

Zitierhinweis

Thomas Betzwieser: Rezension von: Pierre Béhar: L'opéra du roi. La glorification de Louis XIV sur la scène théâtrale, Hildesheim: Olms 2024, in sehepunkte 26 (2026), Nr. 3 [15.03.2026], URL: <http://www.sehepunkte.de/2026/03/40102.html>



copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

Pierre Béhar: L'opéra du roi

Das französische Musiktheater und die Herrschaft Ludwigs XIV. stellen musikgeschichtlich unbestritten ein Paradigma der Verflechtung von Musik und Politik dar. Anders als bei späteren, ideologisch induzierten Indienstnahmen von Kunst geht es hier um nicht weniger als die Hervorbringung und Etablierung musikdramatischer Gattungen, im Besonderen der Tragédie en musique. Genese und Hochzeit dieses Genres sind aufs Engste mit dem musikalischen Protagonisten Jean-Baptiste Lully verbunden, dessen Operschaffen (1673 bis 1687) in die zweite Hälfte der Regentschaft des Sonnenkönigs fällt. Die literarisch-dichterische Seite der neuen Gattung ist an den Namen Philippe Quinault geknüpft, der für fast alle Opern Lullys als Textdichter verantwortlich zeichnete.

Béhar's Monografie kreist um die Trias aus König, Komponist und Dichter, wobei sich der Verfasser vor allem die vielgestaltigen textlichen Implikationen im Hinblick auf die Oper als Repräsentation staatlicher Macht und Machtentfaltung fokussiert. Ein thesenhafter Leitgedanke ist dabei die Denkfigur, dass die Aufstände der Fronde bei Ludwig XIV. eine Art persönliches Trauma hinterlassen haben, woraus dieser die Konsequenz ableitete, die politische Elite mittels einer künstlerischen Widerspiegelung gleichsam in Schach zu halten, viel mehr aber noch die Zentralgewalt des Königs qua theatraler Allegorese zur Darstellung zu bringen. Die Oper wurde so zum ästhetischen Propagandainstrument des Absolutismus. Die mit über 800 Seiten gewichtige Studie, die der Verfasser als "essai" verstanden wissen will, gliedert sich in 23 Kapitel. Die ersten fünf Kapitel widmen sich der musiktheatralen Produktion während der Zeit des jungen Königs, das heißt der italienischen Oper in Paris, dem höfischen Tanz und der sich daraus formierenden Gattungen Ballet und Comédie-ballet, den Anfängen der Académie Royale de Musique und dem damit verbundenen Opernmonopol, sowie schließlich der Genese der Tragédie en musique. Vor dem Hintergrund des Wandels von der Rezeption der italienischen Oper zu einer national eigenständigen Musikdramatik bilden Béhar's Betrachtungen ein wichtiges Komplement zu den musikhistorischen Studien, die lange Zeit nicht frei von Ideologemen in Bezug auf die italienische und französische Musik waren. Der 'musikferne' oder besser: literarische Diskurs, den Béhar über weite Strecken entfaltet, kommt somit dem Gegenstand hier zugute. Dies gilt vor allem, wenn der Autor en détail darlegt, wie Ludwig XIV. die neue Theaterform der Tragédie en musique gegen die Comédies-ballets von Molière und gleichermaßen gegen die "tragédies à machines" von Corneille sowie den Tragödiendtypus Racines durchsetzte. Gleichermäßen instruktiv sind auch die Darlegungen zur sogenannten "Petite Académie", einem geheimen Gremium, dem Colbert und Charles Perrault angehörten und in welchem in kleinstem Kreis und in direkter Rückkoppelung mit dem König über die Stoffwahl der Operntexte entschieden wurde. Die Wahl des Sujets war insofern von eminenter Bedeutung, als dadurch die Dramaturgie im Hinblick auf die übergeordnete politische Strategie präfiguriert wurde. Das Gros des Buches machen die Kapitel 5 bis 22 aus, in welchen die musikdramatischen Werke Lullys (12 Opern und ein Ballet) und insbesondere deren literarische Vorlagen von Quinault einer eingehenden Analyse unterzogen werden. Mit seinem "close reading" der Operntexte gelingt es Béhar auf faszinierende Weise, jedem einzelnen Werk eine individuelle Perspektive zu verleihen. Die Kategorienvielfalt, mit welcher der Autor die werkspezifischen Implikationen offenzulegen vermag, ist gleichermaßen überzeugend wie eindrucksvoll. Literarische, theaterästhetische, dramaturgische, ikonografische und institutionsgeschichtliche Aspekte kreuzen sich hier auf vielfältige Weise. Die Tatsache, dass einer strikt chronologischen Vorgehensweise der Vorzug vor einer typologischen Systematisierung gegeben wurde, lässt die einzelnen Kapitel jeweils zu einem eigenen 'Werknarrativ' gerinnen.

Im Mittelpunkt stehen dabei naturgemäß die Prologe der Opern, die von Quinault und Lully zum paradigmatischen Ort herrschaftlicher Allegorese gemacht wurden. Bereits der musikdramatische Erstling *Cadmus et Hermione* (1673) setzte hier ein deutliches Ausrufezeichen im Hinblick auf die künftige Funktionalität einer Tragédie en musique. Immer wieder waren es externe politische Ereignisse, die in den Opern aufscheinen. So fanden beispielsweise die militärischen Auseinandersetzungen in Nordafrika zwischen 1681 und 1688 ihren Widerhall in der Oper *Armide* (1686). Eine kaum zu übersehende Parallele wurde 1683 mit dem mythologischen Stoff Phaetons hergestellt, wenn der Protagonist den Sonnenwagen eigenständig zu lenken gedenkt und für seinen Hochmut von Jupiter mit dem Himmelssturz bestraft wird. Jenseits solcher offensichtlichen Botschaften sind es aber mehrheitlich die tieferliegenden Verwebungen von Kunst und Politik, die Béhar mit seinen dramenästhetischen und dramaturgischen Überlegungen offenlegt. Dazu zählen insbesondere die zweckgerichteten Transformationen mythologischer Vorlagen, für die Quinaults *Alceste ou Le triomphe d'Alcide* (1674) als Paradebeispiel namhaft gemacht wird. Auch wenn die politische Figur des Sonnenkönigs über weite Strecken die Zentralperspektive des Buches abgibt, so sind es doch letztlich ästhetische Gründe, die für eine ideale "opéra du roi" geltend gemacht werden. Eine solche sieht Béhar in *Atys* (1676) verwirklicht, "la synthèse suprême de tous les genres tragiques français du Grand Siècle" (282) - interessanterweise das Werk, welches die Lully-Renaissance im ausgehenden 17. Jahrhundert maßgeblich prägte. Das sehr knapp gehaltene "Avant-propos" vermag kaum das großflächige Panorama zu exponieren, welches die Studie aufspannt. Statt pauschaler Urteile - wonach weder Literatur- noch Musikwissenschaft zur Erklärung der Stoffwahl respektive einem tieferen Verständnis der Textbücher beigetragen hätten - wäre hier eine methodologische Rahmung wünschenswert gewesen. Die Ausführungen im Annotationsteil, die einen solchen Verzicht indirekt zu begründen versuchen, sind eher befremdend als explikativ (829f.). Der Endnotenapparat fällt mit 170 Seiten üppig aus, was einer Vielzahl an Zitationen aus Primärquellen sowie der Sekundärliteratur geschuldet ist. Mit der Forschungsliteratur findet eine umfassende und minutiöse Auseinandersetzung statt, mitunter etwas weitschweifig, vor allem wenn frühere Positionen als "Irrtum" oder Fehleinschätzung evaluiert werden. Auf eine selbständige Bibliografie der Sekundärliteratur wurde dagegen verzichtet. Solche Monita wiegen indes nicht schwer angesichts des Perspektivenreichtums der Studie. Mit diesem opus magnum hat Pierre Béhar eine Gelehrtschrift im besten Sinne vorgelegt, die unterschiedlichste literarische und historische Gesichtspunkte engzuführen und damit einen essenziellen Beitrag zum tieferen Verständnis der geistesgeschichtlichen Verfasstheit der französischen Oper des Ancien Régime zu leisten vermag.