

Das hier beschriebene Verweissystem gilt nicht ausschließlich für Impresen mit musikalischem Inhalt, sondern auch Impresen mit anderen Themen können entsprechende musikalische Umsetzungen erfahren, wobei keine Korrelation zwischen Thema und Ausmaß der musikalischen Verwendung besteht. Die Anzahl dieser musikalischen Zeugnisse ist über die hier behandelten hinaus durchaus bemerkenswert. Daneben gilt auch für akademische Musikdrucke die von Ruscelli beschriebene Gepflogenheit, in gemeinsamen oder für die Akademie bestimmten Veröffentlichungen die *Impresa* abzubilden, mit der diese Markierung auf materieller Ebene fortgesetzt wird.

Über die Feststellung der augenfälligen Tatsache hinaus, dass auch in den und für die Akademien zahlreiche okkasionelle Stücke entstanden sind, lassen sich über die Verbindung zu den Impresen für diese Stücke sonst übersehene Bezüge und Lesarten rekonstruieren. Sie belegen, wie die akademische Selbstdarstellung in allen Medien stattfand. Damit bot die Musik vielfältige Möglichkeiten, dem eigenen institutionellen Bewusstsein Ausdruck zu verleihen.

Stefan Hanheide (Osnabrück)

Jean-Baptiste Lullys *Ballet du Temple de la paix* (1685) und die Aufhebung des Edikts von Nantes

Am Hof Ludwigs XIV. stand das gesamte kulturelle Leben im Dienste der absolutistischen Herrscherdarstellung. Auch der Musik war hier eine eindeutige Funktion zugewiesen: Auf der einen Seite sollte ein reichlich ausgestattetes Musikleben die Opulenz und den Glanz des Herrscherhauses zum Ausdruck bringen. Gerade in Kriegszeiten dokumentierte die Kontinuität dieses Musiklebens, dass die militärischen Auseinandersetzungen das gesellschaftliche Leben in keiner Weise gefährden konnten – ein Beweis von Macht und Reichtum. Auf der anderen Seite stellten die Sujets der Musikwerke – hier vor allem der Opern, Divertissements und Ballette, aber auch geistliche Werke – den Monarchen in das von ihm beabsichtigte Licht: erfolgreich in der Politik und auf dem Schlachtfeld, aber letztlich ein Friedensbringer. Zahllose Libretti bringen immer wieder diese Botschaft hervor und spielen auf aktuelle politische Entwicklungen an, zumeist ohne dass im Titel davon die Rede wäre. Zu dieser immer gleichen Herrscherdarstellung gehört zweifellos auch das *Ballet du Temple de la paix*, uraufgeführt am 20. Oktober 1685 in Fontainebleau.¹

¹ Es gab in der Überlieferung Unklarheiten über das Datum der Erstaufführung, vgl. Etienne Gros, *Philippe Quinault. Sa Vie et son œuvre*, Paris 1926, S. 156, Anm. 8.

Dieses späte Ballett stand innerhalb der Lully-Forschung eher am Rande.² Die Zuwendung zu Lullys Balletten galt vor allem den früheren, die zentral den Typus des Ballet de cour repräsentierten, während in Lullys Spätphase das Interesse an dessen Opern im Mittelpunkt stand. Das *Ballet du Temple de la paix* bildet durch die größere Bedeutung, die die Handlung hier einnimmt, ein Zwischenstück zwischen beiden Gattungen, eine Art veropertes Ballett. Dangeau spricht dieses Werk durchweg als Oper an.³ Als historischer Hintergrund, auf den das Werk anspielt, wurden in den Publikationen vor allem das Stillstandsabkommen von Regensburg von 1684,⁴ die militärischen Konflikte im Mittelmeerraum und die Kolonisierungen in Amerika⁵ genannt. Eine weitere Perspektive ist hier noch nicht genug berücksichtigt worden: die Aufhebung des Edikts von Nantes.

Eine Bemerkung in Lullys Vorwort zum Partiturdruk des Balletts scheint einen Hinweis auf dessen historischen Hintergrund zu geben: Es heißt dort: »La Paix, que VOSTRE MAJESTÉ a donnée si genereusement à ses Ennemis vaincus est le sujet de ce Ballet.«⁶ Mit diesem Frieden könnte der Stillstand von Regensburg zwischen Frankreich, Spanien und Habsburg vom August 1684 gemeint sein – ein Abkommen, das die Eroberungszüge Ludwig XIV. beenden sollte und Frankreich die im Norden und Osten eroberten Gebiete (Elsass, Luxemburg, Holland) für zwanzig Jahre zusprach. Allerdings wird im Libretto des Balletts⁷ mit keinem einzigen Vers auf dieses Abkommen direkt angespielt, wie es in Lullys musikdramatischen Produktionen üblich war. Dieses Stillstandsabkommen war schon aufs Deutlichste im Prolog der Oper *Roland* gefeiert worden, die in Versailles am 8. Januar 1685 aus der Taufe gehoben worden war. Hier sind die üblichen Lobeshymnen auf den Sieger Ludwig XIV. zu finden, der den Krieg beendet und den Völkern Frieden gebracht hat.⁸ Dagegen kommen im Ballett zwei andere politische Schauplätze ins Gespräch: Afrika und Amerika. Beim Eintritt der Afrikaner in die Handlung wird in Philippe Quinaults Libretto darauf hingewiesen, dass sich die Völker Afrikas noch des Unheils erinnern, das der Krieg ihnen zugefügt hat. Davon singen sie entsprechend: »Quel Peuple n'est point allarmé/Quand

2 Bei Philippe Beussant, *Lully ou Le Musicien du soleil*, Paris 1992, findet das Werk kaum Erwähnung. Etwas ausführlicher behandelt es Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris 2002, S. 326f. und S. 689–692.

3 *Journal du Marquis de Dangeau*, Bd. 1: 1684–1686, Paris 1854, S. 212, S. 232, S. 235, S. 238, S. 244, S. 246.

4 James R. Anthony, *French Baroque Music. From Beaujoyeux to Rameau*, Portland, OR 1997, S. 61.

5 Robert M. Isherwood, *Music in the Service of the King. France in the Seventeenth Century*, Ithaca und London 1973, S. 280; La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, S. 691.

6 *Ballet du Temple de la paix. Dansé devant Sa Majesté à Fontainebleau. Mis en musique par monsieur de Lully [...] A Paris, Par Christophe Ballard, [...] M. DC. LXXXV.* [Partiturdruk].

7 Eine detaillierte Darstellung des Handlungsverlaufs einschließlich einer Synopse zwischen Libretto und Partiturdruk findet sich in: Stefan Hanheide, »Friedensabkommen des Sonnenkönigs als Sujet der Komposition: Lullys Werke auf den Stillstand von Regensburg (1684) und Brossards *Canticum pro pace* auf den Frieden von Rijswijk (1697)«, in: »Süß scheint der Krieg den Unerfahrenen«. *Das Bild vom Krieg und die Utopie des Friedens in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Veronika Marschall und Hans Peterse, Göttingen 2005, S. 71–300.

8 Noch eine weitere Komposition Lullys dürfte sich auf dieses Abkommen beziehen. Es ist die Motette *Quare fremuerunt* auf den Text des 2. Psalms, uraufgeführt am Gründonnerstag des Jahres (19.4.1685) in den Ténèbres. Vgl. *Journal de Dangeau* (1685), S. 157.

ce Héros fait tonner sa vengeance? / Malheur à qui s'expose à la foudre qu'il lance. [...] Son Tonnere a laissé sur des Bords Afriquains / Un exemple terrible au reste des Humains.«⁹ Hier wird auf die mehrfache Bombardierung von Tripolis¹⁰ und Algier 1682 und 1683¹¹ hingewiesen, die zum Friedensvertrag zwischen Frankreich und den Barbaresques d'Algier vom 23. April 1684 führte.¹² Der Eintritt der ›Wilden Amerikas‹ in das Ballett, der »Sauvages des Provinces de l'Amerique qui dependent de la France«,¹³ dürfte sich auf die Gründung der französischen Kolonie Louisiana im Jahre 1682 beziehen¹⁴ – der Name spricht für sich. Ein weiterer Bezug könnte der *Code noir* sein, ein Edikt vom März 1685, in dem Ludwig XIV. die Sklavenhaltung in den französischen Kolonien der Karibik geregelt hatte.¹⁵

Allenfalls mittelbar lässt sich dagegen die Inhaltlichkeit des Regensburger Stillstandsabkommens ausmachen, nämlich in zwei Hauptbeteiligten des Abkommens, Frankreich und Spanien.¹⁶ Nach der Hirtengesellschaft, die aus langer Tradition heraus den Frieden repräsentiert, treten in der dritten Entrée zunächst Basken¹⁷ in den Tempel ein, zu denen die Musik einer Canarie erklingt. Hiermit ist diese Gruppe also deutlich spanisch gekennzeichnet. In der vierten Entrée treten Bretonen auf, die Frankreich repräsentieren. Darauf folgen die Wilden Amerikas und in der letzten Entrée die Afrikaner.

Möglicherweise spielt die Nennung der verschiedenen Bevölkerungsgruppen auch auf jüngere Konflikte an. Das *Journal de Dangeau* berichtet über ein weiteres Bombardement der Stadt Tripolis im Juli 1685.¹⁸ Ebenso berichtet Dangeau im Juli und August 1685 mehrfach von Krisensituationen in Spanien. Auch die Bretagne wird wiederholt genannt.¹⁹ Am 27. August ließen sich Monseigneur Le Dauphin und Madame La Dauphine die Oper vorlesen, die Quinault auf Anweisung von Monseigneur für Fontainebleau vorbereite, so Dangeau.²⁰

Neben diesen beziehungsstiftenden Aspekten des Librettos ist das Aufführungsdatum des Balletts für die historische Einordnung auffällig. Es erlebte seine erste Aufführung in unmittelbarer zeitlicher und örtlicher Nähe zu der Aufhebung des Edikts von Nantes. Das offen gelassene Tagesdatum²¹ auf dem Titelblatt belegt, dass der genaue Tag der Aufführung

9 *Le Temple de la Paix. Ballet. Dansé devant sa Majesté à Fontainebleau [...] A Paris, Par Christophe Ballard, [...] M. DC. LXXXV*, S. 35 [Librettodruck].

10 Isherwood, *Music in the Service*, S. 280.

11 August–September 1682, 26. 6. 1683. *Journal de la France et des Français. Chronologie politique, culturelle et religieuse de Clovis à 2000*, hrsg. von Françoise Cibiel u. a., [Paris] 2001, S. 854–857.

12 Ebd. S. 859.

13 Librettodruck, S. 27.

14 Jean Martin, Art. »Louisiane«, in: *Dictionnaire de l'Histoire de France*, hrsg. von Jean-François Sirelli und Daniel Couty, Bd. 2, Paris 1999, S. 944.

15 Vgl. Philippe Minard, Art. »Code noir«, in: ebd., Bd. 1, S. 336f.

16 Der Titel des Abkommens lautet »Articuli ARMISTITII VICENNALIS, inter Majestatem Gallia Regis Christianissimi ex unâ, & Majestatem Hispaniarum Regis Catholici ex alterâ partibus«, vgl. *Theatri Pacis, Pars Altera* [...], Nürnberg 1685, S. 1050. Ein weiteres Stillstandsabkommen wurde gleichzeitig zwischen Frankreich und dem Habsburger Kaiser abgeschlossen.

17 In der Partitur werden sie abweichend vom Libretto auch als Biscayen bezeichnet.

18 *Journal de Dangeau* (1685), S. 201.

19 Ebd., S. 200–212.

20 Ebd., S. 212.

21 Ebenso z. B. bei Lullys Tragédie *Thésée* (1679).

bei Drucklegung noch nicht feststand, dass sie aber mit Sicherheit im Oktober 1685 stattfinden sollte. Auch der Aufführungsort stand fest: Fontainebleau – nicht Paris und nicht Versailles. An beiden anderen Stätten wurde das Werk im Herbst 1685 wiederholt aufgeführt.²²

Die Tatsache, dass zu den Opern und Balletten ein Libretto gedruckt wurde und käuflich in Paris zu erhalten war, weist darauf hin, dass der Inhalt der Werke von öffentlichem Interesse und kein Privatvergnügen des Königs war bzw. sein sollte. Die Pariser Librettodrucke belaufen sich auf eine Auflage von 1250;²³ weitere Drucke des Librettos erschienen im gleichen Jahr in Antwerpen und im Jahr darauf in Amsterdam. Das *Journal de Dangeau* weist das Datum genau aus und auf mögliche politische Zusammenhänge hin: Die Erstaufführung wird hier auf Samstag, den 20. Oktober 1685 datiert.²⁴ In den Eintragungen des Vortages ist ausführlich von der Aufhebung des Ediktes von Nantes die Rede, und nochmals zwei Tage später, am Montag, dem 22. Oktober. Zusammenhangstiftend ist vor allem der Titel des Balletts, *Le Temple [!] de la paix*. »Temple« bedeutet aber nicht – nur – Tempel, sondern vor allem protestantische Kirche, im Gegensatz zur Église, der katholischen Kirche.²⁵ Im *Journal* ist hier unmittelbar vorher von diesen protestantischen »Temples« die Rede, dass sie vernichtet werden sollen; die gleiche Forderung ist Inhalt des 1. Artikels des Revokationsediktes: »tous les temples de ceux de ladite R. P. R.²⁶ [...] soient incessamment démolis«.²⁷ Der Temple de Charenton, Symbol des französischen Protestantismus schlechthin, solle schon am darauffolgenden Sonntag verboten werden.²⁸ So geschah es dem *Mercure galant* zufolge. Am Sonntag blieben die Tore des Tempels geschlossen, der Befehl dazu wurde noch am Samstagabend erteilt. Am Montag begannen die Arbeiten zur Vernichtung des Tempels, die nach einer Woche abgeschlossen waren.²⁹ Ganz Paris habe bei der Zerstörung dieses »Throns der Häresie« Zeuge sein wollen. Wenn in dem Ballett, das am 23. Oktober die zweite Aufführung erlebte,³⁰ nun ein neuer Tempel, ein Tempel des

22 In Paris neun, in Versailles ab dem 3. Dezember sieben Aufführungen jeden Montag, vgl. La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, S. 327.

23 Ebd., S. 690.

24 Verschiedene Publikationen datieren die Uraufführung auf den 15. Oktober, z. B. Isherwood, *Music in the Service*, S. 279; nach Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, S. 452 muss es einen Librettodruck geben, auf dem dieses Datum eingetragen ist. Denkbar ist, dass die Erstaufführung zunächst für den 15. Oktober vorgesehen war, aber verschoben wurde, nachdem die Generalprobe am 14. Oktober wegen der fehlenden Princesse de Conty missraten war (*Journal de Dangeau*, S. 232). Allerdings hätte das möglicherweise bei Dangeau Erwähnung gefunden. Marquis de Sourches berichtet in seinen Memoiren, dass die Aufführung wunderbar gelungen sei, in der Person der Princesse de Conty aber ihr schönstes Schmuckstück verloren habe, vgl. die *Mémoires du Marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, Bd. 1, Paris 1882, S. 318.

25 Entsprechend unterscheidet sich die äußere Gestalt dieses Gotteshauses sowohl von der gotischen als auch von der barocken Kirchenarchitektur. Der Temple de Charenton war nach der typischen Architektur der reformierten Gotteshäuser gestaltet (siehe Abbildung im *Mercure galant* Februar 1686, 2. Teil, S. 145).

26 Religion Prétendue Réformée.

27 *Recueil général des anciennes lois françaises*, Bd. 19, Paris 1829, S. 532.

28 *Journal de Dangeau* (1685), S. 234, S. 237.

29 *Mercure galant* (Februar 1686), 2. Teil, S. 145–156.

30 Insgesamt kam es im Herbst 1685 in Fontainebleau mindestens sechsmal zur Aufführung. Im *Journal de Dangeau* heißt es unter dem Samstag, 3. November: »Le soir il y eut l'opéra pour la cinquième fois.«

Friedens errichtet wird, in dem sich viele Völker einfinden, dann dürften die Zusammenhänge deutlich sein. Anstelle des alten Tempels wird ein neuer geschaffen, in dem Menschen von allen Enden der Welt Platz haben.

Die Chronologie der Ereignisse zeigt sich wie folgt:

- Freitag, 19. Oktober: Bekanntwerden der Aufhebung des Edikts von Nantes.
Anordnung, alle Temples niederzureißen, Verbot des Temple de Charenton für den folgenden Sonntag
- Samstag, 20. Oktober: Uraufführung des *Ballet du Temple de la paix*
- Sonntag, 21. Oktober: Der Temple de Charenton bleibt geschlossen
- Montag, 22. Oktober: Bekanntgabe der Aufhebung des Edikts im ganzen Land;
Beginn der Abtragung des Temple de Charenton
- Dienstag, 23. Oktober: Zweite Aufführung des *Ballet du Temple de la paix*

Es sind also drei Aspekte, die eine Beziehung zwischen dem Ballett und der Revokation stiften: das unmittelbare zeitliche Zusammentreffen beider Ereignisse, die örtliche Übereinstimmung und die zentrale Rolle des »Temple« im Titel sowie im Libretto. Und diese Beziehung wurde in weiten Teilen Europas durch den Librettodruck bekannt gemacht, der bei den Pariser Aufführungen wie üblich an der Porte de l'Académie Royale de Musique zu erwerben war. Der Aufhebungserlass wurde bald als Edikt von Fontainebleau bezeichnet und das Ballett war zeitgleich in Fontainebleau aufgeführt worden. Der Text des Revokations-Edikts selbst stiftet eine Beziehung zwischen dem Stillstand von Regensburg von 1684 und der Revokation: Erst nach dem Stillstandsabkommen, das eine seit 1635 währende Zeit der Kriege beendet habe, in die Frankreich verwickelt worden sei, könne man sich den Fragen der Religion intensiver widmen.

Die Mitteilungen über Konvertierungen durchziehen das *Journal de Dangeau*³¹ den ganzen Sommer und Herbst 1685. Zunächst sind es einzelne Personen, über die berichtet wird, bald aber ganze Städte und Regionen.³² Eine stärkere Präsenz hat die Thematik der Conversions und Abjurations im *Mercure galant* des Jahrgangs 1685. Parallel dazu vollzog sich die Entwicklung des Balletts: Am 27. August erfolgte die schon erwähnte Lesung des Werkes vor dem Dauphin und der Dauphine in Versailles. Am 8. Oktober wird von einer Probe berichtet und mitgeteilt, dass Monseigneur niemanden zu den Proben zulasse.³³ Am 14. Oktober habe Monseigneur eine Generalprobe gesehen, die mangelhaft war, weil Madame la Princesse de Conty, eine der Hauptdarstellerinnen, dort fehlte. Am Abend des 20. Oktober sei zum ersten Mal die Oper zu sehen gewesen, »et tout le monde en fut fort content«³⁴. Eine ebenso positive kurze Berichterstattung bringt der *Mercure galant*.³⁵

(S. 244). Eine weitere Aufführung wird für den Dienstag, den 6. November erwähnt (S. 246). Die 3. und 4. Aufführung dürfte der Regel folgend am Samstag, 27. Oktober, und am Dienstag, 30. Oktober, stattgefunden haben. Am Samstag, dem 10. November, verließen der König und auch die Operntruppe Fontainebleau (S. 250). Bei La Gorce findet sich eine andere Datierung, vgl. La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, S. 327.

³¹ 5. 6., 23. 6., 1. 7. (bis zum 9. 8. war Dangeau nicht bei Hofe und konnte entsprechend nicht berichten), 2. 9., 6. 9., 27. 9., 2. 10., 6. 10., 9. 10., 13. 10., 16. 10.

³² Ebd., 1. 7.

³³ *Journal de Dangeau* (1685), S. 229.

Das Jahr 1685 wird in vielen Geschichtsdarstellungen als Höhe- und Wendepunkt in der Wirkungszeit Ludwigs XIV. angesehen.³⁶ Frankreich hat das größte territoriale Ausmaß erreicht, und dieses wird ihm auf die nächsten zwanzig Jahre garantiert. Mit der Aufhebung des Edikts von Nantes führt er den entscheidenden innenpolitischen Schlag gegen die Hugenotten durch, der ihn nachhaltig schwächen wird. Dieses Revokationsedikt ist der Gipfelpunkt von Bestrebungen Ludwigs XIV. seit etwa 1680, die protestantische Konfession in seinem Land zu unterdrücken. Vorher hatte es Zwangskonversionen gegeben, die sogenannten Dragonades, und viele andere Attacken gegen den Protestantismus.³⁷ Der Sonnenkönig wollte sich als politische Leitgestalt des Katholizismus darstellen, eine Rolle, die ihm der Habsburger Kaiser seit der Verdrängung der Türken vor Wien 1683 streitig machte.³⁸ Das Edikt verlangte, dass alle protestantischen Priester (Ministres) das Land verlassen, alle Protestanten katholisch werden mussten und das Land dagegen bei Strafe nicht verlassen durften. Es kam jedoch trotzdem zur Massenflucht, vor allem nach Holland, England und Brandenburg, die Zahlen der Exilanten liegen in den Schätzungen zwischen 250.000 und 300.000. Dadurch nahm sowohl die französische Wirtschaft als auch das außenpolitische Ansehen Frankreichs großen Schaden – ein Ereignis von kaum zu unterschätzender Bedeutung also in jedem Fall.³⁹

Neben den äußeren Zusammenhängen zwischen Ballett und Revokation wäre auch eine Anspielung auf diese politische Entwicklung im Libretto zu vermuten. Ein eindeutiger Hinweis solcher Art ist in dem auf das Ballett folgenden Werk Lullys und Quinaults zu finden, der Oper *Armide*, uraufgeführt im Februar 1686. Die allegorische Figur der Weisheit singt im Prolog: »Au milieu du repos qu'il assure aux humains, / Il fait tomber, sous ses puissantes mains, / Un monstre qu'on a cru si longtemps invincible.« Es gilt als eindeutig, dass mit diesem Monster, das man lange Zeit für unbezwingbar hielt, der Protestantismus gemeint ist. Der Frieden, der allen Menschen garantiert wird, bezieht sich auf den Stillstand von Regensburg, der die Voraussetzung für die Verfolgung der Protestanten war.

34 Ebd., S. 235.

35 »La Cour est toujours à Fontainebleau, où elle doit passer une partie du mois de Novembre. Les Chasses, les Promenades, le Jeu, les Bals, la Musique, & les Comedies Françoises & Italiennes, y servent de divertissement. Le Roy s'y trouve peu, & fait son unique attachement des affaires de son Etat. On y a dancé un Balet intitulé, *Le temple de la Paix*. Le Sujet & les Vers sont de Mr Quinaut, & la Musique de Mr de Lully. Ce Balet a esté trouvé admirable, tant pour l'invention & les Vers, que pour l'exécution. On a déjà donné plusieurs Representations, & elles continueront tant que la Cour sera à Fontainebleau.« *Mercur galant* (Oktober 1685), S. 352f.

36 *Geschichte Frankreichs*, hrsg. von Jean Favier, Bd. 3: Jean Meyer, *Frankreich im Zeitalter des Absolutismus 1515–1789*, Stuttgart 1990; *Geschichte Frankreichs*, hrsg. von Ernst Hinrichs, Stuttgart 1994; *Histoire de la France des Origines à nos Jours*, hrsg. von Georges Duby, Paris 1995.

37 Vgl. Frédéric Delforge, Art. »Révocation de l'Edit de Nantes«, in: *Dictionnaire du Grand Siècle*, hrsg. von François Bluche, Paris 1990, S. 1332–1334.

38 Jean Orcibal, »Louis XIV and the Edict of Nantes«, in: *Louis XIV and Absolutism*, hrsg. von Ragnhild Hatton, London 1976, S. 154–176, hier: S. 158.

39 Die Exilanten gehörten in der Regel der kommerziellen und ökonomischen Führungsschicht an. Vgl. Heinz Duchhardt, »Die Konfessionspolitik Ludwigs XIV. und die Aufhebung des Edikts von Nantes«, in: *Der Exodus der Hugenotten. Die Aufhebung des Edikts von Nantes 1685 als europäisches Ereignis*, hrsg. von Heinz Duchhardt, Köln 1985, S. 29–52, hier: S. 51.

Eine Anspielung im Ballett könnte in die gleiche Richtung gehen, ist aber weniger eindeutig. Alcippe singt im Prolog: »Le Prince qui poursuit avec un soin extrême [sic!]/Les Hostes furieux des Forests d'alentour,/Aime assez nos concerts pour les offrir luy-mesme/Au grand Roy dont il tient le jour.« Mit den wilden Bewohnern der umliegenden Wälder, die der Prinz mit »extremem Eifer« verfolgt, könnten die Protestanten gemeint sein, ähnlich wie im Begriff des »Monstre« aus der Oper *Armide*. Der Prinz ist der Dauphin, der der Auftraggeber des Balletts zu Ehren seines Vaters war. Von einer Beteiligung des Dauphins, zu jener Zeit 23 Jahre alt,⁴⁰ an den Verfolgungen der Protestanten fehlen aber bisher eindeutige Hinweise. Im *Mercure galant* des Jahres 1685 ist im Zusammenhang mit den Mitteilungen über Abjurations und Conversions nur der Roi erwähnt, niemals der Dauphin. Dieser dagegen erscheint fast einzig in Berichten über Vergnügungen, etwa in der Organisation von Caroussels. Genauso ist es im *Journal de Dangeau*: Vom Dauphin wird fast täglich berichtet, welche Tiere er morgens wo jagt und welche Diners er anschließend gibt. Allerdings sind in beiden Quellen auch die Berichte über die politischen Handlungen des Königs eher dürftig und geben seine politischen Betätigungen kaum realistisch wieder. Auch hier stehen Berichte über Jagd und Vergnügungen im Vordergrund, daneben der Messbesuch. Der Dauphin wurde seit 1682 schrittweise in politische Aufgaben eingeführt und gewann später Ansehen als Kriegsführer.⁴¹ Grundsätzlich ist er kaum Gegenstand der historischen Forschung gewesen. Wenn die Jagd aber dem *Journal de Dangeau* zufolge die Hauptbeschäftigung des Dauphin um 1685 war, so dürften die »Hostes furieux« in dieser Richtung zu verstehen sein.

Dennoch steht das *Ballet du Temple de la paix* im engen Zusammenhang mit der Aufhebung des Edikts von Nantes. Es ist eine mediale Darstellung der Politik des Sonnenkönigs vor diesem Hintergrund. Er erscheint darin aber nicht nur als auf die Hugenottenfrage beschränkter, sondern als universeller Friedensbringer. Das Friedensballett steht – wie viele andere musikdramatische Werke Lullys – im Zeichen von Euphemismus und Ästhetisierung seiner Aggressionspolitik. Es gleicht dem Wolf im Schafspelz! Seine Funktion ist, die Höflinge in einer entscheidenden innenpolitischen Umbruchphase ruhig zu halten und von der friedensstiftenden Qualität aller politischen Maßnahmen des Königs zu überzeugen. Gegenüber der weiteren innen- und außenpolitischen Umgebung soll zum Ausdruck gebracht werden, dass das Leben am Hofe vom Schlag gegen die Protestanten unberührt bleibt. Trotz der Gewalt gegen die protestantische Bevölkerung feiert man den friedensstiftenden König. So erwähnen die Memoiren des Marquis de Sourches die Oper inmitten der Berichterstattung über die Revokation und über weitere Abjurations: »On ne laissoit pas néanmoins de représenter à Fontainebleau le nouvel opéra, qui réussissoit à miracle.«⁴²

40 Geb. 1.11.1661, gest. 15.4.1711.

41 Evelyne Legond, Art. »Monseigneur«, in: *Dictionnaire du Grand Siècle*, S. 1051f. Vgl. auch das *Journal de Dangeau* (1690), S. 91.

42 *Mémoires du Marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, Bd. 1, Paris 1882, S. 318.