 1667 angesehen werden, war jedoch nur ein Glied in einer ganzen Reihe von aufeinanderfolgenden Veranstaltungen, die mit dem feierlichen Einzug der Braut am 5. Dezember 1666 eröffnet wurden. „Er [Leopold I., Anm. von K.F.] spielte den großen Zauberer, der nur in die Hände zu klatschen hatte, damit alle Schönheit und Kunst, die in seinen Reichen aufzutreiben waren, vor seiner Liebsten einherzogen.“ (Leitich 1963, 68) Auch nach dem Rossballett ging es glanzvoll weiter – Maskenbälle, Opern, Theateraufführungen und Schlittenfahrten standen an der Tagesordnung. „Dem Rossballett, mit dem er [Leopold I., Anm. von K.F.] etwas `Nie Dagewesenes` schaffen wollte, ließ er kurze Zeit darauf die Prunkoper `Il pomo d'oro` folgen. Damit war Wien zu der europäischen Opernstadt geworden, und die besten Künstler erachteten einen Ruf hierher als Auszeichnung.“ (Leitich 1963, 90) An dieser prächtigsten aller Opern mit Text von Francesco Sbarra komponiert von Antonio Cesti, inszeniert von Ludovico Burnacini und mit der Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer, wurde schon seit dem Frühjahr 1666 gearbeitet. Sie konnte allerdings erst eineinhalb Jahre später als geplant aufgeführt werden, da die Komposition um einiges länger dauerte als gedacht – die Aufführungsdauer war auf zehn Stunden geplant, dafür waren enorme Kompositionen gefragt, die Cesti erst mit Anfang Januar 1668 fertigstellen konnte. Auch das eigens für diese Oper erbaute Opernhaus, welches 5.000 Zuseher und Zuseherinnen fasste, wurde erst mit Herbst 1667 fertig. Als dann im Januar 1668 der, im September geborene, Thronerbe verstarb und im Februar ein Feuer in der Hofburg ausbrach, wurde die Uraufführung schließlich auf den

Geburtstag der Kaiserin am 12. Juli 1668 festgelegt. Diese Oper sprengte alles, was bis dahin vorstellbar war – umgerechnet kostete die Aufführung 13.000.000 Euro. „Il pomo d’oro“ war statt den üblichen drei in fünf Akte gegliedert. Da eine zehnstündige Dauer auch die größten Opernliebhaber und Opernliebhaberinnen überfordert hätte, wurde das Stück auf zwei Tage aufgeteilt. 65 Szenenwechsel, Spezialeffekte, Elefanten auf der Bühne, Feuerwerke und eine immense Bühnenmaschinerie sorgten bis in das 18. Jahrhundert in ganz Europa für Staunen und Nacheiferungen und machten diese Prunkoper zur prächtigsten bis zum heutigen Tage. Neben kunstvollem Gesang, aufwendiger Bühnendekoration und Bühnenbildern und prächtigen Kostümen, war der Balletttanz beziehungsweise das aus Frankreich stammende *ballett de cour* (Hofballett – Musik, Poesie, Choreografie und Inszenierung werden tänzerisch vereint) immer auch Teil einer Oper. Die Tänzer und Tänzerinnen des kaiserlichen Hofballetts zählten ebenso wie all die anderen Künstler und Künstlerinnen zu Hofbeamten und Hofbeamtinnen. „Il pomo d’oro“ repräsentierte wie kein anderes künstlerisches Werk die Macht des Kaisers und wurde zum „unerreichbaren Vorbild für alle künftigen höfischen Festivitäten.“ (Huss 2008, 248) (Ehalt 1980, 158) (Pons 2001, 200, 202) (Huss 2008, 244f., 247f., 299f.) (Handler & Lessing 1972, 80)

In Bezug auf die Repräsentationsfunktion dieser Prunkoper steht fest, dass Leopold I. als „Inkarnation der Weltordnung auftrat“ (Pons 2001, 396) und das Bild des Kaisers als das Zentrum der Welt an die Zuschauer und Zuschauerinnen vermittelt wurde. Der Kaiser wurde zum „ordnenden Mittelpunkt der Welt, zum Schiedsrichter der Weltordnung.“ (Pons 2001, 396) Ein treffenderes Beispiel für Machtpräsentation, aber vor allem für die Machtlegitimation mithilfe aufwendig inszenierter Theaterkunst und Festlichkeit, lässt sich kaum finden.

3.6 Das Rossballett – die Verbindung aus barocker Kunst, absolutistischen Repräsentationsformen und vollendeter klassischer Reitkunst

Das bereits mehrfach erwähnte Rossballett mit seinem Höhepunkt im absolutistischen Wien wird in diesem Abschnitt vor einem entstehungs- und entwicklungsgeschichtlichen Hintergrund beleuchtet – Vorläufermodelle, wie es jene des renaissancistischen Italiens waren, spielen eine bedeutende Rolle. Aufbau, Ablauf und Funktion, wobei Herrschaftsrepräsentation und -inszenierung relevant sind, werden ebenso analysiert und diskutiert.

3.6.1 Die Entwicklung der europäischen Festkultur – italienische Höfe als Vorbild

Im Zeitalter der Renaissance lassen sich in Europa zwei Formen der festlichen Aufführung unterscheiden. Das Mysterium, bei dem Legenden oder biblische Geschichten dramatisiert wurden, und die Prozession, ein Prachtaufzug, welcher zu Beginn vor allem zu kirchlichen Anlässen abgehalten wurde. Ganz im Geiste der Renaissance war die italienische Festkultur ein „Übergang aus dem Leben in die Kunst.“ (Burgkhardt 1995, 401) Demnach übertrafen die italienischen Mysterien, mit Ballett und Gesang ausgeschmückt, jene in den nordischen Ländern sowohl an Pracht als auch an Geschmack. Aus der Prozession entstand der sogenannte „Trionfo“, ein kostümierter Umzug, bei dem auch Festwagen mitgeführt wurden. Im Zuge seiner Entwicklung verschob sich seine anfänglich geistliche Bedeutung hin zu einer weltlichen. Italienische Fronleichnamsprozessionen, Karnevalsumzüge und fürstliche Einzüge waren im selben Stil geführt und dienten anderen Ländern als Vorbild in deren künstlerischer Umsetzung. Während der feierliche Einzug im restlichen Europa noch in mittelalterlicher Tradition vollzogen wurde, entwickelte sich in Italien daraus der Triumphzug, übernommen vom kaiserlichen Rom. Durch die Anlehnung an das alte Rom unterschied sich der italienische Triumphzug von anderen europäischen Einzügen sowohl in seinem Aufbau und seiner Optik, als auch in seinem Inhalt. Die Familie Medici machte aus dem Triumphzug ein „instrumentum regni“ – der Monarch und die Monarchin nahm als siegreicher Held und siegreiche Heldin am Einzug teil und somit war der Einzug nunmehr eine „Erklärung absolutistischer Machtansprüche und gleichzeitig ein Ausdruck der Unterwerfung des städtischen Bürgertums“ (Strong 1991, 90) geworden. Diese neue Zweckmäßigkeit des Einzugs spiegelt die

frühneuzeitliche politische Lage in Europa wider, „als die Nationalstaaten ihre Identität dadurch zu festigen suchten, dass sie die Loyalität des Volkes auf den Kult einer Dynastie lenkten.“ (Strong 1991, 90) Der glänzende Höhepunkt des modernen Festwesens kann mit dem beginnenden 15. Jahrhundert datiert werden. Vorreiter war die Stadt Florenz unter der Führung des Adelsgeschlechts der Medici. Die Familie Medici ließ dort erste öffentliche Aufführungen im künstlerischen Rahmen und vor Bühnenbildern abhalten. Ein Grund, warum die italienische Festkultur der Renaissance so hervorstach, war, dass in den Mysterien neben den biblischen und historischen Themen auch die italienische „volltönende lyrische Poesie“ (Burgkhardt 1995, 403) aufgearbeitet wurde. (Burgkhardt 1995, 355, 401 - 405) (Strong 1991, 90f.)

Mit dem bereits besprochenen Einzug neuer humanistischer Ideen und der sogenannten Wiedergeburt der antiken Welt veränderte sich die europäische Festtradition maßgeblich. Wasserspiele, Triumphzüge und Rossballette in Nachahmung der alten Griechen waren nun die Hauptpfeiler der Festkultur. Aus der Vorliebe des Humanismus für die antike Tanzform und Musik entwickelte sich das Ballett und die Oper heutiger Zeit. Rittertum und Turnier erfreuten sich weiterhin oder erneut nostalgischer Beliebtheit. Das Turnier wurde zum Thementurnier – „in ihm wurden alle Kampfhandlungen auf geradezu tänzerische Bewegungen reduziert“ (Strong 1991, 79), der Herrscher und die Herrscherin wurde als Mittelpunkt und Held und Heldin romantisch verehrt und stilisiert, der ehemalige kriegerische Adel hatte sich unterzuordnen. Eine weitere Änderung bestand darin, dass große Turniere nicht mehr in Städten und auf offenen Plätzen, dem Volk also zugänglich, sondern bewusst in Palastgärten und Theatersälen abgehalten wurden. Dies war der italienischen Refeudalisierungspolitik geschuldet – wer an solchen Veranstaltungen teilnahm und wer nicht, hing vom entsprechenden Stand ab. (Strong 1991, 78f.)

Die im Zuge der Refeudalisierung gerne ausgetragenen Thementurniere waren mit Beginn des 17. Jahrhunderts zur „opera torneo“ geworden. Aufwändige Bühnenbilder, perspektivisch gemalt, modernste Bühnenmaschinerie, Musik und die dramatische Form machten aus dem Turnier „ein Rossballett von großer Komplexität, getanzt von Rittern im Dienste der Liebe. [...]. Der Kampf beschränkte sich auf eine Reihe von Bildern, die die Entfaltung der mythologischen Handlung zur Verherrlichung des jeweiligen Herrscherhauses vorantrieb.“ (Strong 1991, 103) Auch hier lässt sich ein deutlicher Wandel erkennen. Während das Turnier im 16. Jahrhundert unumstrittener Mittelpunkt großer Festlichkeiten war und die Teilnahme

daran die Legitimation der kriegerischen Aristokratie darstellte, war nun, Mitte des 17. Jahrhunderts, das Schauspieltalent des Höflings wichtiger als seine Begabung in der Waffenführung. Im Zeitalter des Absolutismus war das Turnier „nur noch ein Element des esoterisch-allegorischen Dramas, dessen kosmische Ansprüche auf die Macht des Prinzen ebenso ungreifbar waren wie die bemalten Kulissen auf der Bühne.“ (Strong 1991, 104) Die im römischen Zirkus stattgefundenen antiken „choreographierten Reiterspiele, in denen die Bewegungen der Pferde und Reiter dem Lauf der Gestirne entsprachen“, (Strong 1991, 104) waren Grundlage für das Rossballett, welches von den Medici 1608 zur Hochzeit von Cosimo de Medici und Magdalena von Österreich (Abb. 59) veranstaltet wurde. Ab diesem Zeitpunkt kam das Rossballett beinahe bei jeder Feierlichkeit (Abb. 60) zum Einsatz. Typische Themen der Rossballette, so auch in der „Guerra d' Amore“ (Abb. 61) von 1616, waren der Sieg der Tugenden und die Wiederherstellung des Gleichgewichts und der Harmonie. „Bilder der kosmischen Harmonien, die vom Himmel auf die Erde übertragen wurden, griffen alle höfischen Feste der Renaissance geradezu mit Besessenheit auf“. (Strong 1991, 107) Wie groß die Vorbildfunktion der Florentiner Festkultur im 16. und 17. Jahrhundert war, lässt sich daran erkennen, dass für das Wiener Rossballett von 1667 Alessandro Carducci vom Florentiner Hof als Choreograph nach Wien geholt wurde. In Wien galten die Ballette der Medici stets als Inbegriff des Hoffestes – das Rossballett von 1667 orientierte sich neben Paris stark an den Festen der Boboli-Gärten von Florenz. Nicht nur die Choreographie, sondern auch die Bühnenarchitektur (Carlo Pasetti), die Texte (Francesco Sbarra) und große Teile der musikalischen Begleitung (Antonio Bertali) stammten von italienischen Künstlern und Künstlerinnen. „Nach der Öde des großen Krieges hatten sie ihre vorgeschrittene Kunst nach Wien gebracht und hier die berufenen Erwecker gespielt.“ (Leitich 1963, 81) (Strong 1991, 103-107) (Pons 2001, 208) (Leitich 1963, 81)

Es ist somit den Medici zu verdanken, dass aus dem Turnier der Renaissance das manieristische Rossballett mit festgelegter Kulisse und Choreographie der Reitfiguren entstand. Ihre aufwändigen Feste begünstigten diese Sonderform des tänzerischen Schauspieles. In den Boboli-Gärten veranstalteten sie vor allem zu Hochzeiten „gerittene Pferdetänze als Abbild souveräner Herrschaft, gleichsam der vom Himmel auf die Erde transferierten Harmonie“. (Von Plessen 2017, 289) (Von Plessen 2017, 289)

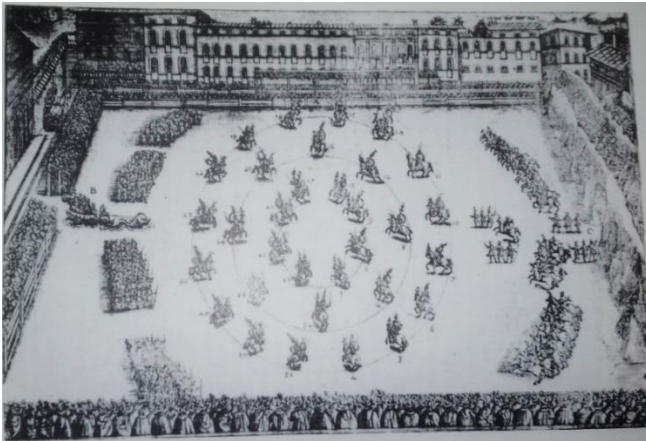


Abb. 59: „La Giostra dei Venti“ 1608 – früheste Darstellung eines Rossballetts (Strong 1991, 108)

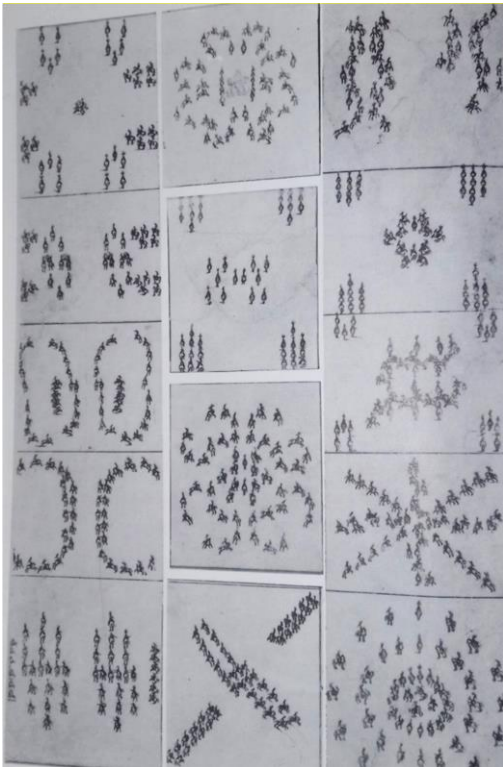


Abb. 60: Tanzfiguren aus dem Rossballett zur Hochzeit von Vittoria della Rovere mit Ferdinand II. von Toskana – Boboli-Gärten 1637 (Strong 1991, 106)



Abb. 61: „Guerra d' Amore“ 1616 – für den Konflikt im Vordergrund kündigt in der Ferne der Wagen von Mars und Venus eine Lösung an (Strong 1991, 105)

Der Autor Klaus Wolfgang Niemöller stellt des Weiteren fest, dass

„die Verwandlung des Turniers zum Ritterspiel als reiterlichem Schauspiel und ihre theatralische Ausgestaltung mit allegorisch-mythologischen Inhalten bis hin zum Rossballett vielfach auf italienische (florentinische) Ursprünge zurückgeführt worden ist. [...]. Trotzdem erscheint die Entwicklung gesamteuropäisch zu sein.“ (Niemöller 2001, 33)

In Nord- und Westeuropa fanden in der Epoche der Renaissance die sogenannten „carrousel“, entschärfte Turnierversionen, statt. Die Karussells waren ritterliche Übungen zu Pferd, in denen nun nicht mehr Kraft und Kühnheit, sondern Eleganz und Geschicklichkeit gefragt waren. Sie stellten das ideale Gefecht nach, bei dem der Reiter seine Führung und Haltung und seinen Waffenumgang zu Pferd üben und zeigen konnte. Quintan-, Kopf- und Ringrennen, bei welchen sich die Kavaliere mit prächtigen Pferden und aufwendigen Kostümen präsentierten „und die feinste Blüte männlicher Gewandtheit und Sicherheit, sowie die höchste Meisterschaft in Führung der Waffen und in Beherrschung ihrer Rosse zeigen konnten“, (Fritz 1992, 17) ersetzen das frühere Lanzenstechen. „Somit wurde der militärisch für den Zweikampf zu Pferde geschulte Reiterkämpfer zum Kavalier, dessen themenspezifisches Prachtkostüm die Rüstung ersetzte.“ (Von Plessen 2017, 288) Alte Tugenden wie Mut und Kraft wurden durch Anmut und Geschick ersetzt. Das Karussell wurde zu einem fixen Bestandteil der europäischen Hofkultur

– wo immer sich die Möglichkeit bot, präsentierten Adel und Fürsten und Fürstinnen ihr reiterliches Geschick und ihre stolzen Rosse. „Nicht in bewusster, radikaler Abkehr also, sondern in einem allmählichen Umformungsprozess wurde das Turnier zum Reitspiel oder – wie es sich treffender bezeichnen lässt – zum Kampfballett.“ (Wrede 2012, 323) (Wrede 2012, 319 - 324) (Strong 1991, 107) (Fritz 1992, 17, 139f.)

Bereits im Jahr 1584 erwähnte ein französischer Dichter die Courbette als Element des Rossballetts. Dies zeigt einerseits, dass die Entwicklung des Pferdetanzes wohl relativ zeitgleich in verschiedenen europäischen Ländern vonstattenging, andererseits aber auch wie eng diese mit der Entstehung der „Hohen Schule“ verwoben ist. (Niemöller 2001, 33)

Einen wichtigen Beitrag zu Entwicklung und Entstehung des Rossballetts leistete der französische Hof auch unter der Führung von Katharina de Medici. Ihr ist es zu verdanken, dass die Feste am französischen Königshof eine choreografierte und getanzte Form annahmen. Katharina vde Medici ließ den Turnierkampf mit der Lanze aufgrund des tödlichen Unfalls ihres Mannes Heinrich II. während eines Lanzenturniers verbieten. Dies begünstigte die Weiterentwicklung des Schaureitens, wie Ringreiten und Kopfstechen. Nach dem Tod ihres Mannes führte die kultivierte Fürstin eine neue Festkultur am französischem Hofe ein, welche die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts dominierte und wichtigstes Element ihrer politischen Strategie war. Die in ihrem Namen betriebenen Festlichkeiten sollten aller Welt vor Augen führen, dass Frankreich immer noch glänzen und strahlen konnte und sich keineswegs im Krieg der vergangenen Jahre erschöpft hatte. Kostspielige und aufwendige Ereignisse sollten das Volk von den innenpolitischen Problemen ablenken, wie etwa von den andauernden Religionskriegen – Katharina führte Protestanten und Katholiken im festlichen Rahmen zusammen und setzte sich unermüdlich für den Frieden zwischen den rivalisierenden Gruppen ein. „Es war immer ihre Politik, nach Frieden und Mäßigung zu streben – der Begriff „politique“ fasste dies zusammen – und diese Einstellung fand den künstlerischen Ausdruck in ihren Hoffesten.“ (Strong 1991, 175-178) Am Hofe der Valois galt es nun „alte Musik und alte Poesie neu zu beleben.“ (Strong 1991, 182) Mit der Gründung der „Académie de Poésie et de Musique“ 1570 sollte, in Anlehnung an die Antike, eine Einheit von Dichtung und Musik gefunden werden. (Strong 1991, 174-178, 182) (Von Plessen 2017, 289) (Fritz 1992, 17)

Maria de Medici leistete in ihrer Zeit als Regentin Frankreichs einen ebenso wichtigen Beitrag in der Entwicklung der französischen Festkultur wie Katharina de Medici. Zur Doppelhochzeit

ihrer beider Kinder Ludwig XIII. und Elisabeth mit jeweils einem Mitglied der „Casa d' Austria“ ließ sie im Jahr 1612 das „carrousel des chevaliers de la Gloire“ (Abb. 62) veranstalten, welches der Höhepunkt der frühneuzeitlichen französischen Festkultur war. Die ständigen Wiederversöhnungen mit dem Hause Habsburg und die „Politik des Ausgleichs“ (Wrede 2012, 339) waren in Frankreich nicht gerne gesehen. Das Karussell sollte dieses Missfallen etwas lindern. Es bot dem Adel die Möglichkeit und die Bühne zur Selbstdarstellung, hier konnte er ritterliche Tugenden demonstrieren und vor aller Welt glänzen – und keiner durfte fehlen. Selbst wenig talentierte Reiter nahmen teil und keiner scheute die immensen Ausgaben für Pferd, Waffen und Kostüm, welche die Teilnahme an dem Karussell mit sich brachte. „Denn fernzubleiben hätte schlechterdings Schande bedeutet.“ (Wrede 2012, 336) Nicht nur der französische Adel war annähernd lückenlos an diesen Festspielen beteiligt, sondern auch bis zu 100.000 Bürger und Bürgerinnen ließen sich die Aufzüge und Wettbewerbe nicht entgehen. Pluvinel selbst ritt die Quadrille des Karussells mit und führte sie in seiner Funktion als königlicher Bereiter an. Jede Lektion der „Hohen Schule“ wurde von sechs Reitern vollführt. Das Ausmaß der Festlichkeiten, zu denen Prachtzüge von Festwagen, Türken, Mohren, Riesen, exotische Tiere und allerhand Fabelwesen zählten, konnte von aller Welt bestaunt werden. Eine Publikationsdichte, welche alles Dagewesene übertraf, sorgte dafür, dass der goldene Glanz der Königsfamilie weit über Paris hinaus gesehen wurde. Abgesehen vom höfischen Divertissement war die vorrangige Funktion der Feierlichkeiten die Wirkung nach innen. Maria von Medici inszenierte sich selbst, „als Mittelpunkt einer romanhaft-ritterlich verfremdeten, aber dergestalt intakten idealen höfischen Gesellschaft“. (Wrede 2012, 340) Die Regentin wurde nicht nur als größte Königin aller Zeiten gefeiert, sondern auch als unantastbare Dame und schönste Frau erotisch stilisiert. Das „carrousel des chevaliers de la Gloire“ war demnach zum politischen Herzstück der Regentin geworden. (Wrede 2012, 335-340) (Niemöller 2001, 35) (Von Plessen 2017, 289)

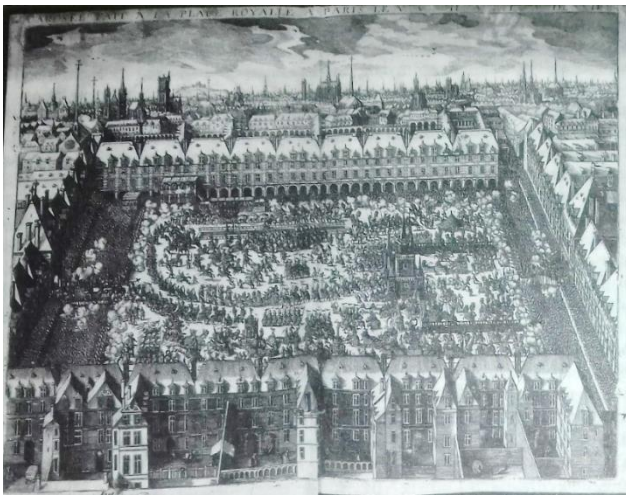


Abb. 62: Das „carrousel des chevaliers de la Gloire“ 1612 (Wrede 2012, 338)

Frankreich war es auch, welches mit dem 1662 von Ludwig XIV. abgehaltenen „carrousel des cinq nations“ (Abb. 63) einen wichtigen Beitrag in der Entwicklung des Wiener Rossballetts leistete. Diese Veranstaltung mit seinen 1.300 Teilnehmern und Teilnehmerinnen hatte nicht mehr viel mit jenem Karussell von 1612 gemein – die namengebenden und kennzeichnenden Festwagen (lateinisch „carrus“) aber auch die Fabelwesen, exotischen Tiere und Riesen waren nicht mehr Bestandteil des Festes. Das übermäßig Fabelhafte wurde verdrängt, „die Pracht der Teilnehmer, ihre Kostüme und namentlich die alles überstrahlende Präsenz des Königs“ (Wrede 2012, 341) standen jetzt im Mittelpunkt. Die neue Form des Karussells war nicht allein dem Geschmack der Zeit und der Ästhetik geschuldet, sondern hatte maßgeblichen politischen Wert – nichts sollte vom Mittelpunkt der Veranstaltung, dem Monarchen, ablenken. Das „carrousel des cinq nations“, welches weit über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt wurde, benennt heute noch den Platz zwischen den Tuileries und dem Louvre und brachte der Stadt Paris gutes Geld ein. Es diente sowohl in seinem ästhetischen, als auch in seinem politischen Aspekt anderen europäischen Höfen als Vorbild. Ludwig XIV. ließ das Karussell zur Geburt seines Sohnes ausrichten. Er wählte persönlich die Teilnehmer für die Quadrillen aus und festigte durch diese Auszeichnung einmal mehr die Bindung des Adels an die Monarchie. Als Spitze des Karussells wurde er „inszeniert und propagiert als erster, eigentlich einziger Ritter, [...] dessen ‚posture‘ zu Pferd unvergleichlich sei, und der selbstverständlich alle Siegespreise errungen hätte, wenn er diese nicht großzügig seinem dankbaren Adel überlassen haben würde.“ (Wrede 2012, 342) Der König berief sich auf die römischen Kaiser, die sich ebenso

wie er als „maistre du monde“ verstanden hatten und das Ideal der Universalmonarchie vertraten. „Diese Provokation richtete sich gegen den universellen Anspruch der Habsburger als Kaiser und Kaiserinnen des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation.“ (Von Plessen 2017, 291) Als römischer Kaiser dargestellt, befehligte Ludwig die ranghöchste und prächtigste Quadrille der Römer, sein Bruder kommandierte die Perser, der Prinz von Condé die Türken, Herzog von Enghien führte die Inder und Herzog von Guise die Amerikaner an. Ludwig führte dabei die Sonne als Emblem – er war die Sonne, die alle anderen Himmelskörper überstrahlte und die sie umgebenden Sterne zum Leuchten brachte. „Alle fünf dargestellten Nationen, Römer, Perser, Türken, Inder und `wilde Amerikaner` brachten dergestalt dem größten König des Erdkreises ihre Huldigungen dar.“ (Wrede 2012, 344) Das Sonnensymbol war schon länger das Emblem der französischen Könige und Königinnen, selbst das spanische Königshaus nutzte es. Allerdings wurde es nie zuvor so intensiv und konsequent eingesetzt wie unter Ludwig XIV. Auch wenn sich der Adel, genauso wie bei früheren Karussells, Prestige und Ansehen bei den jubelnden Zuschauern und Zuschauerinnen einholen konnte, nahm der adelige Mitstreiter neben dem glänzenden König nur die Position eines prominenten Untertanen ein, „der all seine Größe und seinen Glanz allein der Gnade des Königs verdankte, der seine militärischen Erfolge allein als Ausfluss der Inspiration durch den König ansah“. (Wrede 2012, 345) Der Schwert- und Ritteradel war zum Hof- und Dienstadel geworden. Das Karussell von 1662 markierte den Weg in die absolutistische Herrschaftsform, „in der der Adel überhaupt nur noch durch und für den König existierte“. (Wrede 2012, 346) (Wrede 2012, 341 – 347) (Von Plessen 2017, 289ff.) (Pons 2001, 207) (Fritz 1992, 168)



Abb. 63: Das „carrousel des cinq nations“ 1662 – im Vergleich zu dem Karussell von 1612 ein von Ordnung und Gleichmäßigkeit beherrschtes Bild (Wrede 2012, 343)

Das „carrousel des cinq nations“ war am französischen Hof das mächtigste und gleichzeitig letzte seiner Form. Bedeutend für diese Entwicklung war zum einen die veränderte Lebenshaltung der höfischen Darsteller. Während Ludwig XIV. bei seinem Karussell 1662 gerade mal vierundzwanzig Jahre jung und dementsprechend ruhmgerig und ehrgeizig war, so wurde der König nur älter und er und sein Hof wandten sich zunehmend einem etwas ruhigerem Leben zu. Zum anderen kam es, ähnlich wie in Italien, zunehmend zu einer Verlegung der Schauplätze – von den großen Plätzen Paris in die Gärten von Versailles. Auch wenn dies der Anfang einer langen Reihe von Bällen, Jagden und Kavalkaden war, „für jugendlich-übermütige, phantastisch-fabulöse Reiterspiele war dieser Hof nicht mehr die passende Bühne.“ (Wrede 2012, 349) Ein Karussell in Versailles hätte auch wenig Sinn gehabt, zumal dieses vom Applaus der zuschauenden Massen lebte. Ohne ein jubelndes städtisches Publikum, vor dem man hätte paradieren und sich feiern lassen können, verlor die festliche Parade ihren Reiz. Das öffentliche Ereignis, welches „die Institution der Monarchie präsentierte, den Adel des Landes an- und die Untertanen der Hauptstadt einbezog“, (Wrede 2012, 350) wurde zu einem exklusiven Vergnügen, von dem nicht nur der Bürger und die Bürgerin, sondern auch der Provinzadelige und die Provinzadelige ausgeschlossen war. (Wrede 2012, 347 - 350) (Strong 1991, 79)

Abschließend kann die Entwicklung der europäischen Festkultur wie folgt zusammengefasst werden:

„Bis zum dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hatten sich die Themen der höfischen Renaissance-Feste gewandelt: waren es zunächst die Betrachtung kosmischer Harmonie und ihre Spiegelung im Staat gewesen, so stand nun der Monarch als Ursprung irdischer wie himmlischer Harmonie im Mittelpunkt. Die Ballette, die am Hofe Ludwigs XIII. aufgeführt wurden, die Maskenspiele, in denen Karl I. tanzte, oder die Intermezzi, die vor den Augen der späteren Medici-Großherzöge vonstatten gingen, stellten immer weniger ein Streben nach politischer Ordnung dar und wurden statt dessen zum Ausdruck ihrer Verwirklichung in der Person des Fürsten. Darin kann man vielleicht die signifikanteste Trennungslinie zwischen den Festen der Renaissance und jenen des Barock erkennen.“ (Strong 1991, 296)

3.6.2 Höhepunkt und Niedergang des Rossballetts

Der dynastischen Verbindung des Habsburgerhauses mit den Medici und Gonzaga war es zu verdanken, dass die Barockbühne, der italienischen Festsitte entsprungen, seit dem späten 16. Jahrhundert die Wiener „feste teatrali“ dominierte. Angelehnt an italienische Karnevalsveranstaltungen und Triumphzüge wurden am Wiener Hof aufwendige allegorische Freilichtspiele abgehalten. Das Wiener Barockfest erreichte seinen Höhepunkt mit Leopold I., unter dessen Regierung nahm sowohl die Anzahl als auch das zeitliche und finanzielle Ausmaß der Feierlichkeiten bis dahin unbekannte Dimensionen an. Nicht weniger als 400 Opern wurden unter Leopold I. auf die Bühne gebracht. Es war dabei keine Seltenheit, dass der Kaiser in seinen Prunkopern selbst mitwirkte. Dies mag wohl einerseits dem Zeitgeschmack entsprochen haben, andererseits war es auch im absolutistischen Österreich so, dass der Adel zunehmend seine Unabhängigkeit verlor und sich verstärkt am Wiener Hofe aufhielt. Der Adel musste beschäftigt und unterhalten werden – das eine war mit neuen Hofämtern, das andere mit einer ununterbrochenen Aufeinanderfolge von Festlichkeiten gelöst worden. Bereits Ferdinand III. ließ anlassgebunden italienische Opern aufführen, diese blieben unter Leopold I. Kernstück der Wiener Festkultur. (Ehalt 1980, 147, 149, 152) (Huss 2008, 243) (Leitich 1963, 64)

Am 24. Januar 1667 reagierten die Habsburger mit der „Festa a Cavallo“ „La contesa dell' aria e dell' acqua“ (Abb. 64, 65, 66) oder dem „Sieg-Streit deß Lufft und Wassers Freuden-Fest zu

Pferd“ auf das Karussell von Ludwig XIV. fünf Jahre zuvor. Mit dem choreographierten Pferdetanz „wurde ein letztes Mal in alles überbietender Pracht und Großartigkeit, in Anlehnung an die niederländische Turniertradition und in Gegenüberstellung zum Karussell in Paris, der Geist der Vergangenheit zur Verherrlichung der Hochzeit im Hause Habsburg herangezogen.“ (Pons 2001, 207) Zu seiner Hochzeit mit der spanischen Infantin Margarita Teresa veranstaltete Leopold I. im Inneren Burghof der Wiener Hofburg ein Rossballett, welches noch prachtvoller war und an dem noch mehr Darsteller und Darstellerinnen und Pferde beteiligt waren als bei jenem von Ludwig XIV. – dementsprechend nahmen sowohl die Kosten, als auch der Aufwand aber auch der Prunk und die Pracht bisher unbekannte Dimensionen an. Die Hochzeit mit der spanischen Prinzessin war von großer politischer Bedeutung, da Leopold I. dadurch seinen Anspruch auf das spanische Erbe festigen konnte. Dementsprechend prunkvoll sollten die Feierlichkeiten sein. Mitglieder der vornehmsten Adelsgeschlechter „führten bei diesem Fest, das eine seltsame Zwischenform von Oper, Revue, Reitturnier und Festumzug war, ein allegorisches Schauspiel zu Ehren des Kaisers auf.“ (Ehalt 1980, 152) Bereits ein Jahr zuvor wurde damit begonnen, den vierstündigen Einzug mit mehr als 1.300 Teilnehmer und Teilnehmerinnen zu proben und in der Hofreitschule mit je zwei Trompeten- und Streichereinheiten das Rossballett einzuüben – es ist anzunehmen, dass die Lipizzaner zum ersten Mal in Musikbegleitung auftraten. Das Fest war gegliedert in Aufzug, Schauturnier, Trionfo mit Preisübergabe und das eigentliche Rossballett. Das Rossballett „der Sieg-Streit deß Lufft und Wassers Freuden-Fest zu Pferd“ stellte einzelne Szenen der Argonautensage dar, es war ein choreographierter Kampf zwischen den vier Elementen, wobei die Elemente Wasser und Luft in der Frage, wer von beiden der Schönheit der Infantin näherkäme, wetteiferten. Der Inhalt lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die vier Elemente wollten im Kampf entscheiden, welches von ihnen am meisten Anspruch auf die Perle (eine Anspielung auf die lateinische Bedeutung des Namens der neuen Kaiserin) habe. Fama, auf einem Festwagen, der das Schiff Argo darstellen sollte, forderte die Elemente auf, den Streit im Kampf zu entscheiden und versprach dem Gewinner das Goldene Vlies. Die Argonauten sollten Schiedsrichter sein, die Erde kämpfte auf der Seite des Wassers, das Feuer auf der Seite der Luft. Nun zogen vier Kompanien, jede ein Element verkörpernd, begleitet von je einer entsprechenden Gottheit, mit je einem Vorreiter, sieben Kavalieren, fünf Trompetern, einem Heerpauker und Fußvolk, welches prunkvoll geschmückte Handpferde mitführte, ein.

Abgeschlossen wurde jede Einheit mit einem Festwagen, der als Bühne für Musiker und Schauspieler fungierte. Zuerst trat die Luftquadrille mit dem Stallmeister des Herzogs von Lothringen an der Spitze in aurorafarbenen, goldverbrämten Gewändern ein. Nach dem Heerpauker trat Herzog Karl von Lothringen selbst, als Anführer der Luftstreitmacht, auf die Bühne. Der abschließende Festwagen stellte Wolken dar, auf denen Juno, die Göttin der Luft, thronte. Als zweite Gruppe traten die Kavaliere der Feuerquadrille auf, angeführt von Graf Montecuccoli, in grellroten Kostümen und im Abschluss einen Festwagen, der Vulcanus und seine Schmieden zeigte. Darauf folgten die Ritter des Wassers, grünblau gekleidet mit Neptun als Gottheit und mit Pfalzgraf Philipp zu Sulzbach als Anführer. Den Abschluss bildete Graf Dietrichstein, welcher der kaiserliche Oberstallmeister und Spielleiter des Festes war mit der Erdquadrille, grün gekleidet und mit Berecinthia als Gottheit. „Alle Darsteller und die Maschinen sind mit kostbarsten Materialien geschmückt: Gold, Silber, Perlen, Edelsteine und Federbüsche wurden reichlich verwendet.“ (Seifert zit. nach Huss 2008, 246) Nach diesem Aufzug begann das tänzerische Schauturnier, welches mit Chorgesang, Trompeten-, Klarinetten- und Paukenmusik eingeleitet wurde. Darauf folgte das Karussell, ein inszenierter Kampf mit Pistole und Degen geführt und mit kunstvollen Positionen von Reitern und Rössern. Der Kampf wurde von der „donnernden Stimme der Ewigkeit, welche von Tugenden umrahmt auf dem für sie errichteten Tempel an der Schmalseite des Burghofes stand“, (Pons 2001, 210) unterbrochen. Sie gebot den Kampf einzuhalten, da die Vorsehung die Perle (Margarita) dem größten Monarchen auf der Welt, Leopold I., zudachte. Nun öffnete sich der Tempel der Ewigkeit und die Genien der zwölf Habsburgerkaiser kamen auf Pferden reitend hervor – dadurch wurde den Ahnen des Kaisers gehuldigt. Es folgte ein Triumphwagen von acht Schimmeln gezogen, der den personifizierten Ruhm auf den Platz führte, dahinter ritten vier Kaprioleure. Der Trionfo bestand aus mehr als 300 Darstellern und Darstellerinnen. Ausgerichtet war allerdings alles auf den Kaiser, der auf seinem Leibross Speranza in einem mit Saphiren, Smaragden und Diamanten bestückten Kostüm seinen eigenen Genius verkörpernd und als „chevalier triomphant“ auftretend, den Triumphzug beendete. Sein dunkelbrauner Spanier war ebenfalls mit einem Gold und Diamanten versehenen Zaum und einer perlenbestickten Schabracke geschmückt, am Kopf trug er weiße und blaue Federn (Abb. 67). Der Kaiser hielt schließlich, umgeben von seinem prächtigen Gefolge, gegenüber seiner Braut und es folgte ein Gesang, der allein der Huldigung der jungen Kaiserin gewidmet war.

Darauf erkannten die Heden, dass ein Freudenfest durch nichts Besseres, als durch einen „Tanz zu Pferd“ abgeschlossen werden kann – das Rossballett, in zwölf Aufzügen und unter dem Mitwirken des Kaisers folgte. Dazu wurden die „rassigsten spanischen, türkischen, arabischen, ungarischen, siebenbürgischen Rosse des kaiserlichen Marstalls“ (Leitich 1963, 79) geritten und der Kaiser selbst führte die Courbette vor der Loge seiner jungen Braut aus. Er wurde begleitet von den bereits aufgetretenen Kavalieren der Elemente und des Triumphzuges und von vier Kunstreitern. In den zwölf Aufzügen bekamen die Zuschauer und Zuschauerinnen Courbetten, Pesaden, Kapriolen, Volten und allerlei spektakuläre Figuren zu sehen. Vor allem die Courbette wurde vom Kaiser mehrmals präsentiert, der fast ausschließlich im Zentrum des Geschehens war. „Kühnheit wie Grazie mussten in der scheinbar vollkommen mühelosen Beherrschung der Tiere aufscheinen, die sich zierlich wie Ballerinen, doch voll federnder Kraft, zu einer rhythmisch beschwingten heroischen Ballettmusik bewegten.“ (Leitich 1963, 79) „In zwölf geometrischen Konstellationen, meist mit dem Kaiser in der Mitte, kulminierte das Ballett“ (Seifert zit. nach Huss 2008, 246) und endete mit einem zentralen Stern um Leopold I., gebildet von allen beteiligten Reitern (Abb. 68). Durch die aktive Beteiligung Leopolds I. und seines Hofadels wurde das Rossballett zu einer „organischen Verschmelzung der aktiven, „irrealen“ Sphäre des Spiels und der passiven, „realen“ des Beschauers.“ (Ehalt 1980, 152) Im Abzug traten noch mal alle Mitwirkenden, mehr als 1.300 Personen, in einem Zug aus Göttern, Trabanten, Knappen, Rittern und Genien auf die Bühne. Das Rossballett fand auf dem großen Platz, im Innenhof der Wiener Hofburg statt, zwischen dem Schweizertrakt und der Amalienburg. An den Seiten wurde die auf doppelgeschossigen Arkaden ruhende Tribüne, errichtet. Aufwendige Schaugerüste, mit dem Titel des Balletts auf Italienisch und Deutsch nach einem Text des Hofdichters, dem Jesuiten Francesco Sbarra, bildeten die Kulisse für das Spektakel und standen der Loge der Kaiserin direkt gegenüber. Bühnenarchitekten waren Carlo Pasetti aus Ferrara und Ludovico Burnacini, der auch die Gesamtleitung dieses Riesenschauspiels innehatte. Die Choreografie des Rossballetts stammte von Alessandro Carducci, die Musik dazu, die „Arie per il Balletto à Cavallo“, von 200 Musikern und Musikerinnen mit Klarinetten, Trompeten, Violinen und Pauken gespielt, kam vom kaiserlichen Kammermusiker Johann Heinrich Schmelzer und vom Hofkapellmeister Antonio Bertali. Sie war so ausgerichtet, dass die Kunstreiter vor der Kaiserin die Croupade, Capriole und Courbette musikalisch abgestimmt ausführen konnten. Alles in Allem hatte das Wiener Rossballett seine

Wirkung nicht verfehlt – in seinen Ausmaßen und seiner Pracht schlug es hohe Wellen an den europäischen Höfen. Es war die am häufigsten und am ausführlichsten publizierte höfische Veranstaltung des gesamten 17. Jahrhunderts. „Das Staatsfest war aller Welt vor Augen zu führen, um auch denjenigen, die nicht direkt dabei gewesen sein konnten, den Glanz und den Herrschaftsanspruch des Kaiserhofes publik zu machen.“ (Pons 2001, 212) Der Kaiser hatte daher die Szenen der Tänze von bedeutenden Künstlern und Künstlerinnen mit Kupferstichen festhalten lassen und die großen Bände wurden an andere Höfe, vor allem aber an den französischen geschickt, „damit Ludwig wissen sollte, wessen man hier in Wien am kaiserlichen Hofe fähig war“. (Leitich 1963, 82)

(Wrede 2012, 364 - 368) (Niemöller 2001, 37f.) (Von Plessen 2017, 291f.) (Ehalt 1980, 152, 155ff.) (Pons 2001, 207-210) (Fritz 1992, 168) (Huss 2008, 244ff.) (Handler & Lessing 1972, 80f. 84f.) Leitich 1963, 77ff., 81f.)



Abb. 64: Der Anfang des Rossballetts „La contesa dell' aria e dell' acqua“ – Wien 1667 (Von Plessen 2017, 292)

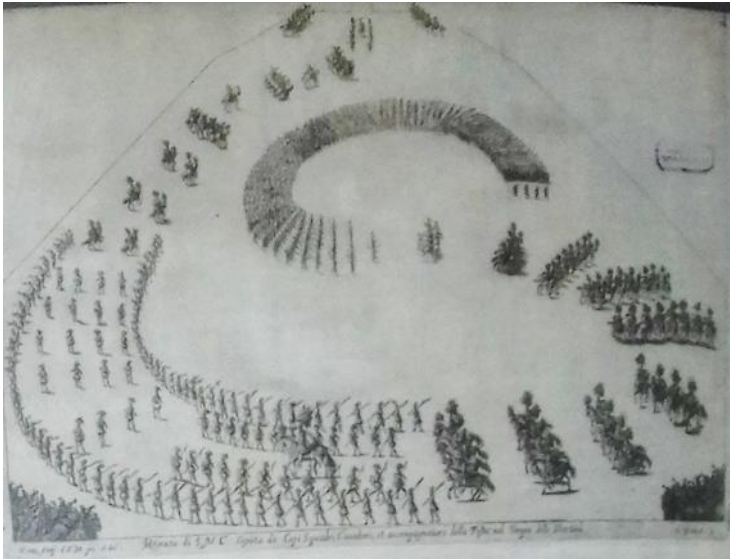


Abb. 65: Kaiser Leopold I. und seine Reiter beim Wiener Rossballett 1667 (Von Plessen 2017, 294)

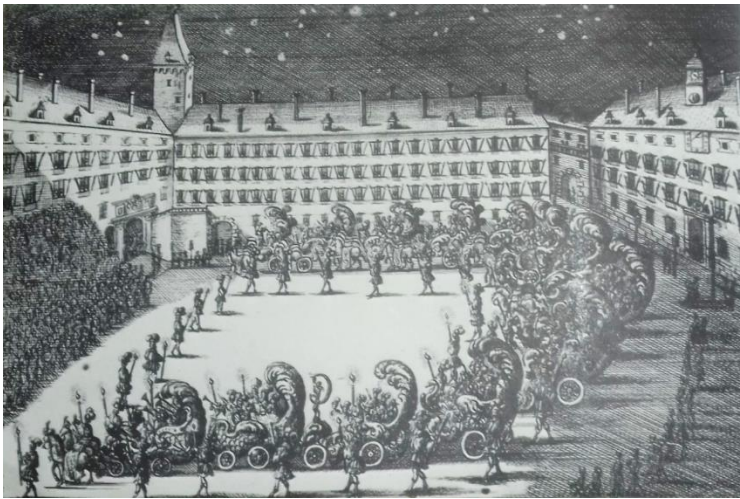


Abb. 66: Detail aus dem Wiener Rossballett 1667 – Auffahrt der Muschelwagen (Handler & Lessing 1972, 84)



Abb. 67: Wiener Rossballett 1667 – Im Vordergrund Leopold I. auf einem Spanier, um das Schiff in der Mitte die vier Elemente (Handler & Lessing 1972, 85)



Abb. 68: Finale des Wiener Rossballetts von 1667 mit Kaiser Leopold I. im Zentrum (Von Plessen 2017, 294)

„Mit Kosten für die theatralische militärisch-sportliche Veranstaltung, die wie ein Auftakt zu mehr als zwei Jahrhunderten künftiger künstlerischer Ereignisse dasteht, war ebenso wenig wie mit Talenten gespart worden. Unter den ausübenden Künstlern standen zuoberst die Reiter mit ihren Rossen, vor allem die spanischen aus der schon im 16. Jahrhundert gegründeten Hofreitschule [...]. Alles, was dem Hofe an Künstlern erreichbar war, hatte mitgearbeitet; [...]. Als Kaiser des Abendlandes hatte Leopold sich Künstler aus allen vier Weltgegenden verschrieben, so dass das Rossballett wahrhaftig ein Konzert Europas genannt werden konnte.“ (Leitich 1963, 80f.)

Valentin Trichter, der die Kavallerie des 18. Jahrhunderts maßgeblich formte, beschrieb das Wiener Rossballett wie folgt: (Fritz 1992, 19)

„Hieraus erhellt genugsam, dass der menschliche Witz in sinnreichen Erfindungen dergestalt zugenommen, dass auch unvernünftige Tiere in eine Cadence zu bringen und nach der fleißigen Abrichtung ihre Geschicklichkeit zeigen; davon ein vortrefflicher Zeuge, das beschriebene Rossballett, so niemals dergleichen gesehen worden und vielleicht auch, weil die Welt stehet, nicht leicht mehr wird gesehen werden.“ (Trichter zit. nach Fritz 1992, 168)

Jedem Beteiligten, egal ob Zuschauer und Zuschauerin oder Darsteller und Darstellerin, war klar, dass es bei dieser Inszenierung nicht bloß um die Vermittlung mythologischer Kenntnisse ging – viel mehr ging es um den Machtanspruch der Habsburger gegenüber Ludwig XIV. (Ehalt 1980, 157)

„Es ist bezeichnend für den propagandistischen Wert, der dem Rossballett und ähnlichen Festen im Absolutismus nicht nur zugewiesen wurde, den die „feste teatrale“ tatsächlich besaßen, dass sie durch genaue Schilderungen oft nach Jahren noch bekanntgemacht wurden.“ (Ehalt 1980, 157)

„Als anderer Beleg für diese Dimension der Feste ist die Tatsache zu werten, dass die Prachtbände, in denen höfische Theateraufführungen, Opern, Feiern und Feste dokumentiert wurden, manchmal schon vor der wirklichen Aufführung fertiggestellt und gedruckt waren. Für die Mitglieder der europäischen Höfe waren die Zeichen, Symbole, Allegorien, Botschaften und Kennzeichen keine Geheimsprache. Dietrich stellt daher ganz zu Recht fest, dass diese die Pracht der Realität nicht selten weit übertreibenden Beschreibungen oftmals wichtiger waren als das Fest selbst.“ (Ehalt 1980, 157)

Leopold I. wird nachgesagt, er sei der unmilitärischste aller Habsburger gewesen. In der Tat ließ sich Leopold I. Zeit seines Lebens nie als Soldat darstellen, als Ritter jedoch schon. Als solcher trat er auch bei seinem Rossballett 1667 auf. Es wurde als angemessene Repräsentationsform angesehen, dass der Kaiser zu seiner Hochzeit dem Adel die Möglichkeit erwies, sich im ritterlichen Wettstreit zu messen und dass er daran auch selbst teilnahm. Das Rossballett „der Sieg-Streit deß Lufft und Wassers Freuden-Fest zu Pferd“ sollte dem adeligen Wettstreit und der allgemeinen Entzückung dienen. Abgesehen von der quantitativen Überbietung unterschied sich Leopolds Rossballett auch in der Ästhetik – es ließ sich nicht alle Neuerungen aus Paris auferlegen, sondern hielt an manchen alten Traditionen fest. Demnach wurde weder auf Festwagen noch auf Fabelwesen verzichtet, welche das Geschehen maßgeblich bereicherten. Anders als Ludwig XIV., der während der gesamten Vorstellung einziger und leuchtender Mittelpunkt war, ritt Leopold zwar die Figuren des Balletts in zentraler Position mit, die Quadrillen aber wurden, wie bereits erwähnt, von Vertretern des Hochadels angeführt. Diese wurden für ihre Tapferkeit, militärische Leistung und Vortrefflichkeit gepriesen. Dem Kaiser war dies recht, „er beschränkte sich darauf, zu glänzen, zu präsidieren, zu inspirieren: Im Aufzug des ‚carrousels‘ erschien er als ‚Genius‘ und ‚Beseelungs-Geist‘ des ganzen Geschehens und wurde dabei symbolisch eingerahmt“. (Wrede 2012, 366) (Wrede 2012, 364 - 368) Mit dem Erscheinen Leopolds I. am Tempel der Ewigkeit zusammen mit seinen Ahnen bezeugte er den Ewigkeitsanspruch des Habsburgerhauses auf eine universale Weltordnung. Durch das Eintreten in sein Amt und in die Dynastie erfuhr der Kaiser eine Entindividualisierung, er erschien als Symbol seiner selbst. Leopold I. trat in seinem Rossballett nicht nur als er selbst, sondern auch als derzeitiger Kulminationspunkt seiner ganzen Genealogie und als Inkarnation der Weltordnung auf. (Pons 2001, 210f., 395f.) In Anbetracht dessen, dass Ludwig XIV. sich als Herrscher des Universums und erster und einziger Ritter darstellte, ist es zu erkennen, wie unterschiedlich die politische Botschaft dieser zwei konkurrierenden Karussells war. Leopold präsentierte sich als Vertreter und Erbe der dynastischen Tradition und Kontinuität, nicht bloß als alleiniges glanzvolles Individuum, welches den gesamten Ruhm monopolisieren und das Rittertum von seiner christlichen Bindung lösen würde. Auch ein Ritter sollte dulden und Demut zeigen können. (Wrede 2012, 364 - 368)

„Im Sinne dieser Traditionen konnte und durfte es dem Kaiser im höfischen Fest nicht darum gehen, allen Glanz auf seine Person zu ziehen. Der Erfolg monarchischer Selbstdarstellung in jener überaus begrenzten Monarchie Leopolds I. war naturgemäß dadurch bedingt, dass diese Selbstdarstellung moderat blieb: In einer Mischung aus Traditionalismus, Bescheidenheit und Bescheidenheitsgestus [...]. Das Zurücktreten hinter beziehungsweise das Eintreten in die Dynastie, die Kette der Vorgänger im Amte, kennzeichnete daher sogar das Rossballett von 1667.“ (Wrede 2012, 368)

Allerdings steht fest, dass

„Leopold I., bei aller gezeigten Demut und Frömmigkeit, doch ein barocker Fürst durch und durch war. Ein Herrscher, der wie sein Vetter in Frankreich und viele andere „Kollegen“, die Repräsentation nutzte, um seine kaiserliche und königliche Macht darzustellen“. (Huss 2008, 249)

Für die allgemeine Entwicklung des Rossballetts gilt zu sagen, dass „das Vorbild Ludwigs XIV. sich an den Höfen Europas geradezu wie ein Fieber ausbreitete“. (Von Plessen 2017, 292) Demnach fanden die barocken Karussells nicht nur in Italien, Frankreich und Österreich statt, sondern zählten in weiten Teilen Europas zu den beliebtesten höfischen Festformen des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Literatur beschreibt auch am Dresdener Hof Karussells, die häufig als Höhepunkt einer ganzen Reihe von Veranstaltungen wie Festzüge, Damenringrennen (Abb. 69), Fußkämpfe und Bärenjagden aufgeführt wurden – ebenso unter der aktiven Teilnahme des Gastgebers. So wurde unter anderem 1709, im Beisein des dänischen und polnischen Königs, ein großes Karussell abgehalten. Ebenso sind am schwedischen Hof Rossballette beschrieben, welche jenem Ludwigs XIV. in dessen Pracht und Aufwand recht nahekamen. Zum Regierungsantritt Karls XI. wurde die gesamte Stadt Stockholm zur Bühne für den Auftritt des neuen Schwedenkönigs, der als moderner Kreuzführer die erste Quadrille anführte. Auch am preußischen und russischen Hof fanden immer wieder Karussells als höfisches „divertissement“ statt. (Von Plessen 2017, 292-295) (Fritz 1992, 168)



Abb. 69: Ringrennen der Damen, welche dazu in Kampfwagen ähnlichen Kutschen saßen– Dresden 1709 (Von Plessen 2017, 295)

Mit Beginn des 18. Jahrhunderts verlor das Prunktheater Leopolds I. für das absolutistische Herrschaftssystem kontinuierlich an Bedeutung. Das endgültige Ende der großen Theaterzeit und somit auch der kunstvoll und aufwendig inszenierten Rossballette kann mit dem Regierungsantritt Maria Theresias datiert werden. Mechanische Drehkarussells (Abb. 70) setzten mit hölzernen Pferden die Tradition des Ritterturniers fort. 1766, zur Eröffnung des Wiener Praters, wurde ein „Ringelspiel“ errichtet, bei dem es sich laut Friedrich Nicolai um „ein bedecktes Karussell, wo Personen herumgedreht werden und nach Ringen zu stechen pflegen“, (Friedrich Nicolai zit. nach Von Plessen 2017, 295) handelte. Die Form, der im 19. Jahrhundert in Vergnügungsparks genutzten Karussells, lässt sich von den hölzernen Konstruktionen für eben jenes Ringfangen, wie es auch am Wiener Prater eines gab, ableiten – sie drehten sich demnach von rechts nach links, sodass der Reiter mit der rechten Hand den Ring fangen konnte. Auch in Paris fand dieses neuartige Vergnügen großen Anklang. So ließ Marie-Antoinette 1776 in den Gärten von Versailles ein chinesisches Ringelspiel errichten, bei dem die „chevaliers“ von Holzpferden aus Ringe, die an chinesischen Laternen hingen, zu treffen versuchten – „diese Kavaliere wären für den Einsatz in einem Reiterkrieg hingegen gänzlich untauglich gewesen.“ (Von Plessen 2017, 296) (Von Plessen 2017, 295f.) (Ehalt 1980, 154)



Abb. 70: Mechanisches Drehkarussell – Schloss Trianon 1783 (Von Plessen 2017, 297)

„Mit diesem vorrevolutionären höfischen Vergnügen endete die Blüte der ‚carrousel‘-Kultur in Frankreich und im übrigen Europa auch an den Höfen zugunsten der mechanischen Drehkarussells.

Ab der Jahrhundertwende wandelten sich die nunmehr von Schulreitern und nicht mehr von militärisch ausgebildeten ‚cavaliers‘ durchgeführten Ritterspiele des 18. Jahrhunderts zu öffentlichen Schaustellung. Auch die gerittenen ‚carroussels‘ verloren ihren theatralischen Reiz.“
(Von Plessen 2017, 296)

Einzelne große Veranstaltungen, ganz im Zeichen der alten Karussellkultur, gab es aber auch noch Ende des 18., und Anfang des 19. Jahrhunderts. 1743, zur Wiedereinnahme von Prag, ließ Maria Theresia das berühmte Damenkarussell (Abb. 71) in der Winterreitschule abhalten. Es bestand aus vier Quadrillen, zwei wurden von hochadeligen Reitern und Reiterinnen bestritten, zwei in versilberten Kutschen gefahren. Die damals erst vierundzwanzig Jahre alte Kaiserin führte die erste Reitquadrille an, die Kaiserinwitwe Elisabeth-Christine präsierte das Geschehen auf einer Art Thron sitzend. Auch Kaiser Franz I. lud zum Wiener Kongress 1814 zu einem Karussell mit Pistolen, Lanzen und Degen (Abb. 72), Ringstechen, Quintanarennen und einem Schaukampf ein – die Spiele wurden mit dem krönenden Rossballett beendet: „Als die letzte Probe der Gewandtheit und Gelehrigkeit ihrer Pferde gaben sie dann noch eine Art von Tanz, ganz nach dem Takt der Musik.“ (Die Spanische Reitschule zit. nach Niemöller 2001, 39) 1843 wurde das „Cavallerie-Carroussell“ (Abb. 73) zu Ehren Erzherzog Karls geritten,

1854 veranstalteten die Erzherzöge Leopold und Joseph in Prag ein Karussell. (Niemöller 2001, 38f.) (Von Plessen 2017, 296f.) (Fritz 1992, 169f.) (Handler & Lessing 1972, 95)

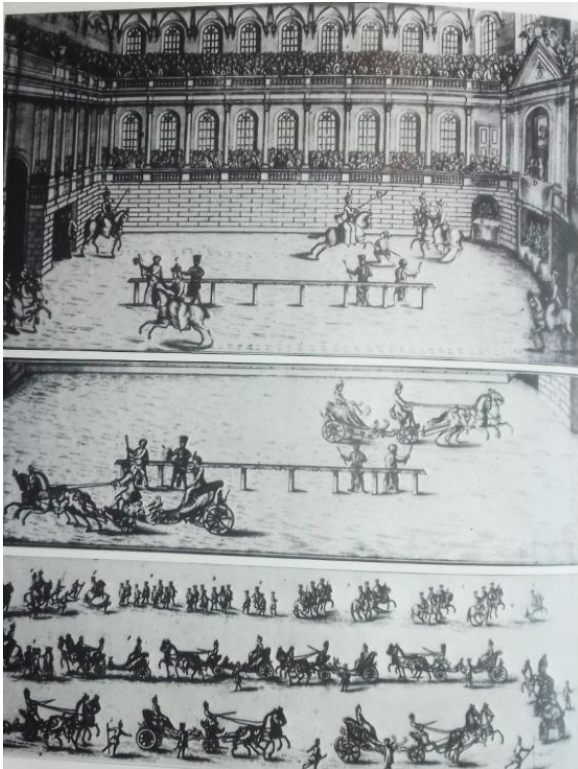


Abb. 71: Ausschnitte aus dem Damenkarussell – Wien 1743 (Handler & Lessing 1972, 96)

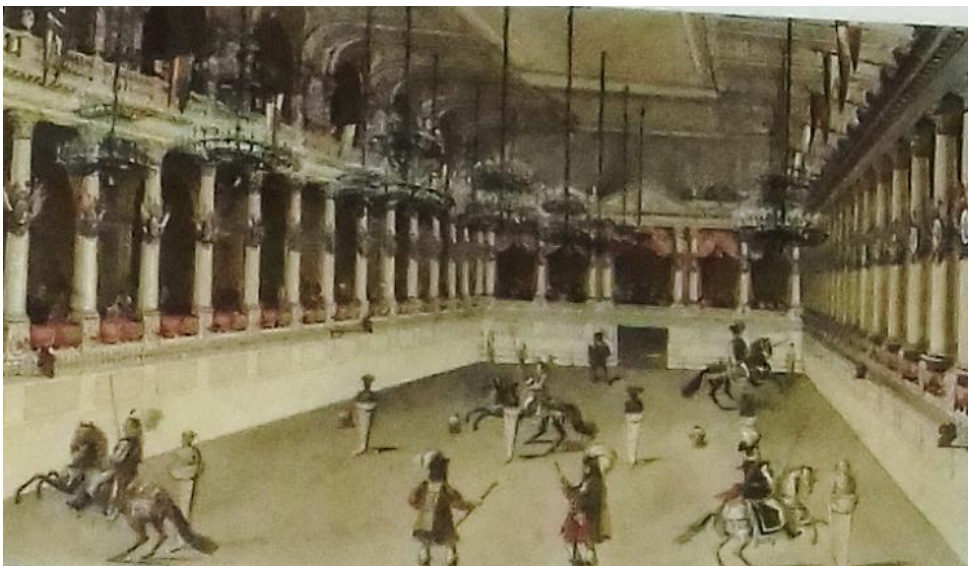


Abb. 72: Karussell in der Winterreitschule 1814 (Von Plessen 2017, 298)



Abb. 73: „Cavallerie-Carrousell“ – Wien 1843 (Von Plessen 2017, 298)

Das Ende der Karussellkultur als essenzieller Bestandteil des höfischen Festes des 16., 17. und 18. Jahrhunderts beschreibt Marie-Louise von Plessen wie folgt:

„Bis zum Zeitpunkt ihres Verschwindens beschworen die gerittenen ‚carrousel‘ des späten 19. Jahrhunderts weiterhin den Mythos der Ritterturniere und Ritterromane des Mittelalters. Im Gegensatz zu früheren Ritterspielen zeichneten sich jene ‚carrousel‘ und Kostümaufzüge durch historische und militärische Exaktheit bei der Ausführung der Reitfiguren aus. Der Wiener Hof nutzte bis um 1900 die Tradition der Rösserfeste für Veranstaltungen zum Wohl der Armen sowie von Kriegsinvaliden und sonstigen Bedürftigen. [...]. Selbst die Wohltätigkeit als Motiv zur Organisation eines höfischen ‚carrousel‘, [...] entsprach nicht mehr dem Zeitgeschmack: Die bürgerliche Industriegesellschaft hatte bereits die technischen Errungenschaften kennengelernt [...].

Zwar überleben die ‚carrousel‘ in den mechanischen Drehkarussells der Jahrmärkte bis in unsere Zeit, doch ist ihre großartige Tradition im Rahmen der höfischen Festkultur weitgehend in Vergessenheit geraten.“ (Von Plessen 2017, 297)

3.6.3 Aufbau und Ablauf des Rossballetts

Um einen Einblick in das Wesen des komplexen Rossballetts zu erhalten, besteht dieses Kapitel aus einer Sammlung von Beschreibungen und Aussagen zum Aufbau und Ablauf des Pferdetanzes, entnommen aus ausgewählter Fachliteratur.

Zu Beginn soll ein Überblick mit Hilfe von Oscar Fritz' Definition zum Rossballett aus seinem Werk „Reiterspiele und Quadrillen in alter und neuer Zeit“ geschaffen werden:

„Das Rossballett wird diejenige Übung genannt, bei der gewöhnlich elf Reiter, je vier auf den beiden Seiten, drei in der Mitte der Bahn, aufgestellt sind. Die vier Reiter auf jeder Seite machen halbe Volten und wechseln immerfort, jeder auf seinem Platz, die Hand. Von den dreien, die auf der Linie in der Mitte der Bahn halten, dreht sich derjenige, der im Mittelpunkt steht, in Pirouetten, die beiden anderen tummeln sich in Volten, der eine rechts, der andere links.

Auf das gegebene Zeichen des Karussellanführers müssen sie zusammen beginnen und still halten und die Reprise entweder in Courbetten oder in der Schule, in der ihre Pferde abgerichtet worden sind, endigen.

In dieser Form hielt sich das Karussell längere Zeit auf der Höhe ernsterer Waffenübung, bis mit dem Verfall der Kriegerreitkunst nicht mehr das Evolutionieren und der Waffengebrauch, sondern der Tanz die Grundlage dieser Reiterschule bildete. Ja man legte schließlich auf die Tanzfiguren nur noch wenig Gewicht und nicht einmal mehr die reitemäßige Geschicklichkeit und Eleganz, sondern ausschließlich die überladene und rohe Pracht des Aufzuges mussten den inhaltslosen Festen Glanz verschaffen.“ (Fritz 1992, 22)

Niemöller beschreibt in seinem Text eine Choreografie aus 52 Reitern und Reiterinnen, welche sich, in vier Gruppen aufgeteilt und von einem Reitmeister angeleitet, zu verschiedenen Figuren formieren, wie zu einem „Schlangenkreuz“ oder einem dreifachen Ring. Zum Ende hin kommen aus jeder Gruppe drei Reiter und Reiterinnen hervor und vollführen die Courbette. Dies alles wird von Trompetenmusik umrahmt. (Niemöller 2001, 36)

1647 beschreibt Philipp Harsdörffers das Rossballett als ein „Dantzspiel“, für welches es „wolerfahrne Rittersleute / und viel schulrecht abgerichte Pferde dazu“ (Harsdörffers zit. nach Niemöller 2001, 36) benötigte. (Niemöller 2001, 36) Von Plessen beschreibt ebenso die Wiederentdeckung der alten Reitkunst als absolute Voraussetzung für die Herausbildung des Rossballetts. Nachdem 1532 Grisone in Neapel die erste Reitschule der „Hohen Schule“

gegründet hatte, eröffnete sein Schüler Fiaschi 1534 in Ferrara die erste Reitakademie, wo kadenzierte Schrittfolgen in Begleitung von Musik gelehrt wurden. (Von Plessen 2017, 286)

„Die Schönheit und Geschicklichkeit der Pferde, die geschmackvolle Anordnung, die Kostümierung der Reiter und Pferde, verbunden mit einer guten Musik, bestimmten den Wert eines Karussells, welches stets als Glanzpunkt der Feste bei großen Feierlichkeiten erscheint.“ (Fritz 1992, 140)

Das Rossballett des Barock war, wie seine Vorgänger, sowohl als Vergnügen, als auch als „aristokratisches Exerzitium“ gedacht. So wie bereits in früherer Zeit waren wichtigste Anlässe für solche großen Veranstaltungen fürstliche Hochzeiten, aber auch Taufen, Geburten Namenstage, Geburtstage, Regierungsjubiläen oder hoher Besuch – „wobei der Kaiser und oft auch dessen Gäste sowohl bei der Generalprobe als auch bei der eigentlichen Aufführung anwesend waren.“ (Pons 2001, 198) (Niemöller 2001, 30f.) (Von Plessen 2017, 285) (Pons 2001, 198)

Das Rossballett ist als ein Gesamtkunstwerk, bestehend aus verschiedenen Teilen und ausgetragen innerhalb eines einheitlichen Programmes, zu verstehen. Gipfelnd im Wiener Rossballett von 1667 haben sich drei Bestandteile herausgebildet. Einerseits der Auf- oder Einzug, andererseits das Themen- oder Schauturnier und zu guter Letzt die Quadrille, welche das eigentliche Rossballett war. (Niemöller 2001, 33)

Bei einem Rossballett wird unter Begleitung von Musik „Hohe Schule in Ballettarrangement dargeboten“. (Handler & Lessing 1972, 80) Am Beispiel des Wiener Rossballetts von 1667 wird nun ein möglicher Ablauf eines solchen Pferdettanzes geschildert: „La contesa dell' aria e dell' acqua“ war in zwölf Figuren gegliedert, dabei ritt der Kaiser während des gesamten Geschehens in zu meist zentraler Position mit. Insgesamt nahmen 49 Reiter teil, davon führten neun die Courbette und vier die Kapriole aus. Die erste Figur (Abb. 74) bestand aus dem Kaiser, der sein Pferd in der Mitte courbettieren ließ, vier Reiter ahmten es ihm nach und umrahmten ihn mit Pesaden und Courbetten halbkreisartig. Durch vier weitere Reiter wurde die Figur nun zu einem geschlossenen Kreis um den Kaiser. Die vier redopierenden Pferde wandten sich nun den Ecken zu, sodass die zweite Figur entstand. Nun traten die Reiter der vier Elemente im Galopp auf die Bühne, nach mehreren Changements stellten sich je drei von ihnen auf beiden Seiten um Leopold im Dreieck auf. Durch das rechteckige Einreihen der vier Elemente entstand

die dritte Figur. Nun courbettierte der Kaiser etwas zurück, da nun die Springer mit verschiedenen Kapriolen auf die Bühne traten. Unterdessen tauschten die Elemente ihre Plätze – die vierte Figur bestand nun aus zwei großen Blöcken. „Nach zahlreichen Verflechtungen, Volten und Courbetten ergab sich hierauf die Figur N V. Von vier Springern eingeleitet wurde N VI; abermals ließen der Kaiser und die acht Reiter ihre Pferde courbettieren.“ (Handler & Lessing 1972, 84) Nun bildeten zwölf Reiter zwei sich berührenden Halbkreise um den Kaiser – dies war Figur Nummer sieben. In der achten Figur wurde der Kaiser im Kreis enger und enger umschlossen, bis er schließlich ausbrach. Nun durften die Pferde kurz verschnaufen – zum Spiel der Violinen gingen sie im Schritt. Währenddessen kamen Pagen und Lakaien auf die Bühne, bis zu 1.300 Teilnehmer und Teilnehmerinnen erfüllten nun die Szene. In der neunten Figur wurden zwei sich kreuzende Diagonalen gebildet, jeweils in einem Kreis endend. Nun ordneten sich die Reiter zu einem doppelreihigen Kreuz an, wobei der Kaiser in der Mitte courbettierte. Auch in der zehnten Figur stand der courbettierende Kaiser in der Mitte, während sich die Elemente neu ordneten. Als elfte Figur führten vier Reiter unter der Loge der Kaiserin Kapriolen aus. Abschließend, in der zwölften Figur, bildeten sich drei konzentrische Kreise – die Pferde ganz innen bewegten sich zur Musik, die Pferde ganz außen galoppierten. Die Springer führten erneut Kapriolen aus. Beendet wurde das Ballett im geordneten Auszug aller Teilnehmer und Teilnehmerinnen. (Handler & Lessing 1972, 80f., 84f.)

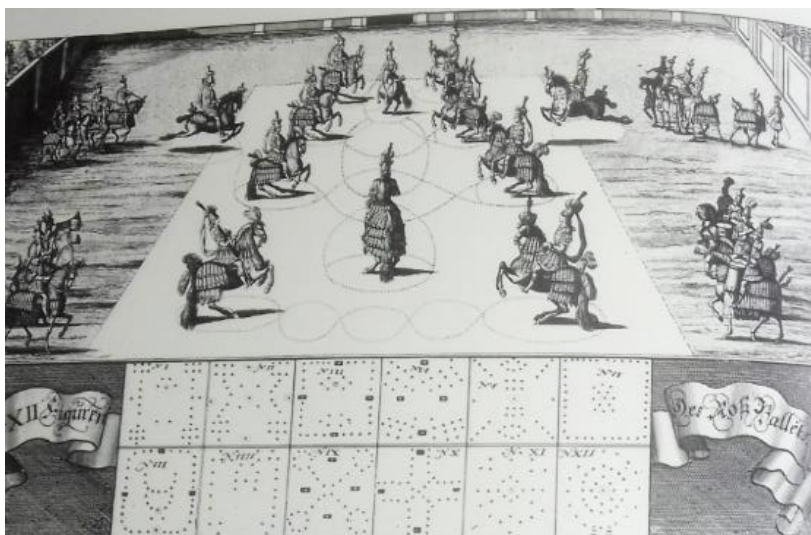


Abb. 74: Die zwölf Figuren aus dem Wiener Rossballett 1667 – in der Mitte Leopold, je vier Reiter courbettieren, zu den Seiten die Kaprioleure (Handler & Lessing 1972, 86)

3.6.4 Das Rossballett als Repräsentationsinstrument des höfischen Absolutismus

Auch dieses Kapitel besteht aus einer Reihe von Auszügen, welche die umfassende Bedeutung des Rossballetts, und dessen vielschichtige und facettenreiche Interpretationsmöglichkeiten näherbringen sollen.

Im 17. und 18. Jahrhundert brach geradezu ein Wettstreit zwischen den europäischen Höfen aus, wer das imposanteste, aufwendigste und kostspieligste Rossballett zu veranstalten vermag. Die Pracht der Rossballette sollte nicht nur den Herrschaftsanspruch geltend machen, sondern auch den wirtschaftlichen Rang demonstrieren. (Von Plessen 2017, 285)

Sowohl an den Höfen der Habsburger, als auch am französischen Hof wurde die traditionelle burgundische Hof- und Festkultur gelebt. Diese beiden großen Häuser Europas befanden sich in ständiger Rivalität bei der Ausformung ihrer Feste. Es war „die lange Tradition des Wettbewerbs der höfischen und – bis ans Ende des 17. Jahrhunderts – ritterlichen Selbstdarstellung zweier Dynastien“ (Wrede 2012, 317), welche die Feste jener Zeit immer prächtiger, ausgefallener und imposanter werden ließ. (Wrede 2012, 317)

Ein wichtiger Grund, warum die „Hohe Schule“ und mit ihr das Rossballett solch großen Anklang an den Höfen des Barock fand, war die Auffassung, dass die Reitkunst der Staatskunst entspräche. Bereits Platon setzte diese beiden Fähigkeiten gleich und legte damit den Grundstein dafür, dass die Monarchen und Monarchinnen jener Zeit ihre Regierungskompetenz durch das Ausführen schwierigster Lektionen der „Hohen Schule“ vor versammeltem Hofstaat unter Beweis stellten. (Von Plessen 2017, 286)

Die absolutistischen Monarchen und Monarchinnen identifizierten sich und ihre Stellung vollkommen mit ihrer Rolle im Staatsschauspiel. Im Fest wurden die Ideale und Tugenden des Fürsten und der Fürstin und dessen und deren Hofstaates demonstriert. Ruhm und Ehre waren nicht nur im Leben, sondern auch auf der Bühne die erstrebenswertesten Werte der höfischen Persönlichkeit. Die Fürsten und Fürstinnen traten in ihren Rossballetten als Quell dieser ritterlichen Tugenden auf, stellten das militärische Können ihres Adels, den Glanz ihres Hofstaates und sich selbst als oberste Lehensherren dar – „Das Rossballett wurde zur

Demonstration von Macht und Stärke.“ (Pons 2001, 210) Dabei war die Monarchenfamilie nicht nur themengebend, sondern auch direkter Ansprechpartner. (Ehalt 1980, 159f.) (Pons 2001, 199, 207, 210)

Das Bühnenstück war keine Darstellung einer in sich abgeschlossenen Welt, sondern befand sich in direkter Relation zum Fürsten und zur Fürstin und dessen und deren Hof. Demnach saßen die Wiener Kaiser und Kaiserinnen mit ihren Familien üblicherweise im Parkett in der ersten Reihe, sogar dann noch, als mit dem Wiederaufbau des Theatersaales in der Hofburg 1699 eine Hofloge errichtet worden war.

„Was dem Publikum in einem Theater, in dem es keine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum gab, vorgetragen wurde, zeigte die gleiche Abgemessenheit und Durchdachtheit des Aufbaus, die für das Handeln der höfischen Menschen charakteristisch war.“ (Ehalt 1980, 159)

Dabei kann die Handlung der absolutistischen Prunkfeste als Spiegel für die höfische Hierarchie betrachtet werden. Der Theatersaal wurde nicht verdunkelt, der Hofstaat sollte sehen und gesehen werden – den Platz, den der und die Hofadelige als Zuschauer und Zuschauerin, jene Rolle, die er und sie als Darsteller und Darstellerin besetzte, zeigten dessen und deren Stellung in der Rangordnung der Hofgesellschaft. Des Weiteren hing es vom Ansehen einer Rolle ab, ob deren Schicksal als tragisch oder trivial empfunden wurde. „Leid wurde nur als tragisch empfunden, wenn es hohe Standespersonen betraf;“ (Ehalt 1980, 160) dieses Phänomen zeichnet sich bis heute in der Boulevardpresse und -literatur ab. (Ehalt 1980, 159f.) (Pons 2001, 199, 207, 210)

„Mit der klaren Trennung zwischen aristokratischen, ernst aufgeführten Hauptrollen und komischen Dienerrollen, wie auch in der Ausschließlichkeit des Komödiencharakters bürgerlicher Opern- und Theaterhandlungen wurde die gewaltige Kluft zwischen Adel und Bürgertum auch auf der Bühne deutlich zum Ausdruck gebracht.“ (Ehalt 1980, 160)

„In den auf der Bühne dargestellten Handlungen, in der Ausstattung der Aufführungen, in der Architektur der Theatergebäude, im Verhältnis „Darsteller - Publikum“ offenbarten sich Werte und Normen, ja die grundlegenden Funktionsprinzipien des absolutistischen Hofes. So ist das

Theater des Absolutismus auch die Ausdrucksform, in der sich die Funktion des Hofes als Machtinstrument am deutlichsten zeigte.“ (Ehalt 1980, 147)

„Theater und Feste waren [...] im Absolutismus ein wichtiger Teil der höfischen Realität. An ihnen teilzunehmen bedeutete für die Adeligen weit mehr als Zerstreuung und Unterhaltung; denn in den *‘feste teatrali’* kulminierte der höfische Alltag; in ihnen war der Herrscherkult auf seine klarste und einprägsamste Form gebracht. Die Funktion des Theaters als Kultstätte kaiserlicher Macht und Herrlichkeit fand in der architektonischen Gestaltung der Wiener Opernhäuser des 17. Jahrhunderts einen deutlichen Niederschlag.“ (Ehalt 1980, 150)

Die Rossballette wirkten durch ihre Ausgestaltung und ihren Inhalt mit, die Gesellschaftsordnung zu stabilisieren und die immer überirdischer werdenden Herrschaftsansprüche zu legitimieren – die Stücke mündeten demnach stets in einer Apotheose des gastgebenden Herrscherhauses. Als Quelle für den Inhalt der Ballette dienten meist antike Mythen, die Geschichte der Dynastie, aber auch das Alte und Neue Testament. Die Mitglieder der Monarchenfamilie agierten in ihrer überweltlichen, quasisakralen Position neben antiken Helden und Heldinnen und Königen und Königinnen oder olympischen Göttern und Göttinnen in den Wolken. (Ehalt 1980, 154)

Die Karussells waren ein beliebtes und viel genutztes Mittel der europäischen Herrscher und Herrscherinnen des 16. und 17. Jahrhunderts, um die eigene Macht zu festigen und zu demonstrieren. Der Nutzen solcher Veranstaltungen war vielseitig. Zum einen gab es dem Hofadel die Möglichkeit sich zu inszenieren und präsentieren – die höfische Gesellschaft identifizierte sich nahezu mit ihrer Festkultur. Zum anderen konnte durch das Fest sowohl die Einheit von Herrscher und Herrscherin und Adel als auch die innerhalb dieser Gemeinsamkeit befindlichen Ränge und Stellungen demonstriert werden. Dies war nicht nur vor den eigenen Untertanen und Untertaninnen wichtig, sondern auch vor den Botschaftern anderer europäischer Königshäuser, die, um den eigenen Prunk und Machtanspruch möglichst Vielen zu demonstrieren, zu solchen Veranstaltungen gerne geladen wurden. Das höfische Fest jener Zeit nahm eine stark propagandistische und identitätsgebende Form an und diente dazu, die eigenen politischen Forderungen zu transportieren und zu proklamieren. (Wrede 2012, 318f.)

4. Diskussion

In diesem letzten Abschnitt der Forschungsarbeit werden zum einen die wichtigsten inhaltlichen Aspekte nochmals aufgenommen und zusammengefasst, zum anderen werden Forschungsfragen und Hypothesen herangezogen und auf ihre vollständige Bearbeitung hin überprüft.

Beginnend in der Zeit des mittelalterlichen Turniers konnte gezeigt werden, dass zu Beginn das Turnier als Vorbereitung für den ersten Kampf gedacht war und sich der Wandel hin zu einem gesellschaftlichen, unterhaltenden Ereignis erst im Laufe der Zeit vollzog. Das Turnier gewann zunehmend einen sportlicheren Charakter und es ging nicht mehr nur darum, einen kriegerischen Akt einzuüben, sondern vielmehr, darum, die Fähigkeiten und Fertigkeiten zu präsentieren und dem Publikum vorzuführen. Mit dem Übergang vom Mittelalter in die frühe Neuzeit ging das Rittertum als einst wichtigste militärische Partei verloren und die Ritter, im Sinne heldenhafter und ehrenvoller Männer, waren nur noch bei Turnieren und Karussells zu finden – dort wurden sie und ihr Habitus am glänzendsten dargestellt. Das ritterliche Turnier war nicht mehr länger ein Kampfspiel, vielmehr handelte es sich nun um einen darstellenden und der Unterhaltung dienlichen Akt. Mit dem zunehmenden Einfluss der Renaissance und dem entstehenden Barock wuchs der repräsentative Anspruch der jeweiligen Herrscher und Herrscherinnen. Pferdeturniere und Karussells erfüllten zusätzlich zum Zweck der Unterhaltung jenen der Machtrepräsentation und -legitimation. Das Turnier und die reiterliche Präsentation standen fortan in den Diensten der Politik beziehungsweise in den Diensten des aufkommenden Absolutismus und dessen übertriebenen Macht- und Herrschaftsinszenierungen.

Offensichtlich vollzog sich der Wandel vom kriegerischen hin zum darstellenden Akt nicht über Nacht, vielmehr kann eine wahrhaftige Entwicklung aufgezeigt werden, wobei Veränderungen der Ausrüstung, der Waffen, der Ausbildung der Pferde und der einzelnen Turnierarten starken Einfluss auf diese ausübten.

Wie bereits erwähnt, wurde im Zuge des Absolutismus und der barocken Ausdrucksformen neben vielen anderen Formen der Kunst auch die Reitkunst zum Zwecke der Machtrepräsentation genutzt. Ganz im Sinne des Barocks galt: je aufwendiger, prunkvoller, glänzender, kostspieliger und größer, desto besser. So waren die Ansprüche an die Reitkunst dementsprechend hoch und die Herausbildung erster Reitakademien, darunter auch die Wiener Hofreitschule, begann bereits mit Beginn des 16. Jahrhunderts. Die klassische Reitkunst, welche im Zuge der Renaissance wiederbelebt wurde, bot ein vielfältiges Repertoire an kunstvollen Sprüngen und Bewegungen des Pferdes – Vorführungen dieser Sprünge der „Hohen Schule“ vermochten es nur zu gut, die kaiserliche Macht zu repräsentieren und die Herrschaft gegenüber dem Volk zu legitimieren.

Die vorherrschende absolutistische Regierungsform in Kombination mit barocken Ausdrucksformen und der an allen europäischen Höfen gelehrt hohen Reitkunst brachten schließlich das kunstvolle und aufwendige Rossballett hervor – eine Kunstform, bei der Ballett, Oper, Tanz, Musik und die klassische Reitkunst in abgestimmter Harmonie zusammenwirkten. Das Rossballett vereinte alle Lektionen, Sprünge und Figuren der Hohen Reitkunst in sich: Es bot den Zuschauern und Zuschauerinnen spektakuläre Unterhaltung und den Monarchen und Monarchinnen höchste Ausdrucksform kaiserlicher Machtdemonstration. Bei keinem wichtigen Anlass, sei es eine kaiserliche Hochzeit oder ein Geburtstag im Königshaus, durfte das Rossballett fehlen – es war bis in das 18. Jahrhundert ein nicht wegzudenkender Bestandteil der höfischen Festkultur.

Wenn es nun um die eingangs gestellten Forschungsfragen geht, so konnte gezeigt werden, dass die wichtigsten und entscheidendsten Faktoren für die Entstehung des Rossballetts folgende sind: Die ritterlichen Turniere und Pferdespiele bilden die Basis für das einige Jahrhunderte später entstehende Rossballett. Der Übergang vom Mittelalter in die frühe Neuzeit und der Einfluss der Renaissance und des Barocks sind ein weiterer entscheidender Faktor für die Entstehung des Rossballetts. Der aufstrebende Absolutismus war ebenso wie die Wiederentdeckung der klassischen Reitkunst förderlich für die Herausbildung des Rossballetts. Die Bearbeitung der zweiten Forschungsfrage „Wie und unter welchen Voraussetzungen ist das Rossballett im Wien des 17. Jahrhunderts zum Repräsentationsinstrument der absolutistischen

Herrscher und Herrscherinnen geworden?“ hat ergeben, dass das Rossballett nicht zufällig zu einem der beliebten Repräsentationsinstrumente absolutistischer Herrscher und Herrscherinnen wurde – das Zusammenspiel zweier Faktoren lässt gerade das Rossballett eine so wichtige politische Rolle im 17. und 18. Jahrhundert spielen:

1. Das Rossballett ist entstehungsgeschichtlich bedingt an die mittelalterlichen Ritterturniere gebunden und lässt dadurch die längst vergangene Zeit des Ritterstandes als edle und tugendhafte militärische Elite wiederaufleben. Selbst noch in der Zeit des Barock, als der Ritter auf dem Schlachtfeld schon seit langem überflüssig war, waren ritterliche Tugenden wie Edelmut, Tapferkeit, Mut, Barmherzigkeit und Loyalität dem König und der Königin gegenüber sowie Geschick im Umgang mit Pferd und Waffe nach wie vor die erstrebenswertesten Ziele der höfischen Persönlichkeit und dessen Habitus. Das Rossballett als reiterliche Darbietung vermag wie keine andere Kunstform an die glorreiche Vergangenheit der edlen Ritter und der stolzen Streitrösse zu erinnern. Folglich war es ein geeignetes Repräsentationsinstrument für die Herrscher und Herrscherinnen des 17. und 18. Jahrhunderts, zumal für Adel und Hof im Rossballett die idealisierte, nostalgische Welt des Rittertums wieder auferstand und zur fassbaren Wirklichkeit wurde.

2. Das Rossballett, als eine besonders aufwendige, prachtvolle und kostspielige Kunstform des Barocks trifft den Geschmack der absolutistischen, oft größenwahnsinnigen und inszenierungssüchtigen Herrscher und Herrscherinnen offensichtlich besonders gut. Eine Darbietung, welcher es an finanziellem, personellem und künstlerischem Aufwand an Nichts fehlte, kann wohl als ideales Mittel zur absolutistischen Machtrepräsentation angesehen werden.

Neben den Forschungsfragen dienten drei zu Beginn formulierte Hypothesen als Leitfaden und deren Bearbeitung zog sich durch den gesamten Schreibprozess. Die erste Hypothese „Das Pferd wird im Mittelalter und der frühen Neuzeit dazu verwendet, den Herrschaftsanspruch und die Macht der damaligen Herrscher und Herrscherinnen und der Habsburger Kaiser und Kaiserinnen des 16. und 17. Jahrhunderts zu symbolisieren“ konnte auf unterschiedliche Argumente und Literaturhinweise gestützt größtenteils verifiziert werden. Dem Pferd

beziehungsweise dem Hengst kam sowohl im Mittelalter als auch in der frühen Neuzeit eine bedeutende Rolle zu. Im Mittelalter war es das stolze Streitross, welches sich nur ein heldenhafter Ritter oder eben die Könige und Königinnen leisten konnten (Kapitel 3.3.4). In der frühen Neuzeit war es wohl der „weiße Spanier“ (weißer spanischer Hengst), welcher als absolutes Statussymbol der Herrschenden und des Adels galt (Kapitel 3.3.4, 3.4). Es ließen sich nur schwer Quellen finden, welche eindeutige Aussagen über das Pferd als Symbol von Macht und Herrschaft in der frühen Neuzeit hergeben. Nichtsdestotrotz war immer wieder zwischen den Zeilen zu lesen, wie überaus elitär die Stellung des Pferdes war – Adelige, Könige und Königinnen und Kaiser und Kaiserinnen ließen sich immer wieder auf stolzen Rössern abbilden und inszenieren (Abb. 30).

Die zweite Hypothese „Ritterliche Reitturniere fungieren als Vorläufer des kunstvollen Rossballetts der frühen Neuzeit – dieses war die Krönung der klassischen Reitkunst im Zeitalter des Absolutismus und diente nicht nur dem Zwecke der Kunst, sondern vor allem jenem der Repräsentation“ stellte sich ebenso als zutreffend heraus. Mit Hilfe vieler Quellen konnte gezeigt werden, wie sich das Rossballett aus den einstigen Ritterspielen und Ritterturnieren entwickelte. Auch konnte herausgearbeitet werden, dass das Rossballett nicht nur *irgendeine* reiterliche Darbietung war, sondern vielmehr die Lektionen der „Hohen Schule“ in sich vereinte und die klassische Reitkunst in ihrer höchsten Perfektion zeigt. Obwohl es sich hierbei um ein künstlerisches Erzeugnis handelte, ging es den Auftraggebern und Auftraggeberinnen der Rossballette nicht immer um die Kunst allein – der repräsentative und somit politische Nutzen stand im Vordergrund und gerade die Macht der absolutistischen Herrscher und Herrscherinnen lebte von der öffentlichen Repräsentierung, Selbstinszenierung und der öffentlicher Machtdemonstration.

Die dritte Hypothese „Die Kunst- und Modepoche des Barocks beeinflusste maßgeblich die Entwicklung des Rossballetts im Sinne der *darstellenden* klassischen Reitkunst im frühneuzeitlichen Wien“ konnte ebenfalls verifiziert und untermauert werden. Ohne den Geist des Barock, der für alles stand, was kostspielig, aufwendig, prunkvoll, verschwenderisch, großartig und pompös war, wäre das Rossballett in dieser Form, wie es unter Leopold I gezeigt wurde, niemals zu Stande gekommen. Zum einen spielten Musik (barocke Oper), Tanz

(Ballett), Mode (barocke Kostüme) und die gestaltende Kunst (Bühnenbilder, Festwagen) eine entscheidende Rolle. Zum anderen war es gerade die klassische Reitkunst, welche gezeigt werden sollte, da sich diese in ihrer perfekten Ausführung an Eleganz und Erhabenheit kaum zu übertreffen am besten eignete, um in die Dienste der kaiserlichen Machtdemonstration zu treten. Die Reitkunst wurde nicht mehr länger nur um der Kunst Willen betrieben, sondern wurde inszeniert und dem Publikum öffentlich vorgeführt und präsentiert.

5. Zusammenfassung in deutscher und englischer Sprache

Die Forschungsarbeit beschäftigt sich mit der Herausbildung und Entwicklung des kaiserlichen Rossballetts im frühneuzeitlichen Wien. Die Entstehungsgeschichte beginnt in der Zeit des Mittelalters – der Zeit der Ritterspiele und -turniere. Der Übergang vom Mittelalter in die frühe Neuzeit steht im Fokus der Arbeit – das Turnier entwickelte sich gerade in dieser Zeit vom kriegerischen hin zum darstellenden Akt und die klassische Reitkunst stand nunmehr im Dienste der kaiserlichen Repräsentation. Der Einfluss der Renaissance, besonders aber des Barocks, war maßgeblich an der Entwicklung des ritterlichen Turniers hin zur kunstvollen reiterlichen Darbietung beteiligt. Der Barock verlangte regelrecht nach pompösen, aufwendigen und kostspieligen Kunstformen und deren Inszenierung. So verwundert es nicht, dass der in jener Zeit vorherrschende Absolutismus und die jeweiligen Herrscher und Herrscherinnen sich barocker Kunstformen bedienten, um die Herrschaft zu repräsentieren und den Größenwahn zu legitimieren.

Das kunstvoll choreographierte Rossballett stellt den Höhepunkt reiterlicher Inszenierung und Repräsentation im Wien des 16. und 17. Jahrhunderts dar. Das Beherrschen der sogenannten hohen klassischen Reitkunst ist unbedingte Voraussetzung für das Gelingen eines Rossballetts, zumal gerade die kunstvollen Sprünge der Pferde und ihre erhabenen Bewegungen der Veranstaltung den gewünschten elitären und pompösen Charakter verliehen. Die Herausbildung der Spanischen Hofreitschule zu Wien, die einzige Reitinstitution, welche bis zum heutigen Tag konsequent Pferd und Reiter und Reiterin nach den Regeln der alten klassischen Reitkunst ausbildet, ist somit wichtiger Bestandteil dieser Forschungsarbeit.

Besonderes Augenmerk gilt dem Rossballett nicht nur aufgrund der kunstvollen reiterlichen Darbietungen, vielmehr steht die Zweckmäßigkeit im Vordergrund. Das Rossballett ist eines von vielen künstlerischen Erzeugnissen, welches im Sinne der Machtrepräsentation in Zeiten des Absolutismus zweckentfremdet wurde.

This research work deals with the formation and development of the Imperial “horse ballet” in early modern Vienna. The history of its origin begins in the Middle Ages – the period of jousting events and tournaments. The main focus of this paper concentrates on the transition from the Middle Ages to the Early Modern Age – in this time the tournament developed from an act of war to an act of performance and classical equestrian art served the representation of the empire. The influence of the Renaissance, and in particular of the Baroque, played a decisive role in the development of the knightly tournament into an artistic equestrian performance. The Baroque period demanded pompous, elaborate and expensive art forms and representations. Therefore, it is not surprising that Absolutism, which was prevailing at that time, and the respective rulers used baroque art forms to represent their governance and to legitimize megalomania.

The artfully choreographed “horse ballet” represents the climax of equestrian staging and representation in Vienna in the 16th and 17th centuries. The mastery of the so-called high classical equestrian art is an absolute condition for the success of a “horse ballet”, especially since the artistic jumps of the horses and their sublime movements gave the desired elitist and pompous character. The formation of the Spanish Riding School in Vienna, the only equestrian institution that consistently trains horses and riders according to the rules of the old classical equestrian art this day, is an important component of my research work.

Special attention is paid to the “horse ballet” not only because of the artistic equestrian performances, rather the practicality is in the foreground. “Horse ballet” is one of many artistic products which has been misused for power representation in the age of Absolutism.

6. Literaturverzeichnis

Alewyn R. 1973. Feste des Barock. In: Hubatsch W, Hrsg. Absolutismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 238-247.

Bauer L., Matis H. 1988. Geburt der Neuzeit. Vom Feudalsystem zur Marktgemeinschaft. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Benecke N. 1994. Der Mensch und seine Haustiere. Die Geschichte einer jahrtausendealten Beziehung. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag.

Branderup B., Kern E. 2003. Renaissance Reiten nach Antoine De Pluvinet. Reiten wie die Könige – Eine Reitlehre. München: Cadmos Verlag.

Breiding D. 2017. Turniere und Turnierausrüstung in Mitteleuropa. Von den Anfängen bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert. In: Krause S, Pfaffenbichler M, Hrsg. Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele. Wien: Hirmer Verlag, 23-40.

Burgkhardt J. 1995. Die Kultur der Renaissance in Italien. Essen: Phaidon Verlag.

Czeike F. 1981. Geschichte der Stadt Wien. Erste Aufl. Wien: Fritz Molden Verlag.

De la Guérinière F.R. 2008. Barockes Reiten. Die Reitkunst – Über die Ausbildung des Pferdes. Brunsbek: Cadmos Verlag.

Ehalt H. Ch. 1980. Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert. Wien: Verlag für Geschichte und Politik Wien.

Fleckenstein J. 1985. Das Turnier als höfisches Fest im hochmittelalterlichen Deutschland. In: Ders., Hrsg. Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen-

und Verhaltensgeschichte des Rittertums. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 229-256.

Fleckenstein J. 2002. Rittertum und ritterliche Welt. Berlin: Siedler Verlag.

Freist D. 2008. Absolutismus. Darmstadt: WBG.

Fritz O. 1992. Reiterspiele und Quadrillen in alter und neuer Zeit. Hildesheim, Zürich, New York: Olms Presse.

Gamber O. 1985. Ritterspiele und Turnierrüstung im Spätmittelalter. In: Fleckenstein J, Hrsg. Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 513-531.

Gelbhaar A. 1997. Mittelalterliches und frühneuzeitliches Reit- und Fahrzubehör aus dem Besitz der Kunstsammlung der Veste Coburg. Hildesheim: Georg Olms.

Goodall D.M. 1984. Weltgeschichte des Pferdes. München: Nymphenburger Verlag.

Handler H., Lessing E. 1972. Die Spanische Hofreitschule zu Wien. Wien-München-Zürich: Fritz Molden Verlag.

Hayden E. 1987. Das Pferd im Mittelalter [Diplomarbeit]. Wien: Universität Wien.

Hubatsch W. 1973. "Barock als Epochenbezeichnung? Zu neuerem geschichtswissenschaftlichem Schrifttum über das 17. und 18. Jahrhundert". In: Hubatsch W, Hrsg. Absolutismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 268-287.

Huber D. J. M. 2014. Marx Walthers Turnierbuch. Mit Familienchronik und Stiftungsverzeichnis. Erste. Aufl. Königsbrunn: Theuerdank Verlag.

Huss F. 2008. Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II. Gernsbach: Casimir Katz Verlag.

Kühnel H. 1964. Die Hofburg zu Wien. Graz: Hermann Böhlaus Nachf.

Leitich A. T. 1963. Vienna Gloriosa. Weltstadt des Barock. Wien: Buchgemeinschaft Donauland.

Meyer W. 1985. Turniergesellschaften. Bemerkungen zur sozialgeschichtlichen Bedeutung der Turniere im Spätmittelalter. In: Fleckenstein J. Hrsg. Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 500-512.

Mölk U. 1985. Philologische Aspekte des Turniers. In: Fleckenstein J. Hrsg. Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 163-174.

Mommsen W. 1973. Zur Beurteilung des Absolutismus. In: Hubatsch W, Hrsg. Absolutismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 65-93.

Müller-Lhotska U.A. 1984. Das Pferd in der Schweiz. Von der Prähistorie bis zum ausgehenden Mittelalter. Zürich: Selbstverlag.

Niemöller K. W. 2001. Musik und ritterliches Spiel. Vom mittelalterlichen Turnier zum barocken Rossballett. In: Appel B. R, Geck K. W, Schneider H, Hrsg. Musik und Szene. Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag. Saarbrücken: SDV Saarbrücker Druckerei und Verlag, 29-39.

Pfaffenbichler M. 2017a. Die Anfänge des Turniers im 12. und 13. Jahrhundert. In: Krause S, Pfaffenbichler M, Hrsg., Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele. Wien: Hirner Verlag, 15-22.

Pfaffenbichler M. 2017b. Die Turniere an den Höfen der österreichischen Habsburger im 16. Jahrhundert. In: Krause S, Pfaffenbichler M, Hrsg. Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele. Wien: Hirmer Verlag, 155-170.

Pfaffenbichler M. 2017c. Kaiser Maximilian I. – der letzte Ritter und das höfische Turnier. In: Krause S, Pfaffenbichler M, Hrsg. Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele. Wien: Hirmer Verlag, 93-110.

Podhajsky A. 2009. Die Klassische Reitkunst. Reitlehre von den Anfängen bis zur Vollendung. 2. Aufl. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Pohanka R. 1998. Wien im Mittelalter. Wien: Pichler Verlag.

Pons R. 2001. „Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz“. Herrschaftspräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I. Egelsbach bei Frankfurt a. M.: Dr. Hänsel Hohenhausen.

Schirg B. 1992. Die Reitkunst im Spiegel ihrer Meister. Band 2. Hildesheim: Georg Olms.

Schlunk A, Giersch R. 2003. Die Ritter. Geschichte – Kultur – Alltagsleben. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag.

Skalweit S. 1973. „Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts“. In: Hubatsch W, Hrsg. Absolutismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 248-267.

Spielman J. P. 1981. Leopold I. Zur Macht nicht geboren. Graz: Styria Verlag.

Strong R. 1991. Feste der Renaissance 1450-1650. Kunst als Instrument der Macht. Reiterspiele und Quadrillen in alter und neuer Zeit Würzburg: Ploetz Freiburg.

Vocelka K. 1976. Habsburgische Hochzeiten 1550-1600. Graz: Hermann Böhlaus Nachf. Verlag.

Vocelka K. 2017. Das Wiener Turnier von 1571. In: Krause S, Pfaffenbichler M, Hrsg. Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele. Wien: Hirmer Verlag, 171-179.

Von Plessen M. 2017. Rossballett und Reiterspiele: Schautänze zu Pferde. In: Krause S, Pfaffenbichler M, Hrsg., Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele. Wien: Hirmer Verlag, 285-302.

Wrede M. 2012. Ohne Furcht und Tadel – Für König und Vaterland. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag.

7. Internetquellen

Bundeszentrale für politische Bildung. 2019. www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-junge-politik-lexikon/160798/absolutismus
(Zugriff 07.05.2019).

Haller M. 2015. <https://www.propferd.at/main.asp?VID=1&kat1=96&kat2=643&NID=619>
(Zugriff 03.05.2019).

Hilscher E. Th. 2001 Oesterreichisches Musiklexikon. Rossballett.
https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rossballett.xml
(Zugriff 06.05.2019).

Hirschberg R. 2013. <http://www.brandenburg1260.de/pferd-im-ma2.html> (Zugriff 30.04.19).

Landwehr A. 2019. <http://www.geschichte.hhu.de/lehrstuehle/geschichte-der-fruehen-neuzeit/geschichte-der-fruehen-neuzeit.html> (Zugriff 14.04.2019).

Spanische Hofreitschule – Lipizzanergestüt Piber. o.J. <https://www.srs.at/ueber-uns/spanische-hofreitschule/> (Zugriff 01.05.2019).

Thiel S. 2014. <http://www.mittelalter-leben.de/geschichte/> (Zugriff 13.04.2019).

Universität Bielefeld. 2010. Leitfaden zur Literaturrecherche. <https://www.uni-bielefeld.de/erziehungswissenschaft/scs/pdf/leitfaeden/studierende/literaturrecherche.pdf>
(Zugriff 06.05.2019).

Vetmeduni Vienna. 2016. Formale Richtlinie zur Erstellung einer Abschlussarbeit an der Vetmeduni Vienna.

<https://www.vetmeduni.ac.at/fileadmin/v/bibliothek/PDF/FormaleRLAbschlussarbeiten.pdf>
(Zugriff 06.05.2019).

Windischbauer E, Gimpl M. 2003. Mittelalter: Lebenserwartung.
http://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=15&ved=2ahUKEwjP19ajkc3hAhUGLlAKHQXQAUYQFjAOegQIBBAC&url=http%3A%2F%2Fwww.veritas.at%2Fvproduct%2Fdownload%2Fdownload%2Fsku%2FOM_12621_30%2F&usg=AOvVaw3VlPjLgMLfgNcgOLYrAVg9 (Zugriff 13.04.2019).

Xenophon e.V. 2019. Philosophie. <http://xenophon-klassisch.org/ueber-uns/philosophie/>
(Zugriff 02.05.2019).

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Beteiligung des Hofes am Turnier (Schlunk & Giersch 2003, 67)	18
Abb. 2: Maximilian I. im Welschen Gestech mit Scharl von Wiauin (Pfaffenbichler 2017c, 94).....	21
Abb. 3: Schweif-Rennen Maximilian I. mit Graf Hanns von Montfort (Pfaffenbichler 2017c, 96).....	22
Abb. 4: Erzherzog Ferdinand II., verkleidet als Ungar für ein Husarisches Turnier (Pfaffenbichler 2017b, 159).....	23
Abb. 5: Beginn eines Hauptturniers um 1460 (Fleckenstein 1985)	27
Abb. 6: Maximilian I. in Rüstung zum „Feldrennen“ (Fleckenstein 1985)	28
Abb. 7: Das Gestech, die Tjost mit der stumpfen Lanze (Schlunk & Giersch 2003, 68).....	29
Abb. 8: Rennen im Feldharnisch (Schlunk & Giersch 2003, 71).....	29
Abb. 9: Bund-Rennen zwischen Maximilian I. und Philipp von Rechperg (Pfaffenbichler 2017c, 104)	30
Abb. 10: Prachtvolles Turnier bei Calais 1389 (Schlunk & Giersch 2003, 73)	32
Abb. 11: Siegerehrung (Fleckenstein 1985)	33
Abb. 12: Fußturnier in Wien (Vocelka 2017, 176).....	34
Abb. 13: Nasalhelm (Pfaffenbichler 2017a, 17).....	36
Abb. 14: Turnierausrüstung um 1310-1340 (Breiding 2017, 26).....	38
Abb. 15: Vorschnallbart (Breiding 2017, 28).....	39
Abb. 16: Turnierarmzeug Maximilians I. (Fleckenstein 1985)	40
Abb. 17: Hohen-Zeug-Sattel für das Gestech (Breiding 2017, 31)	40
Abb. 18: Turnier im Hohen Zeug (Breiding 2017, 32)	41
Abb. 19: Knebeltrense aus Eisen (Müller-Lhotska 1984, 218)	41
Abb. 20: Ringtrense aus Eisen (Müller-Lhotska 1984, 218).....	42
Abb. 21: Hebelstangengebiss, 14. Jahrhundert (Gelbhaar 1997, 32)	42
Abb. 22: Stachelsporen, 12. bis beginnendes 13. Jahrhundert (Gelbhaar 1997, 11).....	44
Abb. 23: Radsporen 14. bis beginnendes 15. Jahrhundert (Vergoldungsreste weisen auf ritterlichen Träger hin) (Gelbhaar 1997, 115)	44

Abb. 24: Rosspanzer (Schlunk & Giersch 2003, 52)	45
Abb. 25: Lederne Rossstirn zum Gestech oder Turnier, um 1420/1430 (Fleckenstein 1985) .	45
Abb. 26: Streiftatsche zum Schutz des Oberschenkels (Breiding 2017, 33).....	46
Abb. 27: Streiftatsche Kaiser Maximilians I. (Breiding 2017, 34).....	47
Abb. 28: Stechzeug Kaiser Maximilians I. (Fleckenstein 1985).....	48
Abb. 29: Rennbrust mit Schleudermechanismus (Fleckenstein 1985).....	48
Abb. 30: Karl der Große auf einem Cob (Goodall 1984, 165).....	52
Abb. 31: Die Spanische Hofreitschule zu Wien (Handler & Lessing 1972, 237).....	55
Abb. 32: Grundriss der Wiener Hofburg (Um den aus dem 13. Jahrhundert stammenden Schweizer Hof wurde bis zum Ende der Monarchie ständig dazu gebaut) (Handler & Lessing 1972, 92).....	58
Abb. 33: Gestüt Piber: weiße Mutterstuten mit ihren dunkelfarbigen Fohlen (Handler & Lessing 1972, 43)	62
Abb. 34: Die Vorstellung der klassischen Reitkunst um 1700, ganz im Zeichen des Barock (Handler & Lessing 1972, 70)	65
Abb. 35: Erhabene Terre á Terre mit der Vorhand zu dem Pilar – Modernes Beispiel für die klassische Reitkunst (Branderup & Kern 2003, 35)	65
Abb. 36: Das „Schulterherein“ (Handler & Lessing 1972, 62)	69
Abb. 37: Die Directiven von 1898 (Handler & Lessing 1972, 142)	71
Abb. 38: Longieren des jungen Pferdes (Podhajsky 2009, 65)	72
Abb. 39: Der verkürzte Galopp als Basis für die Pirouette (Handler & Lessing 1972, 176) ...	76
Abb. 40: Die Piourette nach Guérinière (Handler & Lessing 1972, 176)	76
Abb. 41: Die Piaffe (Handler & Lessing 1972, 177).....	77
Abb. 42: Die Piaffe nach Guérinière (Handler & Lessing 1972, 177)	78
Abb. 43: Passage (Podhajsky 2009, S.177).....	78
Abb. 44: Piaffe in den Pilaren (Podhajsky 2009, 256)	79
Abb. 45: Levade in den Pilaren (Podhajsky 2009, 256).....	80
Abb. 46: Pesade an der Hand (Handler & Lessing 1972, 180)	82
Abb. 47: Levade an der Hand (Podhajsky 2009, 193).....	82
Abb. 48: Croupade und Ballotade nach Guérinière (Handler & Lessing 1972, 184).....	83
Abb. 49: Kapriole an der Hand (Handler & Lessing 1972, 186).....	83

Abb. 50: Courbette unter dem Reiter (De la Guérinière 2008, 44)	84
Abb. 51: Leopold I. – Frisur und Mode (Von Plessen 2017, 293)	90
Abb. 52: Bühnenbild mit aufwendigster Dekoration (Leitich 1963, 83).....	91
Abb. 53: Pompöse Triumphpforte aus dem Jahr 1699 (Leitich 1963, 176)	91
Abb. 54: Kunstvolles Opernhaus aus dem Jahr 1683 (Leitich 1963, 95).....	94
Abb. 55: Höfischer Garten mit hohen Bogengängen (Leitich 1963, 97)	94
Abb. 56: Die kaiserliche Schlittenfahrt (Leitich 1963, 68)	101
Abb. 57: Feuerwerk anlässlich der Hochzeit Kaiser Leopolds I. – 1666 (Leitich 1963, 66) .	101
Abb. 58: Hirschjagd im Prater anlässlich der Hochzeit Leopolds I. – 1666 (Leitich 1963, 67)	103
Abb. 59: „La Giostra dei Venti“ 1608 – früheste Darstellung eines Rossballetts (Strong 1991, 108).....	108
Abb. 60: Tanzfiguren aus dem Rossballett zur Hochzeit von Vittoria della Rovere mit Ferdinand II. von Toskana – Boboli-Gärten 1637 (Strong 1991, 106)	108
Abb. 61: „Guerra d' Amore“ 1616 – für den Konflikt im Vordergrund kündigt in der Ferne der Wagen von Mars und Venus eine Lösung an (Strong 1991, 105).....	109
Abb. 62: Das „carrousel des chevaliers de la Gloire“ 1612 (Wrede 2012, 338).....	112
Abb. 63: Das „carrousel des cinq nations“ 1662 – im Vergleich zu dem Karussell von 1612 ein von Ordnung und Gleichmäßigkeit beherrschtes Bild (Wrede 2012, 343)	114
Abb. 64: Der Anfang des Rossballetts „La contesa dell'aria e dell' acqua“ – Wien 1667 (Von Plessen 2017, 292).....	119
Abb. 65: Kaiser Leopold I. und seine Reiter beim Wiener Rossballett 1667 (Von Plessen 2017, 294).....	120
Abb. 66: Detail aus dem Wiener Rossballett 1667 – Auffahrt der Muschelwagen (Handler & Lessing 1972, 84)	120
Abb. 67: Wiener Rossballett 1667 – Im Vordergrund Leopold I. auf einem Spanier, um das Schiff in der Mitte die vier Elemente (Handler & Lessing 1972, 85)	121
Abb. 68: Finale des Wiener Rossballetts von 1667 mit Kaiser Leopold I. im Zentrum (Von Plessen 2017, 294).....	121
Abb. 69: Ringrennen der Damen, welche dazu in Kampfwagen ähnlichen Kutschen saßen– Dresden 1709 (Von Plessen 2017, 295)	125

Abb. 70: Mechanisches Drehkarussell – Schloss Trianon 1783 (Von Plessen 2017, 297)....	126
Abb. 71: Ausschnitte aus dem Damenkarussell – Wien 1743 (Handler & Lessing 1972, 96)	127
Abb. 72: Karussell in der Winterreitschule 1814 (Von Plessen 2017, 298).....	127
Abb. 73: „Cavallerie-Carroussel“ – Wien 1843 (Von Plessen 2017, 298).....	128
Abb. 74: Die zwölf Figuren aus dem Wiener Rossballett 1667 – in der Mitte Leopold, je vier Reiter courbettieren, zu den Seiten die Kaprioleure (Handler & Lessing 1972, 86).....	131