



HAL
open science

**Höfisches Ballet, Zeremoniell und fürstliche
Repräsentation im Umkreis von Sophie Charlotte von
Hannover (1668-1705), p. 65-94.**

Marie-Thérèse Mourey

► **To cite this version:**

Marie-Thérèse Mourey. Höfisches Ballet, Zeremoniell und fürstliche Repräsentation im Umkreis von Sophie Charlotte von Hannover (1668-1705), p. 65-94.. Archiv für Kulturgeschichte, 2016. hal-03830705

HAL Id: hal-03830705

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03830705>

Submitted on 3 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Höfisches 'Ballet'*, Zeremoniell und fürstliche Repräsentation
im Umkreis von Sophie Charlotte von Hannover (1668-1705)***

Marie-Thérèse MOUREY

Für die Zeit von 1648 bis 1760 hat der Historiker Heinz Schilling die Formel „Höfe und Allianzen“¹ geprägt. Hiermit wird auf ein wesentliches Merkmal der politischen Verhältnisse hingewiesen, welches das von dem französischen Vorbild beherrschte Heilige Römische Reich deutscher Nation bestimmte: Die Ausbildung und Wiedererstarkung selbständiger Territorialstaaten, die mit einem ausgeprägten Aufstiegswillen einherging. In den protestantischen Gebieten galt das insbesondere für drei Staaten, die gerade an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert einen wichtigen Schritt vollzogen: Im Jahre 1692 erlangte Hannover die neunte Kurwürde; 1701 bahnte es sich über den „Succession Act“ den Weg zur englischen Krone, was 1714 realisiert wurde. 1697 erhielt Kursachsen die polnische Königskrone, und schließlich wurde 1701 aus Brandenburg ein Königtum, das sich zwar vorerst nur 'in' Preußen nannte, das aber bald zum stärksten Gegner der katholischen Habsburger aufsteigen sollte. All diesen tendenziell absolutistischen Fürstenstaaten gemeinsam war nicht nur die zentrale Stellung des Herrschers, sondern auch die wachsende Rolle, die dem Hof als tragender Institution des Staates zugewiesen wurde.² Neben einer gezielten Heiratspolitik, welche für dauerhafte dynastisch-politische Allianzen sorgen sollte, bildete also die Kunst der höfischen Repräsentation die Hauptstütze der fürstlichen Macht. Außer dem Zeremoniell, das sich an allen Fürstenhöfen etablierte und sorgfältig festgelegt wurde, kam den Festen und Schauspielen verschiedenster Art eine Schlüsselrolle zu.³

Unter diesen Divertissements kommt dem Tanz, zumal in der Form des 'Ballets' wiederum eine besondere Bedeutung zu. In Frankreich, dem Herkunftsland dieser noch

* Die Beibehaltung der originären, französischen Orthographie „Ballet“ im deutschen Kontext soll eine Verwechslung mit der späteren Form des romantischen „Balletts“, einer durchgehend getanzten und völlig stummen Darbietung, vermeiden. Der französische Begriff kommt übrigens in fast allen untersuchten Quellen (Textbüchern, Berichten, Briefen) in dieser Form vor.

¹ Heinz SCHILLING, *Höfe und Allianzen. Deutschland 1648-1763*, Berlin 1989, Kap. I. 2 „Eine Welt der Höfe“, S. 16 f., sowie Kap. VI.1 „Preußen - das Ergebnis von Geographie und Herrscherwillen“, S. 368 ff.

² Im Anschluß an Norbert ELIAS' Studie, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königstums und der höfischen Aristokratie*, Neuwied 1969, vgl. Jürgen von KRUEDENER, *Die Rolle des Hofes im Absolutismus*, Stuttgart 1973, sowie Volker BAUER, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993.

³ Julius Bernhard von ROHR, *Einleitung zur Ceremoniell-Wissenschaft der großen Herren*, Berlin 1733 (Nachdruck Leipzig 1990), *Der vierde Theil, Von dem Ceremoniel bey unterschiedenen Arten der Hochfürstlichen Divertissemens*.

jungen Gattung, war das „ballet de cour“⁴ seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein beliebtes Medium der höfischen Kommunikation und Selbstrepräsentation. Bekannt ist vor allem die Vorliebe des Sonnenkönigs für diese Kunst, die er zur Verherrlichung seiner Macht und seiner Person raffiniert einzusetzen vermochte.⁵ Die herausragende Stellung des Ballets im höfischen Leben erklärt sich zunächst am Überwiegen des visuellen Elements in der Praxis der fürstlichen Repräsentation. Die fast immer mit großer Prachtentfaltung („magnificence“) begleiteten, von einer „synästhetischen Opulenz“⁶ geprägten Werke (man denke etwa an die Dekorationen, Bilder und Maschinen, an die kostbaren Kleider, an den Schmuck usw.), sind tatsächlich nichts anderes als visuelle Inszenierungen der Macht, die dazu dienen, historische Begebenheiten einzukleiden, Herrscherfiguren zu verklären sowie abstrakte Gedanken und Begriffe zu konkretisieren, von der Erregung bestimmter Affekte wie Hochachtung und Ehrfurcht aus Verwunderung zu schweigen.⁷ Der zweite Grund liegt in der Spezifität des tänzerischen Mediums.⁸ Gegenüber statischen Formen wie Malerei, Plastik oder sonstigen ikonographischen Darstellungen besteht dessen besondere Relevanz darin, dass das Körperliche als stumme Form der Beredsamkeit die Aussage verdoppeln und sinnlich intensivieren kann; daher wird übrigens der Tanz in den einschlägigen ästhetischen Schriften oft als „redende Malerei“ bezeichnet. Im höfischen Leben, zumal beim Ball, wurde der Tanz zum Träger einer zeremoniellen Funktion. Was später allzu oft als angenehmer, aber unbedeutender Zeitvertreib von Dilettanten heruntergespielt wurde, ermöglichte durch Visualisierungseffekte eine subtile Hierarchisierung der herrschenden politischen wie auch sozialen Verhältnisse. Die Notwendigkeit, seinen Rang nicht nur durch

⁴ Zu der europäischen Gattung des „ballet de cour“ und dessen italienischen Wurzeln vgl. die neueste Arbeit von Nathalie LECOMTE, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin 2014. Siehe auch die Arbeiten von Margaret Mc GOWAN, *Dance in the Renaissance. European Fashion, French Obsession*. New Haven & London 2008. Dies., *L'art du Ballet de Cour en France (1581-1643)*, Paris 1964.

⁵ Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*. Paris 1967 (Nachdruck 2005). Rudolf BRAUN, David GUGERLI, *Macht des Tanzes- Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, München 1993, insb. Kap. 2: *Der Tanzende König*, S. 96-118. Siehe auch Vf., „Der König tanzt – choreographierte Performanzen der Macht“, in: Ute Jung-Kaiser, Annette Simonis (Hg.), *Die verzaubernde Kunstwelt Ludwigs XIV. – Versailles als Gesamtkunstwerk*, Hildesheim 2015 (= *Wegzeichen Musik Bd. 10*), S. 193-215.

⁶ Der Ausdruck wird Jörg Jochen BERNS entlehnt: *Der nackte Monarch und die nackte Wahrheit. Auskünfte der deutschen Zeitungs- und Zeremoniellschriften des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts zum Verhältnis von Hof und Öffentlichkeit*, in: Elger Blühm u. al. (Hg.), *Hof, Staat und Gesellschaft in der Literatur des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam 1982 (*Daphnis 11*), S. 315-349, Zitat S. 333.

⁷ Thomas RAHN, *Psychologie des Zeremoniells. Affekttheorie und –pragmatik in der Zeremoniellwissenschaft des 18. Jahrhunderts*, in: J. J. Berns, Th. Rahn (Hg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Tübingen 1995, S. 74-98.

⁸ Vf., „Der Körper als Medium höfischer Kommunikation am Beispiel des Hofballets“, in: Axel Walter (Hg.): *Medien höfischer Kommunikation. Formen, Funktionen und Wandlungen am Beispiel des Gothaer Hofes*. Leiden, Boston 2015 (*Daphnis 42*), S. 491-513.

Habit, Kleidung, zu markieren, sondern auch durch den *habitus*⁹, d.i. durch ein raffiniertes, standesgemäßes und den jeweiligen *decorum*-Normen entsprechendes Gebaren, erklärt, dass die Schulung der fürstlichen Personen und Hofmitglieder (inklusive Kinder) in der Tanzkunst intensiv und mit großem Ernst betrieben wurde, wie aus den Einträgen in fürstlichen Tagebüchern erhellt.¹⁰ Schließlich kann das Ballet als höchst komplexe Kunstform mithin dem höfischen Zeremoniell gerechter werden als eine Oper. Voraussetzung ist allerdings die eigene Beteiligung der betroffenen fürstlichen Personen und Hofleute am performativen Akt, der auch ein Teil des realen Hofzeremoniells war: Tanzen war kein Vergnügen, sondern eine Pflicht. Zumal bei fürstlichen Hochzeiten gehörte das Hofballet daher zu den Strategien politischer Selbstinszenierung.

Ferner verrät die Choreographie eine Organisation von Raum und Welt nach bestimmten geometrischen Figuren (Kreis, Quadrat, Diagonale) oder nach Ordnungsprinzipien wie Perspektive bzw. Symmetrie, die auf eine bestimmte Philosophie bzw. Kosmologie verweisen. In den Ballets fallen die engen Bezüge zwischen der durch bewegliche Kulissen und Attrappen dargestellten künstlichen Natur und dem realen tatsächlichen Raum, in dem die Aufführungen stattfanden, auf (Prunksaal, Theaterbühne bzw. Garten). In Versailles hielt der König den Marmorhof für den ‚natürlichen‘ Ort der theatralischen Aufführungen; aber auch die von dem Gartenarchitekten André Le Nôtre entworfenen Gärten wurden als Festräume gestaltet und dienten als Schauplatz grandioser theatralischer Darbietungen, wie für die Feste *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* (1664) eindrucksvoll dokumentiert ist.¹¹ Dadurch wurde nicht nur die Einheit von Natur und Kunst

⁹ Der Begriff wird hier in Anlehnung an Pierre Bourdieu und vor allem an Norbert Elias angewendet, nach denen Denk- und Verhaltensmuster zugleich auf normativen Ansprüchen und materiell-kulturellen Bedingungen basieren. Bei Bourdieu steht jedoch die Erfahrung des Einzelnen im Mittelpunkt des Sozialisationsprozesses, während Elias eher das Normative des Systems betont. Siehe Norbert ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 2: *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Frankfurt 1976, insbes. Kap. „Der gesellschaftliche Zwang zum Selbstzwang“.

¹⁰ Vgl. Helga MEISE, „tanzten den gantzen Tag“. Der höfische Tanz als Didaxe und Botschaft, in: *Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft* 12/ 2002, S. 207-230. Dies., *Das Archivierte Ich. Schreibkalender und höfische Repräsentation in Hessen-Darmstadt 1624-1790*, Darmstadt 2002.

¹¹ Siehe die Festberichte des André FÉLIBIEN, *Les Plaisirs de l'Isle enchantée. Course de bague ; collation ornée de machines; Comédie, meslée de danse et de musique ; Ballet du Palais d'Alcine ; Feu d'artifice : et autres festes galantes et magnifiques, faites par le Roy à Versailles le VII. May MDCLXIV et continuées plusieurs autres jours*, Paris 1673. Ders., *Les divertissemens de Versailles donnez par le Roy a toute sa cour au retour de sa conquête de la Franche-comté en l'année MDCLXXIV*. Paris 1676. Ders., *Relation de la feste de Versailles*, Paris 1678. Zu Félibiens Bericht, vgl. Andreas GIPPER, *Höfische Festkultur und Öffentlichkeit. Die Festberichte des André Félibien*, in: Kirsten Dickhaut u.a. (Hg.), *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Festkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2009 (=culturae. Intermedialität und historische anthropologie 1), S. 149–167. Manfred BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Stuttgart 1996, insb. Bd. II: *Das Theater im 17. Jahrhundert: zwischen Renaissance und Aufklärung*, S. 427 f.: „das Hecken- und Gartentheater“. Jean-Pierre

behauptet, sondern auch die Beherrschung und Unterwerfung der Natur zum Zwecke der Verherrlichung der fürstlichen Allmacht. Diese postulierte Einheit verwies selber auf eine ideale, universelle, ja kosmische Harmonie, die durch die Bewegungen der Tänzer, ihre Figuren und Wege, ihre Schritte, sinnlich wahrnehmbar gemacht und verdeutlicht werden sollte.

Im deutschen Raum erfolgte die erste Etablierungsphase einer modernen Hofkultur erst spät, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und vor allem im 18. Jahrhundert.¹² Auch war die Rezeption des französischen Vorbilds an deutschen Höfen sehr ungleich. Nur wenigen glückte die Übernahme fremder kultureller Muster; dazu gehörten ambitionierte Höfe, die über den erforderlichen finanziellen Hintergrund hinaus – war doch die prestigeträchtige Einstellung ausländischer Künstler und Schauspieler eine kostspielige Angelegenheit – über eine präzise Kenntnis der aktuellsten europäischen, d.i. vor allem der italienischen und der französischen Kultur verfügten. Dies war wohl der Fall für die Welfenhöfe von Wolfenbüttel, Celle und Hannover. Am Celler Hof war seit der Ankunft (1666) von Herzog Georg Wilhelms (1624-1705) zukünftiger Frau, der Französin Eleonore d'Olbreuse (1639-1722), das Leben sehr französisch geprägt.¹³ Celle zählte zu den ersten Residenzen, die eine rein französische Musikkapelle hatte (Kapellmeister war Philippe de La Vigne). Am Wolfenbütteler wie auch am Hannoveraner Hof ging das Aufblühen des Ballets mit der Einführung des Musiktheaters – in seiner italienischen wie auch französischen Ausprägung – einher.¹⁴ Gerade in Hannover wurde 1689 das erste Schlossopernhaus mit der dynastischen Oper *Enrico Leone* eröffnet.¹⁵

NÉRAUDAU, L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle, Paris 1986 (Nachdruck 2013), Kap. 6: „Versailles ou le temple solaire“. Zu den verschiedenen Aufführungsorten der Feste des französischen Königs, siehe Lars Olof LARSSON, Versailles. 'Lieu enchanté', Bühne der Macht, Triumph der Künste, in: Jung-Kaiser, Simonis (Hg.), Die verzaubernde Kunstwelt Ludwigs XIV. (wie Anm. 5), S. 33-65.

¹² Ute DANIEL, Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995, insbes. S. 66-76.

¹³ Dorothea NOLDE, Eleonore Desmier d'Olbreuse (1639-1722) am Celler Hof als diplomatische, religiöse und kulturelle Mittlerin, in: D. Nolde, Claudia Opitz (Hg.), Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit, Köln 2008, S. 107-118.

¹⁴ Siehe die Arbeiten von Margret SCHARRER, Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert, Saarbrücken 2014 (=Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 16). Dies., Maior ab arte venit gloria, Marte minor. Zur Rezeption der 'Tragédie en musique' an deutschen Residenzen des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts am Beispiel des Wolfenbütteler Hofes während der Regierungszeit Anton Ulrichs, in: Anna Paulina Orłowska, Werner Paravicini, Jörg Wettlaufer (Hg.): Vorbild, Austausch, Konkurrenz. Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung, Kiel 2009 (=Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Sonderheft 12), S. 146-160.

¹⁵ Das italienische Werk war von dem Abbate Ortensio Mauro (Text) und Agostino Steffani (Musik) verfasst worden. Vgl. Dorothea SCHRÖDER, Dynastische Figuren als Opernhelden: Die Welfen, in: Norbert Dubowy u.a. (Hg.), Italian Opera in Central Europe 1614-1780. Volume 3: Opera Subjects and European Relationships, Berlin 2007, S. 43-57.

Die Modalitäten der Rezeption des französischen Vorbilds im Bereich des Hofballets sollen hier exemplarisch¹⁶ anhand einiger Werke untersucht werden, die im Umkreis von Sophie Charlotte von Hannover (1668-1705), der späteren zweiten Gemahlin Kurfürst Friedrichs III. von Brandenburg und ersten Königs in Preußen (1657-1713), aufgeführt wurden. Die kunstliebende Prinzessin, eine Schlüsselfigur an sich, war neben ihrer Mutter, der ehrgeizigen Sophie von der Pfalz (1630-1714), eine wesentliche Mittlerin der französischen Hofkultur an den norddeutschen Höfen; ihr ist es insbesondere zu verdanken, dass nicht nur die italienische Musik und die Komödie, sondern auch das „ballet de cour“ und andere Divertissements französischer Prägung am Berliner Hof gepflegt wurden, wenn auch nicht ausschließlich, denn die traditionellen deutschen Lustbarkeiten wie die „Wirtschaften“ waren ebenfalls sehr beliebt.¹⁷ Sie war es, die darüber hinaus der Entfaltung einer zeremoniellen Kultur im Brandenburgischen Staat einen entscheidenden Anstoß gab.¹⁸ Die Rolle dieser Fürstinnen für das Werden ihres Staates und die Entfaltung einer raffinierten Kultur¹⁹ kann nicht hoch genug geschätzt werden.

Die Pflege des Ballets am Hannoveraner Hof

Diese Vermittlerrolle ist nicht zuletzt auf die Pariser Erfahrung der beiden Frauen zurückzuführen. Im Jahre 1679 hatte Sophie Charlotte als Elfjährige ihre Mutter Sophie, die Tante von „Madame“²⁰, bei einer Reise nach Frankreich begleitet. Dabei durften sie die schönsten fürstlichen Residenzen, Fontainebleau, Saint-Cloud, Marly und selbstverständlich Versailles, besichtigen, und Sophie hatte sich besonders für die

¹⁶ Die folgenden Ausführungen stützen sich größtenteils auf Forschungen, die in der Habilitationsschrift der Vf. zusammengetragen wurden: *Danser dans le Saint Empire au XVII^e siècle. Eloquence du corps, discipline des sujets, civilité des mœurs*, Paris-Sorbonne 2003. Die Arbeit wird zur Zeit für den Druck überarbeitet.

¹⁷ Sara SMART, *Ballet in the Empire*, in: Pierre Béhar, Helen Watanabe-O’Kelly (Hg.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and Spectacle in Europe (1580-1750)*, Wiesbaden 1999 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 31), S. 547-570, insbesondere S. 561 ff.

¹⁸ Peter-Michael HAHN, *Hofkultur und Hohe Politik. Sophie Charlotte von Braunschweig-Lüneburg, die erste Königin in Preußen aus dem Hause Hannover*, in: *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen. Ausstellungskatalog*, München 1999, S. 31-42. Rashid Sascha PEGAH, „Hir ist nichts als operen undt commedien“. *Sophie Charlottes Musik- und Theaterpflege in den Jahren 1699 bis 1705*, in: Ebd., S. 83-89.

¹⁹ Christine VAN DEN HEUVEL, *Sophie von der Pfalz (1630-1714) und ihre Tochter Sophie Charlotte (1668-1705)*, in: Kerstin Merkel, Heide Wunder (Hg.), *Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 2000, S. 77-92. Vgl. auch die Beiträge des Ausstellungskatalogs: *Frauensache. Wie Brandenburg Preussen wurde*, Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 2015. Für diesen Hinweis danke ich Jill Bepler ganz herzlich.

²⁰ Die Herzogin Sophie war die jüngere Schwester des Pfälzischen Kurfürsten Karl Ludwig. Im Jahre 1671 hatte dessen Tochter Elisabeth Charlotte, „Liselotte“, Philippe d’Orléans („Monsieur“), den verwitweten Bruder des französischen Königs Ludwig XIV., geheiratet.

verschiedenen Schlösser, Gärten und Parks interessiert.²¹ Trotz ihres zarten Alters hatte Sophie Charlotte wegen ihrer ausgeprägten Begabungen für Musik, Gesang und Tanz die Aufmerksamkeit des gesamten Hofes, ja des Sonnenkönigs selber auf sich gelenkt.²² Umgekehrt auch hatten das überaus rege Hofleben und die vielen Divertissements, insbesondere die zum Beilager von Marie-Louise von Orléans (1662-1689) mit dem spanischen König Karl II. (1661-1700) organisierten Zeremonien, Sophie Charlotte und ihre Mutter sehr beeindruckt.²³ Womöglich hatten sie auch einer Aufführung von Lullys Oper *Bellerophon* beigewohnt.²⁴ Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland, insbesondere nach der Übersiedlung der Hofhaltung von Osnabrück nach Hannover²⁵, entstanden die ersten Versuche in der beliebten Gattung des „ballet de cour“. Diese Versuche wurden umgehend von der offiziellen französischen Zeitschrift *Mercure Galant* rezensiert und lobend kommentiert; dort galt der Hof zu Hannover als einer der vornehmsten in Deutschland, als ein Musterbeispiel für die Galanterie und das Raffinement der Sitten sowie für die Kunstpflege.²⁶ Im neuen Fürstensitz Hannover, wo Ernst August (1629-1698) das französische Zeremoniell einführte, waren viele französische Künstler tätig wie z.B. Etienne de Valoix und M. Le Comte.²⁷ Höchst wahrscheinlich wurden die Ballets in enger Zusammenarbeit zwischen Sophie Charlotte, ihrer Mutter Sophie und diesen Künstlern, zumal mit dem Tanzmeister Jemmes, erfunden, einstudiert und inszeniert. Vor allem trat in diesen Werken die Prinzessin selber auf, neben ihren vier Brüdern, den Prinzen Christian (1671-1703), Maximilian (1666-1726), Karl Philipp (1669-1690) und Ernst August (1674-1728), der Hofmarschallin Baronin von Platen (1648-1700) sowie verschiedenen Offizieren

²¹ Zu der Frankreichreise, vgl. Mathilde KOOP, *Kurfürstin Sophie von Hannover*, Hildesheim 1969, S. 88-93, sowie Dirk van der CRUYSE, „Madame seyn ist ein ellendes handwerck“. Liselotte von der Pfalz – eine deutsche Prinzessin am Hofe des Sonnenkönigs, München 1997, S. 261-272.

²² *Mercure Galant*, Mai 1684: „Je croy vous avoir déjà parlé plusieurs fois de Madame la Princesse Sophie, qu'on a voulu divertir par ce ballet. L'esprit, l'agrément, & la beauté brillent en elle avec de grands avantages. Elle estoit en France avec Madame la Duchesse de Hanover sa Mere, dans le temps du mariage de la Reyne d'Espagne; & quoyqu'elle fust dans ses premieres années, des Personnes du meilleur goust & du premier rang prirent un si grand plaisir à son entretien qu'ils jugèrent deslors de tout ce qui fait aujourd'huy admirer cette Princesse.“

²³ Dagegen HAHN, *Hofkultur und Hohe Politik* (wie Anm. 18), S. 36, für welchen der „nur wenige Wochen währende Aufenthalt der Elfjährigen“ in Frankreich kaum Spuren hinterlassen haben konnte.

²⁴ SCHARER, *Zur Rezeption* (wie Anm. 14), S. 121.

²⁵ Die Herzogin Sophie, die inkognito reiste, hieß zur Zeit ihrer Paris-Reise noch „Madame d'Osnabrück“. Ihr Gatte Ernst August, der Bischof von Osnabrück war, übersiedelte nach Hannover im März 1680, als Nachfolger des im Dezember 1679 verstorbenen Johann Friedrich. Zu den Anfängen der Regierung Ernst Augusts vgl. Georg SCHNATH, *Geschichte Hannovers im Zeitalter der neunten Kur und der englischen Sukzession 1674-1714*. 4 Bde, Hildesheim 1938, Bd. 1: 1674-1692, insbes. S. 131-146.

²⁶ Vgl., *Le Mercure Galant et l'espace germanique*, in: Anne Piéjus (Hg.), *Le Mercure Galant, témoin et acteur de la vie musicale*. Paris, Editions numériques de l'IRPMF, Nr. 1, 2010, S. 13-22.

²⁷ Rosemarie Elisabeth WALLBRECHT, *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle*, Hildesheim 1974, S. 123-165 u. 172-208. Die Lebensdaten der Künstler sind meistens unbekannt.

und Damen des Hofadels. Es ist höchst aufschlussreich, ihre verschiedenen Rollen bzw. Verkörperungen zu analysieren und nach ihrem Sinn zu befragen.

Das erste Werk, eine „mascarade mise en ballet“, *Le charme de l'amour* (*Der Zauber der Liebe*) betitelt, wurde zweimal im selben Jahr 1681 aufgeführt, im April und im Juni, beide Male „sur le grand théâtre d'Hannover“.²⁸ Den Anlass zur ersten Aufführung bildete die lange ersehnte Rückkehr des Herzogs Ernst August von seinem Aufenthalt in Venedig, was die Gattungsbezeichnung als „divertissement de carnaval“ erklärt. Das zweite Mal wurde das Werk in einer erweiterten Fassung, anlässlich des Besuches der Schwester von Ernst August und Königinwitwe von Dänemark, Sophie Amalie (1628-1685), gegeben.²⁹ Nicht zufällig ist das Ballet dem Thema nach in enger Anlehnung an Jean-Baptiste Lullys (1632-1687) und Philippe Quinaults (1635-1688) *Le Triomphe de l'Amour* konzipiert³⁰, das kurz vorher, am 21. Januar 1681, für die Hochzeit des Dauphin Louis (1661-1711) mit der Prinzessin Maria Anna von Bayern (1660-1690) am französischen Hof aufgeführt worden war, was der *Mercure Galant* auf perfide Weise registriert.³¹ Als eigentlichen Autor des Textes darf man den mit der Kunst der allegorischen Verschlüsselung vertrauten Franzosen M. de la Barre Matéi vermuten, der jedoch 1683 bereits gestorben war, wie der *Mercure Galant* bemerkt.³² Für die Choreographie hatte der

²⁸ *Le Charme de l'Amour. Mascarade mise en balet; Dansé sur le Grand Theatre d'Hannover par Madame la Princesse, au retour de Monseigneur le Duc son Pere, a Qui elle donne ce divertissement de carnaval* (April 1681): Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Textb. 4^o2. Digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-2/start.htm>. *Le Charme de l'Amour. Balet dansé sur le Grand Theatre d'Hannover* (Juni 1681): Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Textb. 4^o 3. Digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-3/start.htm>.

²⁹ Sophie Amalie von Braunschweig-Calenberg (1628-1685) war die ältere Schwester von Ernst August. Im Jahre 1643 hatte sie Frederik III. von Dänemark (1609-1670) geheiratet. Dem *Mercure Galant* zufolge (August 1681) wurde das Werk sogar zweimal nacheinander aufgeführt: „on y a donné trois Représentations de l'Opéra Italien d'*Alceste*, & dancé deux fois le grand Balet intitulé *Le Charme de l'Amour*, que l'on avoit augmenté de quelques Entrées. [...] La Reyne de Danemark s'est fort divertie à ce Balet. On en prépare un nouveau, tout champestre & qui doit estre dancé dans la Campagne à la clarté des Flambeaux“.

³⁰ *Le Triomphe de l'Amour. Ballet, Dancé devant sa Majesté A.S. Germain en Laye*, Paris 1681.

³¹ *Mercure Galant*, April 1681: „Pendant que Monseigneur le Dauphin faisait préparer le magnifique balet du Triomphe de l'Amour, qui a servy de divertissement à Leurs Majestez tout le Carnaval, la Cour de Hanover qui imite si galamment toutes les manières de celles de la France, se dispoit à faire paroistre une Mascarade mise en balet, presque sous le mesme titre“. Laut SCHARRER, *Zur Rezeption* (wie Anm. 14), S. 122, hielten sich Sophie Charlottes ältere Brüder Georg Ludwig und Friedrich August gerade zu dieser Zeit in Paris auf; sie hätten daher der Aufführung des Ballets *Le Triomphe de l'Amour* beiwohnen und darüber nach Hause berichten können.

³² *Mercure Galant*, mars 1683: „Depuis que vous m'avez souhaité que je vous rendisse un compte exact de ce qui se passe de plus éclatant dans toute l'Europe, je vous ay envoyé des Relations assez régulières de beaucoup de Festes de la Cour de Hanover [...] M' de la Barre Matei, qui contribuoit beaucoup à ces Spectacles, qui faisoit les Vers de ces Ballets, & qui avoit soin de m'envoyer les Mémoires de cette Cour-là, estant mort, j'ay esté longtemps sans en apprendre aucunes nouvelles.“ M. De la Barre Matei war ein Schriftsteller, der im Kreis des Theatertheoretikers François Hedelin d'Aubignac verkehrte. Womöglich ist er mit dem am Hof Ludwigs XIV. tätigen Musiker und Flötisten Michel de la Barre verwandt.

„Maître du Ballet“ Jemme, der auch komisch-groteske Rollen übernahm, verantwortlich gezeichnet.³³ Die Musik zu diesen Werken ist leider nicht überliefert.³⁴

Den Ort der Handlung bildet die fingierte Landschaft Eurybate³⁵, ein Ort des Friedens, der Ruhe, der Harmonie („lieu de paix et de délices“) an der Grenze zum Reich der kriegerischen Amazonen, Lydien. Der kleine Gott Amor, der ausdrücklich als „Maître de ce lieu“ bezeichnet wird und meist ganz hinten auf einem Thron sitzt, in einer statischen, aber überlegenen Stellung („vient comme le maître de ce lieu pour presider aux festes & aux divertissemens des Habitants d'Eurybate“), hat sich vorgenommen, dem Götterpaar Jupiter und Juno eine angenehme Stätte zu bereiten, einen *locus amoenus*, wo die beiden eine längere Zeit verweilen möchten – und die Göttin ihren leichtfertigen Gatten immer bei sich festhalten könnte! Alle Götter sind zugegen: Merkur als Götterbote, der bedrohliche Mars (der aber schnellstens dem Zauber des Ortes erliegt und friedlich tanzt) und vor allem der lustige Gott der Sylven und Schäfer, Pan, der alle Bewohner des Landes, der Wälder, der Seen und der Berge dazu einlädt, ein Loblied zu Ehren des großen Herrschers anzustimmen und ihm ein Fest auszurichten. Die Illusion der Bühnenfiktion wird schnell gebrochen. Nicht nur ist die schäferliche Einkleidung an sich leicht zu durchschauen, wird doch die Hauptschäferin von Eurybate, Alciane, von der Baronin von Platen, der Gattin des Hofmarschalls von Hannover (und vermeintlichen Mätresse Ernst Augusts), getanzt. Die Analogie zwischen Ernst August und dem Göttervater Jupiter wird außerdem explizit formuliert: „ainsi que font les Habitants du Ciel pour Jupiter leur souverain Maître“. Vor allem lädt der Gott Pan ausdrücklich dazu ein, den Herzog als Herrscher zu erkennen und sich ihm zu unterwerfen, wie es sich in jedem wohlgeordneten Staat gehört. Dass der Name Ernst August auf allen Baumrinden geschnitzt werden soll, weist ferner auf die erwünschte Verewigung des Ruhmes und der Macht des Herrschers in den Naturelementen hin. Das folgende Fest der Schäfer beginnt mit einem Solotanz Amors, der eindeutig als Menuett bezeichnet wird: Das Menuett als der vornehme, aristokratische Tanz par excellence steht

³³ Der Name eines Tanzmeisters „Jemme“ begegnet bereits in dem anlässlich des Besuchs der dänischen Prinzessin Wilhelmine Ernestine am Celler Hof im Sommer 1671 (kurz vor ihrer Vermählung mit dem Pfälzischen Kurprinzen Karl) aufgeführten Ballet, *Ballet donné par son Altesse Serenissime Monseigneur le duc Georges Guillaume de Brunswic & Lunebourg a Son Altesse Royale Madame Willhelmine Ernestine Princesse de Dannemarc.* o.O. o.D. Herzog August Bibliothek: Textb. 63. Digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-63/start.htm>. In diesem Ballet tanzen viele französische professionelle Künstler wie M. Mayeux, Favier, La Selle.

³⁴ Dazu SCHARRER, Zur Rezeption (wie Anm. 14), S. 127 f.

³⁵ In der griechischen Mythologie bezeichnet der Name „Eurybate“ keinen Ort, sondern eine Person, und zwar einen Diener des über das Schicksal seiner Tochter Iphigenie sinnierenden Königs Agamemnon. 1674 war am französischen Hof Jean Racines Tragödie *Iphigénie* mit großem Erfolg gespielt worden, so dass der Name „Eurybate“ vielleicht über eine Kopie des Tragödiertextes bekannt wurde.

hier für eine gezähmte, vernünftige Liebe. Dann folgt nach wiederholten Ehrfurchtsbezeugungen dem Amor gegenüber ein Tanz der Schäfer, wahrscheinlich eine in den Pastoralen wiederkehrende Gavotte³⁶; schließlich erscheint die von Sophie Charlotte verkörperte Amazonenkönigin Hippolyte, wobei sie die zentrale Stelle auf der Bühne einnimmt. Die eingangs schnell gebannte Bedrohung durch Mars und dessen vier Soldaten, die eine „danse de combattants“, einen kriegerischen Tanz, in Anlehnung an die griechischen pyrrhischen Tänze verrichten, kehrt auf unheimliche Art wieder: Von Trompeten und Paukenschlägen begleitet, tritt der kampflustige Herkules auf, eine leicht durchschaubare Figuration des französischen Königs – die auf ihn gedichteten Verse bezeichnen ihn als „Hercule Gaulois“. Letzterer war 1662 in dem Ballet zur Tragödie *Ercole Amante* in der Rolle des Mars aufgetreten³⁷; 1674 wurde er im Gewande des „Alcide“ wegen seiner militärischen Siege in Lullys und Quinaults Oper *Alceste ou Le triomphe d'Alcide* verherrlicht.³⁸ Im Hannover Ballet schickt sich Herkules an, die Gefangenen der Amazonenkönigin zu befreien, jedoch erliegt er prompt ihrem Zauber! In einer Geste der Milde übergibt sie dem schrecklichen Herkules ihre Gefangenen, so dass die beiden Feinde sich friedlich vertragen. Nachdem die auf einem Regenbogen sitzende Allegorie der Concordia den Zauber der Liebe besungen hat, überbringt Merkur dem Götterpaar die Nachricht von dem wieder gefundenen Frieden, so dass alle Bewohner von Eurybate ihre Freude demonstrieren.

Das Werk kann auf einer dreifachen Ebene entschlüsselt und gedeutet werden. Als ein Fürstenspiegel zunächst, in dem Lob und Mahnung vorsichtig alternieren. Der als Muster des vollkommenen Fürsten stilisierte Adressat Ernst August wird ebenso eindringlich an seine Herrscherpflichten erinnert – er soll die Annehmlichkeiten des Landes Hannover beschützen, Friede und Gerechtigkeit garantieren – wie an seine Aufgaben als Ehemann und Vater so reizender Kinder. Zweitens ist das Werk eine geschickte Inszenierung der jungen Prinzessin Sophie Charlotte, die aufgrund ihrer vielfältigen und zahlreichen Vorzüge den „Zauber der Liebe“ verkörpert und der eine königliche Zukunft

³⁶ Zur Typologie der Hof tänze, vgl. Karl-Heinz TAUBERT, *Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie*, Mainz 1968. Ders., *Barock-Tänze. Geschichte, Wesen, Formen*, Zürich 1986.

³⁷ *ERCOLE AMANTE. TRAGEDIA. Representata per le Nozze delle Maestà Christianissime; HERCULE AMOUREUX. Tragedie. Représentée pour les Noces de leurs Majestez Tres-Chrestiennes*. Paris 1662. Herzog August Bibliothek: Lm 4450 (1+2).

³⁸ *Alceste ou le Triomphe d'Alcide. Tragédie en musique* (Fontainebleau 1674), Paris 1680. Die Widmung der Académie Royale de Musique verherrlicht den „glorieux conquérant“. Zu den mythologischen Verkörperungen des Königs in Lullys und Quinaults Operns und insbesondere zu der „Maske“ des Herkules, vgl. Manuel COUVREUR, Jean-Baptiste Lully. *Musique et dramaturgie au service du Prince*, Brüssel 1992, S. 383-396.

versprochen wird. In der Tat waren nach dem Scheitern ihrer ersten Heiratspläne – hatte doch Herzogin Sophie an eine Verbindung mit Bayern bzw. sogar mit dem Dauphin von Frankreich gedacht³⁹ – die fürstlichen Eltern bestrebt, ihre einzige Tochter nicht nur standesgemäß zu verheiraten, sondern auch ein politisch kluges Kalkül zu verfolgen. Eine dritte Bedeutung kann auch dem Werk selbst abgelesen werden, und zwar anhand der Körpersprache der getanzten Pantomime: Herkules verneigt sich in einer „Reverence“ vor Hippolyte. Der unerhörte Charakter dieser scheinbar konventionellen Szene fällt auf: Was auf der Bühne gezeigt wird, d.i. ein kleines Empfangsritual, ist eine völlig provokative Umkehrung nicht nur der mythologischen Episode, in welcher Herkules die Amazonenkönigin ermordete und ihren Gürtel entführte, sondern vor allem der unmittelbaren realen Machtverhältnisse, vollzog doch der französische König gerade in diesen Jahren nach dem Frieden von Nimwegen (1678/79) seine gewaltsame „Reunionspolitik“ im Elsaß und in der Freigrafschaft Burgund. Im Ballet erscheint die junge Prinzessin als diejenige, dank welcher der gefährliche Feind besiegt werden konnte. Sie ist es, die die Herrschertugend der Milde ausübt. Wenn die Reverenz, das Sich-Verneigen vor einem Gegenüber als uralte, stumme Form des verbalen Kompliments, ja als sinnlich wahrnehmbares Zeichen der eigenen Erniedrigung und der Hochachtung bzw. der Ehrfurcht zur standesgemäßen Kommunikation in der höfischen Zeremonialordnung unerlässlich ist, wird sie hier auf einer Theaterbühne ganz deutlich als ritualisierte Unterwerfungsgeste inszeniert. Hier erfolgt diese Unterwerfung des Feindes aber unter dem Zauber der Liebe und die anschließende Versöhnung durch Harmonie und nicht durch Gewalt.

Zwei Monate später wurde das Werk selbstverständlich dem neuen Anlass und der neuen Adressatin entsprechend umgestaltet und umgedeutet. Sophie Amalie wurde als Königinwitwe von Dänemark mit großem Pomp empfangen, und der ganze Hof fuhr ihr in vergoldeten Karrossen entgegen, mit einem aus Kavalieren und Damen in kostbaren Roben bestehenden Gefolge; dann kam die Equipage mit den ältesten Prinzen und der Prinzessin Sophie Charlotte, denen das durch Pauken und Trompeter angekündigte Herzogspaar schließlich in einer Prunkkarosse folgte. Vor der Stadt wurde die königliche Verwandte unter Beobachtung des Zeremoniells bewillkommenet.⁴⁰ Während ihres Aufenthalts wurde

³⁹ Brief der Herzogin Sophie an Kurfürstin Sophie Charlotte, 9./19 Mai 1688: „Sie hätten es in Bayern nie so gut gehabt und auch als Gemahlin des Dauphins nicht“. In: Georg Schnath (Hg.), Briefwechsel der Kurfürstin Sophie von Hannover mit dem Preußischen Königshaus, Berlin und Leipzig 1927, S. 9. Siehe auch die Einleitung, S. XI.

⁴⁰ KNOOP, Kurfürstin Sophie von Hannover (wie Anm. 21), S. 100.

der Königin mit allerlei Festen aufgewartet, darunter dem Ballet, dem nicht nur sieben Tanzauftritte und ein Prolog hinzugefügt⁴¹, sondern dessen Perspektive von Grund auf verändert wurde. Das Werk ist ausdrücklich der Königin von Dänemark gewidmet. Im Mittelpunkt der Huldigung stehen die beiden Vertreter der Welfendynastie, Sophie Amalie und ihr Bruder Ernst August.

Im Prolog ist die rein fiktive, utopische Landschaft Eurybate einem durchaus realen und erkennbaren Ort gewichen: Vier allegorische Gestalten sorgen für ein eindeutiges Verständnis von der Huldigung. Als erster kommt der die Stadt Hannover vertretende Fluss Leine zu Wort, dann die Nymphe der Wasser von Herrenhausen, als Metonymie für das Schloss, den Sitz der Macht, drittens die Nymphe des Großen Gartens von Herrenhausen; dies alles findet unter der Obhut des Genius des Landes statt. Die gesamte poetisierte Natur wird aufgefordert, den Ruhm der beiden hiesigen Helden, der Königin Sophie Amalie und ihres Bruders Ernst August, im Echo erschallen zu lassen, damit das Konzert der Naturelemente die lobenden Worte verdoppele. Die Angabe der Jahreszeit (der Sommerbeginn) und die abrissartige Beschreibung der Landschaft (Gärten und Fluren, grünende Wiesen, Blumen) erstellen alle Merkmale des *locus amoenus*, die Fruchtbarkeit und Annehmlichkeit:

L'ouverture du Theatre fait voir des Jardins, & des Campagnes que le commencement de l'Esté orne d'une Verdure naissante, & remplit d'une merveilleuse diversité de fleurs qui surprend d'arbord [!] les yeux des regardants, tandis qu'une agreable symphonie, charme leurs oreilles par un doux concert de voix, & d'instruments, qui marque a la Reyne la jouissance de tout le pays a l'occasion de la presence de sa majesté.

In dieser überarbeiteten Fassung (28 Tanzauftritte statt 21) fallen zwei Änderungen auf: Die Rolle des Herkules wird diesmal von Friedrich August, dem Sohn des regierenden Herzogs übernommen. Die auf ihn gedichteten Verse lassen keinen Zweifel an seiner fürstlich-göttlichen Natur als „fils de Jupiter“. Er sollte jedoch 1690 im Krieg gegen die Türken fallen. Außerdem wurde ein Auftritt des Gottes Apolls mit seinem Gefolge hinzugefügt, der nach einer neunjährigen Abwesenheit nach Eurybate zurückkehrt. Auch in der französischen Vorlage *Le Triomphe de l'Amour* fand sich ein Auftritt des Apolls mit seinem Gefolge, der allerdings von professionellen Tänzern aufgeführt wurde. Getanzt wurde im Hannoveraner Ballet die Rolle nicht zufällig von dem attraktiven jungen Raugrafen Karl Ludwig von der Pfalz (1658-1688), „Monsieur Charles Louys Raugrave Palatin“, „Karllutz“ genannt, dem Halbbruder von „Madame“⁴² und Vetter von Sophie Charlotte und

⁴¹ Außer einigen komischen Tanzeinlagen (mit einem Satyr, einer alten Frau bzw. vier trunkenen Bauern) wurde ganz gezielt ein Auftritt des Gottes Apolls hinzugefügt.

⁴² Karl Ludwig war der älteste Sohn von Karl I. Ludwig von der Pfalz, aus dessen zweiter morganatischer

Friedrich August, den seine Reisen nach Paris, England, Spanien und sogar als Militär auf einem Kriegsschiff nach Tanger geführt hatten.⁴³ Bei der Aufführung des Ballets 1681 hatte er sich in der Tat schon lange nicht mehr in Hannover sehen lassen. Die auf ihn gedichtete Verse lassen seinen Ehrgeiz erkennen:

„on pourroit encore mieux fier à ma conduite/
 les troupes d'un grand souverain./
 On juge assez de mon courage/
 On voudroit seulement me voir un peu plus vieux/
 mais à ceux qui sont nez de la race des Dieux/
 La prudence n'attend pas l'âge.“

Auch über diese Aufführung fällt der *Mercur Galant* ein überaus positives Urteil⁴⁴, lobte die Verse, die Kleider und die Musik.

Kaum später, am 17. August 1681, wurde ein neues Ballet, *La chasse de Diane* (*Dianas Jagd*) aufgeführt, ebenfalls zu Ehren von Sophie Amalie von Dänemark, die sich noch im Lande Hannover aufhielt und zwischen Celle und Bad Pyrmont pendelte. Diesmal aber wurde das „ballet champêtre“, so die Gattungsbezeichnung, nicht auf dem Theater in einem geschlossenen Raum, sondern in einem Naturraum, im großen Garten aufgeführt („sous une grande feuillée, au grand jardin du Leine“).⁴⁵ Das Divertissement war als Krönung des Tageszeremoniells gedacht, nachdem die Königin zuerst in Begleitung des Hofes einen langen Spaziergang gemacht und anschließend gespeist hatte. Denn am Ende des „magnifique Souper“ öffnete sich die eine Seite der Laube und ließ eine mit einem Wald ganz hinten und mit Bäumen an den Seiten ausgestattete Bühne sehen:

Un théâtre dont le fond estoit une grande pleine bornée par un Bois & Bordée d'arbres sur les aisles de puis ce Bois jusqu'au Theatre ce qui faisoit une perspective naturelle & bien surprenante car tous ces vrais arbres se plantoient tout d'un coup a la façon d'une Scene & se retiroient avec la mesme facilité.

Der Kommentar des *Mercur Galant* ist aufschlussreich⁴⁶: Wenn das Schauspiel

Ehe mit Luise von Degenfeld. Er war daher der Halbbruder von Elisabeth Charlotte, „Madame“. Der Titel eines Raugrafen wurde im Jahr seiner Geburt für ihn und seine Mutter geschaffen.

⁴³ Nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1680 kehrte „Karllutz“ nach Hannover zurück und bekam von Herzog Ernst August ein Kavallerieregiment, mit dem er in Griechenland gegen die Türken kämpfte. 1683 machte er sich in der Schlacht am Kahlenberg gegen die Türken berühmt.

⁴⁴ *Mercur Galant*, April 1681: „Je ne doute point, Madame, que vous ne soyez surprise de voir qu'il se trouve en Allemagne des Muses Françaises aussi polies que l'est celle qui a inspiré les Vers que l'on a meslez parmy ces Entrées. Ils sont aisez, naturels, & dignes du grand Spectacle dont ils ont servy à expliquer les Sujets. Tout fut magnifique dans cette festes; & si l'on y admira la richesse des Habits, elle n'eut pas moins de quoy satisfaire par la beauté de la Symphonie & de la Musique.“

⁴⁵ *La Chasse de Diane: Balet Champestre Dansé sous une Grande Feuillée, Au Grand Jardin du Leiné*. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Textb. 4° 1. Digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-1/start.htm>

⁴⁶ *Mercur Galant*, August 1681: „On avoit fait dresser une fort belle Feuillée, & apres un magnifique Soupé qui y fut servy, on n'eut pas plûtost veu la Reyne se lever de table, que le costé de cette Feuillée qui estoit en face s'ouvrit tout coup, & laissa voir un Théâtre dans le fond duquel parut une grande Plaine, bornée par un Bois et bordée d'Arbres depuis ce Bois jusques au Théâtre. La Perspective, quoy que naturelle,

Verwunderung und Bewunderung erregte, lag es an der „natürlichen Perspektive“, die wie ein Bühnendekor wirkte!

Abgesehen von dieser seltsamen Verwischung der Grenze zwischen künstlicher und realer Natur beruht die ganze Wirkung des Prologs auf Lichteffekten: Die bedrohlichen Schatten und Geister der Nacht werden durch Licht und Glanz verdrängt („les ombres inquiétantes de la nuit sont chassées par des lumières et des feux [...]“), wobei der Name der Königin in einer Krone am Himmel erscheint. Dem Textbuch zufolge sollten zehntausend Fackeln (!) auf einmal angezündet werden. Sophie Charlotte tritt selbstverständlich in der Hauptrolle auf, wobei sie das sanfte Licht des Mondes verkörpert, aber auch die unerreichbare, kalte Jägerin; ein Chor der Nymphen besingt die unerschütterliche Haltung der Diana, die sich der Liebe verschließt. Bei dem 18. Tanzauftritt öffnet sich der hintere Teil der Bühne und gibt ganz hinten den Blick auf den hell erleuchteten Palast der Diana frei, während ein Aufzug von Reitern, Jägern mit Hunden, Schäfern und Nymphen, die sich auf der Bühne frontal auf die Zuschauer zu bewegen, die feierliche Ankunft der Mondgöttin ankündigt. Eine völlige Symmetrie kennzeichnet die Stellung der vielen Personen auf der Bühne: Diana thront in der Mitte, sie bildet den glänzenden Mittelpunkt des Auftritts, während die Bäume der Perspektive sich langsam auf sie zu bewegen.⁴⁷ Wiederum tanzt Amor ein Menuett und setzt sich anschließend zu Diana, dann tut es Endymion ebenfalls, bis das Ganze durch ein Feuerwerk abgeschlossen wird.

Offensichtlich sind nicht nur alle drei Hannoveraner Ballets dem selben französischen Prototyp, *Le Triomphe de l'Amour*, nachgebildet, sondern sie lassen außerdem eine gezielte Überbietungsstrategie erkennen, wurde doch die Vermählung des Dauphin mit der bayrischen Prinzessin Maria Anna in Hannover als ein Scheitern empfunden. Während im französischen Ballet die Dauphine 'nur' als Nymphe der Jagdgöttin aufgetreten war, übernimmt hier Sophie Charlotte selber die Hauptrolle der Göttin Diana.

Das Image, das man von der Prinzessin nach außen zu vermitteln bestrebt war, ist jedes Mal das einer starken, unabhängigen Frau, einer Anführerin, die durch ihre Schönheit alles übertrifft.⁴⁸ Obwohl noch jung und ledig, tritt sie bereits als eine Herrscherin auf, die

estoit assez surprenante, tous ces vrais Arbres semblant se planter en un moment, à la manière d'une Décoration qu'on eust fait paraître. “

⁴⁷ Dieses lässt sich dadurch erklären, dass Tänzer hinter bzw. unter den Attrappen versteckt waren.

⁴⁸ Siehe wiederum das lobende Urteil des *Mercure Galant*, August 1681: „Encor que ce Balet promette beaucoup sur le papier, l'exécution y mesle des agréments, qu'un simple récit ne sçauroit faire comprendre. Si Messieurs les Princes y ont paru avec beaucoup de magnificence, & de bonne grace, Madame la Princesse de Hanover y a esté admirée. Quoy que sa beauté n'eust pas besoin d'estre relevée par l'éclat des Pierreries, elle en avoit pour un million qui tiroient un nouveau lustre de sa bonne mine.“

die ärgsten Bedrohungen durch ihren Zauber bezwingt und der alle Naturelemente unterworfen sind. Ihr Palast ist zwar ein fiktiver, aber diese Bühnendekoration fügt sich nahtlos in die im Hintergrund zu sehende reale Landschaft des Herzogtums Hannover ein, wodurch das ihr zugedachte fürstliche Schloss vorweggenommen wird. Die Grenze zwischen Fiktion und Realität wird sanft aufgehoben: Der auf einem „Triumphwagen“ auftretenden Sophie Charlotte von Braunschweig-Lüneburg wird ein „göttlicher“ Palast, d.i. ein königlicher Thron versprochen. Zudem verweist die gewählte Allegorie von Diana als „Mondgöttin“ überaus deutlich auf den Anspruch der jüngeren Linie der Welfendynastie auf Rangerhöhung, wurde doch der Name „Lüneburg“ häufig als „Lunae-Burg“, also Burg des Mondes gedeutet.⁴⁹ Nach dem von Herzog Anton Ulrich von Wolfenbüttel (1633-1714) verfassten, 1663 aufgeführten *Ballet der Diana* verstand es Ernst August ebenso gut, das Ballet (und seine eigene Tochter) als visuelles Mittel zur Selbstbehauptung im Streit mit dem anderen Zweig des Welfenhauses um eine Kurwürde einzusetzen.

Die Hochzeitsfeierlichkeiten von 1684 in Berlin

Nach diesem grandiosen Debüt schien dem Aufstieg der Prinzessin nichts mehr im Wege zu stehen. Tatsächlich konnten sich die hochwichtigen Heiratspläne überraschend günstig konkretisieren, nachdem die junge Gattin des brandenburgischen Kurprinzen Friedrich, Elisabeth Henriette von Hessen-Kassel (1661-1683), am 26. Juni 1683 plötzlich verstorben war.⁵⁰

Die zweite Vermählung des verwitweten Kurprinzen mit Sophie Charlotte von Braunschweig-Lüneburg am Ende des folgenden Jahres wurde zu einem politischen Ereignis ersten Ranges, denn sie besiegelte eine Allianz zwischen zwei aufstrebenden fürstlichen Häusern, die durch frühere Eheverbindungen bereits miteinander verwandt waren⁵¹, die allerdings auf Grund ihres parallelen Aufstiegs in einem gespannten Verhältnis zueinander standen.⁵² Auch war die politische Situation im deutschen Raum äußerst

⁴⁹ Dazu Jörg Jochen BERNS, *Trionfo-Theater am Hof von Braunschweig-Wolfenbüttel*, in: J. J. Berns (Hg.): *Höfische Kultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590-1666*, Amsterdam 1981 (Daphnis 10/4), S. 663-710.

⁵⁰ Weniger bekannt ist die Tatsache, dass Ludwig XIV. zur gleichen Zeit ebenfalls verwitwet wurde und dass Herzogin Sophie eine Zeitlang mit dem Gedanken spielte, ihre fünfzehnjährige Tochter mit dem deutlich älteren Sonnenkönig zu verheiraten. Davon zeugt ihr Briefwechsel mit ihrer Nichte „Madame“; letztere bemerkte, „der platz ist von großem rang und eklat“. Vgl. KNOOP, *Kurfürstin Sophie von Hannover* (wie Anm. 21), S. 112 f.

⁵¹ Jill BEPLER, *Welfen und Hohenzollern vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: *Frauensache* (wie Anm. 19), S. 122-131. Sophie von Hannover bemühte sich, durch weitere Ehen die Verbindung beider Häuser zu stärken, nicht zuletzt durch die Ehe zwischen dem Sohn der früh verstorbenen Sophie Charlotte, dem brandenburgischen Kurprinzen Friedrich Wilhelm, und ihrer Enkelin Sophie Dorothea.

⁵² Bei den Trauungsfeierlichkeiten in Hannover fehlte der Große Kurfürst aus Krankheitsgründen, in Berlin wiederum fehlte der Vater der Braut, Ernst August. Dazu HAHN, *Hofkultur und hohe Politik* (wie Anm.

unsicher, hatten doch die Hegemoniepolitik Frankreichs und die wiederholten militärischen Angriffe des Königs auf einzelne Reichsgebiete die Notwendigkeit eines dauerhaften Bündnisses unter den führenden protestantischen Staaten bewiesen. Die Allianzpolitik war jedoch auf Grund des komplexen Interessengeflechts alles andere als stabil: Während Hannover zu den reichstreuern Fürsten zählte, hatte Brandenburg eine Zeitlang im Bündnis mit Frankreich gestanden. Nun versuchte jedoch gerade der Kurfürst von Brandenburg Friedrich Wilhelm (1620-1688), ein tragfähiges Bündnis unter den protestantischen Fürstenhäusern Nord- und Mitteldeutschlands zustande zu bringen; ein Treffen zwischen Brandenburg, Hannover und Oranien⁵³ hatte daher schon 1681 in Bad Pyrmont und ein weiteres 1682 in Berlin stattgefunden.⁵⁴ Diese diplomatische Bündnispolitik wurde von einer gezielten Heiratspolitik der Hohenzollern verstärkt.⁵⁵ Schlüsselfigur bei den Verhandlungen war auf hannoverscher Seite Herzogin Sophie. Denn durch eine Allianz mit dem Haus Brandenburg konnte die Stellung Hannovers gegenüber Georg Wilhelm, dem Vetter in Celle, bzw. dem ambitiösen Anton Ulrich von Wolfenbüttel nur gestärkt werden. Außerdem war der konfessionelle Aspekt in diesem Fall kein Hindernis, sondern ein Vorteil, hatte doch Sophie ihre Tochter mit den Grundsätzen des reformierten Bekenntnisses vertraut gemacht, worüber sich der Kurprinz Friedrich von Brandenburg freute. Im Frühling wurde ein kleines Ballet mit nur zehn Tanzauftritten gegeben⁵⁶, dessen Text die Vorzüge der jungen Sophie Charlotte besingt. Einführend singt ein Duett von Zephyren, nur ein großer Held, ja ein gekröntes Haupt könne das Herz der Prinzessin erobern: „Une conquête si belle, D’un grand Héros mérite les désirs [...] C’est aux Fronts couronnez d’espérer cette grace“. Dennoch zogen sich die diffizilen Gespräche zwischen den hannoverschen und brandenburgischen Diplomaten in die Länge. Mit dem am 2. August 1684 unterzeichneten, brandenburgisch-hannoverschen Defensivbündnis war endlich eine Hauptbedingung für die

18), S. 32.

⁵³ Durch seine 1646 geschlossene erste Ehe mit Luise Henriette von Oranien stand Friderich Wilhelm in dynastisch-verwandtschaftlichen Beziehungen zum Haus Oranien.

⁵⁴ Zu der schwankenden Politik Brandenburg vgl. Ludwig HÜTTL, Friedrich Wilhelm von Brandenburg. Der Große Kurfürst. 1620-1688. Eine politische Biographie, München 1981, insbes. S. 367-444.

⁵⁵ Zu den Verhältnissen zwischen den Fürstenhäusern, vgl. Daniel SCHÖNPFLUG, Die Heiraten der Hohenzollern. Verwandtschaft, Politik und Ritual in Europa 1640-1918, Göttingen 2013, insb. S. 162-168. Zu dem Ballet von 1684 vgl. S. 236 f. Auf die fürstliche Beteiligung an der Aufführung geht der Autor jedoch nicht ein.

⁵⁶ *BALLET. Une Troupe de jeunes gens des plus qualifiés de la cour voulant régaler d’une petite Mascarade Madame la Princesse Sophie Charlotte de Brunsvvic et Lunebourg, se déguise sous l’habit, & la qualité de Princes Indiens, et l’Amour qui la conduit en presente le divertissement à Son Altesse Serenissime. A Hannovre, MDCLXXXIV.* Herzog August Bibliothek: Qu N 36.1 (7). Auch dieses kleinere Werk wurde von dem *Mercure Galant* lobend registriert (Mai 1684): „Cette Cour, qui suit toutes les manieres de celle de France, l’imite aussi dans ses divertissemens. Le Ballet qu’on y a dancé depuis peu, en est une marque“.

Verwirklichung der Heirat erfüllt.⁵⁷

Damals war Berlin ein noch bescheidener, recht provinzieller Hof und hatte zur kulturellen Blüte Europas wenig beigetragen. Wenn er zwar über eine Hofkapelle – eine selbstverständliche Institution für alle Herrscher jener Zeit – verfügte, hatte Kurfürst Friedrich Wilhelm vergeblich versucht, die Oper in Berlin heimisch zu machen; seine Begeisterung für die 1681 in Hannover aufgeführte Oper von Nikolaus Adam Strungk (1640-1700), *Alceste*, hatte keine Früchte gezeitigt⁵⁸. Auch das Ballet französischer Prägung war in Berlin eine Neuigkeit, im Gegenteil zum Hannoveraner Hof, wo im November 1682 ein „singendes Ballet“ anlässlich der Hochzeit von Sophie Charlottes älterem Bruder Georg Ludwig (1660-1727) mit Sophia Dorothea von Celle (1666-1726) aufgeführt worden war.⁵⁹

Zwei Jahre später gab die fürstliche Hochzeit der einzigen Tochter Anlass zu erneuten, großartigen Festlichkeiten in Hannover. Die am 6. Oktober 1684 aufgeführte Maskerade des Franzosen Auguste Pierre Patissier de Châteauneuf⁶⁰, *Prologue en réjouissance de l'heureux mariage*⁶¹, ist nach dem selben Grundmuster wie die Ballets von 1681 konzipiert: In einer pastoralen Landschaft besingen zunächst der das Fürstentum Hannover metonymisch vertretende Fluss Leine und der Gartengott Vertumnus, später die Faunen und Waldbewohner, schließlich alle personifizierten Naturelemente das neue Glück der jungen Prinzessin Sophie Charlotte, wobei sie gleichzeitig ihren Verlust für das Land beklagen. Das Werk enthält jedoch auch eine nachdrückliche Huldigung auf den

⁵⁷ KNOOP, Kurfürstin Sophie von Hannover (wie Anm. 21), S. 110-113.

⁵⁸ Curt SACHS, Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Berlin 1910 (Neudruck Hildesheim 1977), S. 62. Zu Strungks Oper *Alceste* und ihrer vermeintlicher Quelle, Lullys und Quinaults gleichnamiger Tragédie en musique, vgl. SCHARRER, Zur Rezeption (wie Anm. 14), S. 121f.

⁵⁹ *Singendes Ballet, auf die Hochfürstliche Verehligung und Heimfahrt des Durchleuchtigen Fürsten Georg Ludwig [...] Mit Sophien Dorotheen Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg: Als den 22. Novembr. Anno 1682 Dero Hochfürstl. Beylager in Zelle und Einzug in Hannover gehalten. Allerunterthänigst abgefasset Durch Johann Hemelingium, Käyserl. Gekröhneten Poeten und Schreibmeister in Hannover.* Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Qu N 36.1 (11). Digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/drucke/qun-36-1-11s/start.htm>. Zu dem selben Anlass wurde auf dem Hoftheater zu Celle ebenfalls ein Ballet aufgeführt, dessen Text der Franzose Pierre Patissier de Chateauneuf abgefasst hatte: *LA DISCORDE FONDROYEE representee dans un BALLET Entremelé de Recits, Voix, & Symphonies sur le grand theatre de Zelle pour le Mariage de Leurs Altesses Serenissimes Monseigneur le Prince GEORGE LOUIS & Madame la Princesse SOPHIE DOROTHEE de Brounsuic & Lunebourg. Le 23. Novembre l'an MDCLXXXII.* Imprimé à Cell par André Holwein. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Textb. 4° 29. Digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-29/start.htm>

⁶⁰ Zu Châteauneuf siehe Gerhard VORKAMP, Das französische Hoftheater in Hannover (1668-1758), in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 29, Hildesheim 1957, S. 121-185, insbes. S. 149 ff.

⁶¹ *Prologue Meslé de recits, de Machines, de Musique & de Ballets; en réjouissance de l'heureux mariage de [...] Monseigneur le Prince Electoral de Brandebourg et madame la Princesse Sophie Charlotte Duchesse de Brunsvic Et Lunebourg/ par leur Serviteur de Chateauneuf.* Hannover, Schwendimann 1684. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Textb. 4° 27. Digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-27/start.htm>. Entgegen den Ausführungen von Rolf Thomas SENN, Sophie Charlotte von Preußen, Berlin 2000, S. 31, trat Sophie Charlotte in diesem Werk nicht selber auf.

Schwiegervater als Sieger in der Schlacht von Fehrbellin (1675: „la bataille de Verberlin“!), sowie ein Lob auf dessen Sohn, den Bräutigam, der die Vorzüge seines Vaters unfehlbar erben würde („L'exemple glorieux d'un si genereux Pere/ Passera dans le fils ainsi que je l'espere“).

Das einen Monat später, am 5. bzw. 6. November 1684 in Berlin aufgeführte Ballet *La réjouissance des Dieux/ Der Götter Freudenfest*⁶² entspringt daher einem deutlichen Konkurrenzdenken und verrät eine Überbietungsstrategie. „Autor und Inventor“ war der Berliner Hoftanzmeister Louis du Breuil, dem sich sein Bruder Michel, fürstlicher Tanzmeister an der Akademie in Lüneburg⁶³ zugesellt hatte; zahlreiche andere bürgerliche „maîtres de Dances“, darunter MM. Des Hayes und De Saint Romain aus Berlin, hatten Anteil an der Ausführung wie auch an der Choreographie einzelner Tanzauftritte, insbesondere der komisch-burlesken bzw. grotesken Tänze. M. Mayeux, hier als „maître de danse de son Altesse Serenissime de Monsieur le Prince d'Anhalt“ bezeichnet, hatte an zahlreichen Ballets am französischen Hof gewirkt, z.B. im *Ballet des Muses* (1666), *Ballet Royal de Flore* (1669) und in den *Divertissements de Versailles* (1674)⁶⁴ sowie am Celler Ballet (1671), was auf eine direkte Vermittlung von Eleonore d'Olbreuse schließen lässt. Die Vorrede „Au lecteur“ des französischen Textbuchs bestätigt den innovativen Charakter des Werkes: „Voicy le premier Ballet qui s'est danse a Berlin sous le Regne de Sa Serenite Electorale“. Sämtliche Künstler waren Franzosen, darunter der Bühnenbildner M. Du Four.⁶⁵ Im ausführlichen Vorwort werden seine Verdienste, insbesondere in Bezug auf die

⁶² Das Textbuch existiert in zwei Fassungen, die in vielen Details, darunter in der Angabe des Aufführungsdatums, voneinander abweichen: *La Réjouissance des Dieux: Ballet orné de Musique, de Machines & de Changemens de Theatre [...] A Berlin le 5me Novembre 1684*. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Textb. 4° 55. Digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-55/start.htm>; *Der Götter Freudenfest: Balet (!), so Ihre Churfürstliche Durchläuchtigkeit von Brandenburg [...] in Berlin den 6. Novemb. Tanzen lassen*. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Textb. 4° 16. Digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-16/start.htm>. Die kürzere deutsche Fassung bringt anschließend die Übersetzung der französischen Verse, die gesungen wurden. Die einzelnen Tanzauftritte werden nicht nummeriert.

⁶³ Bei den Du Breuil handelt es sich um Mitglieder einer weitverzweigten Tanzmeisterfamilie. Kurz nach seiner Hochzeit mit Dorothea von Schleswig-Holstein-Glücksburg im Jahre 1653 hatte Christian Ludwig von Braunschweig-Lüneburg den Tanzmeister Jean Dubreuil bzw. Du Breuil engagiert; letzterer ließ bald seinen Bruder Michel aus Paris kommen. Jean blieb am Celler Hof tätig (auch unter dem neuen regierenden Herzog Georg Wilhelm), während Michel an der Lüneburger Akademie wirkte. Nach dem Tode Christian Ludwigs (1665) heiratete Dorothea 1668 den mit ihrem ersten Gatten befreundeten und nun selber verwitweten Kurfürsten von Brandenburg. Vgl. Georg LINNEMANN, *Celler Musikgeschichte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Celle 1935, S. 44 ff, sowie Peter A. von MAGNUS, *Geschichte des Theaters in Lüneburg*, Lüneburg 1961, S. 94-104. Von Magnus nimmt mit Sicherheit an, Louis Du Breuil hätte seine Position durch seinen Bruder Michel erhalten, „weil die Tanzmeister-Engagements [...] so sehr an die Person des Souveräns gebunden sind“ (S. 103).

⁶⁴ Zu dem Tänzer und Tanzmeister Antoine Mayeux bzw. Mahieux, siehe LECOMTE, *Entre cours et jardins* (wie Anm. 4), S. 398 u. 401. Nach seiner Tätigkeit in Versailles war wohl Mayeux in den Dienst des mit dem brandenburgischen Kurfürsten verwandten Fürsten Johann Georg II. von Anhalt-Dessau getreten.

⁶⁵ SENN, *Sophie Charlotte von Preußen* (wie Anm. 61) behauptet, die Bühne sei von einem italienischen

Theatermaschinerie („la magnificence & la nouveauté des Machines & des Decorations“) überschwänglich gelobt – er sei dem berühmten Italiener Carlo Vigarani (1637-1713), der für die Bühnendekorationen der Feste Ludwigs XIV. sorgte⁶⁶, ebenbürtig! Jedoch werden auch seine Unerfahrenheit (was angesichts der Wichtigkeit des Anlasses nicht wenig verwundert) sowie die zahlreichen Verständigungsprobleme mit den Handwerkern erwähnt. In der deutschen Fassung des Textbuchs hingegen fehlen diese Hinweise.

Aufgeführt wurde das Ballet „auf dem Stallplatz“, d.i. in den Stallungen⁶⁷, von Mitgliedern des Hofes beiderlei Geschlechts, allerlei „personnes illustres par leur naissance, par leur merite“⁶⁸ sowie von professionellen Künstlern; in vielen Auftritten teilten sich ein Sänger und ein Tänzer eine Rolle. Thema des Werkes ist die freudige Zusammenkunft der Götter, die sich nun, nachdem der Friede geschlossen wurde, den „Plaisirs“ ergeben wollen. Dass mit den Göttern fürstliche Personen gemeint waren, „Erdengötter“⁶⁹, war eine Selbstverständlichkeit. Der deutsche Titel verweist deutlich auf ein Gemälde von Jean Nocret, betitelt *L'assemblée des Dieux (Der Götter Zusammenkunft)*, das den Sonnenkönig und dessen Familie in mythologischem Apparat und Gewand darstellt.⁷⁰ Und das Freudenfest der Götter, eigentlich ein Topos im höfischen Fest, bildete bereits das Argument des Celler „singenden Ballets“ von 1682. Die Hochzeitsfestlichkeiten erscheinen demnach als eine logische Fortsetzung des nun wieder hergestellten Friedens. Der Auftritt des ersten Gottes – traditionell ist es der Götterbote Mercurius – zeigt unmissverständlich, wem die Huldigung zuallererst gilt: Dem Kurfürsten, diesem Helden, der die wildesten Völker besiegt habe, verdanke nun die Welt den Frieden und die wiedererlangte Ruhe. Wenn der Kriegsgott Mars also „mit schallenden Trompeten und Paucken“ vom Himmel herunterfährt, dann nicht, um Unheil und Krieg zu stiften, sondern nur, um dem Helden die gebührende Ehre zu erweisen und das Liebesfest zu feiern. Das Kriegsprinzip wird von dem Frieden besiegt: „L'affreuse image de la guerre/ Pour la dernière fois disparoit a nos yeux.“

Das Werk ist in fünf Akten eingeteilt, eine für das Ballet ungewöhnliche

Architekten namens „Bautzi“ ausgestattet worden, S. 40.

⁶⁶ Zu Vigarani, vgl. Jérôme de LA GORCE, Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV, Paris 2005, insbes. Kap. 6: „Le décorateur des Théâtres et des fêtes de Versailles“, S. 145-168.

⁶⁷ SENN, Sophie Charlotte von Preußen (wie Anm. 61), S. 38.

⁶⁸ Zu diesen zählten z. B. der Graf von Dohna (entweder Alexander, der spätere Erzieher Friedrich Wilhelms I., oder sein jüngerer Bruder Christoph, bzw. der ältere Friedrich), der General Du Hamel, General von Tettau, MM. De Brion, d'Oppel, sowie Melle de Rebenac, die Tochter des französischen Botschafters François de Pas, comte de Rebenac.

⁶⁹ Eva BENDER, Jörg Jochen BERNS (Hg.), Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen, Marburg 1997.

⁷⁰ NÉRAUDAU, *L'Olympe du Roi-Soleil* (wie Anm. 11), S. 96 f.

Strukturierung; während die 21 Tanzauftritte in der französischen Fassung des Textbuchs explizit numeriert und sorgfältig charakterisiert werden, bietet die deutsche Fassung eher eine Zusammenfassung, ohne auf die besondere Tanzart einzugehen. In jedem Akt wird die Bühnendekoration zu Beginn ausführlich geschildert: Den Vordergrund bildet eine relativ undefinierte Naturlandschaft, den Hintergrund dagegen ein ganz realer, wohl bekannter Ort, und zwar ein Schloss, das zu den kurfürstlichen brandenburgischen Besitztümern gehört. Jedes Mal wird eine explizite Entsprechung zwischen dem künstlichen und dem realen Naturraum hergestellt. Die ersten vier Akte entsprechen ferner einer bestimmten Jahreszeit, wodurch das Werk in die Nähe der damals sehr beliebten 'Ballet der Natur' bzw. 'Ballet der Jahreszeiten' rückt.⁷¹ Im ersten Akt erscheint ein „von Gold und Silber glänzender Palast, Florens Palast“, mit einem Lustgarten und Alleen, die selber mit Pomeranzen und Zitronenbäumen an beiden Seiten bepflanzt sind. In der Ferne sieht man „das Kurfürstliche Sommer-Haus Potsdam“. Mars und Venus treten auf, es ist Frühling. Im zweiten Akt sieht man einen „mit weissen Marmel-bildern und raren Bäumen gezierten Garten“, wobei in der Ferne das Lusthaus Bornheim zu sehen ist, sowie „ein weites mit Feldfrüchten bereichertes Feld“. Aurora kündigt die Ankunft von Apollo, Ceres und Minerva an; alles verweist auf die Fruchtbarkeit, es ist Sommer. Abermals erfolgt im dritten Akt eine Veränderung des Dekors, es zeigt sich ein Wald mit hohen Bäumen, am Ende desselben „eine grüne Laube“, während man diesmal das Schloß Glienike im Hintergrund erblickt. Diana und Bacchus treten auf, es ist Herbst, die Zeit der Jagd und der Weinernte. Im vierten Akt zeigt die Bühnendekoration eine Grotte, „derer Pracht und Glantz die Augen schier verblenden“ (!), mit goldenen Muscheln und Schneckenwerk verziert, mit Delphinen und Tritonen: Das Vorbild der Thetis-Grotte von Versailles liegt auf der Hand.⁷² Aber man sieht auch „eine See [!] und in der Entfernung das Hauß Caput“. Dieser Akt, der völlig dem Element des Wassers gewidmet ist, konzentriert sich auf einen einzigen Gott, den Meeresherrn Neptun, der allerdings als Mitspieler die Allegorien sämtlicher Hauptflüsse der brandenburgischen Besitztümer um sich vereint (Rhein, Elbe, Weser, Spree, Saale, Oder, Havel).

⁷¹ Allein in Wolfenbüttel hatte Herzog Anton Ulrich 1660 ein *Ballet der Natur* verfasst und aufführen lassen. In Frankreich tanzte der König 1661 in einem *Ballet des Saisons* (Komp. Lully, Text von Benserade) die verkleidete Rolle der Göttin Ceres. 1662 kam in Bayreuth bei der Hochzeit des jungen Fürsten Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth wiederum ein *Ballet der Natur* auf die Bühne, für welches der Dichter Sigmund von Birken die Verse dichtete. Christian Ernst übernahm darin ebenfalls die tanzende Rolle der Göttin der Fruchtbarkeit Ceres. Dazu Vf., *Höfische Repräsentation in Bayreuth: Christian Ernst und das 'Ballet'*, in: Rainald Becker (Hg.), *Politik – Repräsentation – Kultur. Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth (1644–1712)*, Bayreuth 2014 (Historischer Verein für Oberfranken, Archiv für Geschichte von Oberfranken, Sb.), S. 115–133.

⁷² Zur Grotte als Sinnbild der weiblichen Fruchtbarkeit sowie speziell zur Thetis-Grotte von Versailles vgl. NÉRAUDAU, *L'Olympe du Roi-Soleil* (wie Anm. 11), S. 194-206.

Stellvertretend für den Winter treten einige ältere, müde Leute tanzend auf. Lediglich im fünften und letzten Akt erscheint „ein von Gold und Edelsteinen glänzender Palast“, der im Himmel angesiedelt ist. Diese wohl in Anlehnung an den „Sonnenpalast“ von Versailles konzipierte Bühnendekoration ist der einzig passende Raum für den erst jetzt auftretenden Götterkönig Jupiter, der umgeben von den anderen Gottheiten auf einer Gloire vom Himmel heruntersteigt. Nach einem Solotanz des Götterkönigs (!) führen „allerhand Völker und Nationen“ einen gravitatischen Marsch aus und stellen sich an beide Seiten der Bühne, um dem triumphalen Tanz Jupiters mit seinem fürstlichen Gefolge zuzuschauen.

In dieser ein Hierarchieprinzip verdeutlichenden Konstellation – gibt es doch untergeordnete Götter und Göttinnen wie Bacchus, Minerva oder Ceres – ist Jupiter der einzige, der kraft seiner natürlichen Autorität und Ausstrahlung eine harmonische Vereinigung aller herzustellen vermag. Einzig und allein am Schluss des Ballets verweist der Ort der Aufführung nicht mehr auf einen in Brandenburg real existierenden Raum, sondern auf ein Ideal, eine Utopie, die sich allenfalls mit dem symbolischen Stichwort der Kostbarkeit, die selber auf Reichtum und Magnifizienz als Attribut des Herrschers verweist, beschreiben lässt. Es ist ein Ort, der die vier zuvor angeführten Landschaften zusammenfasst und gleichsam sublimiert. Somit wird die Realität überwunden und aufgehoben, wie übrigens der natürliche Zyklus der Jahreszeiten, d.h. die Zeit suspendiert wird.

Der Götter Freudenfest ist nichts anderes als die Inszenierung einer Herrscherapotheose, an der das Brautpaar recht wenig Anteil hat, und schon gar nicht Sophie Charlotte, die vorher auf der Bühne alle Blicke auf sich gezogen hatte. Überraschenderweise schließt sogar das Textbuch mit einem eindringlichen Lobgesang auf die Kurfürstin Dorothee (1636-1689):

„C'est Jupiter, c'est le maistre des Dieux/
 Qui luy mesme descend des Cieux/
 Pour chanter d'un Héros l'Epouse incomparable/
 Chantez l'Epouse d'un Heros/
 Et la Compagne inseparable/
 De sa gloire & de ses travaux.“

Und die letzten vier Verse:

„Que vos divins concerts, que vos celestes voix/
 Fassent retentir mille fois/
 L'Auguste nom de DOROTHEE“

werden abschließend als Refrain durch den Chor der Völker und aller Götter wiederholt.

Der eigentliche Anlass, die fürstliche Hochzeit des Kurprinzen Friedrich, wurde geschickt umgangen: Mittelpunkt ist nun der brandenburgische Kurfürst, der im durchsichtigen Gewand des Jupiters als Götterkönigs seine Allmacht beschauen, einstimmig besingen und somit ostentativ bestätigen lässt.

Das Verfahren der Sichtbarmachung von Macht, Reichtum (wozu die vielen Länder, Schlösser und Besitzungen als Dekor gehörten) und Ansehen in einer Performanz, die durch ein raffiniertes Zeichensystem organisiert und codiert ist⁷³, ist alles andere als ein unbedeutendes Detail; vielmehr war es zur internen und externen Legitimation der Herrschaftsansprüche vor einer breiten Öffentlichkeit ausschlaggebend.⁷⁴ Im selben Jahr wie das Ballet ließ sich übrigens Friedrich Wilhelm auf dem Frontispiz von Johann Sigismund Elßholtz' (1623-1688) Werk *Vom Garten-Baw* mit seiner Gemahlin als Apoll und Diana in einem Triumphwagen abbilden. Dadurch wurde sowohl die natürliche Komplementarität von Sonne und Mond für die Fruchtbarkeit des Landes als auch das Ideal eines Herrscherpaars visualisiert.⁷⁵ Sowohl Jupiter als auch Apoll eigneten sich für die *repraesentatio majestatis* vorzüglich. Im Ballet als performativer Handlung wurde aber seine politische Führungsrolle unter den deutschen Fürsten dem Publikum buchstäblich vor Augen geführt. In diesem Zeremoniell mit sinnlichem Charakter ist die kollektive Beteiligung aller Hofmitglieder (darunter Graf von Dohna, General Du Hamel, General von Tettau, von Grumbkow, usw.) ein augenfälliges Beispiel für ihre erreichte Disziplinierung und Unterwerfung. Dadurch konnte auch Friedrich Wilhelm die Akzeptanz seiner Führungsansprüche „für alle Beteiligten sichtbar und konkret sinnlich wahrnehmbar“⁷⁶ machen. Das zu einer höfisch-panegyrischen Zeremoniellform stilisierte Ballet wurde in diesem besonderen Fall zu einem feierlichen Huldigungsakt umfunktionalisiert, im Sinne einer Harmonisierung etwaiger politischer und ideologischer Gegensätze, wie der

⁷³ Zur Ökonomie und Wirkung des Zeremoniells, vgl. Thomas RAHN, Sinnbild und Sinnlichkeit. Probleme der zeremoniellen Zeichenstrategie und ihre Bewältigung in der Festpublizistik, in: Peter Michael Hahn, Ulrich Schütte (Hg.), Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, Deutscher Kunstverlag 2006 (=Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), S. 39-48.

⁷⁴ Barbara STOLLBERG-RILINGER, Höfische Öffentlichkeit. Zur zeremoniellen Selbstdarstellung des brandenburgischen Hofes vor dem europäischen Publikum, in: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, N.F. 7, 1997, S. 145-176.

⁷⁵ Johann Sigismund ELSSHOLTZ, Vom Garten-Baw, Oder Unterricht von der Gärtnerrey auff das Clima der Chur-Marck Brandenburg, wie auch der benachbarten Teutschen Länder gerichtet, Berlin 1684 (1.: 1666, 2.: 1672). Digitalisiert unter: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN797396292&LOGID=LOG_0006 (letzter Zugriff: 21.1.2016). Für diesen Hinweis gilt Andreas Keller mein aufrichtiger Dank.

⁷⁶ Michael ROHRSCHEIDER, Zusammengesetzte Staatlichkeit in der Frühen Neuzeit. Aspekte und Perspektiven der neueren Forschung am Beispiel Brandenburg-Preußens, in: Archiv für Kulturgeschichte, 2008/2, S. 321-349, Zitat S. 334.

Schlusschor bezeugt. Als Kurfürst Brandenburgs, Sieger über die Schweden in Fehrbellin und vermeintlicher Friedensstifter in Europa hat Friedrich Wilhelm über ein symbolisches, sinnlich wahrnehmbares und für das damalige Hofpublikum leicht dekodierbares Zeichensystem seine Geltungsansprüche steigern wollen. Auch Mars als Gott des Krieges wird von dem Frieden und der Liebe (über die allegorischen Figuren von Venus, der Liebe und Flore) besiegt und muss sich der Autorität des Götterkönigs unterwerfen. Fabel und Geschichte verschmelzen ineinander; für dieses Verfahren hat der französische Forscher Apostolidès im Hinblick auf die erste Phase von Ludwigs XIV. Regierung den Begriff „Mythistoire“ geprägt⁷⁷. Man kann sich nur wundern, wie meisterhaft der Kurfürst die medienspezifischen und wirkungsästhetischen Vorteile der performativen Gattung sich angeeignet hat, allerdings mit Hilfe der eigens dafür angeheuerten französischen Künstler, die das französische Referenzsystem geschickt auf die spezifischen brandenburgischen Verhältnisse zu übertragen wussten – paradoxerweise aber zu einer Zeit, als das Ballet im Herkunftsland Frankreich von anderen Kunstformen bereits verdrängt war.⁷⁸

Als Kurfürstin von Brandenburg und später als Königin von Preußen war Sophie Charlotte bestrebt, die französische Kultur an ihrem Hof bzw. in ihren Sommerresidenzen Potsdam und Caputh weiterzu pflegen, aller Schwierigkeiten zum Trotz, denen sie seitens der kalvinistischen Geistlichkeit ausgesetzt war. Dabei konnte sie sich der tatkräftigen Unterstützung ihrer Mutter Sophie von Hannover, die sie regelmäßig besuchte, des Gelehrten Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) sowie des Hofdichters und Zeremonienmeisters Johann von Besser (1654-1729), der die Texte zu den meisten Ballets und Divertissements abfasste⁷⁹, erfreuen. Außerdem sorgte ihre Kusine „Madame“ durch ihre intensive Korrespondenz dafür, dass die neuesten Moden und Vorlieben des Hofes und der Aristokratie in Paris bzw. Versailles auch im entfernten Berlin registriert und besprochen wurden. Dagegen bewahrte ihr Gemahl Friedrich diesen Divertissements gegenüber eine kühle Distanz, wohl wegen seiner strengeren kalvinistischen Einstellung.

⁷⁷ Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981, Kap. IV: „La mythistoire“, S. 66-92.

⁷⁸ Peter-Michael HAHN, *Magnifizienz und dynastische Legitimation durch Übernahme kultureller Muster. Die Beziehungen der Hohenzollern zum Haus Oranien und den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, in: P.M. Hahn, Hellmut Lorenz (Hg.), *Formen der Visualisierung von Herrschaft. Studien zu Adel, Fürst und Schlossbau vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Potsdam 1998, S. 9-45.

⁷⁹ Zur literarischen Tätigkeit von Johann von Besser, siehe Sara SMART, *The Ideal Image: Studies in Writing for the German Court 1616-1706*, Berlin 2005, Chapter 5: „Johann von Besser and the Court of the Great Elector, Friedrich Wilhelm of Brandenburg“, S. 233-275, & Chapter 6, „Johann von Besser and the Court of Friedrich III/I.“, S. 277-328.

Noch bevor Sophie Charlottes eigenes Schloss in Lützenburg eröffnet (1699) und zum 'Musenhof' werden konnte, wurde 1692 ein „Lustballet“ zu Ehren von Johann Georg IV. von Sachsen (1668-1694) gegeben; gleichzeitig wurde der bei Lully in Versailles ausgebildete Violonist Jean-Baptiste Volumier (1670-1728), der bald seinen Namen als „Woulmeyer“ eindeutschte, als Direktor der Tanzmusik und als Tanzmeister engagiert. Vier Jahre später, im Mai 1696, wurde *Florens Frühlingsfest* bei dem Besuch der nun verwitweten Kurfürstin von Sachsen, Eleonore (1662-1696) aufgeführt.⁸⁰ Letzteres Werk reiht sich in die Linie der zahlreichen Schauspiele über die Göttin Flora, die schon mit August Adolph von Haugwitz (1645-1706)⁸¹ nach dem französischen Vorbild des *Ballet de Flore* (1669) von Isaac de Benserade (1612-1691) entstanden waren. Im Jahre 1700 gab die Vermählung der kurbrandenburgischen Prinzessin Louise Dorothee (1680-1705)⁸² mit Friedrich, dem Erbprinzen von Hessen-Kassel (1676-1751), Anlass zu einer „Tafel-Music“, *Triumph der Liebe*, der das Ballet *La Festa del Himeneo* folgte. Thema beider Werke, die in einem Gartentheater im Landschloss Oranienburg aufgeführt wurden, war die Hochzeit der Thetis mit Peleus, womit wieder an das große französische Vorbild von 1654, *Les Noces de Pélée et de Thétis*, angeknüpft wurde.⁸³ In diesem hybriden Werk war der noch junge König Ludwig XIV. selber mehrfach aufgetreten, als eine Furie, als Allegorie des Krieges und als Apoll; inzwischen war jedoch eine neue Fassung als „tragédie en musique“ von Lullys Schüler Pascal Collasse (1649-1709) 1689 im Trianon aufgeführt worden. Auch auf dem Braunschweiger Theater war 1690 das Schauspiel *Julia*, „nebst angehängtem Danz-Spiel des Peleus und der Thetis Hochzeit benamet“ gegeben worden⁸⁴, so dass der Berliner Hof damit seine Anpassung an die aktuellsten Tendenzen bewies und zugleich mit diesen

⁸⁰ *Des Herrn von BESSER Schriften, Beydes In gebundener und ungebundener Rede [...] ausgefertiget von Johann Ulrich König, Sr. Kön. Majest. In Pohlen und Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen geheimen Secretar und Hof-Poeten*, Leipzig/ bey Johann Friedrich Gleditschens sel. Sohn, 1732. Zweiter Teil, S. 693-697. Zu den Ballets von Besser, insbes. zu *Florens Frühlingsfest*, siehe Knut KIESANT, Galante Dichtung am Berliner Hof. Zur galanten Dichtung Johann von Bessers (1654-1729), in: Thomas Borgstedt, Andreas Solbach (Hg.), *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden 2001, S.111-126.

⁸¹ *Flora*, abgedruckt in: August Adolph von HAUGWITZ. *Prodromus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrag*, Dresden 1684. Kommentierter Nachdruck von Pierre Béhar, Tübingen 1984 (=Deutsche Neudrucke. Reihe Barock, Bd. 32), dort insb. S. 117–148.

⁸² Luise Dorothee (1680-1705) war die Tochter aus Friedrichs erster Ehe mit Elisabeth Henriette von Hessen-Cassel. Sie heiratete ihren Cousin Friedrich von Hessen-Kassel, starb bereits 1705, im selben Jahr wie ihre Stiefmutter Sophie Charlotte.

⁸³ Dazu den Sammelband von Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (Hg.), *Les Noces de Pélée et de Thétis*: Venise 1639- Paris 1654, Bern 2001.

⁸⁴ *Julia. In einem Schau-Spiel auf dem Braunschweiger Theatro vorgestellt. Nebst angehängtem Danz-Spiel des Peleus und der Thetis Hochzeit benamet*. Wolfenbüttel 1690. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Textb. 363. Digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-393/start.htm>. Für die Tänze hatten die Wolfenbütteler Tanzmeister de la Marche und Hugues Bonnefond gesorgt.

Vorbildern rivalisierte. Die Beschreibung der Dekorationen und der Zeremonien durch Johannes von Besser gibt einen Eindruck von dem sorgfältig vorbereiteten Ritual dieser Ballets, an denen sich die Stiefbrüder des Kurfürsten, die Margraven Albrecht (1672-1731) und Christian Ludwig (1677-1734), regelmäßig und eifrig beteiligten, was dem Ereignis um so mehr Glanz und Ansehen verlieh.⁸⁵ Die Aufführung des Ballets *Sieg der Schönheit über die Helden* zur Vermählung ihres Sohnes Friedrich Wilhelm (1688-1740) im Jahre 1706, in welchem der Prolog das neue Königreich Preußen verherrlicht, sollte Sophie Charlotte jedoch nicht mehr erleben, da sie bereits am 1. Februar 1705 unerwartet gestorben war. Die neue Kunstgattung konnte sich nicht dauerhaft am brandenburgischen Hof etablieren, denn bei seinem Regierungsantritt (1713) leitete Friedrich Wilhelm I. eine radikale, kunstfeindliche Wende ein.

* * *

Zeremoniell, Hofballet und Architektur als Raumgestaltung bilden ein zusammenhängendes, ästhetisches Ordnungssystem mit normativer und regulierender Funktion. In allen drei Formen begegnet die Sorge um geometrische Strenge, um Symmetrie und um Hierarchie. Die einzelnen architektonischen Elemente (Schloss, Parkanlage und Garten, Alleen, Orangerien, Statuen, Grotten, Wasserbecken) sind jedes für sich „Semiophoren“⁸⁶, welche Bilder der *majestas* und der Erhabenheit in Richtung der äußeren Welt, der eigenen Untertanen und Hofleute, wie auch der anderen, womöglich rivalisierenden Fürstenhäuser glänzen lassen und die eine insgesamt politische Botschaft übermitteln. Dem Ballet liegt überdies eine emblematische Struktur zugrunde: Der Theatersaal mit der Dekoration bildet „gleichsam das Bild oder Corpus, während die Musik das darüber geschriebene Wort abgeben sollte“⁸⁷, also die *inscriptio*. Der Tanz als stumme Handlung kann demnach als eine Verlebendigung der *pictura*, der statischen Bildelemente von den Zuschauern nachempfunden werden, während der Text des Librettos einen Kommentar, also die *subscriptio* liefert. Im Tanzen bedeutet ferner die Darstellung einer architektonisch und choreographisch geordneten Welt gleichsam die Wiederherstellung der eine Zeit lang verstörten politischen Ordnung und Harmonie. Die Formulierung, die Jörg Jochen Berns für das Hofzeremoniell prägte, „eine Massenchoreographie zur

⁸⁵ *Des Herrn von BESSER Schriften* (wie Anm. 80), S. 630 f.: „Zu dem Ballet aber wurden laute Gräfliche, Freyherrliche und Adelige Personen gewehlet; und damit solches um so viel mehr Glantz und Ansehen hätte, so wollten nicht alleine Seine Chur-printzliche Durchl. Selbst, und die beyden jüngern Herren Marggrafen Albrecht und Christian Ludewig, den Däntzern und Däntzerinnen die Ehre thun, sich unter ihrer Zahl mit zu befinden.“

⁸⁶ Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Le roi-machine* (wie Anm. 77), S.112.

⁸⁷ *Des Herrn von BESSER Schriften* (wie Anm. 80), über *La Festa del Himeno* u. *Triumph der Liebe* (1700), S. 658.

frikionsvermeidenden Umgangsnormierung⁸⁸, läßt sich auch umkehren. Die Choreographie der höfischen Ballets ist nichts anderes als ein Zeremoniell zur Verstärkung und Steigerung der immanenten Ordnungsverhältnisse, ja ein „metazeremonielles Medium“⁸⁹. Zudem erscheint das Ballet als bevorzugte Ausdrucksform einer metaphysischen Ordnung: Durch die feierlichen Auftritte der Tänzer, ihre sorgfältig einstudierten Bewegungen und Schritte sowie durch die perspektivische Zusammenführung allegorischer Gestalten auf der Bühne werden kosmische, ewige und universelle Verhältnisse abgebildet. Der ganze Hof wird zum Kosmos, dessen Mitte von dem König als Sonne gebildet wird, während die Hofleute als Satelliten oder Trabanten um diese Mitte kreisen. Durch die tanzend im Raum gezeichneten Wege und Figuren vollzieht die Choreographie in einer zugleich sinnbildlichen und konkreten Form die mimetische Wiedergabe der universellen Ordnung und Harmonie.⁹⁰ Dies hatte der französische König in seiner beliebten Rolle als Sonne (etwa im *Ballet Royal de la Nuit*, 1653) bzw. als Gott Apoll (*Ballet Royal de Flore*, 1669) sehr geschickt zu visualisieren gewusst.⁹¹ Im deutschen Raum war ihm Anton Ulrich von Wolfenbüttel durch seine eigenen Ballets gefolgt: Wie sein großes Vorbild war er selber in diesen Werken aufgetreten, häufig in der Rolle der Sonne bzw. Apolls.⁹²

Als Selbstinszenierung und Selbstdarstellung scheint das Hofballet die ideale Form zur fürstlichen Repräsentation, zur *repraesentatio maiestatis* zu bieten. Zwar gibt es zahlreiche Berührungspunkte zwischen Dichtung und Tanz, zwischen Textualität und Körperlichkeit, aber im Tanzen vollzieht sich die Rhetorik des Vergleichs bzw. der Metapher durch die Visualisierung unmittelbarer und radikaler, bis hin zur regelrechten Epiphanie. Für Jean-Pierre Néraudau hat das Ballet, obwohl eine ephemere Kunst, vor Malerei und Dichtung den Vorzug, dass es den Übergang von der Metapher zur Metamorphose und von der bloßen Ähnlichkeit in die Identifikation vollzieht und vollendet.⁹³ Die *dramatis personae*, Götter und Helden, und die fürstlichen Personen verschmelzen ineinander, was übrigens Johann von Besser bereits bemerkte: „Die Götter

⁸⁸ Jörg Jochen BERNS, *Der nackte Monarch und die nackte Wahrheit* (wie Anm. 6), S. 336.

⁸⁹ Bernhard JAHN, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheaters des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)*, Tübingen 2005, S. 347.

⁹⁰ Vf., *Auf der Suche nach der verborgenen Weltharmonie: das frühe „Ballet de cour“*, in: Thomas Betzwieser, Anno Mungen, Andreas Münzmay, Stephanie Schroedter (Hg.): *Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater*. Würzburg 2009, S. 409-421.

⁹¹ Hendrik SCHULZE, *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual*, Hildesheim 2012.

⁹² Dazu Pierre BÉHAR, *Anton Ulrichs Ballette und Singspiele. Von der Bestimmung ihrer Form zur Einschätzung ihrer literarhistorischen Bedeutung*, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 5, 1982, S. 123-141.

⁹³ Jean-Pierre NÉRAUDAU, *L'Olympe du Roi-Soleil* (wie Anm. 11), S. 119.

waren nicht allein in den Gemälden, sondern auch in den Personen der Durchlachtigsten Hochzeit-Gäste zugegen“.⁹⁴ Und der tanzende Fürst bzw. die tanzende Fürstin ist regelrecht das, was er bzw. sie verkörpert. Voraussetzung ist allerdings die Beteiligung des Betroffenen, der auf der Bühne selber auftritt und ‚agiert‘. Dies war jedoch nicht der Fall im Ballet zur Hochzeit von Sophie Charlotte, da der Große Kurfürst als „Jupiter“ sich von einem professionellen Tanzmeister (M. Lehmann aus Hamburg) vertreten ließ. Auch Ernst August von Hannover hatte das Ballet als Medium zur Stärkung seiner dynastischen Ambitionen benutzt, dabei aber seine Tochter und seine Söhne inszeniert. Und der französische König Ludwig XIV. hatte bereits zu Beginn des Jahres 1670 auf die choreographierte Performanz seiner Macht im Ballet verzichtet; die gedruckten Textbücher weisen darauf hin, dass die Ballets vor ihm („en présence du Roy“) und nicht mehr von ihm („dansé par Sa Majesté le Roy“) aufgeführt wurden. Von nun an ließ er die panegyrische Aufgabe durch den Text übernehmen, zumal in den Opernprologen, und nicht mehr über den performativen Akt direkt visualisieren. Die zunehmende Professionalisierung der Tanzkunst markiert somit eine unwiederbringliche Wende für das fürstliche Repräsentationssystem. Der historische Übergang von der Identität zwischen realer Person und symbolischer Persona zur bloßen Ähnlichkeit, von einer fast magischen Inkarnation zu einem ambivalenten theatralischen Spiel, führte zu einem „Bedeutungsverlust der Gleichsetzungen und der ‚organischen Analogie““, parallel zu einem Bedeutungsverlust der antiken Mythologie, so Peter Burke.⁹⁵ Somit wäre eine Krise des Repräsentationsmodells in der höfischen Elite ausgelöst worden.⁹⁶ Die visuelle Inszenierungsform des Ballets war den gewandelten politischen Verhältnissen inadäquat geworden und musste daher untergehen.

Marie-Thérèse Mourey

Paris-Sorbonne

⁹⁴ *Des Herrn von BESSER Schriften* (wie Anm. 80), S. 660.

⁹⁵ Peter BURKE, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven u. London 1992. Deutsche Fassung: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993, insbes. das Kapitel „Die Krise der Repräsentationen“, S. 153–161.

⁹⁶ Erika FISCHER-LICHTE, Einleitung, in: E. Fischer-Lichte (Hg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart 2001, S. 1-21.