

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Band: 23 (1999)

Artikel: Das Fest als theatrale Fiktion von Wirklichkeit : über die Bühnenästhetik der Münchner Applausus festivi von 1662

Autor: Schläder, Jürgen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868977>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DAS FEST ALS THEATRALE FIKTION VON WIRKLICHKEIT
Über die Bühnenästhetik der Münchner *Applausus festivi* von 1662

VON JÜRGEN SCHLÄDER

Die *Applausus festivi*, mit denen 1662 der kurfürstliche Hof in München die Taufe des Erbprinzen Max Emanuel feierte, setzten europäische Maßstäbe für die aristokratische Festkultur des 17. Jahrhunderts. Mit drei theatralen Darbietungen innerhalb von acht Tagen zählte das Fest zu den prächtigsten und umfangreichsten seiner Zeit. Erstmals in der europäischen Theatergeschichte wurden sämtliche tradierten Gattungen und theatralen Stile wie Oper, Ballett, Turnier und Feuerwerk in einen geschlossenen künstlerischen Zusammenhang integriert und darüber hinaus an den drei seinerzeit verfügbaren Spielstätten im Hoftheater, im Turnierhaus und im Freien unter Einbeziehung einer offenen Wasserfläche dargeboten.

Die künstlerische Konzeption dieses dreitägigen theatralen Spektakels beeinflusste gewiß die ebenfalls dreitägige Festfolge in Ludwigs XIV. *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* von 1664 in Versailles¹ und fand möglicherweise noch ihren Nachklang im geplanten, aber nur rudimentär realisierten Fest zur Geburt des habsburgischen Thronfolgers Ferdinand Wenzel 1667/68 in Wien.² Die dynastischen Verbindungen der Wittelsbacher zu Paris und Wien legen die Annahme einer raschen und gründlichen Information über das Münchner Fest in den beiden höfischen Metropolen nahe.

Im Unterschied zur Versailler und Wiener Festfolge offenbaren die drei Münchner Aufführungen jedoch eine singuläre stilistische Geschlossenheit, weil die Handlungs-dramaturgie und vor allem die Szenographie aller drei Festdramen unverkennbar an der Ästhetik der zeitgenössischen Oper orientiert

¹ Cf. Hermann Bauer, *Barock. Kunst der Epoche*, Berlin 1992, 120–125, und Margarete Baur-Heinhold, *Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1966, 10f. und 16; bei Bauer (145) und Baur-Heinhold (274) weitere Hinweise auf zeitgenössische und wissenschaftliche Literatur.

² Cf. die ursprünglich geplante Funktion von Antonio Cestis Oper *Il pomo d'oro* bei Wolfgang Osthoff, Artikel „Il pomo d'oro“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 1, München und Zürich 1986, 530. – Cf. zur trilogischen Festfolge in München, Versailles und Wien auch: Eberhard Straub, *Repräsentatio Maiestatis oder Churbayrische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1969, 234.

waren.³ Nicht die spezifischen Veranstaltungsorte des Turnierhauses und der offenen Wasserfläche der Isar bestimmten die Ästhetik der theatralen Darbietungen im Turnierdrama und Feuerwerksdrama, sondern der Guckkasten und die Tiefenperspektive der Opernbühne, deren Eigentümlichkeiten den beiden opernfernen Spielstätten in auffälliger Weise anverwandelt wurden.

Der italienische Graf Pietro Paolo Bissari, schon im Jahr zuvor als Librettist an den Münchner Hof engagiert, verknüpfte die drei Dramen inhaltlich und dramaturgisch zu einer Handlungsfolge, in der sich Tugend und Heldenmut des neugeborenen Kurprinzen Max Emanuel ebenso sinnbildlich offenbaren sollten wie die politische Macht und Bedeutung des Hauses Wittelsbach. Bissari wählte als Symbolfigur zu Ehren des kleinen Kurprinzen den antiken Helden Theseus, dessen Tapferkeit und Galanterie außer Zweifel standen,⁴ und stellte ihm in der mythologischen Inkarnation des Bösen und der unwürdigen Rache, eben in der Zauberin Medea eine bedrohliche, letztlich aber unterlegene Erzfeindin entgegen.⁵

³ Unter ausschließlich stofflich-inhaltlichen Aspekten mag man die Handlungen der drei musikalischen Dramen als überfüllt, kurios und bizarr empfinden und zu einem wenig vorteilhaften Geschmacksurteil gelangen (cf. Eberhard Straub, op. cit., 234). Die Handlung des ersten Dramas *Fedra incoronata*, der Oper im engeren Sinne, folgt jedoch unverkennbar dem um 1650 längst im venezianischen Operntypus etablierten dramaturgischen Muster des Abenteuerromans und repräsentiert gerade in der Fülle seiner fantastischen Episoden den Stil der Zeit. Analoges gilt für das Turnierdrama und vor allem für die Reihung mythologischer Episoden des Feuerwerksdramas. Erst in der Akzentuierung einer einheitlichen Bühnenästhetik für Oper, Turnierdrama und Feuerwerksdrama offenbaren sich die theaterhistorisch geradezu avantgardistischen Züge dieser Festtrilogie.

⁴ Theseus gilt als zweitgrößter Held der Antike. Den größten Helden Herkules resp. Herakles konnte Bissari kaum als Symbolfigur für Max Emanuel reklamieren, weil Herkules zum einen als europäisch verbreitete dynastische Metapher (schon seit der Zeit des habsburgischen Kaisers Maximilian I.) bekannt war und zum andern in der Gestalt des Hercules Germanicus vom bayerischen Kurfürsten Maximilian I., dem Großvater des neugeborenen Kurprinzen, zur Formulierung seines Anspruchs auf die deutsche Königs- und die habsburgische Kaiserwürde benutzt worden war. Die Herkules-Teppiche im Herkules-Saal der Münchner Residenz zeugen noch von dieser politisch-symbolischen Machtdemonstration. Eingedenk dieses prominenten antiken Sinnbildes wurde die Herkules-Metapher später in der Regierungszeit Max Emanuels temporär wieder vom Haus Wittelsbach als Herrschaftselement im politischen Diskurs eingesetzt. – Für den Entwurf eines Galanthomme als Ideal einer absolutistischen Herrscherfigur, wie sie Bissari vorschwebte, eignete sich Theseus ohnehin wegen seiner zahlreichen Liebesabenteuer besser als die eher eindimensionale, auf pure Stärke und unüberwindliche Tapferkeit festgeschriebene Herkules-Gestalt.

⁵ Die Figurenkonstellation der drei Dramen entspricht der mythologischen Überlieferung (cf. die ausführliche Erzählung und Erläuterung der Quellen in: Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld, Reinbek bei Hamburg (11. Auflage) 1997, 293–336), wurde jedoch in einzelnen Passagen von Bissari aus propagandistischen Gründen in ihren Kausalbezügen verändert. – Die einschlägigen Handbücher und Enzyklopädien zur umfassenden mythologischen Information, etwa die prominenten Werke von Piero Valeriano, Lilio Gregorio Giraldi, Natale Conti, Vincenzo Cartari und Cesare Ripa aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (cf. Roy Strong, *Feste der Renaissance 1450-1650. Kunst als Instrumente der Macht*, Freiburg und Würzburg 1991, 44 und 47) standen in München nicht nur sämtlich im Original, sondern teilweise auch in zeitgenössischen französischen und italienischen Übersetzungen zur Verfügung.

Die Oper *Fedra incoronata* handelt nur vordergründig von Phädras gesellschaftlichem und machtpolitischem Aufstieg zur Gemahlin des Theseus und somit zur Königin von Athen. In Wahrheit exemplifiziert die Folge galanter und heroischer Episoden am Beispiel des Helden Theseus den in allen Lebenslagen als gesellschaftlich-aristokratisches Ideal sich bewährenden Galanthomme. Der Abenteuerkette integriert ist der scheinbare Konflikt um die von Theseus entführte Amazonenkönigin Antiope, deren tiefe Zuneigung Theseus durch seine Vermählung mit Phädra schmählich mißachtet haben soll. Antiopes moralische und gesellschaftliche Rechtfertigung – so der Handlungsentwurf von Bissari – unternimmt der Athener Soloon, dessen Liebe zu Antiope zwar unerwidert bleibt, der jedoch als ritterlicher Streiter für ihre Ehre vom chancenlosen Nebenbuhler zum Herausforderer des Theseus avanciert.⁶

Die in krasser Verkehrung der mythologischen Überlieferung betriebene Ehrenrettung der Antiope⁷ diente Bissari lediglich als Vorwand für eine repräsentative Demonstration antiker Tugenden im Turnierdrama *Antiopa giustificata*. Dessen dramaturgische Begründung innerhalb der Trilogie liefert freilich neben der lockeren Verknüpfung mit der Oper ein neuer Prolog, der Medeas Rache an Theseus thematisiert: Die Heimkehr der Halbwaisen zu Theseus' Vater Aegeus beraubte einst Medea und ihren mit Aegeus gezeugten Sohn Medon aller Herrschaftsansprüche auf den Thron Athens. Diese offene Rechnung mit Theseus will Medea nun begleichen, indem sie die vorgebliche Ehrverletzung des Helden an Antiope zum Vorwand ihrer Rache nimmt. Das von Bissari ersonnene Panorama der mythologischen Welt und ihrer tugendhaften Repräsentanten schied freilich nicht in Sieger und Besiegte, sondern stellte prominente Interessenvertreter in farbenprächtigen und fantastischen Bildern gegeneinander. Eine Handlungsstruktur mit probater Intrige und plastisch herausgearbeiteter Konfliktspannung ist nicht erkennbar. Antiopes Ehre wurde streng genommen nicht wiederhergestellt. Medeas Rache blieb folglich unerfüllt und wurde erst im dritten Drama veranschaulicht.

Im Feuerwerksdrama *Medea vendicativa* häufte Bissari Schreckensbilder der Raserei, in denen sich Medeas Rache zur Revolte gegen die Ordnung der Welt steigert und verknüpft wird mit dem Orpheus- und dem Phaeton-Mythos, mit dem Kampf der Titanen gegen die Götter und mit dem Kampf um die Festung Kolchis, der in einer mörderischen Seeschlacht ausgetragen wird. Die Folge vernichtender Intrigen und universaler Katastrophen gipfelt in der totalen Zerstörung der dargestellten Welt, aus deren Trümmern die zur Apotheose erklärte Erscheinung eines starken, all diese Fährnisse überwindenden Heroen aufblüht: nun nicht mehr die symbolische Gestalt des Helden Theseus, sondern der unmittelbar affirmierte Kurprinz Max Emanuel. Am Ausmaß der darge-

⁶ Zur mythologischen Rolle des Soloon cf. Robert von Ranke-Graves, op. cit., 320. Die hier gemeinte Figur ist nicht identisch mit dem athenischen König Solon.

⁷ Cf. zu Antiopes mythologischer Biographie: ebenda., 320–322.

stellten Katastrophen mißt sich die überragende Bedeutung des Überwinders dieser Schrecknisse, des jüngsten politischen Helden im Hause Wittelsbach.

Die Integration der drei Theateraufführungen in das zwölftägige Festprogramm⁸ spiegelt die zeitgenössische Ästhetik des Wechselspiels zwischen der Inszenierung höfischen Lebens und der Inszenierung von Theater, wobei die Akzentuierung einheitsstiftender ästhetischer Merkmale an unterschiedlichen Programmpunkten ansetzte. Einerseits gab man dem Begrüßungsfeuerwerk, mit dem man die Ankunft des Salzburger Fürstbischofs Max Gandolph am Abend des 20. September 1662 illuminierte, den Rahmen einer Bühnenarchitektur, deren perspektivische Anordnung, einer Kulissenbühne ähnlich, auf eine Apsis zulief, in der Christus auf einer Wolke thronte.⁹ Die Einkleidung des Feuerwerks in die gewohnte emblematische Aussage eines zeitgenössischen Theaterbildes war somit unverkennbar. Andererseits integrierte Bissari die dramaturgische Verknüpfung von Oper und Turnierdrama in die Lebenswirklichkeit der Festgesellschaft bei Hofe. An der Mittagstafel des 26. September erschienen die Abgesandten von Soloon und Theseus, um in poetisch gedrechselten Erklärungen jene kämpferische Auseinandersetzung zu begründen, mit der die aus der Opernhandlung noch bestehende Konfliktspannung im anschließenden Turnierdrama gelöst würde. Die Parteien lieferten sich schon an der Mittagstafel zum Ergötzen der Festgesellschaft ein erstes anmutiges Scharmützel, und die Grenze zwischen höfischem Leben und stilisierter Theateraufführung wurde ein weiteres Mal bis zur Unkenntlichkeit verwischt, wenn am Nachmittag die Mitglieder des Hofes selber Hauptrollen in den Aufzügen des Turnierdramas übernahmen: Kurfürst Ferdinand Maria die Rolle des Herausforderers Soloon, sein Bruder Max Philipp diejenige des Theseus, der Librettist Bissari den Perseus und bayerische Adelige die übrigen Rollen.¹⁰ Der emblematische Charakter der theatralen Aufzüge im Turnierdrama wurde mithin unmittelbar in die Realität des Münchner Hofes zurückgebunden. Mehr noch: Bissaris poetischer Entwurf für die gesamte Trilogie beschwor eine geradezu fantastische Genealogie des Hauses Wittelsbach, die mit Blick auf die aktuelle politische Situation des Jahres 1662 im Schlußbild des Feuerwerksdramas ihre folgerichtige Krönung fand. In seiner generellen Vorrede zu den drei Dramen¹¹ führte Bissari die

⁸ Am 20.9.1662 zog Fürstbischof Max Gandolph, der die Taufe vornahm, in München feierlich ein. Am 21.9. wurde die Stadt zur Feier der Taufe illuminiert. Für den 22. und 23.9. waren Jagdvergnügen angesetzt. Am 24.9. gab der Hof vor der Residenz ein allgemeines Volksfest mit freien Speisen und Getränken, während für die Festgesellschaft im Theater am Salvatorplatz die Oper *Fedra incoronata* gegeben wurde. Das Turnierdrama *Antiopa giustificata* fand am 26.9. im Turnierhaus nächst der Residenz statt und bot angesichts der opulenten Zuschauererränge auch der Bevölkerung Gelegenheit zur Teilnahme. Am 1.10. gab man unterhalb der Stadtmühle, vermutlich erneut unter Teilnahme der Münchner Bevölkerung, zum Abschluß der Festveranstaltungen das Feuerwerksdrama *Medea vendicativa*.

⁹ Cf. die Festbeschreibung bei Eberhard Straub, op. cit., 218.

¹⁰ Cf. ebenda, 225–230.

¹¹ Cf. die Druckausgabe des Opernlibrettos von 1662, StB. 4° Bav. 2165, II,7: Vorrede „L’Auttoire“, folio A2–A3.

Genealogie der bayerischen Kurfürsten auf die Trojaner zurück, um mit dem Alter des Herrschergeschlechts seine zweifelsfreie Dignität zu erweisen, und visualisierte im Schlußbild der Seeschlacht die unverbrüchliche politische Koalition zwischen dem österreichischen Kaiser und dem bayerischen Kurfürsten,¹² die das Haus Wittelsbach nicht nur dem Kaiserhaus gleichstellte und somit seine unverhohlenen Regierungsansprüche formulierte, sondern Bayern auch als militärischen Retter des Reiches im soeben wieder ausgebrochenen Verteidigungskrieg gegen die Türken propagierte. Die suggestive Emblematisierung des Schlußbildes offerierte dem Betrachter das Feuerwerksdrama *Medea vendicativa* umstandslos als Sinnbild für das Scheitern der osmanischen Bedrohung als Reich des Bösen an bayerischer Stärke und am glanzvollen Heldentum des neuen Hoffnungsträgers Max Emanuel.

Ebenso unverkennbar wie die politisch-propagandistische Absicht ist im Schlußbild Bissaris Bemühen um ästhetische Geschlossenheit der theatralen Trilogie, denn er fügte das abschließende Feuerwerk nicht als eigenständige Spektakelinszenierung den dramatischen Darbietungen an, sondern deklarierte es ausdrücklich als Finale eines traditionellen musikalischen Dramas, dessen Libretto die Verknüpfung von Secco-Rezitativen, Arien und Chören zu einer musikalischen Handlung analog einem zeitgenössischen *Dramma per musica* aufweist.¹³ Die zeitgenössische Opern-Ästhetik bestimmte folgerichtig auch die künstlerische Struktur des Turnierdramas, das mit einem gesungenen Prolog der *Medea* eröffnet wurde und dessen Aufzüge mit deklamierten und gesungenen Textpassagen untermischt waren.¹⁴ Am *Dramma per musica* als prominentester Bühnengattung der Zeit orientierte sich die dramaturgische Gliederung der Dramen-Trilogie und an den optischen Gepflogenheiten der Opernbühne das szenische Avancement der drei Aufführungen.

Die Bühnentechnik des Salvatortheaters, in dem man die Oper *Fedra incoronata* gab, repräsentierte den zeitgenössischen Standard der venezianischen Opernästhetik. Nach zweimaligem Umbau des Bühnenraums in den Jahren 1654 und 1657 verfügte das Haus über die modernste Errungenschaft der Verwandlungstechnik in Form einer Kulissenbühne, deren Dekorationsgestelle

¹² Der Höhepunkt des Feuerwerks zeigte den (habsburgischen) Reichsadler, gestützt von zwei (bayerischen) Löwen. Aus dem Reichsapfel fuhr eine Victoria hervor, die mit Flammen den Feind bekämpfte, damit aus den Trümmern der Feste Kolchis Max Emanuels Name in feuriger Schrift als Emblem des tapfersten Helden und unmißverständliche politische Botschaft aufsteigen konnte.

¹³ Die Komposition des Münchner Hofkapellmeisters Johann Kaspar Kerll zu allen drei Dramen ist allem Anschein nach nicht überliefert.

¹⁴ Cf. Eberhard Straub, op. cit., 226–230, der zu Recht ein Duett und mehrere Chorstücke in seiner Turnierbeschreibung nennt. Der Verlust von Kerlls Partitur ist mit Blick auf die dramaturgische Funktion der Musik im Turnier- und Feuerwerksdrama besonders bedauerlich, da auch die Komposition möglicherweise die avancierte Ästhetik der Dramen-Trilogie belegt hätte.

auf Wagen in der Unterbühne standen und durch Seilwerk gleichzeitig bewegt werden konnten.¹⁵ Diese von dem Italiener Giacomo Torelli zuerst am Teatro Novissimo in Venedig 1641 erprobte technische Konzeption gestattete einen raschen und beliebig oft wiederholbaren Szenenwechsel, der die dramaturgische Gliederung einer Opernhandlung nachhaltig beeinflusste. Einer episodischen Erzählweise in Form locker gefügter Bilderfolgen lieferte diese avancierte Bühnentechnik unverkennbaren Vorschub.

Schon am 13. Februar 1651 hatte man zur Vermählung des damaligen Kurprinzen Ferdinand Maria mit Adelaide von Savoyen im St. Georgssaal der Münchner Residenz erstmals ein musikalisches Drama aufgeführt. Auf der technisch noch rückständigen Saal-Bühne waren während der fünfstündigen Aufführung lediglich vier Verwandlungen vorgesehen,¹⁶ während Bissari elf Jahre später für die moderne Technik im Salvatortheater ein *Dramma per musica* mit zwölf Bildern entwarf, die durch geschickte Kulissenarrangements bzw. offene Verwandlungen insgesamt 14 verschiedene Schauplätze boten.¹⁷ Die in diesem künstlerischen Konzept erkennbare Dramaturgie des Abenteuerromans, die in der zeitgenössischen venezianischen Oper eine Vielzahl an Episoden und Szenenkomplexen als ästhetischen Maßstab einer interessanten Opernhandlung begründete, setzte zur optimalen Wirkung die Möglichkeit rascher Verwandlungen und aufwendiger Bühnentechnik notgedrungen voraus. Bissaris Entscheidung, am Beispiel der galanten und heroischen Abenteuer des Helden Theseus das facettenreiche Porträt eines idealen Galanthomme auf der Opernbühne zu präsentieren, mochte immerhin die gesteigerte Schaulust des höfischen Münchner Publikums bedienen. Sie bedurfte aber in erster Linie einer reibungslos funktionierenden modernen Bühnentechnik, wie sie im

¹⁵ Cf. die Beschreibung der konstruktiven Verbesserungen bei Gertraud Löwenfelder, *Die Bühnendekoration am Münchner Hoftheater von den Anfängen der Oper bis zur Gründung des Nationaltheaters 1651-1778. Ein Beitrag zur Münchner Theatergeschichte*, Diss. München 1955, 7-25.

¹⁶ Cf. ebenda, 7f.

¹⁷ Die Druckausgabe des Librettos (cf. Anm. 11) enthält zwölf Szenenstiche der Brüder Melchior und Matthäus Küssel. Im 4. Bild wird aus der Heldenbiographie des Theseus die Ariadne-Episode erzählt, die mit dem Liebesbund von Ariadne und Bacchus schließt. Der entsprechende Stich zeigt in der linken Kulissenreihe sechs aufragende Felsen, die augenscheinlich als Dekoration für die Szene I, 5 (Szenenanweisung: Scoglio) diente, und in der rechten Kulissenreihe fünf Zelte und einen abschließenden aufragenden Felsen, vor denen die Szenen I, 6-7 (Szenenanweisung: Padiglione d'Arianna nel franco) spielten. Im 11. Bild wird in zwei Szenen die Moral des Theseus verhandelt. Zunächst fordert Diana von Äskulap die Wiedererweckung ihres Jüngers Hippolytos (Szene III, 5 mit der Szenenanweisung: Palaggi nel cielo), dessen mythologisch belegter Todessturz als Strafe für die vermeintliche Unzucht mit Phädra im vorausgehenden Bild gezeigt worden war. Dann führt Ariadne mit Zeus, Hymen und der allegorischen Figur des Betrugs einen Disput über das Betragen des Theseus (Szene III, 6 mit der Szenenanweisung: Trono di Giove apertosi). Eine zentralperspektivische luftige Säulen- und Bogenarchitektur bildet die Grundlage der Szenerie, die durch drei in Höhe und Bühnentiefe gestaffelte Flugwerke ergänzt wurde. Das am höchsten postierte Flugwerk stellte den Thron des Jupiter vor, der sich mit Beginn der 6. Szene öffnete.

Salvatortheater zur Verfügung stand. Der künstlerische Entwurf einer Opernhandlung orientierte sich Mitte des 17. Jahrhunderts weniger am Geschmack des Publikums oder an abstrakten ästhetischen Kategorien als vielmehr an den jeweiligen örtlichen Gegebenheiten, was durch Bissaris zusätzliche Entscheidung bestätigt wird, in den zwölf Bildern der Oper *Fedra incoronata* alle in München damals bekannten und seit 1651 benutzten Szenenmotive zu verwenden.¹⁸ Bei der Vielzahl an Verwandlungen wurden mehrere Dekorationssteile in derselben Aufführung unterschiedlich kombiniert und neue mit bereits vorhandenen Dekorationen älterer Opern gemischt.¹⁹

Bissari konnte sich schon im Jahr zuvor mit den technischen Möglichkeiten der Münchner Opernbühne vertraut machen, als er gemeinsam mit Hofkapellmeister Kerll die Oper *L'Erinto* herausbrachte, in der szenischen Realisation unterstützt von Ballettmeister Vincenzo Castiglione, der bei den *Applausus festivi* von 1662 für die aufwendigen Choreographien in den Opernballetten und vor allem im Turnierdrama verantwortlich war. Schon in einigen Bühnenbildern von *Erinto* zeigten Castiglione und Bissari eine venezianische Spezialität des szenischen Arrangements, die in *Fedra incoronata* unter Mitwirkung des neu verpflichteten, aus der venezianischen Schule stammenden Bühnenbildners Francesco Santurini mit besonderem Effekt wiederholt wurde: die Abriegelung der Bühne nach dem sechsten Kulissenpaar durch eine Vertiefung im Bühnenboden, in der entweder Schlußprospekte oder Fahrzeuge und andere größere Dekorationsteile aufgestellt und bewegt werden konnten.²⁰ Diese Einrichtung bot mehrere Vorzüge: zum einen die offensichtlich willkommene Abwechslung der für gewöhnlich ungebrochenen Tiefenachse in der Bühnendekoration durch die Betonung der Querachse; zum andern die intensivere Raumerschließung durch Auftritts- und Bewegungsmöglichkeiten im Bühnenmittel- und -hintergrund; zum dritten die Formulierung neuer Bildmotive, die sich durch die Errichtung eines Teilprospekts im Graben eröffnete.

Sicherlich drei, möglicherweise sechs der zwölf Bühnenbilder in *Fedra incoronata* boten diese neue Raumgliederung. Im 6. und 10. Bild verknüpfte Bissari die bühnentechnische Variante mit einer Häufung von dramatischen Episoden, deren Präsentation in einer traditionellen tiefenperspektivischen

¹⁸ Cf. Eckehart Nölle, „Die Wittelsbacher und das Theater“, in: Hans E. Valentin u.a., *Die Wittelsbacher und ihre Künstler in acht Jahrhunderten*, München 1980, 189–321, hier: 224. Die bereits gebräuchlichen Dekorationen: Wolkendekoration, Fels-, Wald- und Straßenkulisse, Hafenkulisse, Höllengewölbe, tiefgestaffelter Innenraum mit Deckensoffitten und praktikable Rundarchitektur.

¹⁹ Gertraud Löwenfelder erläutert dieses Verfahren im Salvatortheater an Dekorationen der Opern *Oronte* vom Februar 1657 und *L'Erinto* vom November 1661 (cf. op. cit., 31–33).

²⁰ Gertraud Löwenfelder sieht in dieser Vertiefung eine Parallele zu dem schon vom Ulmer Theaterarchitekten Joseph Furttendach Ende der 1620er Jahre beschriebenen „hinteren Graben“ (cf. op. cit., 32). Ein Bühnenbild mit Querabriegelung nach dem sechsten Kulissenpaar in Form einer praktikablen plastischen Dekoration anstelle des Schlußprospekts aus der Oper *L'Erinto* bei Eckehart Nölle, op. cit., 219.

Dekoration ihre räumlich-illusionistische Wirkung eingebüßt hätte und auf verbal-musikalische Vermittlungen, sei es im Rezitativ, sei es in geschlossenen Musikformen, beschränkt geblieben wäre. Die avancierte Bühnentechnik aber erlaubte eine attraktive Verknüpfung von musikdramatischer Darstellung und ausgefeilter, an den Kategorien der *verosimiglianza* orientierter Pantomimen.²¹



Abb. 1: Die Stiche der Brüder Küssell zeigen die verschiedenen dramatischen Episoden einer Szenenfolge stets komprimiert in einem Bild; hier im 10. Bild den Dialog zwischen Neptun und Nereus im Bühnenmittel- und -hintergrund, die Ankunft des Hippolytos in der Quadriga (die auf dem Stich freilich nur als Zweispänner dargestellt ist) und die sanfte Landung des fluchtüchtigen Dädalus im Gegensatz zu seinem kopfüber abstürzenden Sohn Ikarus. Der Quergraben verlief am Übergang zwischen Strand und Meer, so daß Neptuns Karosse im Bühnenmittelgrund ebenso bewegt werden konnte wie der Zweispänner des Hippolytos im Bühnenvordergrund.

²¹ Leider vermittelt Bissaris Libretto trotz der detaillierten Aufführungsvorschriften keine Vorstellungen darüber, ob und in welcher Weise die Pantomimen durch Kerlls Instrumentalmusik illustrierend begleitet waren.

Das 10. Bild illustriert die Handlung der ersten vier Szenen im 3. Akt. Neptun und Nereus diskutieren den bevorstehenden Tod des Hippolytos, der für seine vermeintliche Unzucht mit Phädra vom Schicksal in Gestalt der Meerestgötter bestraft werden soll (Szenen III, 1–2). Neptun und Nereus traten in ihrem angestammten Element auf, Neptun einen standesgemäßen Zweispänner lenkend, Nereus frei im Meer schwimmend.

Der Aktbeginn war einschließlich der Arie des Neptun illusionsfördernd in den Mittelgrund der Bühne verlegt, wo der Graben nach der sechsten Kulisse problemlos den Auftritt des Nereus wie auch des gespannfahrenden Neptun in einiger Entfernung vom Bildvordergrund erlaubte.²² Die räumliche Disposition des Schauplatzes (Szenenanweisung: *Foresta alla Marina*) erschien realistisch, zumal in der folgenden zentralen Szene dieses Bildes Hippolytos in seiner Quadriga aus dem Wald heraus an den Strand fuhr und somit den Bühnenvordergrund besetzte. Er beklagte sein Schicksal, nahm Abschied von seiner Heimat, näherte sich mit dem Gespann der Klippe und stürzte durch das Scheuen der Pferde ins Meer (Szene III, 3).²³ Durch die großflächige Bewegung der Quadriga vom Bühnenvordergrund zum Mittelgrund entstand eine illusionsfördernde räumliche Spannung der Aktion, die in der folgenden Szene ein weiteres Mal aufgebaut wurde. Dädalus senkte sich, getragen von großen Flügeln an den Armen, auf die Erde nieder, erhob Klage über den ungezügelten Eigensinn der Jugend und mußte mit Erschütterung den Absturz seines Sohnes Ikarus ins Meer erleben (Szene III, 4); auch in dieser Szene die räumliche Spannung zwischen dem im Vordergrund klagenden Dädalus und dem im Mittelgrund abstürzenden Ikarus.

Das Arrangement der verschiedenen szenischen Ereignisse und die Staffe- lung der Aktionen in die Tiefe der Bühne suggerierten eine Realitätsnähe der theatralen Darstellung, die die musikalisch formulierten Reflexionen des Hippolytos und des Dädalus umstandslos mit einer plastischen Bildlichkeit koordinierte, auf die sich die Reflexionen unmittelbar bezogen. Zugleich wurden die nur scheinbar willkürlich gereihten mythologischen Episoden vom unglücklichen Todessturz des unschuldigen Hippolytos und der gerechten Strafe für den hybriden Ikarus auch durch die räumliche Parallelität der Aktionen symbolisch aufeinander bezogen: Thematisiert wird in der Szenenfolge der unverhoffte und unverdiente Schicksalsschlag. Der vehementen Klage des unglücklichen Sohnes Hippolytos, dem das Schicksal in Gestalt seines Vaters Theseus ungerecht mitspielt, entspricht in Verkehrung der Verhältnisse die nicht minder harsche Klage des unglücklichen Vaters Dädalus, dem der Eigensinn des Sohnes Ikarus unsägliche Schmerzen bereitet. Beide Klagen werden jedoch

²² Da die Bühne des Salvatoretheaters nur eine Gesamttiefe von zehn Metern hatte, konnten sich die Sänger auch bei einem Auftritt etwa im letzten Drittel der Spielfläche noch mühelos musikalisch verständlich machen.

²³ Tatsächlich schreibt die Szenenanweisung nach der Arie des Hippolytos diese räumlich und darstellerisch schwierige Aktion detailliert vor.

im Vorhinein relativiert durch die Prophezeiung des Neptun, der Himmel habe stets ein tröstliches Einsehen mit den Fehlern der Menschen. Die göttliche Verkündigung wird in der Dramenhandlung um Theseus und Phädra auch sogleich eingelöst: Im 11. Bild erwirkt Diana die Wiedererweckung ihres Jüngers Hippolytos,²⁴ im 12. Bild gewinnt Theseus die Gewißheit, daß er von Phädra und Hippolytos keineswegs hintergangen wurde.²⁵ Die emblematische Struktur des 10. Bildes eröffnete eine einfallsreiche und plausible Fortspinnung der dramatischen Erzählung und begründete zugleich im 3. Opernakt einen Spannungsbogen von tiefer, grundsätzlicher Weltklage (in den Szenen 1–4) zu tröstlichem und erlösendem Glück (im Finale).

In ähnlicher Weise stützte das szenische Arrangement die Symbolik der Handlung im Schlußbild des 1. Aktes. Dieses 6. Bild (Szenen I, 12–16) bot eine in der Horizontalen geteilte Dekoration. Das Bühnenbild war durch einen halbhohen Prospekt in der Vertiefung nach der sechsten Kulisse abgeriegelt. Die untere Hälfte zeigte das Reich Neptuns, dessen Thron sich im Schlußprospekt öffnete. Fische, Meeresungeheuer und Nixen bevölkerten eine fantastische Unterwasserlandschaft. Oberhalb des vorgezogenen Prospekts erschienen die komischen Dienerfiguren Alico und Ferebea rudern in einem Kahn, der auf einem fahrbaren Gestell im Graben nach der sechsten Kulisse, also hinter dem Prospekt bewegt werden konnte. Das szenische Arrangement suggerierte eine realistische Kahnfahrt auf dem Meer und visualisierte somit die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Existenzen: unter Wasser und über Wasser.

Thematisiert wurde in der Opposition der beiden Welten der Kontrast zwischen tugendhaften Helden und ängstlichen Durchschnittsmenschen. Theseus pries sein Heldentum (Szene I, 12) und stellte es augenblicklich unter Beweis, indem er auf Wunsch seines Vaters Neptun²⁶ in einer gewaltigen Schlacht ein Meerungeheuer tötete und aus dessen Bauch in Gestalt eines Ringes den von König Minos geforderten Beweis erbrachte, daß er der Sohn des Meergottes sei (Szenen I, 13–14). Für diese Tat wurde er von den Nereiden gekrönt, was den Helden veranlaßte, sogleich neue Abenteuer zu suchen, etwa Proserpinas

²⁴ Im ersten Aufzug des Turnierdramas *Antiopa giustificata* tritt Hippolytos mit Diana für die Partei der Medea wieder auf.

²⁵ Daß Bissari die Geschichte von Dädalus und Ikarus, die im 10. Bild die Konfliktsymbolik intensiviert, zu Recht den Abenteuern des Theseus integrierte, mochte den mythologisch Bewanderten schon im 17. Jahrhundert zur Delektation gereichen: Von Dädalus erfuhr Ariadne den Kunstgriff mit dem Faden, den sie Theseus verriet, damit er nach erfolgreichem Kampf gegen den Minotaurus aus dem Labyrinth herausfand. Der zur Strafe in seinem eigenen Labyrinth gefangen gesetzte Dädalus konnte sich gemeinsam mit Ikarus durch die Erfindung der Flugkonstruktion befreien und verlor, so die poetische Fiktion des Librettisten, seinen Sohn durch den verhängnisvollen Absturz just in jenem Augenblick, in dem er selber sicher in der Heimat gelandet war.

²⁶ Der Theseus-Mythos sieht für den Helden zwei Väter vor, die seine Mutter Aithra in derselben Nacht besessen haben: Aegeus und Neptun.

Befreiung aus der Hölle (Szene I, 15), was im übrigen in den ersten sieben Szenen des folgenden 2. Aktes dramatisch elaboriert wurde. Die Selbstverständlichkeit heroischen Lebens wird in der Finalszene des 1. Aktes freilich scharf konterkariert im Duett Alico/Ferebea und in der abschließenden Ansprache des Dieners Alico an die Fische, seiner zu schonen und seinen mageren Körper nicht aufzufressen (Szene I, 16). Die Groteskkomik des begleitenden Balletts sämtlicher Meerungeheuer brach das Heldentum des Theseus am Beispiel des verzagenden Dieners ins lächerliche Gegenteil und ließ den heroischen Charakter des Helden durch den Kontrast um so heller erstrahlen. Die originelle Anschaulichkeit der Theaterszenerie verlieh der ideellen Thematik dieses Bildes erst plastische Konturen und die offensichtlich von Bissari und Santurini beabsichtigte Wahrhaftigkeit der dramatischen Darstellung.

Dieses erweiterte Raumkonzept und die Intensivierung der szenischen Aktion in einem illusionistischen Theaterambiente sind zumindest auch für das 12. Bild anzunehmen, in dem ein Pavillon in Höhe der sechsten Kulisse halb oder ganz praktikabel ausgebaut war und bespielt werden konnte. Vermutlich wurde der Quergraben aber auch im 4. Bild (Ariadne-Bacchus-Episode) zur realitätsnahen Präsentation des Schiffes, auf dem Theseus die Insel Naxos verließ, und im 9. Bild (Kampf des Peritoos und des Theseus mit den Kentauren) zum realistischen Auftritt der Sirenen aus dem Meer heraus genutzt. Auf Küssells Stich kaum gesichert zu entscheiden ist die mögliche Praktikabilität der Himmelstreppe im 2. Bild des Prologs, die freilich nach dem optischen Eindruck am Ende der fünften Kulissengasse stand und deshalb ebenfalls im Quergraben des Bühnenmittelgrunds plaziert gewesen sein könnte. Mit der gebotenen Zurückhaltung sei die These formuliert, die Hälfte der Bilddekorationen in der Oper *Fedra incoronata* hätten dem modernen Raumkonzept entsprochen, was sich als unverkennbare Akzentuierung der Tiefendimension in der theatralen Darstellung erweist und somit einen gesteigerten Illusionismus als ästhetische Kategorie der Opernaufführung belegt.

Diese avancierte Bühnenästhetik übertrugen Bissari und Santurini auch auf das Turnier- und das Feuerwerksdrama, wenngleich sie an den veränderten Spielstätten im Turnierhaus und auf der Isar auf einige technische Feinessen der Opernbühne wie Flugwerke und Querachse verzichten mußten. Gleichwohl offenbart schon die Strukturierung des Turnierdramas eine im Vergleich zu früheren sogenannten Kopfrennen²⁷ unverkennbare Akzentuierung des Dramatischen wie des Theatralen. Bissari nutzte die sich im Rahmen des Turniers

²⁷ Kopfrennen waren Reiterspiele, bei denen man mit Lanze, Säbel oder Pistole gegen einen Türkenkopf zu kämpfen hatte, also eine spielerische Form der bewaffneten Auseinandersetzung ohne eigentlichen Kampf Mann gegen Mann, die ihren Symbolwert aus dem traditionellen Feindbild des Orientalen bezog. Zum Vergleich mit zeitgenössischen Turnieren in München: cf. die Turnierbeschreibung von 1658 bei Eberhard Straub, op. cit., 211–216.

eröffnende Gelegenheit, den Zuschauern in großen Schaubildern die gesamte seinerzeit bekannte Welt vor Augen zu führen: die für real genommene antike Welt der Heroen und Götter, in der die Konfliktspannung ausgetragen wurde, aber auch die exotisch-fantastische Welt, die den Illusionismus der Antike akzidentell bereicherte. Mit der Integration von deklamierten und gesungenen Texten sowie repräsentativer Instrumentalmusik in die Schaubilder knüpfte Bissari unverhohlen an die Turnierästhetik seiner Zeit an.

Im Unterschied zu früheren Aufzügen übertrug er freilich die traditionelle Konfliktdramaturgie einer zeitgenössischen Dramenhandlung auf das Turnierdrama *Antiopa giustificata*. Nach dem Prolog, in dem Medea die Rache gegen Theseus als entscheidende Handlungsmotivation formulierte, und dem Auftritt der beiden Kontrahenten Soloon und Theseus zogen die Streiter der beiden Parteien in jeweils drei großen Figurengruppen wechselweise in die Turnierbahn ein: Diana mit Hippolytos, dann Perseus sowie Castor und Pollux für Soloon; Eurifilus, dann Herkules und schließlich Jason für Theseus, wobei die Parteinahme für Soloon in Wahrheit mit einer aus der Mythologie korrekt hergeleiteten Feindschaft der Figuren zu Theseus begründet wurde. Die Parteien formierten sich mithin zu einer wohldurchdachten Figurenkonstellation, deren Aufbau durch die wechselnden Auftritte dialogische Strukturen offenbarte - freilich weniger elaboriert in den eingestreuten Textpassagen als vielmehr in der dominierenden Anschaulichkeit der Auftritte.

Diesem dramatischen Plan gab Santurini eine analoge theatrale Struktur, indem er im neuerbauten Turnierhaus am Hofgarten²⁸ zwei gegenüberliegende Bühnen errichtete, die zwar größere Abmessungen aufwiesen als die Bühne im Salvatortheater, aber wie die Opernbühne mit Kulissen ausgestattet waren. Soloons Partei zog über die eine Bühne in das Turnierhaus ein, die Partei des Theseus über die andere, so daß die angedeutete dialogische Struktur der Turnierhandlung in die räumliche Disposition der theatralen Darbietung übernommen wurde. Küssells Stiche der Bühnendekorationen belegen im übrigen die unverkennbare Form der Opernbühne, denn die eigens eingebauten Proszenien passen sich der Deckenform des Turnierhauses an.

²⁸ Gertraud Löwenfelder weist durch Erläuterung der Baugeschichte und einfallsreiche Analyse der von Küssell angefertigten Kupferstiche das Turnierhaus als Spielstätte nach (cf. op. cit., 37-40). Die bisweilen vertretene Ansicht, das Turnier habe in einem überdachten Hof der Residenz stattgefunden, ist irrig. Eine Innenansicht des Turnierhauses bei Eckehart Nölle, op. cit., 225.

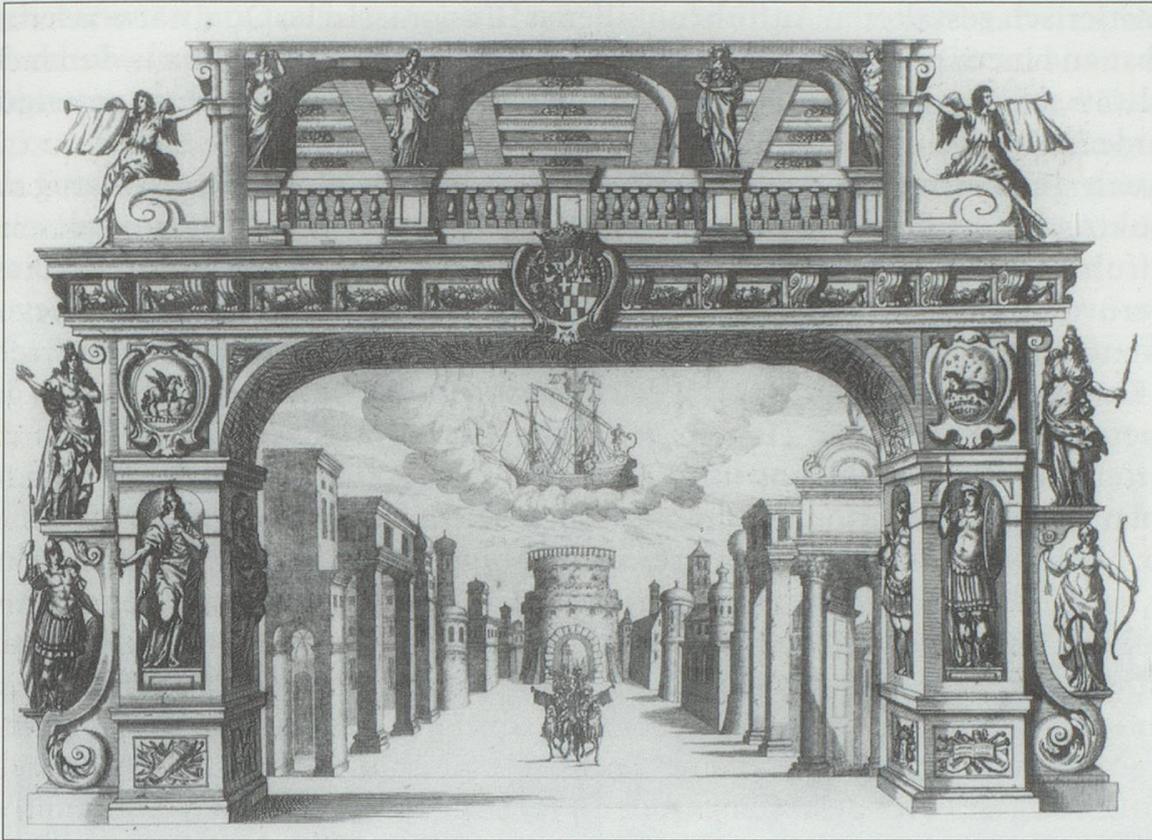


Abb. 2: Das letzte Bühnenbild des Turnierdramas zeigt den Auftritt des Jason in der massiven Festungsanlage von Jolkos. Der Turm in der Bildmitte stellt einen jener praktikablen Aufbauten anstelle des gemalten Prospekts dar, durch den die Figurengruppe um Jason in die Dekoration einziehen konnte. Mit Hilfe eines Flugwerks senkte sich schließlich auch Jasons Schiff Argo vom Bühnenhimmel herab. Die Architektur über dem Proszenium stellt die Anpassung an die Dachkonstruktion des Turnierhauses dar. Das bayerische Wappen weist diese Bühne als die „männliche“ aus, während die gegenüberliegende „weibliche“ Bühne mit dem Wappen von Savoyen dekoriert war.

Die fünf Kulissen boten zahlreiche Auftrittsmöglichkeiten von der Seite, so daß Nebenfiguren und kleinere Figurengruppen dem Einzug der jeweiligen Parteien rasch zugeordnet werden konnten. Bedeutsamer für den visuellen Eindruck aber war die rückwärtige Bühnenbegrenzung, die nicht den traditionellen gemalten Prospekt vorsah, sondern eine freie Öffnung für die Einfahrt großer Wagen oder plastische Mittelstücke, durch deren Öffnungen die Figurengruppen einziehen konnten. Die eindrucksvolle räumliche Dimension der Aufzüge vermittelte durch die tiefgestaffelte und in voller Länge „bespielte“ Kulissenbühne den Effekt einer Theateraufführung, deren Bewegung in rhythmisch gegliederten Einheiten, möglicherweise unterstützt von illustrierender Instrumentalmusik, unablässig aus der Tiefe des Raumes auf den Betrachter zulief. Das Turnierdrama überhöhte die Realität eines prächtigen Festzugs, dessen schaustellerische Eigentümlichkeiten dem zeitgenössischen Betrachter aus zahlreichen Anlässen geläufig waren, bei dieser speziellen Inszenierung in die Fiktion einer

künstlerisch gestalteten Aufführung, deren illusionistische Qualität wiederum selbst an einem eher theaterfernen Schauplatz wie dem Turnierhaus durch die realitätsabbildende Raumdramaturgie der modernen Opernbühne gesteigert wurde.²⁹

Auch die Dramaturgie des Feuerwerksdramas *Medea vendicativa* trug die Strukturmerkmale eines zeitgenössischen Drammas per musica, und seine Aufführung war, wie beim Turnierdrama, an der avancierten Ästhetik einer Opernvorstellung orientiert. Bissari gliederte die sechs zum Teil phantasievoll erweiterten und auf Medea gemünzten mythologischen Episoden (Medeas Rache an Kreusa, der gescheiterte Gang des Orpheus in die Unterwelt, der Sturz des Phaeton, der Kampf der Titanen gegen die Götter, Medeas Kampf gegen die Götter und die Seeschlacht um Kolchis) in drei Akte zu je zwei Bildern, in denen sich die Gradation des dramatischen Themas unverhohlen zu erkennen gab: Medeas von Rache bestimmte, also maßlose Handlungsweise (im 1. Akt), ihr verderblicher Einfluß auf andere und deren Untergang (im 2. Akt) sowie schließlich ihr eigener Untergang, überhöht durch die Katastrophe der gesamten Welt (im 3. Akt). Jedes der sechs Bilder mündete in eine Feuersbrunst, die als szenische Konstante auch das Feuerwerk am Ende des letzten Bildes dramaturgisch konsequent in den Gang der Handlung integrierte. Die thematische Einführung in Form des Prologs, der dramatische Dialog im Secco-Rezitativ³⁰ und die Häufung von Arien und Chören entsprachen den musikalischen Strukturen der zeitgenössischen Oper.

Santurini befolgte mit seinem technischen Arrangement die unmißverständliche Regieanweisung im Libretto vor Beginn des 1. Aktes: Als Szenen gebe es die Schauplätze eines ungedeckten Theaters („Teatro scoperto“). Er errichtete auf Flößen eine Bühne, die in ihren Ausmaßen die Opernbühne des Salvatortheaters zwar verdoppelte, aber deren ästhetische Signifikanz exakt kopierte.³¹ Die sieben Szenarien des Feuerwerksdramas unterschieden sich nicht von den

²⁹ Daß der Einbau der gegenüberliegenden Bühnen im Turnierhaus und somit die Idee der künstlerischen Fiktionalisierung von Festzügen einer bewußten ästhetischen Entscheidung nur für diese Gelegenheit entsprang und nicht etwa eine dauerhafte Einrichtung begründete, beweist der Abriß der Bühnenbauten unmittelbar nach Schluß des Festes. Die Bühnen wurden in dieser Form auch nicht wieder im Turnierhaus errichtet.

³⁰ Die Versformen lassen nur den Schluß zu, daß Kerll die Dialoge als Rezitative vertonte.

³¹ Die Maße der Einrichtungen sind im Argomento des Librettos verzeichnet: eine Bühne von 62 Fuß Breite und 68 Fuß Tiefe bei einer für sämtliche Aufbauten beanspruchten Wasserfläche von 46 Fuß Breite und 88 Fuß Tiefe. (Die von Gertraud Löwenfelder angegebenen Maße (cf. op. cit., 40f.) und die aus ihnen abgeleitete Vermutung, Santurini habe einen relativ schmalen Isar-Arm mit einer festen Bühne überbaut, sind zu korrigieren.) Auch die Infrastruktur der Aufführung imitierte die Verhältnisse des Opernhauses. Auf dem befestigten Ufer wurden mehrere Zuschauertribünen errichtet, deren größte einen Mittelbalkon für das Kurfürstenpaar trug und in zwei Etagen mit dorischen und korinthischen Säulen geschmückt war. Der Balkon bot 40 Personen oder einigen mehr Platz und konnte zur Verbesserung der akustischen Bedingungen ausgefahren, d.h. näher an die Floßbühne herangefahren werden, während der Feuerwerkszenen zum Schutz der Zuschauer aber rasch wieder zurückgezogen wurden.

Dekorationen im geschlossenen Haus, die schon im Salvatortheater erprobte räumliche Inszenierung durch Erweiterung der Darstellungsfläche bis in den Bühnenmittelgrund bereitete auf der ungedeckten Floßbühne keine Schwierigkeiten. Das wichtigste optische Attribut einer fiktionalen Aufführung, das mit Figuren geschmückte Proszenium der Opernbühne, deutete Santurini durch zwei fest installierte Mauerteile an, die dem Betrachter die gewohnte Ansicht der Guckkastenbühne bescherten.

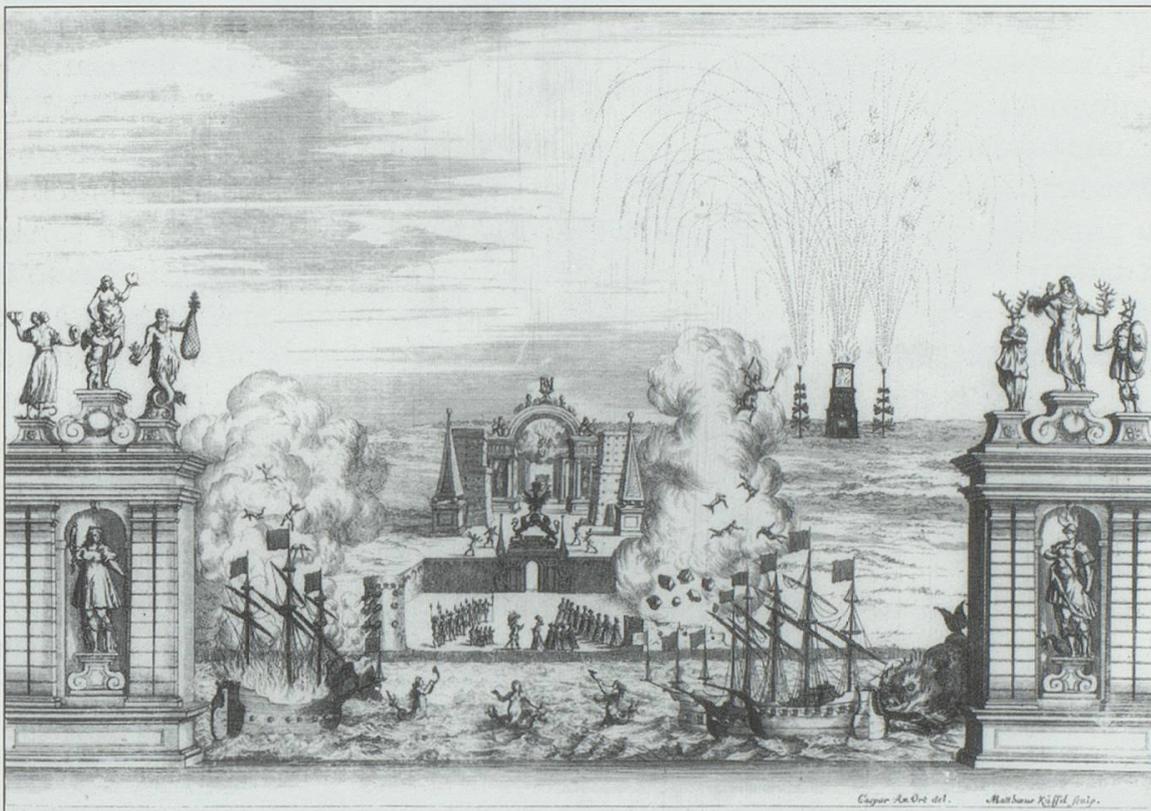


Abb. 3: Hinter den am Ufer errichteten Mauerteilen des Proszeniums wird die dreifache Gliederung der Floßbühnen sichtbar: vorn die Isar, auf der die Seeschlacht dargestellt wurde, dahinter die eigentliche Bühne mit der Festung Kolchis, die im Verlauf der Schlacht zerstört wird, und anschließend der bereits vorbereitete Triumphbogen für das Schlußbild, das dann an die Stelle der eigentlichen Bühnendekoration nach vorn gezogen wurde.

Die moderne Raumkonzeption der Bühnendarstellung, die für das Salvatortheater offenbar seit mehreren Jahren den ästhetischen Standard bedeutete, und die absichtsvolle Verknüpfung von fiktionaler Theateraufführung mit lebensechten Schaustellungen, wie sie im Turnierdrama schon exemplarisch vorgeführt wurde, erreichten im Feuerwerksdrama ihren künstlerischen Höhepunkt in der Finalszene des 3. Aktes. Die aus mehreren Flößen zusammengesetzte Bühne wurde vom Ufer zurückgezogen, um in dem nun freigewordenen Wasserstreifen die Seeschlacht in perfektem Illusionismus darstellen zu können (vgl. Abb. 3). Die vordere Bühnenhälfte zeigte die baulichen Anlagen der Festung

Kolchis, die während der Schlacht vollständig zerstört wurden. In der hinteren Bühnenhälfte war bereits der Triumphbogen mit dekorativen Aufbauten für die Apotheose des Schlußbildes errichtet, das nach Zerstörung der Festung Kolchis nach vorn gezogen wurde, an die Stelle des ursprünglichen Bühnenbildes trat und zum Abschluß eine traditionelle, den aristokratischen Adressaten des Bildes glorifizierende tiefenperspektivische Dekoration wie auf einer Opernbühne präsentierte.

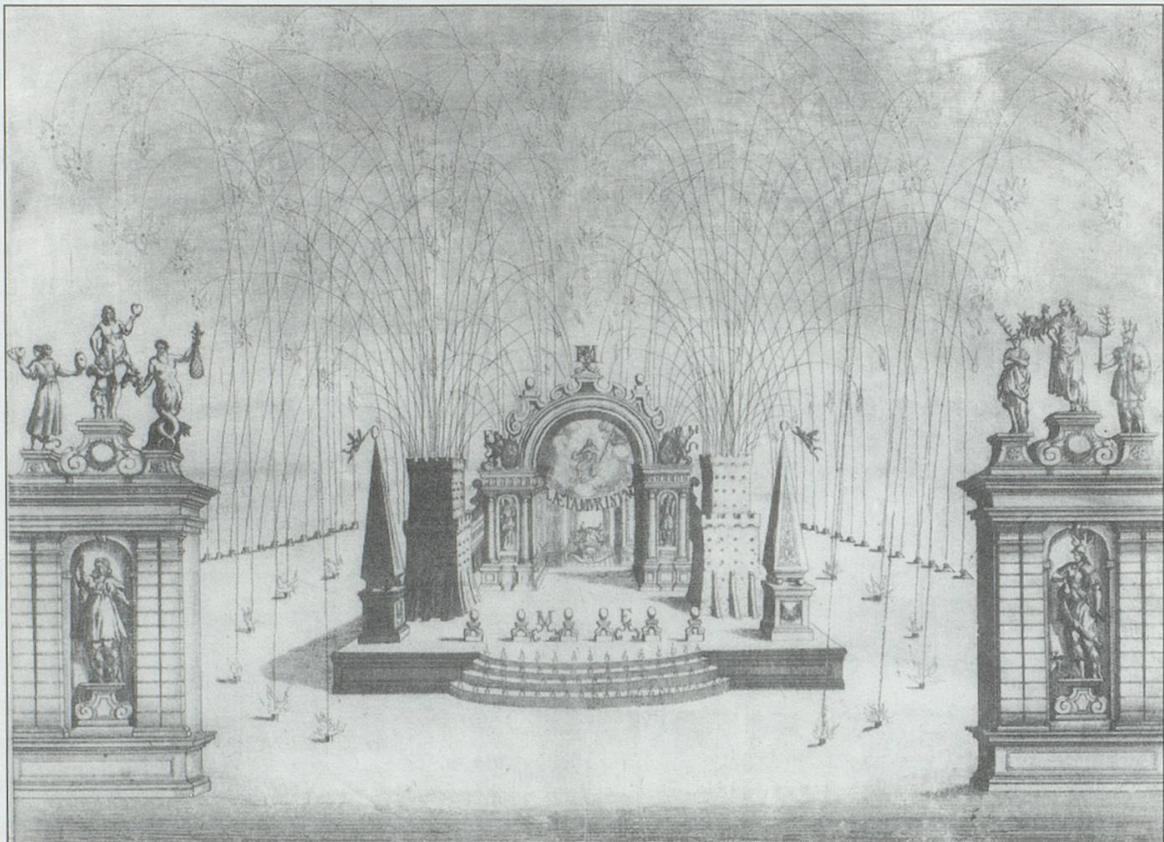


Abb. 4 zeigt diesen Triumphbogen, dessen Attika die Aufschrift „Laetamur in uno“ trug. Im Vordergrund sind zwischen den sechs Schmuckaufsätzen die Initialen M und E des getauften Erbprinzen erkennbar.

Die Geschlossenheit der ästhetischen Konzeption aller Festaufführungen von der ersten Szene des Drammas per musica *Fedra incoronata* im Opernhaus am Salvatorplatz über die bühnengerechten Aufzüge des Turnierdramas *Antiopa giustificata* bis zum Finale des Feuerswerksdramas *Medea vendicativa* ist unverkennbar und findet in der Theater- und Festgeschichte des 17. Jahrhunderts keine Parallele.

Im Unterschied zu den Münchner *Applausus festivi* offenbart das künstlerische Konzept des dreitägigen Versaillers Festes *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* von 1664 eine entschieden lockerere Fügung der theatralen Attraktionen und eine durchaus mehrschichtige Ästhetik. Zwar formulierte Ludwig XIV. mit der literarisch berühmten Alcina-Episode aus Ariosts *Orlando furioso*

ein Generalthema für das gesamte Fest und personalisierte die theatralen Darbietungen durch die Übernahme der Hauptrolle als Roger, doch war die Gesamtdisposition des Festes keineswegs auf Guckkasten-Aufführungen in Form und Stil der zeitgenössischen Oper abgestellt. Ludwig und sein Spiritus rector Graf Saint Aignan thematisierten vielmehr durch die Dramaturgie der drei Tage eine Wunder über Wunder häufende Darstellung imaginären Lebens in der Natur. In den Park von Versailles waren unter Einbeziehung der natürlichen Gegebenheiten und der stilisierten Parkanlagen die Schauplätze des Festes aufgebaut: u.a. der Tanzplatz für eine Quadrille und ein allegorisches Spiel, eine Festtafel zur Beköstigung der königlichen Familie und des höchsten Adels, eine Schauspiel-Bühne für die Uraufführung von Molières Ballettkomödie *La Princesse d'Elide* und schließlich ein mit künstlicher Insel ausgestatteter See, in dem fantastische Abenteuer und schließlich der Untergang der Zauberwelt gezeigt wurden.³² Gemäß dem übergreifenden Thema der Verwandlung und Verzauberung, das die Alcina-Episode repräsentierte, wurde die Wirklichkeit des zeremoniellen Hoflebens für die Dauer des Festes in eine andere Welt transformiert, die als neue Wirklichkeit bis zu ihrer Zerstörung fungierte.

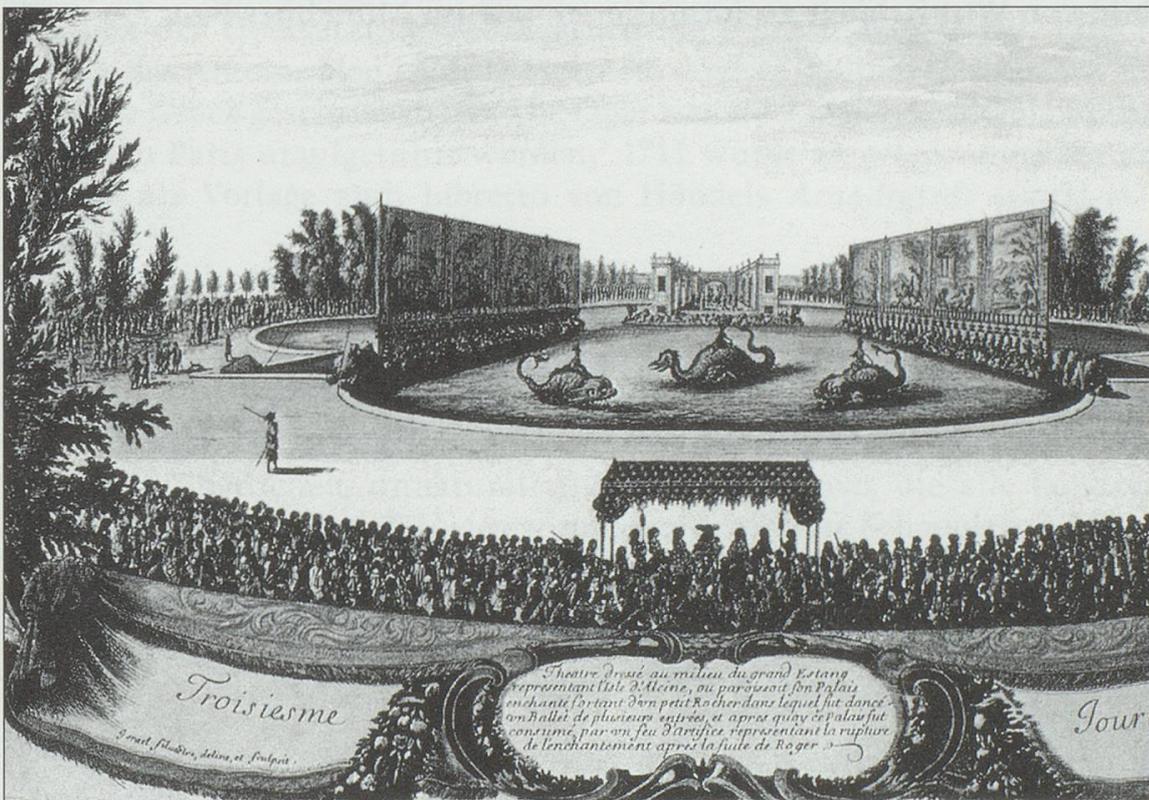


Abb. 5: Im Unterschied zum Schlußbild des Münchner Feuerwerksdramas ist das Schlußbild des Versailler Festes *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* der stilisierten Natur des Parks angepaßt. Die signifikante Architektur und Perspektive einer Theaterbühne ist in diesem Konzept absichtsvoll vermieden.

³² Das entsprechende Bild bei Hermann Bauer, op. cit., 125.

Gerade der letzte Schauplatz offenbart jedoch die im Vergleich zum Münchner Fest veränderte ästhetische Perspektive: Das theatrale Finale des französischen Festes wurde als fantastische Welt in der Realität der Naturlandschaft inszeniert, um die Welt als vielfältigen, wundervollen Kosmos zu erweisen, in dem sich die adeligen Heroen, allen voran König Ludwig XIV., als (Be-)Herrscher der mannigfaltigen Erscheinungen bewährten, bis die Metamorphose des Lebens mit einem Donnerschlag wieder aufgehoben und in die wirkliche Realität zurückgeführt wurde. Der König hatte zwar seine magische Kraft bewiesen, der Hofgesellschaft neue, ästhetisch überformte Existenzen zu schaffen,³³ aber ihr besonderer Zauber wirkte nur, wenn er am Ende gelöst und als Verzauberung entlarvt wurde. Die Rückkehr in das realistische Hofzeremoniell war notwendiger Bestandteil der Festästhetik. Das Münchner Fest unterwarf hingegen sogar noch natürliche Schaustellungen wie Prunkumzüge und Seeschlachten der fiktionalen Ästhetik einer Theateraufführung, deren emblematische Struktur auch über das Fest und sein Ende hinaus die theatrale Fiktion als denkbare Realität symbolisch formulierte. Die Lebenswirklichkeit vorübergehend in einen theatralen Zauber zu transformieren, wie im Versailler Fest, ist eben nicht dasselbe wie die fiktive Transformation von Realität als symbolisch überhöhtes Abbild von Wirklichkeit zu formulieren, wie im Münchner Fest.

³³ Cf. zu diesem Gedanken Hermann Bauer, ebenda.