

Claudia Sedlarz

Die Hierodulen des Eros Uranios Hirts Inszenierungen von Hoffesten

Im Frühjahr 1818 drehte sich das Stadtgespräch in Berlin um ein ungewöhnliches Thema, nämlich um Hierodulen. Der Anlaß war ein von Aloys Hirt konzipiertes Ballett in historischen Kostümen, das im Rahmen eines Maskenballes im Berliner Schloß aufgeführt wurde. Neben anderen mythologisch-allegorischen und historischen Figuren ließ Hirt männliche und weibliche Assistenzfiguren auftreten, die im Programm als »Hierodulen« bezeichnet wurden. Nach einer Definition in der *Allgemeinen Encyclopädie* von Ersch und Gruber sind *Hieroduloi* »heilige Knechte und Diener irgend eines Gottes oder einer Göttin beiderlei Geschlechts« und »können in weiterer Bedeutung Alle, welche in dem Dienste der Götter und des Heiligthums, wie Priester, und in engerer Bedeutung Alle, welche als Gehilfen der Priester im Tempel eines Gottes thätig sind, genannt werden«.¹

Knapp zwei Wochen nach der Aufführung erschien in der *Zeitung für die elegante Welt* ein Artikel, in dem ein anonymen Verfasser Hirts Inszenierung angriff und behauptete, Hierodulen seien nichts anderes als »willfähige Tempeldirnen« gewesen.² Als Beleg führte er Stellen aus Schriften antiker Autoren an. Zu seiner Verteidigung schrieb Hirt eine Stellungnahme, die er später mitsamt dem von ihm verfaßten Programm des Festes, der anonymen Kritik und Abhandlungen der bekannten Berliner Altphilologen August Boeckh und Philipp Buttmann nachdrucken und als eigenständige Publikation veröffentlichten ließ.³ Das Hierodulenthema erfuhr so erstmals eine ausführliche wissenschaftliche Behandlung. Auch in anderen Zeitschriften wurde auf diesen Streit eingegangen und in der *Zeitung für die elegante Welt* meldete sich der Anonymus weitere Male zu Wort. Diese Artikel wurden von Hirt in einem weiteren Bändchen gesammelt und ebenfalls veröffentlicht.⁴

Nicht nur der aus dem Hoffest resultierende Gelehrtenstreit, sondern auch die inkriminierte Aufführung selbst ist gut dokumentiert. Derselbe Verlag, der die Publikation der Streitschriften übernommen hatte, brachte einen Prachtband zur Erinnerung an das Fest heraus, der neben einer Besetzungsliste ausführliche Erläuterungen Hirts zur Konzeption des Balletts und Bemerkungen

zur Gestaltung der Kostüme sowie zwölf handkolorierte Kupferstiche mit Kostümfiguren enthält.⁵

Beide Ereignisse, das Fest und der Streit, zeigen Symptome für den immer schwieriger werdenden Umgang mit der Antike am Ende der als Klassizismus oder Klassik bezeichneten Zeitspanne. Da Hirt für die spezifische Ausbildung des Berliner Klassizismus eine prägende Rolle spielte, ist es aufschlußreich zu verfolgen, wie er auf diese Schwierigkeiten reagierte. Auch seine Rolle als Experte im Dienst des Hofes ist von Bedeutung: sowohl seine kreative Tätigkeit als Erfinder von Maskenaufzügen als auch sein Verhalten als Vermittler zwischen wissenschaftlicher und höfischer Sphäre.

Das Fest

Am 8. Januar 1818 wurde in Berlin die Hochzeit des Prinzen Friedrich von Preußen, Neffe des Königs, mit der Prinzessin Wilhelmine Luise von Anhalt-Bernburg gefeiert.⁶ Die eigentliche Trauung hatte schon im November 1817 im Heimatort der Braut stattgefunden, im Januar zogen die Neuvermählten in Berlin ein, und es gab eine ganze Kette von Festakten zu ihrer Begrüßung, die ihren Abschluß und Höhepunkt in einem großen Maskenball im Berliner Stadtschloss fanden.⁷

Es war seit langem der erste feierliche Akt im Hause Hohenzollern, der unbeschwert begangen werden konnte. Eine über zehnjährigen Phase der Kriege und Krisen und damit einhergehenden Entbehrungen, die gerade Berlin hart getroffen hatten, war überstanden. Auch die Trauer um die geliebte, 1810 verstorbene Königin Luise war inzwischen abgeklungen. Luise war bei den letzten aufwendigen Hoffesten, die 1802 und 1804 gefeiert wurden, noch die Hauptperson gewesen.⁸ Inzwischen waren ihre Kinder und die ihrer Schwester ins heiratsfähige Alter gekommen.⁹

Zur Vorbereitung des Balls hatte das Hofmarschallamt unter anderem »586 Schüsseln, Saladiers incl. 4 Compottiers, 100 Dutzend Teller, 12 Dutzend Bouillon Taßen, 6 Dutzend Salzfüßer«¹⁰ bereitstellen lassen. Von der Hofküche wurden zwei Rothirsche, 20 Rehböcke, 57 Hasen, 8 Rebhühner verarbeitet.¹¹ Außer den 500 Mitgliedern des königlichen Hofes waren 2500 weitere Gäste eingeladen worden:

[...] es herrschte dabei keineswegs eine engherzige Etikette, indem diese Einlaßkarten unter Personen aus allen Ständen, in sofern sie zu den gebildeten gehören, vertheilt worden waren. Auch herrschte ein ungezwungener, anständiger Frohsinn in diesem bunten Gewühle von Masken, der den vollgültigen Beweis abgab, daß man auch ohne Courfähigkeit zu sein, sich in der feinen und großen Welt produciren kann.¹²

Auch die Untertanen, die nicht zu den »gebildeten Ständen« gehörten, konnten vom Fest profitieren:

Uebrigens hat dieser Ball auf einen großen Theil der gewerbetreibenden Einwohner einen wohlthätigen Einfluß gehabt, denn Seidenwaaren- und Galanteriewaarenhändler, Handschuhmacher, Schneider, Schuhmacher und mehrere andere haben dadurch einen reichen Verdienst gehabt, und es ist eine beträchtliche Summe Geldes, die sonst vielleicht todt liegen geblieben wäre, in Umlauf gekommen. Mancher mürrische Momus meint zwar, daß sich auch der eine oder andere zu einer seine Kräfte übersteigende Ausgabe könnte haben verleiten lassen, und dadurch seine Schulden vergrößert. Doch das ist seine Schuld!¹³

An dem Fest nahm also die ganze Stadt Anteil. Es stellte einen Höhepunkt des gesellschaftlichen Lebens in der Residenz dar und verlangte nach einer entsprechenden Gestaltung des Geschehens, von dem danach berichtet werden konnte, es habe sich durch »Pracht, Eleganz, glänzende Beleuchtung, Überfluß und Ordnung«¹⁴ sowie durch »Geschmack« und »Reichtum«¹⁵ ausgezeichnet.

Dieses Lob galt nicht zuletzt Hirt, der zum ersten Berater für die Inszenierung des Festes berufen worden war. Von ihm stammten die Idee und Konzeption für das Ballett. Ihm zur Seite stand Karl Moritz Graf von Brühl, als Intendant des Nationaltheaters ein Spezialist für Kostümierungsfragen.¹⁶ Für die Choreographie sorgte der königliche Ballettmeister Telle und die Musik wurde vom königlichen Kapellmeister Romberg komponiert.¹⁷

Den Auftakt des Maskenballes bildete das von Hirt inszenierte Ballett. Nach dem vom Hofmarschall von Maltzahn¹⁸ detailliert festgelegten Zeremoniell wurden am frühen Abend die Gäste eingelassen, die sich in den Räumen auf der Lustgartenseite des Schlosses verteilten.¹⁹ Gegen sieben Uhr begann der Zug der Teilnehmer des Balletts von der Spreeseite des Schlosses ausgehend »durch die alten Paradekammern, den Rittersaal, die Kapelle, die Bildergalerie und die daran stoßenden Zimmer in den Weißen Saal [zu ziehen. ...] Die Königl. Herrschaften nahmen [...] Ihre Sitze als Zuschauer ein und so weit der Raum es verstattete, wurden 3–400 Zuschauer durch besondere Einlaßkarten in dem Saale zugelassen.«²⁰ Dort wurde das Ballett aufgeführt.

Abb. 1. [Aloys Hirt,] *Die Weihe des Eros Uranios*. Eros,
Psyche, Hymen und die Grazien

Nach seinem Ende erhob sich der König und führte gemeinsam mit der Königinmutter eine Polonaise der Aufführenden wiederum durch alle Säle. »Auf ein gegebenes Zeichen fingen zu gleicher Zeit die 3 Orchester im weißen Saal, in der Bildergalerie und im Rittersaale zu spielen an, und der allgemeine Ball wurde eröffnet.«²¹

Am übernächsten Tag berichteten die Berliner Zeitungen über das Fest, das bis fünf Uhr morgens gedauert hatte.²² Zusätzlich wurde das Programm des Eröffnungsballetts abgedruckt, das auch an die Gäste ausgegeben worden war. Eine ausführliche Beschreibung der Aufführung erschien drei Tage später in der *Haude- und Spenerschen Zeitung*:

Se. Majestät der König gestattete an jenem Abende mehr als dreitausend Masken durch Einladungs- und Einlaßkarten den Zutritt zum Königl. Schlosse. Im Glanze unzähliger Kerzen wogte die bunte Menge, in Erwartung des Augenblicks, der den Zug vor ihren Reihen vorbeiführen sollte. Die Pforte öffnete sich. Zauberhaft war der Aufmarsch so vieler schöner Gestalten, der durch eine lange Reihe von Sälen und Galerien unter dem Spiel von drei stark besetzten Musik-Chören nach dem Hauptsaaale sich hinczog.

Der weiße Saal – der einfach-schönste im Schlosse – empfing den bedeutungsvollen Zug von neun und siebenzig Gestalten ohne Erosen.²³ Er trat ein, angeführt von zwei Tempelherolden, und von Comus, dem Fest-Gotte. Zwei zierliche Triumphwagen unterbrachen die sonst zu einförmigen Reihe.

Die lieblichen, mit Silberflor verschleierten, Gestalten des Eros und der Psyche, gekrönt von Hymen, auf dem ersten Wagen stehend, und dann die auf dem zweiten

Abb. 2. [Aloys Hirt,] *Die Weihe des Eros Uranios*. Triumphzug

Wagen folgende Hera, voll der höchsten Majestät, bildeten gleichsam den Mittelpunkt des Zuges, und nur der Glanz der folgenden Heldenpaare mit den vorausgehenden Erosen vermochte das Auge von jenen auf diese zu lenken. Die am Schlusse folgende groteske Gestalt des Momus erinnerte jedoch, daß jedes Auge bedauerte, sie wie Wellen auf Wellen zerfließen zu sehen, und sie nicht bis zur Sättigung fixieren zu können. Überraschend war der Moment, wo die weiblichen Hierodulen, in der Mitte zu vier, und auf dem vier Ecken zu drei sich gruppieren, und so im schwankenden Kreise sich um ihre eigenen Mittelpunkte bewegen. Eine gleiche Überraschung gewährte der Moment, wo nach dem raschen Gesamttanz der männlichen und weiblichen Hierodulen die Musik sanft einfällt, und der zarte Reigen der Grazien beginnt. Doch ähnliche Ansichten bietet der Tanz mehrere.

Besonders schön ließ die Huldigung der sechszehn Heldenpaare, welche nach ihrem Charakter der Liebe: in die Heroischen, in die Romantischen, in die Zärtlichen, und in die Besonnenen abgetheilt, vier zu vier vortraten, und dann mit eigenthümlichen Gruppen und Tänzen von den weiblichen Hierodulen gleichsam umspinnen wurden. Vorzüglich nahm sich die Bewegung um die Romantischen aus.

Endlich traten die Gottheiten von ihrer Höhe: Hera mit den Grazien und Priesterinnen hinter, und Eros und Psyche vor den Altar, welchen Hymen mit der Fackel entzündete. Alle Blicke und Gebärden der vereinigten Gruppen wenden sich dahin, und eine Pause macht den Akt feierlich; – während dem vortretenden Momus, der sich bis jetzt bloß durch Necken und Spott bemerkbar machte, jetzt stückweise gleich Schuppen die häßliche Maske entfällt, und, in den Agathodämon umgewandelt, er zur Seite der andern schützenden Mächte sich zeigt. So gestaltet sich der Schlussstein des Feengebäudes, das wie auf einen Zauberschlag entstand, um in einem langen Zuge dem erstaunten Auge wieder zu entschwinden.²⁴ (Abb. 1 und 2)

Die Ausführenden wurden namentlich genannt, es waren insgesamt über 80 Angehörige des Hofes, darunter Mitglieder der königlichen Familie.²⁵

Hirt als Inventor von Hoffesten

Auch diejenigen 2500 Festgäste, die im Weißen Saal keinen Platz fanden, das Ballett selbst also nicht sehen konnten, hatten während der mehrmaligen Défilés des Festzuges durch alle Paraderäume Gelegenheit zur Bewunderung der Kostüme. Visuelle Beeindruckung war der Hauptzweck des Aufzugs. Auf dem Maskenball wollte der Hof mustergültig vorführen, wie man Würde, Anmut und Bedeutsamkeit vereinen konnte. So inszenierte man einen Triumphzug der Schönheit und Vornehmheit, der den Einzug des frischvermählten Paares in die Stadt vier Tage zuvor in verwandelter, überhöhter Form wiederholte. Die Überhöhung wurde durch die traditionellen Konstruktionen der Allegorisierung und Mythologisierung erreicht. Allerdings sind hier deutliche Brüche im Gebrauch der alten Formen zu verzeichnen, die dann auch zur kritischen Aufnahme der Inszenierung führten.

Feste und Bälle waren bevorzugte Anlässe höfischer Repräsentation. Die Gestaltung solcher Feste hatte eine lange Tradition. Ikonographie und Themenwahl wurde durch den im 16. Jahrhundert ausgebildeten mythologisch-allegorischen Kanon bestimmt. Die im 17. Jahrhundert in Versailles entwickelte Festkultur wurde zum Maßstab für ähnliche Veranstaltungen an den Höfen des Absolutismus. Ballette, in denen Angehörige des Hofes, und oft die Fürsten selbst in mythologischer Verkleidung auftraten, waren ein wichtiger Bestandteil dieser Kultur.²⁶ Anders als im Theater und der Oper, wo sozial niedrig stehende Schauspieler als Götter und Herrscher auftraten, um das Walten des Schicksals vorzuführen und Erkenntnis und Mitgefühl zu evozieren, diente der Auftritt des Souveräns als Gott vor allem der Feier seiner Macht. Die Übersteigerung der Wirklichkeit erzeugte in diesem Fall nicht eine Illusion, die im krassen Gegensatz zur Wirklichkeit stand (Schauspieler als Könige), sondern sie drückte im Gegenteil die wahre, göttlich-kosmische Natur des hohen Standes aus, die sich nur in der Überhöhung durch Kunst ganz zeigen konnte.

Um 1800 hatte sich aber die Stellung der Monarchie und des Hofes stark verändert – und damit auch die Vorstellung von Repräsentation. Die Analogie zwischen göttlicher und monarchischer Macht, die ursprünglich der Bezugspunkt für allegorische Inventionen war, konnte nicht mehr ohne weiteres behauptet

werden, jedenfalls nicht mehr im Sinn eines unbezweifelbaren Datums. Möglich war nur noch ein historisierender Rückgriff auf diese Gleichsetzung.²⁷

Gleichzeitig hatte sich der Umgang mit der Mythologie und der klassischen Antike gewandelt. Mythologie galt nicht mehr als ein Reservoir spielerischer Spiegelungen der Wirklichkeit, aus dem man sich fast beliebig bedienen konnte; der gelehrte Concettismus konnte vor der Verwissenschaftlichung der Altertumskunde nicht mehr bestehen. Im Ancien régime war die Nutzung der Dignität des Antikischen noch den Höfen vorbehalten. Im Verlauf des sozialen Umbruchs, den man Aufklärung nennt, wurden die Nutzungsrechte an der Antike breiter verteilt. Die Höfe verloren gewissermaßen ihr Antike-Privileg und mußten sich wie alle anderen gesellschaftlichen Akteure um eine Aneignung bemühen. Die Definitionsmacht über das richtige oder falsche Verständnis von Antike wurde jetzt von der Wissenschaft beansprucht. Die Karriere der Idee einer für die moderne Gesellschaft vorbildlichen Antike verlief auffällig parallel zur Durchsetzung der Wissenschaft als autonomer Institution innerhalb des Staates.

Die Vertreter der antikekundlichen Fächern profitierten durch hohes gesellschaftliches Ansehen. Hirt, der durch seinen langjährigen Aufenthalt am Ort der berühmtesten Denkmäler und Kunstwerke hervorragte, wurde vom preussischen Hof als Experte verpflichtet. Daß er zu den Vertrauten der unter Friedrich Wilhelm III. in Ungnade gefallenen Maitresse seines Vaters, Wilhelmine Encke, Gräfin von Lichtenau, gezählt hatte, schadete ihm nicht.²⁸ Sein Rat als Kunstkenner wurde geschätzt, Friedrich Wilhelm III. behandelte ihn wohlwollend und ließ seine Kinder von Hirt in Kunstgeschichte unterrichten.²⁹ Als Teil seiner Expertentätigkeit und auch als didaktische Maßnahme können seine Inszenierungen von Hoffesten angesehen werden.

Johann Gottfried Schadow schrieb in seinen Lebenserinnerungen über seinen Freund Hirt: »Seine Gewandtheit zeigte sich in einem Kunstfache, in welchem unsere Altertumsforscher in Verlegenheit geraten würden, wenn man sie in Anspruch nähme.«³⁰ In der Folge beschrieb er das Maskenspiel mit lebenden Bildern *Dädalus und seine Statuen*, das Hirt 1802 eingerichtet hatte.³¹ Es wurde von Mitgliedern des Hofes, mit Königin Luise als Minerva und Prinz Louis Ferdinand als Dädalus aufgeführt. Die Teilnehmer hatten durch die Einstudierung und die Diskussion über die Kostümierung sicherlich viel über Mythologie und Kunstgeschichte gelernt. Die performative Aneignung der Antike durch solche Maskeraden war ebenso wie die Aneignung der Kunstgeschichte durch das spielerische Nachstellen von Gemälden ein Ausdruck des leidenschaftlichen

Interesses an Kunst und Geschichte um 1800. Nicht nur durch Wissen und durch den Besitz von Gegenständen, die »Kunst« oder »Geschichte« verkörperten (wozu auch im historisierenden Stil gefertigte Gebrauchsgegenstände gehörten), sondern auch durch spielerische Vergegenwärtigung wollte man der Antike und anderen Epochen möglichst nahe kommen.³² Dabei spielte die Frage der Kostümierung eine große Rolle. Die Kostüme für das Spiel hatte Hirt ebenso wie die Fabel selbst entworfen und sogar auf die Choreographie Einfluß genommen.³³ Er machte dabei seine langjährige visuelle Erfahrung sowie seine profunde Kenntnis textlicher Quellen geltend, hatte aber gleichzeitig auch Verständnis für die Anliegen der Hofleute:

Man will nicht nur seine Rolle schön, sondern auch eine schöne Rolle spielen. Dieß ist so oft bei Schauspielern von Profession der Fall: darf man sich wundern, daß bei gesellschaftlichen Spielen jedes Mitglied auf die vortheilhafteste und eleganteste Weise auftreten will?³⁴

Das Bewußtsein für historische Genauigkeit hatte sich als ein Teil von Bildung durchgesetzt, dem Hof war daran gelegen, an diesem Wissen teilzuhaben und es für seine Selbstdarstellung zu nutzen. Das Prestige wurde nicht mehr über die Mythologie hergeleitet, sondern über den Zugriff auf spezialisiertes historisches Wissen, das sich nicht zuletzt in ausgefallenen Kostümerfindungen zeigte. Die Kostüme der beiden Hauptfiguren Minerva und Dädalus entsprechen zwei Abbildungen aus Hirts drei Jahre später erschienenen, aber schon seit langem konzipierten *Bilderbuch der Mythologie, Archäologie und Kunst*. Luises Minervakostüm ist dem Gewand einer Statue im vatikanischen Museo Pio-Clementino nachgebildet. Die Vorlage für das Kostüm Louis Ferdinands als Dädalus fand Hirt in einer Kleinbronze in der königlichen Sammlung, sie stellt einen Vulcan dar, der als Attribut einen Hammer in der Hand hält.³⁵ Gerade auf dieses Attribut kam es Hirt bei seiner Umdeutung an: im Ballett tritt Dädalus als Bildhauer auf, der Hammer wurde vom Schmiede- zum Bossierhammer uminterpretiert (Abb. auf S. 190).

Das zweite Hoffest, in dessen Vorbereitung Hirt involviert war, wurde am 12. März 1804 zur Geburtstagsfeier der Königin Luise im Schauspielhaus veranstaltet. Es war ein großer Maskenball, in dessen Rahmen mehrere Ballette aufgeführt wurden.³⁶ Im ersten und aufwendigsten, das die Rückkehr Alexanders des Großen aus Indien und seine Hochzeit mit der Prinzessin Statira, Darius Tochter, darstellte, trat Luise selbst als Statira auf. In der offiziellen Dokumentation des Festes, deren Text von einem ungenannten Autor verfaßt wurde, ist Hirt als Gestalter nicht erwähnt, statt dessen »siebzehn, durch

Rang und Humanität gleich ausgezeichnete Männer«, die die Konzeption und auch Finanzierung dieses ausnehmend prunkvollen Festes übernommen hatten.³⁷ Hirts Mitarbeit an der Konzeption einiger mythologischer Ballette, deren Motivik bereits auf den Entwurf von 1818 vorausweist, ist aber belegt.³⁸

»Die Weihe des Eros Uranios« als mythopoetischer Entwurf

Die Rolle des Festgestalters fiel Hirt als dem antikekundlichen Experten des Hofes zu. Dabei sah er sich kaum als Hofkünstler oder Dienstleister am Hof, sondern als wissenschaftliche, durch seine Ämter als Universitätsprofessor und Mitglied beider Berliner Akademien ausgewiesene Autorität, die beratend, nicht aber dienend tätig war. Können aber über dieses Expertentum hinaus die Entwürfe für die Ballette, die ja sowohl poetische Erfindung als auch die Gestaltung der Kostüme einschlossen, als eigenständige künstlerische Leistung gesehen werden?

Das Hochzeitsballett vom Januar 1818 hatte eine sehr reduzierte Handlung, bedeutungsvoll war jedoch die von Hirt erdachte Figurenkonstellation. Das Thema war die Heirat von Amor, hier Eros genannt, und Psyche. Der Stoff ist durch das Märchen bekannt, das Lucius Apuleius in seinen im 2. Jahrhundert n. Chr. verfaßten Roman *Der Goldene Esel*³⁹ erzählt hatte. Dort geht es vor allem um die mannigfaltigen Prüfungen, die der schönen Psyche von der eifersüchtigen Venus auferlegt werden, bis sie von Jupiter für unsterblich erklärt wird und ihren Geliebten Amor heiraten kann. Sie gebärt dann ein Kind namens Voluptas. Die berühmtesten Darstellungen der Geschichte waren die Fresken Raffaels und seiner Schüler in der Loggia der Villa Farnesina (1517). Im Klassizismus kam das Thema als eine tiefsinnige Allegorie der Liebe, die den erotischen Aspekt keineswegs ausschloß, sehr in Mode.⁴⁰

Hirt hatte sich in einer 1812 in der Akademie der Wissenschaften vorgetragenen Abhandlung mit dem Gegenstand beschäftigt und an einer Umdeutung gearbeitet.⁴¹ Nach ihm ist der Amor und Psyche-Stoff älter als das Märchen des Apuleius, es gäbe zwar keine älteren Textzeugen, aber bildliche Quellen, die am Attribut der Psyche, den Schmetterlingsflügeln, erkennbar seien. Hirt trug etliche solcher Darstellungen auf Münzen und Reliefs zusammen. Daraus rekonstruierte er den Ur-Mythos, den Apuleius profanisiert habe. Ursprünglich ginge es um die Geschichte der Läuterung Psychens als Allegorie der menschlichen Seele, die von Amor als Seelenführer vorgenommen wird. Erst nach-

dem sie etliche Qualen durchlitten hatte, wurde sie unsterblich. Der Mythos entstamme den spätantiken Mysterienkulten und beziehe sich auf geheime Einweihungsriten.⁴²

Der Titel des Balletts greift gewissermaßen diese These auf: »Die Weihe des Eros Uranios« spielt auf den Locus classicus in Platons *Gastmahl* an, wo in der Rede des Pausanias die Unterscheidung zwischen edlem und unedlem Eros getroffen wird. Die ungleichen Eroi seien Söhne verschiedener Mütter, nämlich der »himmlischen« Venus Urania und der »irdischen« Venus Pandemos.⁴³ Hirt berichtet in seiner Abhandlung:

Nach dieser Lehre nun fand sich die Seele, so lange sie im Leibe eingeschlossen war, [...] gleichsam in der Mitte von zwei sich feindlichen Wesen. Die gemeine Venus mit dem gemeinen Amor suchte sie durch körperliche Reize zu befangen, und in das Netz der Sinnlichkeit zu verstricken, indem die himmlische Venus und der himmlische Amor die Seele für das Schöne der Tugend und des Übersinnlichen empfänglich machten. Übt die ersteren Mächte ihre Herrschaft über sie aus; so war sie dem Wahn und den Leidenschaften preis Gegebene, und sie befand sich in dem Zustande einer Irrenden, einer Gefangenen und Geplagten. Entfesselte sie sich aber vom Sinnlichen, der geheimen Ahnung des ursprünglich Schönen und Göttlichen folgend; so stand sie unter dem Einfluß und Schutz jener zwei himmlischen Gottheiten, und nach Ablegung der irdischen Hülle waren für sie die Freuden des Hades bereitet.⁴⁴

Es spricht eine gewisse – ihm vermutlich gar nicht bewußte – Selbstherrlichkeit aus Hirts Themenwahl für das Ballett. Indem er seine eigene Auslegung des Stoffes in den sensiblen Rahmen des höfischen Zeremoniells stellte, nutzte er genau diese Sensibilität, um die Tadellosigkeit seiner Thesen nochmals unter Beweis zu stellen. Denn nur unter Berufung auf die selbstgeschaffene Moralisierung des Stoffes konnte das nach seiner herkömmlichen Ikonographie eindeutig erotisch konnotierte Amor-und-Psyche-Thema Grundlage der Inventio für eine höfische Hochzeit am Beginn des 19. Jahrhunderts werden. In der Festbeschreibung wurde gleich eingangs bemerkt: »Der Ort und der Anstand der Auftretenden erforderte jede Entfernung theatralischer Frivolität, sowohl in dem Gegenstande, als in der Ausführung.«⁴⁵

Hirts Festentwürfe zeichnen sich generell durch einen Synkretismus aus, der einerseits das antiquarische Spezialwissen nutzt, um die herkömmliche Allegorik zu überwinden, andererseits sehr unbekümmert verschiedenste mythologische Überlieferungen kombiniert, um damit neue, gegenwartsbezogene Bedeutungsebenen zu schaffen.

Abb. 3. [Aloys Hirt,] *Die Weihe des Eros Uranios*.
Hera Teleia und ihre Priesterinnen

So führt er als dritte Hauptperson des Eros-Uranios-Balletts Hera Teleia ein, die Göttin, in deren Namen die Eheschließung vollzogen wird. *Teleia* war einer der Beinamen Heras als Beschützerin der ehelichen Rechte, die sie selbst als Gattin des Götterkönigs Zeus immer wieder gegen dessen Geliebte verteidigen mußte. Weder im Psyche-Märchen des Apuleius noch in der Hirtschen Akademieschrift spielt Hera eine Rolle. Wenn Hirt sie in der Ballett-Inventio als Hüterin des Eheinstituts einführt, dann nimmt er darauf Bezug, daß auch am Hof ein bürgerliches Eheideal gepflegt wurde, das Treue als eheliche Primärtugend propagierte.⁴⁶ Das war nicht nur eine Reaktion des regierenden Königs Friedrich Wilhelm III. auf das verachtete Maitressenwesen seines Vaters, sondern ein Indiz für die zunehmende Dominanz bürgerlicher Werte, denen sich das Königshaus anpaßte.

Die Göttin erschien nicht im vollen Glanz als Königin des Olymp, sondern in gewisser Weise als ihre eigene Priesterin. Sie wurde von zwei Ober- und zwei weiteren Priesterinnen begleitet, die ähnliche Gewänder trugen, und war lediglich durch ein goldenes »Schleierdiadem« und ein Szepter ausgezeichnet. (Abb. 3) Damit trat sie eher als eine Amtsperson auf, die für einen bestimmten Aufgabenbereich zuständig ist, nicht als Repräsentantin göttlicher Individualität und Macht. Auch damit wurde etwas über die veränderte aristokratische Selbstdefinition gesagt.

Abb. 4. [Aloys Hirt,] *Die Weihe des Eros Uranios*.
Die Hierodulen

Um den Zug möglichst beeindruckend erscheinen zu lassen und viele Personen beteiligen zu können, mußten Assistenzfiguren hinzugefügt werden. Das waren die Götter Comus,⁴⁷ Momus und der sich daraus verwandelnde Agathodämon, der Tempelherold und die Grazien⁴⁸ und je sechszehn weibliche und männliche Hierodulen. (Abb. 4 und 5) Die Hierodulen müßten eigentlich zum Kreis der Hera gehören, denn Amor und Psyche wurden nicht kultisch verehrt und verfügten deshalb weder über Tempel noch über Tempeldiener. Dennoch sind die weiblichen Hierodulen als Dienerinnen der Psyche gekennzeichnet, denn sie trugen Schmetterlingsflügel als Kopfschmuck.⁴⁹ Im zweiten Band des Hirtschen *Bilderbuchs für Mythologie*, der 1816 erschienen war, begegnen im Kapitel »Die Dämonen der geselligen Neigungen« die meisten der im Ballett zusammengestellten Figuren: Comus, die Grazien, Hymen, Amor und Psyche sind dort erwähnt.⁵⁰ Die Einleitung in diesen Abschnitt lautet ähnlich wie Hirts eigene Zusammenfassung der Fabel des Balletts, es geht um die Beförderung einer kultivierten Geselligkeit. Für solche Bedeutungsebenen, die gesellschaftliche Bindekräfte betreffend, die gerade in Berlin um 1800 viel diskutiert wurden, hatte Hirt ein feines Gespür, ebenso für die Bedeutung kultischer Handlungen und religiöser Gebräuche. Was ihm allerdings fehlte, war ein tieferes Verständnis für die eigenständige Symbolik mythologischer Figuren.⁵¹ Vergleicht man Hirts Entwürfe als Festinventor mit den mythopoetischen Programmen, die Goethes Maskenaufzügen zugrundelagen,⁵² mangelt es ihnen nicht nur an Poesie, sondern auch an Kohärenz der Fabel. Die Aufgabe der Modernisierung

Abb. 5. [Aloys Hirt,] *Die Weihe des Eros Uranios*. Comus, Tempelherold, Momus und Agathodämon

traditioneller Würdeformeln festlicher Repräsentation wurde aber durchaus erfüllt.

Die Kostümierung

Zu den Gestalten, die dem griechischen Sagenkreis entstammen, wurden noch sechszehn »Heldenpaare« erfunden, »die sich durch Ergebenheit in den ehelichen Verhältnissen auszeichneten«. Es handelte sich um teils sagenhafte, teils historische Gestalten, beispielsweise »Alexander und Roxane«, »Hector und Andromache«, »Arminius und Thusnelda«, »Otto und Adelheid«, »Cid und Ximene«, »Mausolus und Artemisia«, »Peter von Provence und Magalone«, »Ulysses und Penelope«, »Germanicus und Agrippina«, »Ludwig XII. und Anna von Bretagne«. Bei ihrer Auswahl »kam es hauptsächlich auf Verschiedenheit der Zeitalter und der Völker, so wie auf das Mancherlei charakteristischer Kostume« an.⁵³ Sie waren die eigentliche Sensation des Aufzugs. Während die Kostüme der mythologischen Gestalten eher schlicht gestaltet waren – und diese klassizistische Schlichtheit war 1818 schon leicht aus der Mode gekommen –, überboten sich die Heldenpaare gegenseitig in Prunk und Luxus ihrer Gewänder. Diese Prachtentfaltung und die Einführung dieser Gestalten geht vermutlich nicht auf Hirt zurück, sondern auf ein Mitglied der königlichen Familie, Karl von Mecklenburg-Strelitz.⁵⁴ Die Anwesenheit der Paare verlieh

Abb. 6. [Aloys Hirt,] *Die Weihe des Eros Uranios*. Agrippina, und Germanicus, Anna von Bretagne und Ludwig XII.

dem Spiel nicht nur zusätzlichen ästhetischen Reiz, sondern auch repräsentativen Mehrwert: sie standen für die dynastische Geschichte Europas. Die Helden stellten im Spiel die Gäste der Hochzeit von Eros und Psyche dar, doch gleichzeitig auch Gäste des Hauses Hohenzollern, das damit zu verstehen gab, daß seiner Einladung auch Alexander der Große und Otto I. selbstverständlich folgen würden.

Die Ausführung der Kostümierung wurde nicht Hirt allein überlassen, sondern Karl Graf von Brühl hinzugezogen, der als Generalintendant der Königlichen Theater ebenfalls Spezialist für Ausstattungsfragen war. Er übernahm den Entwurf der mittelalterlichen Kostüme – also von neun der sechzehn Heldenpaare (Abb. 6 und 7). Im gedruckten Festbericht gab Hirt längere Erklärungen zur Kostümwahl.⁵⁵ Auf die Frage »woraus schöpfen wir die Kenntniß des antiken Kostums?«, gibt er die Antwort: »Hauptsächlich aus den alten Denkmälern, denn jede Beschreibung und Nachricht bleibt schwankend, wenn man dabei die Denkmäler nicht zu Hülfe nimmt.« Allerdings seien die erhaltenen Denkmäler vorwiegend Skulpturen, die plastische Kunst bevorzuge aber die Darstellung des nackten Körpers.⁵⁶ Deshalb wählten die Bildhauer der Antike wenn überhaupt, eine Bekleidung »welche ihren Gegenstand am wenigsten einwickelt und verhüllt«. Insofern müsse man davon ausgehen, daß Bildwerke nicht völlig zuverlässige Quellen für den zeitgenössischen Kleidungsgebrauch seien, es brauche viel Denkmälerkenntnis und Erfahrung, um sich hierüber ein Urteil bilden zu können.

Abb. 7. [Aloys Hirt,] *Die Weihe des Eros Uranios*. Hector und Andromache, Thusnelda und Arminius

Die Kostümerfindungen Hirts und Brühls für die Heldenpaare gleichen sehr denjenigen, die in den folgenden Jahren von Brühl für verschiedene Schauspiel- und Operninszenierungen entworfen wurden.⁵⁷ Seit 1819 veröffentlichte Brühl die Figurinen mit kurzen Kommentaren und zeigt sich im Vorwort zu seiner Publikation deutlich von Hirts Argumentation im Festbericht beeinflusst.⁵⁸ Es stellt sich die Frage nach einem möglichen Einfluß Hirts auf die Entwürfe der antikisierenden Kostüme für die Oper und darüber hinaus die Frage, ob nicht die sehr aufwendig gearbeiteten Kostüme des Festes in den Fundus der Oper eingingen.⁵⁹

Der Streit um die Hierodulen

Daß Hirt im Ballett den Gott Momus auftreten ließ, der in der griechischen Literatur als »dümmlischer nörgelnder Kritiker« dargestellt wurde,⁶⁰ läßt einen angesichts der Nachgeschichte des Festes fast an seherische Fähigkeiten denken. Knapp zwei Wochen nach dem Fest erschien in der *Zeitung für die elegante Welt* der eingangs erwähnte Artikel, in dem die Hirtsche Inszenierung heftig angegriffen wurde. Die Kritik ist unterzeichnet mit einem von drei Punkten gefolgt »W...«, das linksbündig steht – rechtsbündig folgt ein »R.«. In einer Fußnote wird bekannt gemacht, daß der Verfasser »nie in einer genaueren Berührung« mit Hirt gestanden hätte.⁶¹ – Die meisten Leser, auch Hirt selbst,

hielten zunächst den Dresdner Altertumswissenschaftler Carl August Böttiger für den Urheber.⁶² Böttiger und Hirt standen durchaus in einer »genaueren Berührung«, sie kannten sich seit langem persönlich. Böttiger versuchte, als der Artikel großes Aufsehen erregte, in zahlreichen Briefe an Berliner Freunde den Verdacht von sich zu weisen.⁶³ Dennoch war er der Verfasser.⁶⁴

In der Kritik kommt er nach einer längeren Einleitung, in der unter anderem der Satz fällt: »[...] die Alterthumskunde ist eine strenge, wohl etwas grämliche und harthörige Dame, und versteht nun einmal, wenn Jemand in ihr Gebiet einschreitet keinen Scherz«, auf den Punkt: »Die Hierodulen, um es nur gleich rein herauszusagen waren die Lust- und Freudenmädchen im Dienste jener asiatischen Naturgöttin [...] Venus Urania [...].«⁶⁵ Der Kult dieser babylonischen Göttin wird dann ausführlich beschrieben: in frühesten Zeiten wurden ihr Menschenopfer gebracht, später nur noch das Opfer der Jungfräulichkeit. Noch später waren es nicht mehr die vornehmen Jungfrauen, die ihr geopfert wurden, sondern Sklavinnen, »die in den Tempelhallen und Lusthainen das durch die Religionssitte selbst geheiligte, sonst so verrufene Gewerbe trieben, und in Allem mit den Bajaderen der Hindus die auffallendste Ähnlichkeit hatten. Sie wohnten in den Vorhöfen des Heiligtums und wurden Sklavinnen des Heiligtums, Hierodulen genannt.«⁶⁶

Der ganze Artikel gibt sich sehr gelehrt – was überhaupt nicht zum adelsfreundlichen Stil der *Zeitung für die elegante Welt* paßte, die sich an ein gebildetes, jedoch nicht wissenschaftlich gebildetes Publikum richtete.⁶⁷ Genau aus diesem Grund war sie aber das richtige Organ, um den Kern der Kritik zu Gehör zu bringen. Der Verfasser fragt sich, ob Hirt die »edlen Frauen und Fräuleins«, etwa »im originalen Kostume der Hierodulen habe auftreten lassen: kurze Hemdchen ohne Ärmel, die nur bis knapp übers Knie reichen, aus sehr dünnen Stoff.« – Er hält es wohl immerhin für möglich, denn er fügt hinzu: »selbst der Gebrauch des Trikots⁶⁸ [möchte] bei so großer Enthüllung der Sitte und Schamhaftigkeit nur wenig zu Hülfe kommen. Wer so viel Preis giebt, hat Lust alles und sich selbst obendrein feil zu bieten.«⁶⁹ – Am Ende seines Artikels gibt der Verfasser noch einmal den Grund seines Schreibens an: Es sei eine reine Vorsichtsmaßnahme. »Wir Deutsche« seien ein schnell alles Fremde aufnehmendes Volk. Bald würden auf allen Bällen Hierodulen herumlaufen. »Die Sache mit diesen Hierodulen muß also noch weiter zur Sprache kommen«, da ohnehin schon in allen »Theezirkeln und Morgenunterhaltungen« davon geredet würde. – Was sicherlich nicht der Fall war, das bewirkte nun erst dieser Artikel, in dem Hirt zuletzt zu einer Entgegnung aufgefordert wird.⁷⁰

In einem Brief vom März des Jahres schrieb Friedrich Zelter an Goethe: »von unserm Hierodulenspuk wirst Du wohl gehört haben. Unser Grimmbart ist in das Kloak gestiegen um zu räuchern und zu parfümieren was ihm jedoch keiner dankt.«⁷¹ Der »Grimmbart« war Friedrich August Wolf, der berühmteste Altphilologe der Zeit und Kollege Hirts an der Berliner Universität.⁷² Er trat als erster Verteidiger Hirts auf.⁷³ Es hat zumindest den Anschein, daß er dies unaufgefordert tat.

Dagegen schrieben die Graezisten August Boeckh und Philipp Buttmann, ebenfalls namhafte Kollegen Hirts, ihre Untersuchungen des Begriffs Hierodulen ausdrücklich auf die Bitte Hirts hin.⁷⁴ Die Schriften gingen hin und her, der Angreifer meldete sich mit einem anderen Initial »E.« zu Wort – am Ende wurde die gesamte, zunächst in der *Zeitung für die elegante Welt* ausgetragene Debatte in den eingangs erwähnten Bändchen *Die Hierodulen* und *Nachtrag zu den Hierodulen* zusammengefaßt.⁷⁵ In der Allgemeinen Encyclopädie von Ersch und Gruber werden sie als Fachliteratur zum Stichwort »Hierodulen« zitiert.⁷⁶

Wie ist die Auseinandersetzung einzuschätzen? Die Kritik richtete sich letztendlich gegen die Anmaßung, Hoffeste mit Versatzstücken aus der Antike schmücken zu wollen, mythologische Maskeraden zum Vergnügen aufzuführen. Nicht Hirts wissenschaftliche Kompetenz wurde von seinem Angreifer in Frage gestellt, sondern seine Doppelrolle als Wissenschaftler und freundschaftlicher Berater der königlichen Familie, der seine Kenntnisse zur Modernisierung höfischer Spielformen hergab. Es ging um Statusfragen in einer Zeit der Umbrüche. Bei der Etablierung der Wissenschaft als autonome Institution beanspruchte die Altertumskunde den Status einer Leitwissenschaft. Sie wurde von ihren Vertretern nicht nur als Hüterin historisch-kritischer Genauigkeit, sondern auch als Verwalterin der ehrwürdigsten kulturellen Hervorbringungen der Menschheit gesehen. Der Kritiker warf Hirt letztendlich einen Mißbrauch dieses Erbes vor.

Am empfindlichsten wurden die Aufführenden selbst angegriffen. So »schicklich« das Ballett auch ablief – es half nichts, die Idee, Hofdamen seien als Tempelprostituierte aufgetreten, ließ sich nicht mehr aus der Welt schaffen. Hirt mußte deswegen nicht nur sich selbst verteidigen und seine Freunde zu Hilfe rufen, sondern er mußte vor allem einem drohenden Skandal entgegenreten. Dies gelang nur mit den vereinten Kräften wissenschaftlicher Autorität. Es fällt auf, daß die Verteidigungsredner es nicht für nötig befanden, Hirt persönlich in Schutz zu nehmen. Ihre Strategie war es vielmehr, auf einen

unsachlichen Vorwurf sachlich zu reagieren und einen bisher nicht genügend untersuchten Gegenstand bei dieser Gelegenheit genauer zu bearbeiten. Der Angriff kam aus den Reihen der Wissenschaft und wurde mit Mitteln der Wissenschaft zurückgewiesen. Ein richtiger Skandal wurde damit vermieden.

Der Hof führte demonstrativ unbeeindruckt von jeglicher Kritik im Februar das Ballett noch einmal auf: diesmal in der Oper, damit mehr Zuschauer es sehen konnten.⁷⁷ Der König war anwesend.

Drei Jahre später, 1821, wurde wiederum im Weißen Saal ein prunkvolles Hoffest mit szenischen Einlagen gefeiert. Es trug den geheimnisvollen Namen »Lalla Rûkh« und wurde von Schinkel ausgestattet.⁷⁸ Antike Motive kamen nicht mehr vor, nicht griechische Götter, sondern indische Prinzessinnen und orientalische Feen waren zu sehen. Nachdem die griechisch-römische Mythologie von den kritischen Wissenschaften vereinnahmt worden war, boten exotische Kulturen und die neuere Geschichte Stoffe für prunkvolle und vorerst unverfängliche Festentwürfe.⁷⁹

Anmerkungen

- 1 Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, bearb. und hrsg. von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber, Bd. II, 8, Leipzig 1831, S. 50 f.
- 2 Die Hierodulen. Eine antiquarische Erörterung durch ein Hoffest in Berlin veranlaßt, in: *Zeitung für die elegante Welt* 1818, H. 16–19 (22. 1.–26. 1.), Sp. 121–123, 130–133, 138–142, 145–148.
- 3 Hirt: Hierodulen 1818 <81.a>.
- 4 Hirt: Nachtrag zu den Hierodulen 1818 <81.b>.
- 5 Hirt: Die Weihe des Eros Uranios 1818 <80>.
- 6 Friedrich von Preußen (1794–1863) war der Sohn des Ludwig Friedrich Carl (1773–1796) und der Friederike von Mecklenburg-Strelitz (1778–1841), also des Bruders von Friedrich Wilhelm III. und der Schwester der Königin Luise. Die Braut Wilhelmine Luise (1799–1882) war die Tochter des Herzogs Alexis von Anhalt-Bernburg.
- 7 Die Regie der Fahrt des Brautpaars von Potsdam über Charlottenburg nach Berlin war in allen Einzelheiten in der *Vossischen Zeitung* vom 1. Januar 1818 veröffentlicht worden. Dieser Einzug in die Stadt und der weitere Ablauf der Hochzeit entsprach dem traditionellen Hofzeremoniell, vgl. Thomas Biskup: *The Transformations of Ceremonial: Ducal Weddings in Brunswick, c. 1760–1800*, in: Karin Friedrich: *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York 2000, S. 169–186.

- 8 Auf diese Feste – auf die ich unten genauer eingehen werde –, wurde in einem breiten wohlwollenden Bericht in der Zeitung für die elegante Welt, der gute drei Wochen nach dem oben erwähnten Angriff auf das Fest erschien, verwiesen: H. 34 (16. 2.), Sp. 265–267: »Der große Maskenball auf dem königl. Schlosse in Berlin, den 8. Jan. 1818«.
- 9 Im Sommer 1817 hatte die älteste der Töchter, Charlotte (1798–1860), Berlin verlassen, um in St. Petersburg den späteren Zaren Nikolaus I. (1796–1855) zu heiraten. Ihre Geschwister Friedrich Wilhelm (der Kronprinz), Alexandrine, Luise und Wilhelm heirateten in der ersten Hälfte der 1820er Jahre. Vier Monate nach der hier besprochenen Hochzeit heiratete im April 1818 die Schwester des Prinzen Friedrich, Friederike von Preußen (1796–1850) den Herzog Leopold von Anhalt-Dessau (1794–1871).
- 10 Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (weiter GStA PK), BPH, Rep. 113, Oberhofmarschallamt Nr. 1300, fol. 71: »Nachweisung der erforderlichen Porcellains zu dem am 8. Jan. 1818 zu gebenden großen Maskenball«.
- 11 Ebd., fol. 73
- 12 Aus Berlin, den 13. Jan., in: *Zeitung für die elegante Welt* 1818, H. 31 (12. 2.), Sp. 248.
- 13 Ebd.
- 14 *Vossische Zeitung* 1818, Stück 5 (10.1.), unpag.
- 15 Vgl. Der große Maskenball auf dem königl. Schlosse in Berlin, den 8. Jan. 1818, in: *Zeitung für die elegante Welt* 1818, H. 34 (16. 2.), Sp. [265]–267: »Wir halten es für überflüssig, über die Pracht, die Eleganz, den Geschmack, die Ordnung und den Reichthum, der in allen übrigen Theilen dieses königlichen Festes herrschte, auch nur ein Wort zu sagen.«
- 16 Karl Moritz von Brühl, Generalintendant der Königlichen Schauspiele, also des Nationaltheaters und der Oper, vgl. Hans von Krosigk: *Karl Graf von Brühl, General-Intendant der Königlichen Schauspiele, später der Museen in Berlin, und seine Eltern*, Berlin 1910; Hermann Schaffner: *Die Kostümreform des Grafen Brühl an den Königlichen Theatern zu Berlin 1814–1828*, Erlangen 1926; zuletzt Ulrike Harten: *Die Bühnenentwürfe*, überarb. von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, München 2000, (Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk; 17), S. 50–56.
- 17 Constantin Michael Telle (1762–1841), Solotänzer und Ballettmeister; Bernhard Heinrich Romberg (1767–1841), seit 1802 in Berlin, seit 1805 Mitglied der Kgl. Kapelle, 1816–1819 Kgl. Hofkapellmeister.
- 18 Burchard Friedrich Freiherr von Maltzahn (1775–1857), seit 1810 Hofmarschall und Intendant der königlich preußischen Schlösser und Gärten.
- 19 Vgl. die Mitteilung in der *Vossischen Zeitung* (Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats und gelehrten Sachen. Im Verlage Vossischer Erben) 1818, Stück 3 (6. 1.), unpag.: »Bei dem großen Maskenball am 8ten Januar im Königl. Schlosse, ist das Entree im Rittersaal. Die Auffahrt von der Seite des Lustgartens. Ausgestiegen wird unter den Portalen No. 4 und 5 und es fahren die Wagen ab durch die Portale No. 1 und 2. Diejenigen Herrschaften welche zur Hof-Quadrille gehören, fahren durch das Portal No. 3, im Schlosshofe gleich links von der Thür, in die Ecke beim eisernen Gitter vor, gehen die Treppen hinauf bis in die Zimmer des Hochseeligen Königs Majestät. Die Wagen fahren durch das Portal No. 3 ebenfalls wieder ab.«
- 20 *Vossische Zeitung* 1818, Stück 5 (10. 1.), unpag.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.: »Nach aufgehobener Tafel verfügte sich der Hof wieder in die Säle nahm Theil an

- den Tänzern und entfernte sich gegen 1 Uhr. Das Fest endigte nach 5.« Vgl. auch *Haude- und Spenersche Zeitung* 1818, Nr. 5 (10. 1.).
- 25 Assistenzfiguren, die von Kindern dargestellt wurden und in der Besetzungsliste nicht aufgeführt sind.
- 24 *Haude- und Spenersche Zeitung* 1818, Nr. 6 (13. 1.). Der Artikel wurde von Hirt in die gedruckte Festbeschreibung (Hirt: *Eros Uranios* 1818 <80>) aufgenommen.
- 25 Teilnehmer waren, wie man dem Programm entnehmen kann, Cousins und Cousinen des Bräutigams: Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.), dessen Brüder Wilhelm und Carl und die Schwester Alexandrine; weiter die Schwester des Bräutigams Friederike, Luise und Anton Radziwill, Schwester des verstorbenen Louis Ferdinand von Hohenzollern und ihr Mann; Friedrich Wilhelm von Brandenburg und Gräfin Stollberg, der Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz (1785–1837), also der Onkel des Bräutigams. Alle Rollen der heldenhaften Liebespaare wurden von Angehörigen des Hochadels verkörpert. Die Tempelherolde, Grazien, männlichen und weiblichen Hierodulen wurden vor allem von den Adjutanten und Hofdamen der Prinzen und Prinzessinnen gespielt, deren Namen sich anhand des *Handbuchs über den Königlich-Preussischen Hof und Staat für das Jahr 1818* nachweisen lassen.
- 26 Vgl. dazu die Darstellung der historischen Entwicklung höfischer Festkultur von Rudolf Braun, David Gugerli: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914*, München 1993, und Claudia Schnitzer: *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1999.
- 27 Peter Burke: *The Demise of Royal Mythologies*, in: Allan Ellenius (Hrsg.): *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford u. a. 1998, S. 245–254, sieht eine Krise der »königlichen Mythologie« bereits zur Zeit Ludwigs XIV. Durch die Querelle wurde die Rolle der klassischen Antike als verbindliches Dignitätsmuster ebenso wie das humanistische Analogiedenken, auf dem die Allegoriebildung beruhte, in Frage gestellt.
- 28 Zu den Umständen der Berufung, bei der die Gräfin Lichtenau eine entscheidende Rolle spielte, vgl. den Beitrag von Adelheid Müller in diesem Band S. 38 ff.
- 29 Die Unterrichtstätigkeit Hirts ist in den Briefen der Mitglieder der Königsfamilie mehrfach belegt. Vgl. z. B. Charlotte von Preußen an Friedrich Wilhelm (IV.), Charlottenburg, 18. Juli 1815, in: *GStA PK, BPH Rep. 49, W 28, fasc.1: Briefe der Prinzessin Charlotte von Preußen, nachherige Großfürstin und Kaiserin Alexandra Feodorowna von Rußland, Gemahlin des Kaisers Nikolaus I., an ihren Bruder, den Kronprinzen und König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. 1812–1824*, fol. 101 f.: »Gestern war wieder Hirt bei uns des Nachmittags, gar zu einziger Mann der mir sehr gefällt, so wie auch seine Vorlesungen, Du solltest nur sehen wie wir im Kreise herumsitzen in meinem Gartenzimmer. [...] Jeder hat sein kleines Buch zum Notieren; ich sitze gegenüber von Hirt, der einen runden Tisch mit einer Poteille Wasser u Wein vor sich stehen, u seine Brille auf der Nase hat.« Ich danke Rolf H. Johannsen für die Überlassung seiner Exzerpte aus diesem Briefwechsel.
- 30 Johann Gottfried Schadow: *Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, hrsg. von Götz Eckardt, 3 Bde., Berlin 1987, Bd. 1, S. 48.
- 31 Hirt: *Dädalus* 1802 <36>. Vgl. die bisher einzige Erwähnung dieses Festes bei Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999, S. 123 f.

- 32 Vgl. dazu Hannelore Schlaffer: Antike als Gesellschaftsspiel, in: *Annali Studi Tedeschi* 30 (1989), S. 297–312, und Jooss: Lebende Bilder (= Anm. 31), bes. S. 93 f. und 147 über den Unterricht der Stéphanie-Felicité de Genlis, Comtesse Ducrest de Saint-Aubin, die als Erzieherin der Kinder des Herzog von Orléans in den 1780er Jahren mit ihren Schülern lebende Bilder und historische Szenen nachstellen und spielen ließ.
- 33 Hirt: Dädalus 1802 <36>, S. 21: »Das pantomimische Talent der Lady Hamilton, und einige Überreste antiker Tänze, welche noch unter dem Landvolke in Sicilien üblich sind, gaben dem Verfasser ehemals eine Idee von dem was die Theater-Ballettes, und zum Theil auch der Gesellschaftstanz, seyn und werden könnten. Der hier beschriebene Tanz war auch wirklich ein Versuch, den letzteren zu veredeln.«
- 34 Ebd., S. 17; Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten (= Anm. 30), Bd. 1, S. 48, berichtet: »Die Schwierigkeiten und Bedenken der Schneider, Putzmacher und der Herrschaften selbst hörte unser Hirt ruhig an, wartete geduldig ihre Rede ab und fuhr mit seinen Anordnungen so fort, als wenn nichts dagegen gesagt worden wäre. Mit dem Zeigefinger und Daumen hielt er seine Prise Tabak und diktierte mit dem Mittelfinger. Seine hohe Wohlgestalt und dieser Gleichmut eines Weltweisen kamen ihm hierbei wohl zustatten.«
- 35 Hirt: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst 1805–1816 <50>, 1. Band, vgl. Tafel VI, Abb. 2 und 7. Vulcan und Minerva sind hier wie zufällig nebeneinander abgebildet. Zur Bronzestatuette des Vulcan vgl.: Antikenmuseum Berlin, Wolf Dieter Heilmeyer: *Die ausgestellten Werke*, Berlin 1988, S. 237, Nr. 6, Inv.-Nr.: FR 1874 (Ich danke Andreas Scholl für seine Hilfe beim Nachweis dieser Figur).
- 36 *Der große Maskenball in Berlin zur Feyer des Geburtstages Ihrer Majestät der regierenden Königin von Preußen am 12ten März 1804 im Königlichen Nationaltheater veranstaltet*, Berlin 1805. Vgl. die kurze Erwähnung bei Monika Fink: *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert* (Bibliotheca Musicologica; 1), Innsbruck 1996, S. 142.
- 37 *Der große Maskenball*, S. 2: »An der Spitze standen die beiden Brüder des Königs, die Prinzen Heinrich und Wilhelm, die Prinzen Ludwig und August Ferdinand, die Fürsten von Oranien-Fulda und Radzivil.« In ihrem Brief vom 15. März 1804 an ihren Vater schreibt Germaine de Staël, die extra zur Teilnahme am Ball aus Weimar angereist war: »[...] c'était en effet la fête la plus à remarquer que j'aie jamais vue. [...] Jamais de si belles, de si élégantes toilettes, des diamants si magnifiques et en si grande abondance n'ont frappé mes yeux«, in: Madame de Staël: *Correspondance générale*, Bd. 5: France et Allemagne, Teil 1, Paris 1982, S. 276 f.
- 38 Vgl. dazu den Bericht über den Ball in der *Vossischen Zeitung* 1804 (15. 3. 1804), unpag., wo Hirt als »Erfinder« genannt wird, z. B. eines Festzuges nach Eleusis mit Herolden, Priestern und Priesterinnen, Hierophanten, Archonten, Camillen und in den Kult des Gottes der Jugendlichkeit Jachus einzuweihenden Jungfrauen und Jünglingen, der große Parallelen zum hier besprochenen Ballett aufweist. Ebenso eines Tanzes, in dem junge Mädchen auftraten, »mit bunten Schmetterlingsflügeln an den Schultern; wahre Psychen, von den Schlacken der Leidenschaft gereinigt, und Bräute des himmlischen Amor. – Leichtfüßig hüpfen sie hierhin und dorthin, bildeten Gruppen, und zeigten das lachende Farbenspiel ihrer Flügel, welche, vermöge eines künstlichen Mechanismus, gehoben und entfaltet, und wiederum gesenkt und zusammengeschlagen werden konnten.«
- 39 Eine deutsche Übersetzung durch August Rode (1751–1837): *Der Goldne Esel aus dem Lateinischen des Apulejus von Madaura* war in Dessau 1783 erschienen.

- 40 Drei der wichtigsten klassizistischen Bildhauer haben Amor-und-Psyche-Gruppen geschaffen: Johann Heinrich Dannecker (1787), Antonio Canova (zwei verschiedene Fassungen 1793, 1800/1805) und Bertel Thorvaldsen (1807). Die Motivik fand auch vielfache Verwendung im Kunsthandwerk, vgl. z. B. den von Johann Carl Friedrich Riese 1759. 1854 für die Königliche Porzellanmanufaktur gefertigten Tafelaufsatz nach Entwürfen von Hans Christian Genelli und Gottfried Schadow (1795) sowie die seit 1816 von der Pariser Tapetendruckerei Dufour produzierte Grisaille-Tapete mit Amor-und-Psyche-Szenen.
- 41 Hirt: Fabel des Amor und der Psyche nach Denkmälern 1816 <70>. Vgl. dazu auch den Beitrag von Adolf H. Borbein, S. 179.
- 42 Amor und Psyche 1816 <70>, S. 14 f. Diese These wurde später von anderen Autoren geteilt, vgl. August Pauly/Georg Wissowa: *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 11.1, Stuttgart 1907, Artikel »Eros«, Sp. 494–542, hier Sp. 541.
- 43 Hirt: Amor und Psyche <70>, S. 12 f., faßt Apuleius' Märchen zusammen: »Überall erscheint Amor als der leichtfertige Sohn der Venus Pandemos, welches durch die Geburt der Tochter Wollust noch deutlicher wird.« Dem Publikum geläufig war auch das Werk des preußischen Legationsrats und Kunstschriftstellers Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr *Venus Urania. Über die Natur der Liebe, über ihre Veredlung und Verschönerung*, Leipzig 1798, eine umfangreiche Studie über die Liebe – geschlechtliche Liebe eingeschlossen - als kulturstiftende Energie.
- 44 Hirt: Amor und Psyche <70>, S. 16.
- 45 Aus der Beschreibung des Balletts in der *Haude- und Spenerschen Zeitung*, die vermutlich auf eine Art Pressemitteilung Hirts zurückgeht. Zitiert nach dem Wiederabdruck, in Hirt: Eros Uranios 1818 <80>, S. 5.
- 46 Die Auslegung des Balletts in der oben genannten Beschreibung, beginnt überaus aussagekräftig mit programmatischen zeitgenössischen Vorstellungen von Ehe und Familie. Vgl. Hirt: Eros Uranios 1818 <80>, S. 5: »Die Allegorie der erscheinenden Gottheiten sollte an jene früheren Zeiten erinnern, wo die Ordnung der ehelichen Gesetze die Menschen zuerst in eine geselligere Verbindung brachte, das schwächere Geschlecht gegen die rohe Willkür des Andern in Schutz nehmend. Hierdurch war die Neigung frei, und ein zartes Band knüpfte die Familienverhältnisse. Doch erhielt diese Ordnung erst durch die Knüpfung an das Religiöse seine wahre Sanction. Höhere Mächte leiteten durch geheimen Einfluß die Neigungen, und durch religiöse Gebräuche und Weihen wurden die Ehebindnisse feierlich geheiligt. Der gereifte Jüngling trat jetzt aus dem Stande der Ungebundenheit in einen neuen Orden, in den der Familienväter, und die Tochter, aus der stillen Obhut liebender Eltern, worin sie blühend heranwuchs, hervorgehend, übernahm die innere Sorgfalt eines eigenen Hauses, als treue Gehülfin und zärtliche Freundin des sowohl durch Neigung als durch Weihen ihr verbundenen Gatten. Durch diese Erinnerung an frühere Gebräuche sollte die Aufnahme eines neuen Paares in den Orden der Familienhäupter hier feierlich begangen werden.«
- 47 Vgl. Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig 1770 (Nachdr.: Darmstadt 1996), Sp. 769: »Comus, [...] der Gott der Gastereyen, oder vielmehr der üppigen Fresereyen, und auf seine Art einerley mit dem [...] Priapus, und dem Bacchus.«
- 48 Die Grazien gelten nach einer Überlieferung bei Plutarch und einigen anderen Dichtern unter dem griechischen Namen Chariten als Töchter Heras. Hirt folgt offensichtlich dieser speziellen Überlieferung, die herkömmliche Tradition ordnet jedoch die Chariten der Venus zu. Bildliche Darstellungen zeigen sie nackt, auch die zeitgenössischen Skulpturen von Cano-

va und Dannecker. Im Ballett sind sie selbstverständlich bekleidet.

- 49 Hirt: Eros Uranios 1818 <80>, S. 12: »Die weiblichen Hierodulen erweisen sich als Ergebene der Psyche durch ihre Kopfbinde mit den bunten Schmetterlingsflügeln.«
- 50 Hirt: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst 1805–1816 <50>, Bd. 2, S. 213–226.
- 51 Auch in Hirt: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst 1805–1816 <50>, zeigt Hirt sich im Gegensatz zu seinem frühverstorbenen Freund Karl Philipp Moritz in seinem einflußreichen Werk: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin 1791, wenig an der Mythologie als »Sprache der Phantasie« interessiert, sondern vornehmlich an der Kunstarchäologie
- 52 Vgl. Karin Seiffert: *Entwicklung von Goethes Kunstauffassung an Hand der Festspiele und Maskenzüge von 1781–1818*, Diss FU Berlin, Berlin 1973.
- 53 Hirt: Eros Uranios 1818 <80>, S. 2.
- 54 Im Bericht der *Haude- und Spenerschen Zeitung* wird erwähnt, »eine hohe Person verlieh durch Angaben, Wahl und Leitung in jedem Theile dem Ganzen erst wahres Beleben, Haltung und Rundung«. Karl von Mecklenburg-Strelitz, der Halbbruder der Königin Luise, trat auch sonst durch Festinszenierungen hervor, vgl. seine eigene Zusammenstellung in: Carl Herzog zu Mecklenburg: *Erinnerungen an Berlin. Festspiele, o. O., o. J.* (Privatdruck, Berlin um 1830), wo auf S. 96–98 die Besetzungsliste des Balletts abgedruckt ist (Für den Hinweis auf diese Publikation danke ich Rolf H. Johannsen).
- 55 Hirt: Eros Uranios 1818 <80>, S. 8–11, »Erläuterungen zu den Kostümen«.
- 56 Vgl. dazu auch Hirt: *Bildung des Nackten bei den Alten 1822 <90>*, S. 289–304.
- 57 Vgl. Schaffner, *Kostümreform* (= Anm. 16), und Marieluise Hübscher: *Die Königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen zu Brühl (1815–1828)*, masch. Diss. FU Berlin, Berlin 1960, S. 182–184.
- 58 *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendatur des Herrn Grafen Brühl 1819–1831*.
- 59 Schaffner, *Kostümreform* (= Anm. 16) zieht eine Beratung Brühls durch Hirt nicht in Betracht, sondern verweist nur auf eine eventuelle Hilfestellung durch Jacob Andreas Konrad Levezow (S. 83 f.). Brühl wurde später für die zu hohen Ausgaben für die Kostüme der Theater kritisiert. 1817 war durch den Brand des Nationaltheaters dessen gesamter Fundus vernichtet worden, Kostüme mußten nun neu angefertigt werden.
- 60 *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart, Weimar 2000, Artikel »Momos«, Bd. 8, Sp. 351.
- 61 *Zeitung für die elegante Welt* 1818, H. 19 (26.1.), Sp. 148 »Der Einsender, dem der Verfasser diesen Aufsatz anvertraute, bemerkt, das er nie in einer genauen Berührung mit Hrn. Hofrath Hirt stand. Auch kann überhaupt der Name nichts zur Sache thun.«
- 62 Vgl. Elisa von der Recke an Böttiger, 22. Februar 1818 : »Ihre Freunde, zu denen außer mir und Tiedge noch Uhden und Marheineke gehören, wir haben den Schmerz, daß wir selbst jetzt noch uns darüber mit so manchem streiten müssen, die Sie trotz dem, daß Sie an Brühl, an Uhden und mich geschrieben haben, Sie wären der Verfasser des Aufsatzes über die Hierodulen nicht, Sie dennoch für den Verfasser erklären: daß wir einen solchen Flecken auf unsern Freund nicht sitzen lassen, als könne er die Wahrheit wissentlich verletzen, dies können Sie sich wohl denken.« Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresds. h. 37, Bd. 158, Nr. 117 . (Für Hinweise auf diese Korrespondenz danke ich

Adelheid Müller und Klaus Gerlach). – Hirt schrieb in einem Brief vom 20. Mai 1818 an den damals in Göttingen lehrenden Altertumswissenschaftler Friedrich Gottlieb Welcker (dessen Nachname sich auf die Unterschrift des Artikels »W...R.« beziehen ließ) »Was sagen Sie zur Geschichte der Hierodulen? – Boettiger hatte auch Lust, den Verdacht von sich auf Sie zu wälzen. Er spielt jetzt auf's neue den freundlichen, und schickt an Buttmann, Boeckh u. mich seine neueste Schriften. Wir lachen u. thun dasselbe. Indessen heißt es noch immer, daß er ein gewaltig dickes Buch gegen das arme Hierodulenwesen ausarbeite.« Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Handschriftenabtl., Nachlaß Welcker, S 685.

- 63 Böttiger an von der Recke, 20. März 1818: »Ich fahre fort allen meinen Freunde in Berlin die ich nicht für ganz befangen halte, aufs nachdrücklichste zu erklären, daß ich an dem Hierodulenwesen keinen Theil habe. So schrieb ich mit vorigen Posttag ausführlich darüber an den biedern und geraden Direktor Schadow und an den Professor Toelken darüber und ich werde Hirt selbst, wenn ich ihm etwas von mir zu schicken zu habe, offen und herzlich schreiben. Glaubt man diese Privaterklärung nicht, so kann man auch eine öffentliche in Zweifel setzen. Denn wie oft haben ehrenhafte Gelehrte sich öffentlich von Aufsätzen losgesagt, die doch unter dem Schild der Anonymität aus ihrer Feder geflossen waren.« Dresden, SLUB, Mscr. Dresds. h. 37, Bd. 158, Nr. 34. Böttiger schreibt in diesem Brief aber auch, daß er »durch Zuschriften aller Art die sicherste Überzeugung haben muß, daß überal, auch in Berlin in den unmittelbar dadurch unangenehm aufgeregten Zirkeln, nur ein Stimme darüber ist, daß Hirts fataler Misgriff gerade eine solche Zurechtweisung verdient und daß der Kritiker, der sie gab, in Materie und *Form* Recht habe.«
- 64 Vgl. die Akte Mscr. Dresds. h. 37, Vermischtes 4°, IV in der SLUB Dresden. Darin befinden sich: »Aktenstücke und Korrespondenz über die Hierodulen-Sache am 28. Januar 1832 mir von Herrn Hofrath Böttiger unter der Bedingung übergeben, daß sie nach meinem Tode der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden uneröffnet anheimfallen und 30. Jahre nach Böttigers Tode in diesem Zustande verbleiben sollen. Dr. Julius Sillig.« Weiter ist vermerkt: »Eröffnet 9. März 1872 Schnorr v. C[arolsfeld]«. Es handelt sich um 22 Briefe, Briefentwürfe und Billets. Die wichtigsten sind diejenigen des Redakteurs der Zeitung für die elegante Welt, Methusalem Müller. Müller bestätigt am 21. Januar den Eingang des Böttigerschen Aufsatzes und versichert, die Anonymität zu wahren. Im Brief 10. Februar 1818 lehnt er den Druck eines weiteren Artikels zum Thema ab. Am 17. Februar versichert er noch einmal, daß die Anonymität auch seitens der Setzern der Druckerei nicht gefährdet sei. Bekannt war die Akte schon Ludwig Geiger, vgl.: Ein Berliner Hoffest und seine literarischen Folgen, in: *Nationalzeitung: Morgenausgabe*, Berlin, 15. 12. 1893. Vgl. weiter den Brief von Karl Otfried Müller an Ludwig Schorn vom 27. 10. 1819 in: Briefwechsel zwischen Karl Otfried Müller und Ludwig Schorn (1819–1835). Hrsg. und erläutert von Siegfried Reiter. In: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik* 13 (1910), S. 292–315, 340–360, 393–408, 506–514; hier S. 299 [Letzteren Hinweis verdanke ich Jürgen Zimmer].
- 65 Hirt: Hierodulen 1818 <81.a>, S. 17.
- 66 Ebd., S. 19.
- 67 Die 1801 von Karl Spazier gegründete, unter verschiedenen Herausgebern (von 1810–1832 von Karl Ludwig Methusalem Müller) und mit wechselnden Konzepten bis 1859 erschienene Leipziger Zeitschrift, erschien drei Mal wöchentlich und brachte neben Nachrichten über gesellschaftliche Ereignisse an allen deutschen Höfen und Städten, Ausstellungs- und Thea-

- terbesprechungen, Modenachrichten, feuilletonistische Erzählungen und Anekdoten. Vgl. Hans Halm: *Die Zeitung für die elegante Welt*, Diss. München 1911; Ellen von Itter: *Heinrich Laube. Ein jungdeutscher Journalist und Kritiker*, Frankfurt a. M., Bern, u. a. 1989, bes. S. 41–80. Itter nennt die Zielgruppe der Zeitung: »Angehörige des Geld- oder Geburtsadels«, die Tendenz der Berichterstattung »konservativ oder reaktionär« (S. 42).
- 68 Der Schicklichkeit halber wurden unter den Kostümen »fleischfarbene Trikots« getragen, denn nackte Haut durfte auch von Männern nicht gezeigt werden. Vgl. dazu Hirt: *Dädalus 1802* <36>, S. 19: »Fast alle Heroen erscheinen in Unterkleidern (tunica). Anstatt der mit Riemen geschnürten Sohlen wählte man lieber theils Schuhe, theils Halbstiefeln; denn ob man gleich allgemein fleischfarbene Tricots unterzog, so läßt sich doch das Markiren der Zehen bei den Sandalen nicht gut angeben.« Die weiblichen Hierodulen trugen, wie sich auf den Abbildungen sehen läßt, sittsame bodenlange Kleider.
- 69 Hirt: *Hierodulen 1818* <81.a>, S. 29.
- 70 *Zeitung für die elegante Welt* 1818, H. 19 (26. 1.), Sp. 145–148: »Und darum mag auch diese Diatribe zunächst in den Augen des geschätzten Mannes selbst, der sie veranlaßte, Entschuldigung, und in seiner Gelehrsamkeit eine belehrende Widerlegung finden.«
- 71 Edith Zehm u. a. (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832* [Münchener Goethe-Ausgabe], Bd. 20,1, S. 529. Vgl. den Kommentar, ebd., Bd. 20,3, S. 460.
- 72 Vgl. zur Namensgebung ebd., Bd. 20,3, S. 461.
- 73 Der Artikel erschien im *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz* 1818 (11. 2.) und in der *Zeitung für die elegante Welt* 1818, H. 33 (14. 2.), Sp. [257]–259: »Etwas über den Namen Hierodulen (Aus einem Briefe)«.
- 74 Philipp Buttman, Studium in Göttingen, Erzieher des Erbprinzen in Dessau, seit 1789 in Berlin zunächst an der Königlichen Bibliothek angestellt, seit 1800 Lehrer am Joachimsthalschen Gymnasium, seit 1806 Mitglied der Akademie der Wissenschaften, Lateinlehrer des Kronprinzen. Buttman verfaßte mehrere Grammatiken und eine Etymologie des Altgriechischen. August Boeckh, Studium in Halle, Habilitation in Heidelberg, seit 1811 Professor an der Berliner Universität, mehrfach Dekan und Rektor derselben. Bekannt als »Realphilologe«, der griechische Texte nicht nur textkritisch, sondern als historische Quellen interpretierte.
- 75 Vgl. Anm. 3 und 4. Zur Übersicht hier alle Artikel in der *Zeitung für die elegante Welt*, die sich auf das Fest beziehen: 16, 22. 1. 1818, Sp. [121]–125 // 17, 25. 1. 1818, Sp. [130]–133 // 18, 24. 1. 1818, Sp. [138]–142 // 19, 26. 1. 1818, Sp. [145]–148 // 42, 27. 2. 1818, Sp. 334–335 // 51, 12. 3. 1818, Sp. [401]–405 // 52, 13. 3. 1818, Sp. 412–414 // 57, 20. 3. 1818, Sp. 449–452 // 58, 21. 3. 1818, Sp. 458–459. Vgl. außerdem, da nicht in Hirts Zusammenstellung enthalten, seine Replik in: *Bemerker Nr. 4, 1818, Eine Beilage zum 63. Blatte des Gesellschafters*.
- 76 Ersch-Gruber (= Anm. 1), S. 50–52. Vgl. außerdem das Werk von Johann Peter B. Kreuser: *Der Hellenen Priesterstaat mit vorzüglicher Rücksicht auf die Hierodulen*, Mainz 1822. Kreuser, der später Gymnasiallehrer in Köln wurde, studierte seit 1817 in Berlin. Offensichtlich ließ er sich durch den Hierodulen-Streit zu seiner Schrift anregen, obwohl er im von 1819 datierenden Vorwort nur kurz den »verschollenen Streit« und die daraus resultierenden Schriften erwähnt.
- 77 Aus Berlin den 20. Januar, in: *Zeitung für die elegante Welt* 1818, H. 32 (15. 2.), Sp. 250: »In der hiesigen Zeitung (bei Haude und Spener) ist ein Aufsatz »Die Nachmaskerade auf dem weißen Saale« überschrieben, abgedruckt, in welchem diese Maskerade ausführlich beschrieben

wird. Nur hat man es mit Recht auffallend gefunden, daß dieser Aufsatz sich mit den Worten schließt: »Eine zweite Vorstellung in einem geräumigern Lokale dürfte für die Freunde des Schönen um so erwünschter seyn, da der weiße Saal doch nur eine mäßig große Zuschauer-schaft aufnehmen konnte.« Hierdurch werden die Theilnehmer und Teilnehmerinnen dieser Maskerade, Personen von den ersten Ständen, wie Schauspieler und Spielerinnen, Tänzer und Tänzerinnen betrachtet, denen man ein da Capo! zurufen darf. Eine offenbar unschickliche Foderung.«

- 78 Das Epos »Lalla Rookh« von Thomas Moore wurde 1817 veröffentlicht. Nach der Aufführung im Rahmen des Hoffestes wurde ein Jahr später Gaspare Spontinis Oper »Nurmahal oder das Rosenfest von Caschmir« in Berlin uraufgeführt, deren Libretto auf dem Stoff beruhte. Auch hier wieder ein enger Zusammenhang zwischen höfischem Ereignis und Theaterinszenierung. Vgl. dazu Harten, Bühnengewürfe (= Anm. 16), S. 399–402 und die Dokumentation des Festes: *Die lebenden Bilder u. pantomimischen Darstellungen bei dem Festspiel Lalla Rookh aufgeführt auf dem Königl. Schlosse in Berlin den 27. Jan. 1821, bei der Anwesenheit des Großfürsten Nicolaus u. der Großfürstin Alexandra Feodorowna* von Samuel Heinrich Spiker. Berlin: Wittich 1825.
- 79 Das letzte in der Reihe der großen Hoffeste unter Friedrich Wilhelm III. fand anlässlich eines weiteren Besuchs seiner Tochter Charlotte, späteren Zarin Alexandra statt. Vgl. dazu Gerd-H. Zuchold: *Der Zauber der weißen Rose. Das letzte bedeutende Hoffest am preußischen Hofe. Tradition und Bedeutung*. Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin 2002.