

Der preußische Königsthron 1701-1705

Wer bei den Krönungsfeierlichkeiten Friedrichs I. in Königsberg repräsentativen Prunk und die Fortsetzung des Hofballetts erwartete, sah sich enttäuscht.¹ Es wird weder von einer Theater- oder Opernaufführung berichtet noch von einer besonderen Prachtentfaltung in der Musik, die sich mit Psalmenvertonungen und Tafelmusik begnügte.

Hingegen wurde in Hamburg, wie es bescheiden heißt, das »geringe Ballet und Feuerwerck«, das die Krönung Friedrichs I. »begleiten und vermehren« sollte, veranstaltet. Das Ballett mit dem Titel *Die allgemeine Freude / des Königreichs Preußen / und des Kurfürstentums Brandenburg / Bei dem einfallenden Tage / darinnen der aller Durchlauchtigste Großmächtigste Friderich etc. etc. etc., zum König gekrönt worden / wollte mit einem geringen Ballet und Feuerwerck / begleiten und vermehren / der Hamburgische Schauplatz* wurde 1702 gedruckt. Der Textdichter ist nicht überliefert, die Musik stammt von Reinhard Keiser, dem erfolgreichsten Komponisten der gesamten Hamburger Barockoper, der mit seiner 1698 Anton Ulrich gewidmeten Kantatensammlung *Reinhard Keisers Gemüths-ergötzung* wesentlich zur Einführung dieses Genres in Norddeutschland beigetragen hatte.

Das Stück besteht aus einem Vorspiel und einem Akt. Im Vorspiel treten Damen und Kavaliers des preußischen Adels, preußische Bürger und Bauern auf dem Markt von Königsberg auf, um Preußen und den zu krönenden Friedrich zu besingen, dessen Königreich den alten römischen und ägyptischen Reichen in nichts nachstehe. Die preußischen Bauern versteigen sich zu Allegorien wie beispielsweise die, dass die Disteln Feigen tragen, der Schlehdorn süßen Wein, Eichen Mandeln und das Riet Zucker erzeuge. Diese späten Früchte des Manierismus sprachen Hohn angesichts der Hungerkatastrophe, die aufgrund der verfehlten Agrarpolitik Friedrichs I. bereits wenige Jahre später hereinbrach. Unverfänglicher verhielt es sich beim Ballett, das Göttern und Nymphen vorbehalten war. Nach dem Topos der Freiheitsliebenden und folglich Heiratsunwilligen galt es diesmal, Brandaline, (eine Nymphe der Spree) zum Nachgeben des Liebeswerbens des Sarmio (Genius der Pregel) zu überreden. Dafür waren Albine (Nymphe der Elbe), Rapato (Genius des Rheins), Visurgia (Nymphe der Weser; Theuto (Genius der Oder) sowie die Nereiden Thetis und Isianasse aufgeboten – mit Letzteren war die Verbindung zur mythologischen Welt hergestellt. Die Handlung ist auf ein Minimum reduziert und läuft auf das Krönungsereignis zu. Das Ballett bezauberte durch die Vielfalt seiner Entrées, worin sich die alte Welt ein Stelldichein gab. Grazien, Amoretten, Skythen, und Amazonen kommen, vom Zephir begünstigt, ans Ufer der Ostsee an, um an den Feierlichkeiten teilzunehmen. Die zahlreichen Wasserszenen erforderten einen beträchtlichen Aufwand. Neptun als ranghöchstem Wassergott blieb es vorbehalten, in seiner Schlussarie den Gekrönten die Götterwünsche mit auf den Weg zu geben:

»Großmächtiger Friedrich du Kleinod der Erden
Dein Purpur sei ewig mit Siegen besternt
Dir müsse die Missgunst selbst untertan werden
Und alles was schädlich auf ewig entfernt. (...)
Er lass der Königin Sophien
Vergnügen immerwährend blühen. (...)
(abschließend der Chor):

Über dies Königlich-Preußische Haus
Strecke der Himmel die Gnadenhand aus
Friedrich lebe!«

Die Betreiber der Hamburger Gänsemarktoper ließen es sich nicht nehmen, dem König eine Mappe mit sechs Aquarellen zu widmen, die Szenen aus der Oper darstellen. Neben der Lavierung der »I trionfi di Parnaso« aus dem Jahre 1702 sind dies die einzigen bis heute bekannten bildlichen Darstellungen, die im Zusammenhang mit den Bühnenaufführungen des brandenburgischen Hofes entstanden sind.

Das Hofballett wurde in diesem Jahr mit dem Ball zu Ehren des Geburtstags des Römischen Königs Joseph am 27. April unter Teilnahme des habsburgischen Gesandten von Bar in Lützenburg eröffnet. Sophie Charlotte, die nunmehr den Rang einer Königin bekleidete, kam mit diesem Ball gegenüber dem Hof in Wien ihren neuen protokollarischen Verpflichtungen nach. Für das Frühjahr hatte sie die einaktige Oper *Lo Spettro amoroso* (Das verliebte Gespenst) in Auftrag gegeben, die auf der fünftaktigen Verstragödie *Le Fantôme amoureux* von Philippe Quinault, dem Librettisten Lullys, basierte. Diese Oper, die nur aus der Zusammenfassung eines verschollenen Manuskripts mit dem Titel *Les Intrigues des six oppéras ...*² bekannt ist, kann wohl als theatralische Ergänzung zum vorab gefeierten Ball angesehen werden, da bis zu diesem Zeitpunkt Divertissements ohne biografischen oder historischen Anlass auf der Bühne die Ausnahme sind. Das Libretto soll dieser Quelle zufolge von Mauro, die Musik von Ariosti stammen. Erstmals tritt in Lützenburg/Charlottenburg nun auch Graf Palmieri in Erscheinung, dem im Libretto einige Verse zugeschrieben werden. Palmieri, der sich bereits in Hannover am Hof Ernst Augusts als vielseitiges Talent in der Oper hervorgetan hatte, starb im Oktober 1701 in Lützenburg an einer nicht feststellbaren Krankheit. Bereits am 27. September hatte die Königin vermerkt: »Graf Palmieri, der erster Akteur einer Oper sein sollte, bei der ich das Orchester leite, ist krank.«³

Mit zwei musikalischen Aufführungen wurde der erste Geburtstag Friedrichs I. als preußischer König am 12. Juli 1701 in Lützenburg begangen. Das Libretto schildert den *Streit des Alten und Neuen Saeculi* »in einer Musique allerunterthänigst fargestellet von Carl Friedrich Riecken / Obercapellmeister und Directore dero Königl. Cammer-musique«. Man nimmt an, der Text stamme von dem jungen Dichter Benjamin Neukirch, der künftig für den Hof Libretti verfassen sollte. Das Stück ist dem Typus nach eine Festkantate. Darin verabschiedet sich das soeben vergangene Jahrhundert, nicht ohne die Verdienste Friedrichs gepriesen zu haben und mit dem Wunsch

»So mache denn o güldne Zeit
dich völlig offenbar!
Zerstreu die Gefahr
Die Teutschland und Europa schrecket.«

Der Tod des spanischen Königs Karl II. am 1. November 1700 hatte nicht nur Brandenburg zur preußischen Krone verholfen, sondern in aller Deutlichkeit wieder einmal die skrupellose Politik Ludwigs XIV. offengelegt. Mit Unterstützung von Papst Innozenz XII. war es ihm gelungen, den dahindämmernden Habsburger zu seinem mittlerweile dritten Testament zu bewegen, in dem er die Bourbonen zu seinen Nachfolgern einsetzte.⁴ Die Folgen übertrafen die schlimmsten Befürchtungen. Der berüchtigte Erbfolgekrieg zwang sämtliche Fürsten Europas zur Parteinahme. Maximilian II. Emanuel von Bayern, Vittorio Amedeo von Savoyen und Anton

Ulrich von Braunschweig spielten dabei wechselnde Rollen. In Norditalien, Spanien und den Niederlanden herrschte Krieg, das Königreich Preußen gehörte diesmal zu jenen, deren Land davon verschont blieb. Die Kriegslleistung Friedrichs I. bestand darin, mit seinen im Kronvertrag zugesicherten Truppen die Allianz zu stützen. Die politischen Ereignisse verschärften sich aber derart, dass im Jahre 1702 die formelle Kriegserklärung des Kaisers und der Seemächte an den anders nicht bezwingbaren Ludwig XIV. erfolgte.

Die Kontrahenten hatten zumindest eines gemeinsam: ihnen ging gleichzeitig das Geld aus. Hatte Ludwig XIV. bereits Teile seines Tafelsilbers zur Stützung der Kriegskasse einschmelzen lassen, so war es Leopold I., der den überwiegenden Teil seiner Hofkapelle freistellen musste. Für diese begann eine Wanderzeit an jene Höfe, die sich die Musik noch leisten konnten, wie beispielsweise derjenige der neu gekrönten preußischen Königin in Lützenburg, die die Gunst der Stunde nutzend, das Hofballett dieses Jahres so üppig wie nie zuvor gestaltete.

Außer der Festkantate wurde zum Geburtstag des Königs auch die Oper *La fede nel tradimento* (Die Treue zwischen den Verrätern) nach Texten von Corneilles *Cid* und Molières *Dom Garcie de Navarre* in der Vertonung von Ariosti aufgeführt, deren Partitur in London aufbewahrt wird.⁵ C. M. Plümickes *Entwurf einer Theatergeschichte*⁶ zufolge sollen auch drei Ballette – *Der gedemütigte Endymion*, *Phaeton* und *Orpheus* – mit der Musik des Komponisten der Krönungsoper, Reinhard Keiser, aufgeführt worden sein. Aber hier liegt ein Irrtum vor, denn *Der gedemütigte Endymion*, in Hamburg 1700 uraufgeführt, ist mit dem *Phaeton* als Wiederaufnahme im Jahre 1702 identisch (für das selbe Jahr findet sich auch noch der Eintrag: »Neues preußisches Ballett« in Hamburg).⁷ 1701 ist also allenfalls nur die Aufführung des *Gedemütigten Endymion* denkbar; *Orpheus* wurde erst 1702 in Hamburg in zwei Teilen gespielt: *Die sterbende Euridice oder Orpheus erster Teil und Orpheus ander Teil*. Seit geraumer Zeit pflegte man in Hamburg Stücke zu übernehmen, die Herzog Anton Ulrich für Braunschweig einrichten ließ und die aus politischen Gründen für Lützenburg kaum in Frage kamen.

Otto von Guericke, der Berliner Statthalter in Hamburg, berichtet im September 1701 von einer Geldzuwendung des preußischen Königs über 500 Rtl. »von dero Kriegskasse« an die Direktoren der Hamburger Oper für das Krönungsballett. Das Geld wurde sogleich für »eine sehr schöne Opera in Musica« verwendet, die man zum Geburtstag der Königin am 20. Oktober 1701, »von jedermann admiriret und applaudieret«,⁸ von einem Festmahl und einem Feuerwerk begleitet, zur Aufführung brachte. Die Oper trägt den Titel *Die wunderschöne Psyche*, »zu höchstem Bedächtniß des erfreulichsten Geburtstages der (...) Königin in Preußen Frauen Sophien Charlotten welcher einfiel den 20. Octobris, Singespiel auf dem Hamburgischen Schauplatz vorgestellt, gedr. Nicolaus Spieringk, 1701.«

Der Librettist Christian Heinrich Postel geht in seinem Vorbericht auf die Herkunft des Psyche-Themas bei den römische Dichtern Apuleius und Fugentius ein und fährt dann fort: »Die aber dergleichen Bücher der Alten zu lesen keine Lust haben, die können dieses Gedicht (...) in dem angenehmen Adonis des italienischen Poeten Marino, wie auch in einer französischen Opera finden.« Gemeint ist damit Quinault/Lullys *Psyché*, uraufgeführt im Januar 1671. Der antiken Sage zufolge wird Psyche wegen ihrer Schönheit von den Menschen geradezu göttlich verehrt und ruft die Eifersucht der Venus hervor. Amor, von dieser geschickt, um Psyche wegen Hochmuts zu strafen, verliebt sich in Psyche. Das Verhältnis wird durch den »Vorwitz« der Psyche auf Erden zerstört – erst durch Venus' Einlenken auf Bitten Amors wird Psyche in den Himmel versetzt, um die Gesellschaft Amors ewig zu teilen. Postel bemerkt dazu: »Was nun die Alten vor einen verborgenen Verstand unter diesem Bilde gehabt / nemlich wie Psyche die

Seele; Cupido aber die himmlische Liebe vorstelle; und wie derselben ihr Vorwitz die der Seele auflebende Unart; die beständige Liebe des Cupido aber die alles überwindende himmlische Sanftmut vorbilde; solches leidet die Zeit nicht auszuführen / sondern nur zu erinnern / daß unter allen poetischen Gedichten wohl kein schöneres in dem Stück sei. Die Erfindung dieses Stücks ist mehrents neu.«⁹

Zum erstenmal wird der bereits mehrfach genannte Wandel des Zeitgeistes von einem Librettisten ausdrücklich ausgesprochen: Die großen allegorischen Bilder eines Lully sowie die alte venezianische Oper eines Francesco Cavalli »litt die Zeit nicht mehr auszuführen«. Die Redewendung des erfahrenen Hamburger Librettisten ist treffend: Es hieß, das Drama zu glätten, angenehmer zu gestalten, es gab zunehmend Platz für das Unterhaltsame, das Lächerliche und das Glück auf Erden. Postels Libretto unterscheidet sich zwar noch kaum vom Althergebrachten, leitet aber den im Rokoko allmählich stattfindenden Wandel zum Subjektivismus ein. Erst im letzten Auftritt – der Götterhimmel hat sich bereits geöffnet, um Psyche in Gnaden aufzunehmen – verkündet Jupiter:

»Und dein Gedächtnis soll der Nachwelt dienen,
Daß wenn Sophiens Scheitel trägt
Der Preußen Kron
Die ihr des großen Brennus Sohn [Friedrich]
hat beigelegt
Alsdann der ganze Kreis der Welt
mit größtem Rechte dafür hält:
In ihr sei Psyche wiederum erschienen.
Denn was an dir im Bilde nur zu lesen!
Wird bei Sophien sein in wahren Wesen.«

Auch Postel konnte nicht ahnen, wie flüchtig der Glanz dieser neuerlichen Verkörperung Psyches war.

Zur Geburtstagsfeier in Berlin ließ der König eine deutsche Komödie mit dem Auftritt der Pickelhaube aufführen, die von Hofleuten unterschiedlicher Herkunft präsentiert wurde: Da die Hofleute aber kaum der deutschen Sprache mächtig waren, versuchten sie, ihren Text vom Blatt abzulesen, was die Sache keineswegs verbesserte. Was blieb, war eine Münze mit dem Porträt der Königin und dem Spruch: *In una sede morantur Majestas et Amor* (Ovid) und auf der Rückseite *Cui non risere parentes, Nec Deus hunc mensa* (Vergil).¹⁰

Im Frühjahr 1702 fand ein Ereignis statt, das in der Theatergeschichte¹¹ bislang übersehen wurde: In einem Brief vom 9. Mai an Hans Caspar von Bothmer, den Hannoveraner Gesandten in Den Haag, vermerkt Sophie Charlotte: »Ich habe nur an meinen Komödianten Vergnügen. Die Chevalérie [Augustine de la Chevalérie war Hofdame und stammte aus einer Hugenottenfamilie] hat gestern Bewunderung beim Dorffest [*Fête de village*] hervorgerufen, wo es bedauerlicherweise mit der Wirklichkeit sehr ähnliche Charaktere gibt, und ich deshalb fürchte, dass man glaubt, sie seien nicht reiner Ausdruck.«¹² Die Königin befürchtet also die Verwechslung der Komödie mit der Wirklichkeit, in der Tat eine unzulässige Grenzüberschreitung barocker Konvention. Wie war dies möglich? Sophie Charlotte war von Kindheit an mit dem seit 1668 von den Welfenhöfen betriebenen Theater vertraut. Das Fehlen eines Hoftheaters in Berlin dürfte nicht wenig zu ihrer abschätzigen Wertung des Hofes unter dem »dicken Kurfürsten« wie sie ihn nach dem Eklat des Jahres 1687 nannte, beigetragen haben.¹³ Es ist darum verständlich, dass sie das Fehlen einer derart elementaren Einrichtung für die Hofkultur – im Unterschied zum luxuriösen Opernhaus – nicht guthieß. Standen früher

maskierte Hofleute neben den Komödianten auf der Bühne, so wurde nach dem von Ludwig XIV. eingeleiteten Rückzug von den allegorischen Formeln des Welttheaters die Homogenität von Publikum und Aufführenden zunehmend durch die Trennung in passive Zuschauer und professionelle Akteure ersetzt.

Seit dem Regierungswechsel im Jahre 1698 hatte dieser Wandel auch in Hannover Einzug gehalten. Georg Ludwig hatte die Truppe der Schauspieler reduziert, die unter der jahrzehntelangen Führung von Auguste-Pierre Pâtissier de Châteauneuf in den achtziger Jahren noch als Prestigeobjekt in Brüssel, Lille und Ath im Norden sowie in Dresden und Warschau gastierte. 1694 hielt sich die Truppe zum letzten Mal in Brüssel auf, was zur Folge hatte, dass Maximilian II. Emanuel sein französisches Liebhabertheater auflöste und durch eine vom Sohn Châteauneufs geleitete Truppe ersetzte. *La fête de village* war nach den *Vendanges* aus dem Jahr 1699 die zweite Lützenburger Komödie von Florent Caron Dancourt (uraufgeführt am 14. Juni 1700 in Lille) und zugleich sein erfolgreichstes Stück, das im gesamten Rokoko präsent blieb.

Die Satire war unschwer mit der Gemahlin Kolbes in Verbindung zu bringen. In der dreiaktigen Prosakomödie geht es um die Eitelkeit von neureichen Bürgern und einer Kokotte, die gesellschaftlichen Aufstieg und Titel begehrt. Zielscheibe der Satire, die ein frühes theatralisches Beispiel für die Auflösung der ständischen Ordnung ist, sind sowohl jene Adeligen, die sich durch Trunksucht und Spielleidenschaft ruinieren, als auch das perfide Bürgertum. Die Aristokraten lassen sich auf die Ebene des Bürgertums herab, während diese sich durch Geld und erkaufte Ämter und Titel über die alten Privilegien des Geburtsadels hinwegzusetzen beginnen. Da selbst die friedfertige Sophie von Hannover den Hof Friedrichs als intrigant¹⁴ charakterisierte, kamen die Befürchtungen Sophie Charlottes nicht von ungefähr.

Zwar bewährte sich Kolbe anfangs im Sinne Sophie Charlottes, seine Gemahlin war aber so aufdringlich, dass die Kurfürstin nicht bereit war, die jüngst zur Gräfin Avancierte in Lützenburg zu empfangen. In einem Brief vom 6. September 1700 an die Raugräfin Luise erwähnt Sophie, dass Kolbe und seine Gemahlin sich gegenüber ihrer Tochter »gedemütigt« hätten und »sie nun bei Hof« käme.¹⁵ Das war der Stand bis zur Krönung. Der König erhob Kolbe – und folglich auch seine Gemahlin, an der er ebenso Wohlgefallen fand wie an seinem Günstling – bereits im Krönungsmonat in den Grafenstand von Wartenberg. Kolbes Frau wurde als Gräfin von Wartenberg seine »Maîtresse en titre« – einmal mehr eine Anlehnung an den Hof des Sonnenkönigs.

Kolbe sorgte 1702 für die Entlassung des Grafen Johann Albrecht von Barfuß aus seinem Amt; ein weiterer Getreuer der Königin, der Hofmarschall von Wense, fiel nicht ohne Intrige, bei Friedrich in Ungnade. Auf dem Zenit seiner Macht am preußischen Hof stand von Wartenberg noch im gleichen Jahr, als er mit August Reichsgraf von Wittgenstein einen völlig unfähigen, aber leicht beeinflussbaren Getreuen in die Position des Oberhofmarschalls brachte. Von nun an übte die Königin kaum noch politischen Einfluss aus. Man konnte darum nicht erwarten, dass sie sich gegen das Grafenpaar von Wartenberg wandte. Sophie Charlotte hatte zwar »den Stein der Weisen« gefunden und damit in Lützenburg ein gewisses Maß an Selbständigkeit erlangt. Was die Einflussnahme auf ihren Gemahl betrifft, weist der lakonische Kommentar von Sophie den Weg: »Den Stein, den sie nicht heben kann, lässt sie einfach liegen.«¹⁶

Nun kam eine neue theatralische Verkehrung des Lebens ins Spiel, das berüchtigte *Trimalcionsfest*, das während des Karnevals 1702 in Hannover aufgeführt wurde. Leibniz' Bericht dieses Ereignisses an die Fürstin von Hohenzollern ist zwar glaubwürdig,¹⁷ er versucht

aber auch, mit dem Hinweis »alles verhält sich nach dem Original« die Dinge historisierend zu beschönigen. Die Hofdame von Pöllnitz hatte nämlich Leibniz zufolge das Fest so arrangiert »wie die Protagonistin Fortunata im Haus des Trimalcion«. ¹⁸

Bei der Textvorlage geht es um eine Geschichte aus den berühmten *Satyrikon libri* des Petronius zur Zeit des römischen Kaisers Nero. Dieser Text war erst 1660 in Dalmatien wieder aufgetaucht und sofort in Frankreich rezipiert worden, wo Roger de Bussy-Rabutin mehrere Teile für eine Skandalchronik der Hofgesellschaft auswertete ¹⁹. Petronius geht es in der Erzählung *Das Gastmahl des Trimalcion* um die Charakterisierung eines Emporkömmlings vom Sklaven zum steinreich gewordenen Bürger, der sich mit Hilfe seines Geldes in Szene setzt. Die Ironie entsteht dadurch, dass die Mittel, die Trimalcion verwendet, um sich als Mann von Geschmack und Bildung zu beweisen, nur auf feinsten Verschiebungen und Inkonsequenzen gegenüber dem kaiserlichen Stil bestehen – eine geradezu surrealistische Verfremdung.

Für die Adaptation der Hofdame von Pöllnitz galten andere Bedingungen. Die Karnevalssatire musste ihrem Genre nach auf das Lächerliche ausgerichtet sein. Die Gäste ließen bereits beim Betreten des Festsaaus daran keinen Zweifel: Die Schwelle sollte, in Anspielung auf einen alten Aberglauben, zuerst mit dem rechten Fuß überschritten werden. Der an der Tür stehende Sklave brüllte: »Zuerst den rechten Fuß«, was alle befolgten, um sich vor Unglück zu schützen. Dann lagerte man sich auf die zum Gastmahl bereitstehenden Betten. Von ungeheurem Lärm begleitet, wurde der Raugraf, dem die Rolle des Trimalcion zugefallen war, mit den Musikern, Jägern und Sklaven auf einer Maschine hereingetragen und durch den Saal geführt. Seine Kriegstrophäen bestanden u. a. aus geleerten Flaschen, die ihm um den Hals hingen. Diese Rolle war ihm auf den Leib geschrieben, denn der Raugraf war in der Tat trunksüchtig. Bei Petronius heißt es an der entsprechenden Stelle: »Plötzlich traten lärmend zwei Sklaven in den Saal, als wenn unter ihnen ein Streit im Weinkeller entstanden wäre; noch hatten sie Flaschen an ihren Hälsen hängen und, wie Trimalcion ihren Streit entschieden, so wollte keiner von ihnen die Entscheidung befolgen, sondern sie schlugen einander die Flaschen entzwei. Wir erschrakten über die Frechheit dieser Besoffenen und sahen ihrem Streite zu. Aus ihren Flaschen fielen allerlei Arten von Muschelfischen, welche ein Knabe aufas und in einer Schüssel herumtrug.« ²⁰

In Anlehnung an die Vorlage wurde nun auf die im Untergang begriffene Welt des Barock angespielt. Der Bohèmedichter Eumolpe (dargestellt vom Librettisten Mauro) zitierte Lobsprüche auf den Trimalcion:

»Am Hof wie bei der Armee
weiß man um sein Renommee
Er scheut nicht den Wechsel
weder den des Bacchus noch den des Mars.« ²¹

Ferner wurden seine Heldentaten im Krieg gepriesen, vor allem aber die Art, wie er das Herz der Madame de Winzingerode erweichte, und zwar so, wie Hannibal die Steine beim Übergang über die Alpen – nämlich gar nicht.

Mitten in dem ausgelassenen Treiben tauchte plötzlich die Göttin der Zwietracht auf, eine typisch barocke Allegorie, die im lateinischen Text selbstverständlich fehlt. ²² Nun beginnt der grobe Streit zwischen Trimalcion und Fortunata, seiner Gemahlin, verkörpert von Madame von Pöllnitz. Fortunata, nach Trimalcions Worten »aus dem Backhause (oder ärgerem)

herausgezogen«²³ wird von ihm mit einem vollen Krug beworfen usw. Das Gastmahl endet mit der Aufführung des Begräbnisses Trimalcions, der auf seinen Grabstein schreiben lässt:

»Drei Millionen hat er hinterlassen
und niemals einen Philosophen gehört.«

Diese Begräbnisszene ist in der Karnevalssatire ausgespart. In Hannover endete das Ganze wie es begonnen hatte – mit dem nicht minder lärmenden Auszug des Helden. Diese Veranstaltung stieß verständlicherweise beim preußischen König auf wenig Gegenliebe, ersetzt man Trimalcion durch den Günstling von Wartenberg, der sich, nach seiner Rangerhöhung nur noch skrupellos bereicherte, und Fortunata durch seine Gemahlin, die »Maîtresse en titre«.²⁴

Sophie Charlottes Befürchtungen, das Hofballett werde nunmehr eingestellt, bewahrheiteten sich aber nicht, es wurde, ganz im Gegenteil, üppiger denn je fortgesetzt. Nachdem am kaiserlichen Hof die Divertissements wegen des Erbfolgekriegs ruhten, waren Musiker für den Lützenburger Hof frei. Obwohl weiterhin in Diensten des Kaisers wurde Giovanni Bononcini im Mai an den Hof Sophie Charlottes vermittelt und sollte dort mit der ihn begleitenden Truppe bis zum Ende des Jahres gastieren. Bononcini, der bei Giovanni Paolo Colonna in San Petronio in Bologna ausgebildet worden war, hatte nach dem Dienst beim päpstlichen Legaten, dem Kardinal Benedetto Pamphili, 1692 in Diensten des Filippo Colonna in Rom gestanden. Als sein Gönner 1697 starb, zählte der 32-jährige Bononcini bereits zu den bekanntesten Komponisten Italiens.

Zu den Aufführungen reiste der Musikkritiker Johann Mattheson aus Leipzig zwei Mal nach Lützenburg,²⁵ ebenso Georg Philipp Telemann aus Hamburg. Antonio Maria Bononcini, der Bruder des berühmten Meisters, dessen Kompositionen hoch geschätzt wurden, gehörte auch zur Truppe. Leibniz bemerkte 1703 sogar, dass er als Musiker für Prinz Albert im Gespräch war, wogegen die Königin sicher nichts einzuwenden habe.²⁶ Zur Truppe gehörten ferner die Sängerin Regina Schoonjans, deren Schönheit so berückend war, dass ihr Gemahl, der Maler Anthoni Schoonjans, sie nie allein reisen ließ. Ihm sind mehrere Porträts zu verdanken, die Sophie Charlotte für ihre Residenz bestellte.²⁷ Erwähnt wurde noch der sich zunehmend besser entwickelnden *garçon* Bononcinis, den sie in ihre Dienste genommen habe und dessen Name man gerne erföhre.²⁸

Somit verfügte Sophie Charlotte über ein Ensemble von professionellen Musikern und Sängern wie nie zuvor, und der Gedanke lag nahe, dass die Gesellschaft sich in diesem Jahr auf dem Parnass wähnte. Dies wurde denn auch zum Geburtstag des Königs, der für die Finanzierung aufkommen musste, unter dem Titel *I trionfi di Parnaso* sinnfällig gemacht.

Den Saisonauftakt machte noch im Mai Bononcinis Pastorale *Cefalo e Procride*; »1 Akt, fait pour la reine de Prusse et repr. sur le théâtre de Lutzb.«; die Verse in italienischer Sprache stammen von dem in Hannover lebenden Abt Anastasio Guidi).²⁹ Dieses Stück war bereits 1694 in Braunschweig unter dem Titel *Procris und Cephalus* mit dem Text des Hamburger Librettisten Friedrich Christian Bressand und der Musik von Reinhard Keiser in deutscher Sprache zur Aufführung gelangt und war damit an den norddeutschen Höfen bekannt. Das Interesse schien sehr groß zu sein, denn schon am 26. Mai wurde die Pastorale zum dritten Mal aufgeführt.³⁰ Unterdessen hatte, den Ausführungen Sophie Charlottes vom 2. Juni zufolge, auch die Hofdame von Pöllnitz nicht geruht und eine Komödie zur Aufführung gebracht, deren Titel nicht bekannt ist.

Der Geburtstag Friedrichs I. wurde in diesem Jahr wegen des Rheinkriegs gegen die

Truppen Ludwigs XIV. zehn Tage verspätet begangen. Während tagsüber zu Wasser und zu Land »gekämpft« wurde, fanden abends Theateraufführungen statt. Sie erfolgten nach dem Vorbild frühbarocker Stücke, deren Beschreibungen Claude-François Menestrier gesammelt hatte.³¹ Darunter findet sich ein *Combat naval* (Schiffskrieg) auf der Themse aus dem Jahr 1614, bei dem Türken bekämpft wurden.

Leibniz, der das Ereignis in Lützenburg mitverfolgte, hat den Kampf festgehalten: »Ein Schiff unter türkischer, auf blauem Grunde den Halbmond zeigender Flagge legte auf der Spree in Lützenburg an. Nachdem die Seeräuber, welche es trug, im Garten neben dem Schloßteich gelandet waren, schickten sie sich an, das Schloß zu plündern. Glücklicherweise war S. K. H. der Kronprinz zur Hand, um es mit seiner schönen Grenadierkompagnie zu verteidigen ... da sie [die Feinde] schon die Brücke überschritten hatten, wurde der Kronprinz genötigt, ihm [dem Markgrafen Ludwig] mit allen seinen Streitkräften zu Hilfe zu kommen. Die Türken (...) wehrten sich verzweifelt, und auf beiden Seiten wurden Heldentaten vollbracht. Um nun dem Blutbad ein Ende zu machen, stellte sich der Kronprinz, als ob er sich zurückzöge und ihnen Zeit gewährte, sich wieder einzuschiffen. Aber zu gleicher Zeit ließ er einen Teil seiner Leute Fahrzeuge besteigen, um dem Feinde die Mittel zur Rettung zu nehmen, (...) dann wurde das türkische Fahrzeug an eine Stelle gebracht, wo der Fluß sehr schmal und das Schiff den Schüssen vom Ufer her preisgegeben war, sodass es zwischen zwei Feuer genommen wurde.« Nach dem Gefecht behandelte der Kronprinz seine Gefangenen sehr menschenfreundlich: er begnügte sich mit der Ehre des Sieges, »bewirtete sie und entließ sie in ihr Land«.³²

Sophie Charlotte spendete der gelungenen Kriegshandlung Beifall – und meinte damit die schlüssige dramatische Handlung. Auch ihre Briefe verraten immer wieder wache Anteilnahme an den Kriegsgeschehnissen. Sie reicht von der Einschätzung des polnischen Kriegs als »lächerlichen Krieg« bis zur Hochachtung vor großen Kriegsmännern. An John Churchill, Herzog von Marlborough, den sie 1704 in Lützenburg kennen lernen sollte, schätzt sie »le mérite et l'esprit«.³³ Den Prinzen Eugen von Savoyen hebt sie hervor, weil er zu den Kunstliebhabern zähle, dem sie zu verdanken hatte, dass der Lautenist Jacques-Alexandre de Saint Luc auf der Durchreise zu seinem neuen Dienstherrn nach Wien während der Vermählungsfeiern im Jahre 1700 in Berlin aufgespielt hatte. Von ihrem Sohn wünschte sich die Königin die gleichen Tugenden. Immer wieder fragt sie in ihren Briefen nach, ob er sich genügend »divertiert«, d. h. sich den Musen zugewandt habe. Ohne dies war für sie der Kriegsmann bloß lächerlich. Friedrich Wilhelm hingegen – Leibniz hatte bei der Beschreibung des »Kampfes« die »schönen Grenadiere« sehr wohl wahrgenommen – wusste offenbar nichts mit sich selbst anzufangen, außer Krieg zu führen.

Bei Anbruch des Abends, nachdem Mars zwar nicht, wie 1700 in Oranienburg von Venus bezwungen war, sondern in der Figur des Kronprinzen aus freien Stücken zur Großmut gelangte, fand er sich immerhin am Fuße des im Lützenburger Garten erbauten Parnass ein. Nach dem 1692 anlässlich der *Serenata* auf dem Wasser erbauten war es also bereits der zweite Parnass, der am brandenburgischen Hof als Kulisse diente. Im Libretto der *I trionfi di Parnaso* wird die Veranstaltung bezeichnet als »festa celebrata negli horti reali di Lutzelburgo con musica, Sinfonia, e balletti in honor del giorno Natalizio della sacra Maestà etc.« Eosander von Goethe, der inzwischen zum Architekt der Königin aufgestiegen war, hatte nach klassischem Vorbild einen vom geflügelten Pferd Pegasus bekrönten Parnass erbaut und mit dem sprudelnden Quell Hippokrenes ausgestattet.

Das Libretto ist in Leder gebunden und mit Goldschnitt versehen, möglicherweise auf die

Aufmachung des wahrhaft königlichen Widmungsgeschenkes anspielend, das Arcangelo Corelli zur Königskrönung aus Rom hatte schicken lassen.³⁴ Die Beschreibung des Parnass gibt Namen und Anordnung der Musen und ihrer Darsteller wieder.³⁵ Die Musen wurden zwar nach klassischem Vorbild von Apoll angeführt, ihre Ehelosigkeit war aber, nach den Äußerungen Leibniz', in einer fremdartigen Konstellation dargestellt, wobei Fürst, Fürstin und Tochter von Courland tatsächlich auch als Verwandte auftraten. Zuerst saß Apoll, dargestellt vom Altkastraten Antonio Tosi. Er war der einzige Sänger, der nicht zur illustren Wiener Truppe gehörte, worauf im Prolog besonders hingewiesen wurde.³⁶ Auf den Ebenen unterhalb Apolls saßen die Musen einander gegenüber, an ihren Attributen kenntlich:

Apollo

Kalliope, Muse der Musik Paola Fridlin	Polyhymnia, Muse der Poesie Regina Schoonjans
Klio, Muse der Geschichte Feder, Buch, Sanduhr Luise Henriette Sonsfeld	Urania, Muse der Astrologie Himmelsglobus Mad. de Sarasin
Melpomene, Muse der Tragödie Krone und Dolch Augustine de la Chevalerie	Terpsichore, Muse des Tanzes Schellentrommel u. Kastagnetten Wilhelmine Henriette de Bousch
Erato, Muse der Liebesdichtung mit ihrem Bruder, Amor Marie & Duc de Courlande	Thalia, Muse der Komödie Spiegel, Maske Julie de Bernâtre
Euterpe, Muse der Konzerte u. Sinf., Laute Elisabeth Douairière de Courland	

Apoll und die beiden Musen der oberen Ebene sangen auf Italienisch, während die übrigen französische Verse rezitierten, sangen oder ein Instrument spielten. Die Bezeichnung des Stücks als *Festa con musica, Sinfonia e balletti* schließt eine Oper aus. Der Prolog hebt mit dem Lob Friedrichs I. an, ohne dessen Schutz die Musen nicht agieren könnten: »Ihre Majestät wissen, in welchem Maß die Musen Ihnen verpflichtet sind, welche das Ornament und die Vergnügungen dieses Parnass ausmachen (...) ihr Ruhm hängt von Ihrer Protektion ab.«³⁷ Diese Formulierung zählt zwar zum standardisierten Herrscherlob, das aber angesichts der geschilderten Hofquerelen alles andere als überflüssig war. Hatte man sich bei dem *Streit der Saeculi* des Vorjahrs noch auf die Form der dialogischen Kantate gestützt, kann bei den *Trionfi* davon nicht mehr die Rede sein. Apoll besingt den Kriegerfriede Friedrichs I. anlässlich der – im Unterschied zur theatralischen Aktion in Lützenburg – blutigen Schlacht am Rhein, die der Apotheose des römischen Imperiums in nichts nachsteht. Dass Urania den Bau des Observatoriums in Berlin preist, ist zugleich der Dank Sophie Charlottes für ein von ihr selbst initiiertes Vorhaben. Die *fiesta con musica* war demnach eine Festkantate, zwar mit höherem Aufwand als der *Streit der Saeculi*, vom Text her aber weniger gehaltvoll. An von Bothmer in Den Haag schrieb Sophie Charlotte: »Die Herzogin von Courland hat am Geburtstag des Königs viel Bewunderung hervorgerufen, und das Fest war, um die Wahrheit zu gestehen, gut auf den Weg gebracht und wäre auch schön gewesen, wenn es durchdachter gewesen wäre.«³⁸ Die Königin störte sich also durchaus an der unzulänglichen Adaptation des mythologischen Stoffs.

Das ausgezeichnete Orchester erhielt demgegenüber erst in der (italienischen) *sinfonia* die

Gelegenheit, sein spielerisches Vermögen unter Beweis zu stellen. Die *balletti* wurden, wie üblich, in der Form des Hofballetts von maskierten Hofleuten getanzt, einschließlich der Musen, die dazu vom Parnass herabgestiegen waren. Im Libretto wird der Komponist nicht genannt, alles spricht für eine ad hoc-Produktion, zu der ausreichend fähige Musiker zur Verfügung standen – war man sich doch nicht einmal sicher gewesen, ob der König rechtzeitig zum Feiern aus dem Krieg zurückkommen würde.

Die letzte Aufführung dieses Zyklus ist die bekannteste des gesamten Lützenburger »Theatrum«. Ihre Partitur ist in gebundener Form in Berlin erhalten, was lange den Irrtum förderte, von den Bühnenwerken sei nur dieses mit Text und Noten erhalten.³⁹ *Polifemo* (Die Liebe des Poliphem) wird im Titel als zweites Werk Bononcini bezeichnet, dessen Libretto von Ariosti bearbeitet (»mis en vers«) wurde. Das eigentliche Libretto stammte nämlich von Jean Galbert de Campistron und hatte Lully zur Vertonung seiner Pastorale *Acis et Galatée* (uraufgeführt 1686) gedient. Mit seinem letzten vollendeten Werk ging Lully über die königliche »musikalische Tragödie« hinaus und kam mit der Pastorale dem Zeitgeschmack nach. Diese ist nicht ohne Grund dem Dauphin Ludwig XV. gewidmet, denn sie hätte in Versailles keine gnädige Aufnahme mehr gefunden.

Ariosti hatte nun die Vorlage, die aus drei Akten und einem Prolog bestand, zu einem Akt ohne Prolog mit italienischen Versen verdichtet. Ausgangspunkt war, wie in der »heroischen Pastorale«, das offensichtlich die tiefsten Züge menschlichen Daseins ergreifende Drama, die Freiheit zugunsten der Liebe aufzugeben. Diesmal ist es Silla (Skylia), die singt: »Ich will die mir teure Freiheit behalten«, was so interpretiert wurde, dass sie bezwungen werden wolle. Wie in der Musik Lullys ist die Pastorale, nicht nur ihrer idealistischen Wesensart nach – auch im Lützenburger Theater hatte man die Schäfer über die Könige gestellt – , sondern, da der Dauphin ebenso gerne wie sein Vater tanzte, von zahlreichen, in die Handlung integrierten Balletten begleitet. Bei *Polifemo* sind es in der Abfolge des Stücks Ritornell, Siciliano und Gigue. Während Lully die Pastorale mit einer Passacaille, einem langsamen Tanz mit fortgesetzter Wiederkehr des Themas, ausklingen lässt, bildete in Lützenburg ein vom Chor der Instrumente und den Sängern begleitetes Rondo auf die irdische Liebe den etwas bescheideneren Abschluss:

»Der macht einen Fehler, der die Liebe zeigt
er wird den Schmerz finden ...
Wer das Vergnügen sucht
macht einen Fehler, die Liebe zu zeigen,
man wird den Schmerz finden,
wenn man das Vergnügen sucht.«⁴⁰

Nun ist aber die Veränderung der dreiaktigen Vorlage zum Einakter nicht einfach eine Verkürzung der Handlung. Postels Vorbemerkung zur *Psyche* ein Jahr zuvor könnte genauso gut für die Bearbeitung Ariostis gelten: auch in Lützenburg mochte man den grausamen Mord Poliphems »nicht mehr leiden«, der Acis mit einem Stein erschlug, um Galathea zu gewinnen. Sie wird zwar mit jener Passacaille versöhnt, durch die Acis – in einen Fluss verwandelt – ewige Liebe zu Galathea erlangt, aber derartige Metamorphosen gehörten endgültig der Vergangenheit an.

Wann *Polifemo* im Sommer zur Aufführung kam, ist nicht bekannt. Menschliches Leid hatte das theatralische eingeholt. Bononcini war wegen der Trauer über den Tod seiner Mätresse, wie

Sophie Charlotte berichtet, in der Produktion seiner Pastoralen beeinträchtigt. Immerhin entstanden neben der Serenade *Filli, Clori, Damon, e Minerva* nach dem Libretto von Ariosti⁴¹ noch Kantaten und Duette. Die mehrfach zitierte Äußerung Sophie Charlottes gegenüber Steffani, dass sie sich nach Erlernung des Kontrapunkts nunmehr selbst der Komposition von Duetten widmen wolle, hat manche Fehleinschätzung hervorgerufen. Bei der Erarbeitung der Stücke und Kammermusik, wobei die Königin am Cembalo saß, gehörte dies zum selbstverständlichen musikalischen Handwerk.

Nach der Abreise der Wiener Musiker kam das Hofballett erst wieder im Frühjahr 1703 in Gang, allerdings unter veränderten Bedingungen. Die Königin schrieb am 22. Mai an von Bothmer: »Die hiesigen Vergnügungen sind zur Zeit ziemlich mittelmäßig, der Krieg lässt alle Spielorte verwaissen, und es scheint, dass alle daran teilnehmen.« Der Krieg forderte seinen Tribut nun also auch in der Kunst. In diesem Jahr waren keine Musiker ausleihbar. So blieb Sophie Charlotte nichts anderes übrig, als sich mit kleinen Festlichkeiten (*fêtes très petites*), Kammerkantaten und -duetten zu begnügen. Am 13. Juni ist erstmals auch von der Aufführung einer Tragödie in Lützenburg die Rede. Die Prinzessin von Hohenzollern und Madame Dohna hatten im *Britannicus* von Racine in Anwesenheit des Königs gespielt, anschließend hatten ein Mahl und ein Ball stattgefunden. Der König schätzte aber die Tragödie nicht.

Nach allem, was über die literarischen Neigungen Sophie Charlottes bekannt ist, nehmen sich die Feiern anlässlich des Geburtstags des Königs am 12. Juli 1703 wie der unerwartete Triumph der deutschen Sprache über die italienische und die französische aus: Auf Anordnung der Königin hatte Ariosti Christian Reuters »Invention und Poesie« *Mars und Irene* vertont. Der Text dieses »theatralischen Aufzugs« in Lützenburg umfasst nur fünf Seiten. In der Eingangsszene präsentiert sich – nach althergebrachtem Muster – der Gott Mars mit etlichen Helden in einer mit allerhand Kriegsrüstungen ausgezierten Maschine. Allegorien wurden allerdings nicht in Anspruch genommen. Mars ist gewissermaßen auf der Durchreise in den Erbfolgekrieg im Lager Friedrichs und weckt mit seinem Lärm Irene. In dem nun folgenden Dialog bittet Irene Mars um Befriedung ihres Reichs, lädt den Gott zum Mitfeiern des königlichen Geburtstags und bekommt seine Zusage. Das einaktige Stück ist eine Festkantate, bestehend aus Arien, Rezitativen und dem abschließenden Chor. Als Zwischenspiel von *Mars und Irene* wurde, wie gewöhnlich, eine Komödie aufgeführt, *Crispin médecin* (Crispin als Arzt) von Noël Lebreton de Hauteroche. Völlig neu war, dass man das französische Stück ins Deutsche übersetzt hatte. War dies im Sinne Sophie Charlottes? Zu diesem Thema findet sich in von Bessers *Schriften* ein »an die Kurfürstin Sophia Charlotta von Brandenburg, welche mehr von ausländischen Sprachen, als von ihrer Mutter-Sprache hielt« gerichtetes Gedicht:

»Noch hat die teutsche Poesie
Vor dir, Durchlachtigste Sophie,
sich nimmer dürffen sehen lassen;
Noch hat ihr Lied sich nicht gewagt,
Was man in allen Sprachen sagt,
Von dir in einem Reim zu fassen.
Diß würd auch heute noch geschehn,
Allein, nachdem sie wohl gesehn,
Daß das, was ihr scheint zu gebrechen,
Auch andern Sprachen noch gebricht,
So denkt sie, warum soll ich nicht
Auch einmal unvollkommen sprechen?«

Mit diesem Gedicht war Sophie Charlotte bestimmt nicht zu gewinnen. Man braucht ohnehin nur in den *Schriften* weiterzublättern, um im Kapitel »Vermischte Gedichte und Übersetzungen« die Vorbilder von Bessers zu finden: es sind Nicolas Boileau-Despréaux, der Hofhistoriograph Ludwigs XIV., und der Manierist Giovanni Battista Guarini. Welche Bewandnis hatte es aber mit der Übersetzung der französischen Komödie? Am Ende des 17. Jahrhunderts war in der Musik vom *goût réuni* des italienischen und französischen Gestus die Rede, der es ermöglichte, die bisher peripheren Klangreden stärker zu berücksichtigen, was die weltliche Kantate am deutlichsten zeigt. Der Königin, die sich auf der Höhe der Zeit befand, kann dies nicht entgangen sein. Nicht nur die Sprache, sondern auch die Art der Aufführung führen dies deutlich vor Augen: Während des Zwischenspiels des *Crispin médecin* speisten die Zuschauer im Parkett – eine im künftigen Rokokotheater durchaus übliche Praxis. Was im Jahre 1700 in Oranienburg mit einem Festtheater für einen einmaligen Zweck begonnen hatte, wurde nun in einem fest eingerichteten Haus verwirklicht. Im Zuge dieser Einrichtung wird der spielende und singende Höfling zugunsten des professionellen Schauspielers von der Bühne verschwinden, dem Musiker wird der Orchestergraben zugewiesen.

Dieses Stück war eine der letzten Vertonungen Ariostis in Lützenburg, der alsbald vom Papst wieder nach Rom zurückberufen wurde. Die so genannte Affäre des Serviten Attilio Ariosti,⁴² der zwar vom Ordensdienst befreit worden war, als er 1695 in die Dienste des katholischen Herzogs von Mantua trat, jedoch weiterhin die Anweisungen des Ordens befolgen musste, dessen Leiter dem Papst unterstand. Den Wechsel Ariostis an Sophie Charlottes protestantischen Hof hatte der Servitenorden auf Wunsch des Papstes gutgeheißen, der bemüht war, die protestantischen Höfe Norddeutschlands für den katholischen Glauben zu gewinnen. Vor der Krönung Friedrichs hatte der Papst im alten Ordensland Preußen Anspruch auf die Zugehörigkeit zum katholischen Glauben erhoben. Bei den Kronverhandlungen Brandenburs waren durch ein Versehen, das Friedrich sich zunutze machte, die Patres Wolff und Vota eingeschaltet worden, um den katholischen Kaiser in Wien günstig zu stimmen. Der Papst rechnete mit einem Erfolg auch für die katholische Kirche. Als Friedrich sich die Krone nicht von einem katholischen Würdenträger aufsetzen ließ, sondern sich im Beisein beider protestantischer Kirchenvertreter selbst krönte, war der Papst düpiert und änderte sofort seine Politik gegenüber Preußen. Nach vergeblichen Protestnoten brach der Papst die Missionierung ab und berief umgehend seine Ordensleute, u.a. Ariosti, ab.

Sophie Charlotte war aber nicht bereit, Ariosti kampflos ziehen zu lassen.⁴³ Sie schrieb an Leibniz, dass sie den Komponisten brauche, und beauftragte den Philosophen, Ariostis Verbleib am preußischen Hof so zu begründen, dass ihm niemand widersprechen könne. Die Kurfürstin von Hannover, die das Ganze anfangs für eine Intrige Ferdinando Chiaravelles gehalten hatte – der übrigens im selben Jahr nach Italien zurückberufen wurde –, äußerte sich nun abfällig über den Musiker, letztlich ging es ihr aber um die Staatsräson.⁴⁴ Allen Bemühungen des preußischen Hofes zum Trotz musste Ariosti im Herbst 1703 wieder in sein Heimatland zurückkehren.

Der Karneval des Jahres 1704 unterschied sich von den vorhergehenden durch seine Zurückhaltung. Der Auftritt der Königin bei der Maskerade war diesmal idealistisch-vergeistigt: in Gestalt des Traums, ohne zu verraten, wovon sie träume. Nach all den Einschränkungen ihres Hofballetts hatte sie Anlass genug, sich eine bessere Zukunft zu erträumen. Immerhin gestattete ihr der König für diesen Winter etwas Besonderes. In Den Haag hatte er eine Truppe von Komödianten gesehen, deren Spiel ihm so gut gefiel, dass er sie für die ganze Saison in

Berlin engagierte – vielleicht sollte dies Sophie Charlotte über den Verlust der italienischen Musiker hinweghelfen. Am 1. März schrieb die Königin an von Bothmer: »Die Komödianten sind großartig, der König besucht seit sechs Wochen vier Mal regelmäßig die Komödie.« Die Auswirkungen des Kriegs machten sich nun empfindlich bemerkbar, denn die Königin berichtete an von Bothmer, sie »verfüge zur Zeit über keinerlei Musik«. Das Hofballett war damit zum Stillstand gekommen. Selbst der Geburtstag des Königs wurde nur mit einer Mahlzeit begangen, bei der die Hofdamen aufwarteten.

Erst am 9. September 1704 fand eine kammermusikalische Darbietung mit Ausführenden von höchstem Rang statt. Die äußerst musikliebende Ansbacher Prinzessin Karoline war angereist und wurde von Karl III., dem »spanischen König ohne Königreich«, zu ihrem Gesang am Cembalo begleitet. Karl III., der als Habsburger für die spanische Thronnachfolge bestimmt war, hatte seinen Anspruch nie gegen den von Ludwig XIV. im Handstreich inthronisierten Philippe d'Anjou durchsetzen können. Hinzu gekommen waren aus diesem Anlass Musiker vom Kasseler Hof, und zwar der mittlerweile in Diensten des Landgrafen Carl stehende Ruggiero Fedeli mit seinen beiden Schützlingen. Sophie Charlotte war es also gelungen, das bewährte System der Ausleihe von verwandten Höfen wiederzubeleben. Der Hannoveraner Statthalter Heusch schreibt deshalb, dass die Divertissements – nach der Pause im Frühjahr und Sommer – »kontinuierlich« würden. Er berichtet sogar, dass Anfang Oktober eine kleine Oper eines nicht genannten Komponisten, *Le nozze di Taiminga, Principessa della Cina* (Die Hochzeit Taimingas, Prinzessin von China), aufgeführt worden sei, die wegen ihrer Originalität einzigartig sei. Damit ist das chinesische Kolorit der Aufführung gemeint, worüber Sophie an die Raugräfin berichtete: »Die Pöllnitz hat eine recht schöne Opera gemacht von lauter Indianer, so gekleidet waren, wie auf Porzellane stehet, recht artig und possierlich.« Neben dieser einzigen Information, die über die Bühnenkostüme auf dem Theater in Charlottenburg bekannt ist, amüsiert sich Sophie Charlotte in einem Brief vom 11. Oktober an von Bothmer über die Szenerie mit dem Kaiser von China und seinen Pagoden

Eine weitere Festveranstaltung fand anlässlich des Geburtstags der Königin am 30. Oktober 1704 statt: Fräulein von Pöllnitz und die Prinzessinnen von Ansbach und Kassel reisten an und bereiteten eine Komödie und ein Fest vor. Die Prinzessinnen traten als Verkörperungen der »Nacht« und der »Aurora« auf, wobei es im Streit der Nacht mit der Morgenröte zwar um den Vorrang, aber auch um die Zukunft ging. Während die Muse des Schauspiels versichert, dass dabei allzeit die Morgenröte den Sieg davontrage, schweigt sie sich über den Fortgang des Tages aus, der in der Rückkehr der Nacht bestehen wird. Es wird die Karnevalsnacht des 1. Februar 1705 sein, die mit dem unerwarteten Tod der Königin ihren irdischen Sieg davontragen wird.