



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Ephemere Ausstattungen für die Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I.

Anhand von zwanzig Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini
(1636-1707) im Theatermuseum zu Wien

verfasst von / submitted by

Cigdem Özel BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the
requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2015 / Vienna, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Kunstgeschichte

Betreuer / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Forschungsstand	4
2. Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707)	7
2.1. Biographie	7
2.2. Das künstlerische Schaffen	12
3. Eucharistiefrömmigkeit in zwanzig Entwürfen Burnacinis	20
3.1. Triumphe der Eucharistie	20
3.2. Leben und Passion Christi	26
3.3. <i>Maria unter der Palme</i>	30
3.4. <i>Das Pfingstwunder</i>	30
4. <i>Pietas Eucharistica</i> im Habsburgerreich	32
5. Als Bühnenbildentwürfe für <i>Sepolcro</i> -Aufführungen	38
5.1. Aufbauten für den <i>Santissimo Sepolcro</i>	38
5.2. Die Aufführungspraxis der <i>Sepolcri</i> nach den Libretti	42
5.3. Problematik der Funktion als <i>Sepolcro</i> -Bühnenbilder	48
6. Als Prospektentwürfe für Andachten mit der Eucharistie	53
7. Flexible Anwendung der Entwürfe für ephemere Ausstattungen	64
Fazit	68
Danksagung	70
Literaturverzeichnis	
Quellenverzeichnis	
Quellenanhang	
Abbildungen	
Abbildungsnachweis	

Einleitung

*Li suoi essercitij sono Chiesa, Musica, e Caccia.*¹

Die Interessen von Kaiser Leopold I. (1640-1705) wurden bereits 1665 vom Gesandten der venezianischen Republik, Giovanni Sagredo, zutreffend zusammengefasst.² Sein Bericht und die der nachfolgenden Botschafter beschrieben den zwischen kirchlichen Pflichten, musikalischen Darbietungen und Jagdausritten abspielenden Alltag des kaiserlichen Hofes. Insbesondere die Liebe zur Musik, die durch die Förderung von zwei Kaiserinnen aus der Familie Gonzaga zur Blüte kam, bestimmte maßgeblich das kulturelle Leben am kaiserlichen Hof. Hochzeiten, Geburtstage, Namenstage, sowie Gedenktage an verstorbene Verwandte gaben den Anlass zu prächtigen und kostspieligen Aufführungen, vornehmlich in Form von Opern.³ Als deren Inbegriff ist die an zwei Tagen aufgeführte Oper *Il pomo d'Oro* zu nennen, die anlässlich der Hochzeit von Leopold I. und Margerita Teresia im hierfür eigens errichteten Theater auf der Kurtine stattfand. Bemerkenswert war dabei nicht nur der enorme Aufwand, sondern auch das engagierte Personal. Zu den Komponisten Antonio Cesti, Johann Heinrich Schmelzer und Kaiser Leopold I. selbst, dem Librettisten Francesco Sbarra, dem Ballettmeister Santo Ventura und zu den Musikern, kamen die für die Ausstattung zuständigen Bühnendekorateure hinzu. Die entsprechenden Entwürfe wurden vom kaiserlichen Ingenieur Lodovico Ottavio Burnacini geliefert.⁴ Stichwerke hielten diese Bühnenbilder fest und geben dem heutigen Betrachter noch eine bildliche Vorstellung von der Pracht dieser Aufführung.

Auch unter den sakralen Aufführungen gab es Prunkopern, wie etwa die von den Jesuiten 1659 aufgeführte *Pietas victrix* von Niccolò Avancini. Allerdings bildeten die am Hof und in den Konventen abgehaltenen Oratorien die Mehrheit. Das Interesse der Musik- und Theaterwissenschaftler galt dabei insbesondere deren Sonderentwicklung für den Karfreitag in Wien – dem sogenannten *Sepolcro*.⁵ Dies kann man unter anderem darauf zurückführen, dass dank der Angaben in den erhaltenen Libretti der *Sepolcri* jeweils der Komponist, das Aufführungsjahr und –ort überliefert sind. Von

¹ Der Gesandte Sagredo über den Kaiser, 2.5.1665. Zitiert nach: Fontes Rerum Austriacarum 1867, S. 115.

² Marino Giorgi 1671, Ascanio Giustiniani 1682, Domenico Contarini 1685, Hieronymus Venier 1692, Carl Ruzini 1699, in: Fontes Rerum Austriacarum 1867, S. 126, 210, 249, 311, 359.

³ Seifert 2014, S. 393-400.

⁴ Ebda., S. 418.

⁵ Seifert 2002. Saunders 1997. Smither 1988. Gruber 1972. Schnitzler 1971. Zu den sakralen Aufführungen im Allgemeinen: Heyink 2010. Brauneck 1996, S. 128-150 u. 200-204. Muraro 1990.

kunsthistorischem Interesse erwiesen sich in den Libretti die genauen Beschreibungen zur Ausstattung des Kapellenraums anlässlich eines solchen *Sepolcro*-Stücks, wengleich sie den Namen des Dekorateurs nicht nennen. Auf der Suche nach visuellen Pendants zu diesen Beschreibungen stieß als Erste die Kunsthistorikerin Flora Biach-Schiffmann auf Zeichnungen von Burnacini und ordnete einige von ihnen bestimmten Libretti zu.⁶ Rudolf Schnitzler sah wiederum in zwanzig Zeichnungen mit ähnlichem Aufbau eine Einheit und erkannte im Gegensatz zu Biach-Schiffmann nur in ihnen Entwürfe für die Bühnenbilder der *Sepolcri*.⁷ Diese Gruppe definierte sich durch das Hochformat mit rundbogigem Abschluss und die Darstellung biblischer Szenen in Verbindung mit der Eucharistie im Strahlenkranz. Die vorliegende Arbeit wird an diesem Punkt anknüpfen und diese Gruppe einer kunsthistorischen Analyse unterziehen.

Die hier nur kurz erläuterten Thesen von Biach-Schiffmann und Schnitzler sollen im ersten Kapitel ausführlicher dargelegt werden. Das zweite Kapitel bildet hingegen einen biographischen Exkurs. Neben dem Leben von Lodovico Ottavio Burnacini wird dabei auch sein umfangreiches Oeuvre umrissen. Hierdurch werden die in dieser Arbeit besprochenen Zeichnungen in einen künstlerischen Kontext gesetzt und Burnacini – ein bisher vielleicht den Lesern eher unbekannter Künstler – wird so als Künstler fassbar. Im folgenden Kapitel werden die Zeichnungen einzeln beschrieben. Allein ihre Ikonographie besteht zum Teil nicht aus den gängigen biblischen Themen und deren Bezüge zur Eucharistie sind in ihrer Konstellation untypisch. Dies führt zu komplexen theologischen Aussagen, was sicherlich den Vorlieben des eigentlich für das geistliche Leben vorbereiteten Kaisers entsprach. Das Verständnis der dargestellten Themen wird bei der Frage nach der Funktion schließlich eine wichtige Voraussetzung bilden. Die Eucharistieverehrung, die eng an die *Pietas Austriaca* geknüpft ist, bildet das Leitmotiv der zwanzig Entwürfe. Daher wird sie im Rahmen des zentralen, aber kürzeren Kapitels zur *Pietas Eucharistica* im Habsburgerreich thematisiert. Ihre Bedeutung in nachtridentinischer Zeit und die bildlichen Ausformulierungen der eucharistischen Frömmigkeit werden hierbei das Hauptaugenmerk sein. Ein wichtiger Teil der Arbeit wird schließlich die Frage nach der Funktion der Entwürfe ausmachen. Dabei werden die bisherigen Forschungsmeinungen kritisch beleuchtet und andere Möglichkeiten der Funktion in

⁶ Biach-Schiffmann 1931, S. 130-136.

⁷ Schnitzler 1990, S. 232-237.

Betracht gezogen. Gerade die Argumentationen in letzterem Kapitel führen zu einem abschließenden, über die Frage der Flexibilität von Theaterdekorateuren, wie Burnacini, und die der (Multi-)funktionalität von seinen Entwürfen.

1. Forschungsstand

Gerade bei ephemeren Festausstattungen ist oft eine für diese Gattung typische Diskrepanz zwischen dem Aufwand, der für die öffentlichkeitswirksamen Feste betrieben wurde, und den erhaltenen Quellen festzustellen. Selbst die wenigen schriftlichen Dokumente, wie zum Beispiel Festbeschreibungen, neigen dazu eine allgemeine Idee oder den Ablauf des Festes,⁸ und weniger die bildliche Ausstattung im Detail wiederzugeben. Über Aufträge an Burnacini mit religiösem Motiv oder Zweck ist bisher ebenfalls nichts bekannt. Die von mir gesichteten Archivalien ergaben Informationen lediglich zur Person von Burnacini.⁹ Trotz fehlender oder verloren gegangener Dokumentation erkannte die Forschung jedoch relativ einstimmig in den Bühnenbildern von sogenannten *Sepolcro*¹⁰-Aufführungen die Funktion von Burnacinis Entwürfen. Es handelt sich hierbei um Oratorien, die bis zum Tode der Kaiserinwitwe Eleonora Magdalena Gonzaga zweimal jährlich am Gründonnerstagabend in ihrer Kapelle und am Karfreitagabend in der kaiserlichen Kapelle, höchstwahrscheinlich der Hofburgkapelle, stattfanden.¹¹ Nach ihrem Ableben wurde nur das *Sepolcro* am Karfreitagabend beibehalten. Ihre Inhalte reflektierten den Tod Christi zumeist anhand eines Dialogs zwischen Zweiflern oder Sündern und bereits bekehrten Figuren, Engeln oder allegorische Personifikationen von göttlichen Tugenden. Was die Ausstattung betrifft, erreichten sie längst nicht die Pracht der profanen Opern. Die Stücke waren einteilig aufgebaut und ein Kulissenwechsel fand demnach nicht statt. Die Kostümierung der Figuren muss man sich dem Thema und der vorösterlichen Zeit entsprechend ebenfalls eher zurückhaltend vorstellen.¹²

Die Kunsthistorikerin Flora Biach-Schiffmann brachte als Erste die Libretti der *Sepolcro*-Aufführungen, die Bühnenangaben machen, mit den Entwürfen Burnacinis in Verbindung. Jedoch gruppierte Biach-Schiffmann nicht die zwanzig Zeichnungen mit der Eucharistie zusammen, sondern behandelte alle Blätter mit religiöser Ikonographie als ein mögliches Bühnenbild für *Sepolcri* oder auch für andere

⁸ Vgl. Pacini 1992, S. 132-134. Fagiolo Dell'Arco/Carandini 1977, S. 152. Siehe zum Beispiel, *Breve dichiarazione dell'Apparato [...] für das Vierzigstundengebet 1647 in Il Gesù*.

⁹ Vgl. das Quellenverzeichnis.

¹⁰ Die Bezeichnung *Sepolcro* ist eine Bezeichnung, die sich in der Forschungsliteratur als Kurzform der längeren Titel festgelegt hat.

¹¹ Dies geht aus den Titelblättern der Libretti hervor. Vgl. Quellenverzeichnis, I.

¹² Seifert 2011, S. 166-167.

Oratorien, für welche sich ebenfalls Libretti allerdings ohne Bühnenangaben erhalten haben.¹³ So konnte sie die beiden Entwürfe aus der Eucharistie-Gruppe mit *Jonas und dem Walfisch* (Abb. 1) und mit der *Opferung Isaaks* (Abb. 2) den Libretti *La sorte sopra la veste di Christo* und *Il sacrificio non impedito* zuordnen. Das für den Jonas-Entwurf in Frage kommende Libretto *La sorte sopra la veste di Christo* macht folgende Angaben: „si vede un apparato di Mare tempestoso: con la Nave, da cui vien gettato Jona: e con la Balena, nel cui Ventre egli stette trè giorni: E nell’Aria si vede pendente il seguente Motto. Miserunt sortes; et cecidit sors super Jonam. Jon. C. 1.“¹⁴ Die Beschreibung entspricht der Zeichnung bis auf die Erscheinung des Bibelverses. Burnacini führte ihn auf seiner Zeichnung nicht aus, doch hätte es keines großen Aufwandes bedurft, um den Bibelvers in der finalen Ausführung des Bühnenbildes hinzuzufügen. Für die Zeichnung mit der Opferung Isaaks kommt wiederum das Libretto zum *Sepolcro Il sacrificio non impedito* in Frage. Die Beschreibung des Bühnenbildes lautet: “si vede una Sommità di Monte con la Figura del Sacrificio d’Abramo”. Mit weniger Bestimmtheit schrieb sie eines der Blätter, das die *Sintflut* zeigt (Abb. 3), dem *Sepolcro* mit dem Titel *Il sangue e l’acqua usciti dalla ferita del Costato del Salvatore* zu. Im Libretto heißt es bezüglich der Bühnenausstattung „si vede l’apparenza del Diluvio, con l’arca sù le cime de’ Monti; la Fenestrella aperta; e la Colomba in attitudine di volarsene fuori“¹⁵. Zurecht sprach Biach-Schiffmann bei Burnacinis Entwurf nur von einer Verwendung des Motivs.¹⁶ Hierin äußerte sich der Umstand, dass der zweite Teil der Bühnenbeschreibung – die Arche auf der Spitze eines Berges – im Entwurf nicht vorkommt. Bei der Zeichnung mit der Darstellung des *Ecce Homo* (Abb. 4) vermutete sie wiederum eine Zusammengehörigkeit mit dem Oratorium *Giesu flagellato* von 1709.¹⁷ Allerdings argumentierte sie diese Zuschreibung nicht, ebenso wenig diejenigen für die Entwürfe mit den Darstellungen von *Judith mit dem Haupte Holofernes* (Abb. 5) und vom *Fall der Stadtmauern Jerichos* (Abb. 6) zu den beiden Oratorien *Giuditta* und *La caduta di Gerico*, jeweils von 1695. Beide Libretti machen schließlich keine Angaben zur Bühnenausstattung.¹⁸ Die übrigen Blätter aus der Gruppe mit der Eucharistie wurden von Biach-Schiffmann nicht oder nur zurückhaltend Oratorien zugeordnet. Ihre Studie bezüglich der in der

¹³ Bezüglich des Unterschiedes zwischen *Sepolcro* und Oratorium, siehe Seifert 2011, S. 167-168.

¹⁴ Ghelen 1700, S. 457.

¹⁵ Ghelen 1700, S. 627.

¹⁶ Biach-Schiffmann 1931, S. 130-131.

¹⁷ Dagegen spricht, dass das Libretto keine Bühnenbildbeschreibung enthält und Burnacini 1707 starb. Das Libretto ist in der Sammelhandschrift 406.745-B, Musiksammlung ÖNB, enthalten.

¹⁸ Enthalten in Sammelhandschrift 406.741-B, Musiksammlung ÖNB.

vorliegenden Arbeit behandelten Entwürfe war dennoch grundlegend, da sie diese erstmals mit Libretti aus der Nationalbibliothek in Verbindung brachte, allerdings kam eine Analyse der Zeichnungen zu kurz. Des Weiteren erkannte sie keine visuelle Zusammengehörigkeit der Zeichnungen untereinander, welche sich jedoch allein wegen der Präsenz der Eucharistie aufdrängt. Erst der Musikwissenschaftler Rudolph Schnitzler sah die zwanzig Entwürfe als eine Gruppe. Diese Einteilung motivierte er mit dem Hochformat, dem rundbogigem Abschluss, der Eucharistie im oberen Bereich und mit den ähnlichen Proportionen der Zeichnungen.¹⁹ Ferner erkannte Schnitzler in diesen Blättern Entwürfe für Hintergrundprospekte für die *Sepolcro*-Aufführungen am Karfreitag in der Hofburgkapelle. Seine nachfolgende Argumentation ging jedoch weniger darauf ein, warum er Burnacinis Entwürfe mit den *Sepolcri* in Verbindung brachte, als warum es sich um einfache Hintergrundprospekte gehandelt haben musste. Für letzteres lieferte er sehr wohl überzeugende Begründungen. Der enge Raum der Hofburgkapelle, die Beschränkung der Libretti auf Termini wie *apparenza*, *aspetto* und *figura*, als auch die Bedeutung des Karfreitags als Todestag Christi, für den eine schlichtere Ausstattung angebracht ist, lassen eher auf ein einfaches Bühnenbild schließen. Dieses bestand laut Schnitzler aus einer Staffelung von sehr wenigen Kulissen oder aus nur einer Kulisse in Form einer hochgezogenen Leinwand.²⁰ Als Nachweis der Verbindung zwischen den Burnacini-Blättern und den *Sepolcro*-Aufführungen beschränkte er sich jedoch darauf, auf das bereits bei Biach-Schiffmann angeführte Libretto *Il sacrificio non impedito* mit der Opferung Isaaks als Bühnenbild zu verweisen.

Weitere Publikationen zu Burnacini aus kunsthistorischer Seite, wie etwa die Monografien von Sabine Solf, Herbert Berger oder von Peter Fleischacker, fokussierten sich auf andere Aspekte – Solf auf die profanen Opern, Berger auf die Kostümentwürfe und Fleischacker auf das Theater auf der Kurtine – und ließen die Entwürfe Burnacinis mit sakraler Ikonographie aus.²¹ Die musik- und theaterwissenschaftliche Forschung hingegen befasste sich nur am Rande mit der malerischen Ausstattung der *Sepolcri*. Ihr Interesse galt vielmehr der Entstehung der Gattung des *Sepolcro*, das in der europäischen Musik des 17. Jahrhunderts eine einmalige Erscheinung bildete, die zudem eng an die Person von Leopold I. gebunden

¹⁹ Schnitzler 1990, S. 232. Die Zeichnung mit der Hochzeit zu Kana, die nur zur Hälfte ausgeführt ist und eben ein breiteres Bildfeld ergeben würde, erwähnt er in seinen Ausführungen nicht.

²⁰ Schnitzler 1990, S. 232-233.

²¹ Solf 1975. Fleischacker 1962. Berger 1961

war.²² Bezüglich des Bühnenbildes verwiesen diese Ausführungen auf Biach-Schiffmanns und Schnitzlers Thesen.²³ Eine kunsthistorische Analyse, wie sie in der vorliegenden Arbeit im Zentrum steht, blieb bisher aus.

Um die hier behandelten Entwürfe in einen künstlerischen Kontext zu setzen, möchte ich zunächst Burnacini als Künstler thematisieren, indem ich zuerst seinen Werdegang und anschließend sein vielseitiges Oeuvre beschreibe.

2. Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707)

2.1. Biographie

Gerade über die frühen Lebensjahre und seine Ausbildung, gibt es wenig stichhaltige Informationen. Sein Vater Giovanni Burnacini war bereits selbst als Theaterarchitekt und Bühnendekorateur tätig. Dass er in Mantua für die Familie der Gonzaga Bühnenbilder schuf und dass in Mantua Lodovico Ottavio 1636 geboren wurde, bleibt allerdings eine Vermutung, die in der älteren Forschung als Faktum anerkannt wurde.²⁴ Jedoch ist dieser Aufenthaltsort für die Familie Burnacini, wie Flora Biach-Schiffmann überzeugend darlegt, nicht gesichert.²⁵ In Ferrara hingegen schuf der Vater 1642 im Hof des Palazzo Pubblico ein provisorisches Theater mit vier Rängen für *Le pretensioni del Tebro e del Pol*, ein Turnierfest für den Kardinal Alessandro Pio di Savoia.²⁶ Außerdem ist Giovanni in diesen Jahren auch als Bühnenbildner und *Impressario* im Teatro Grimani dei SS. Giovanni e Paolo in Venedig dokumentiert.²⁷ In dieser Stadt begründete er ferner den Teatro SS. Apostoli im Hof der Casa Bellogno mit einer Bühnentechnik, die im Vergleich zu den vorhandenen Theatern in Venedig sehr modern war. Bildliche Quellen, die seine Arbeit in Venedig oder Ferrara dokumentieren würden, haben sich jedoch nicht erhalten. Die selbst verfasste Widmung im Libretto zu *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossano* von 1651 bestätigt jedoch seine Pionierrolle in der Bühnentechnik: „[...] che per i diletta

²² Hierzu zählen: Seifert 2002. Saunders 1997. Schnitzler 1990. Smither 1988. Gruber 1972. Tintelnot 1939.

²³ Sommer-Mathis 2014, S. 493. Seifert 2014, S. 786. Seifert 2011, S. 167. Smither 1988, S. 379-380. Tintelnot 1939, S. 275.

²⁴ Kabdebo 1879, S. 62.

²⁵ Biach-Schiffmann 1931, S. 29.

²⁶ Angiolillo 1997, S. 252.

²⁷ Ebda., S. 252 und Haupt 2007, S. 281.

dell'architettura e di macchine posso con verità dirmi il primo quanto al tempo, ch'habbia ornate scene ò fatte macchine in questa città [...]".²⁸ Der Ruf, den die Familie Burnacini in Venedig begründet hatte, erregte wohl selbst die Aufmerksamkeit des kaiserlichen Hofes in Wien. 1650 waren schon Angehörige der Familie nach Wien vorausgegangen. Im Jahr 1651 sind Giovanni und Lodovico Ottavio als kaiserlicher Hofingenieur beziehungsweise als kaiserlicher Baumeister-Gehilfe dokumentiert.²⁹ Der erste große Auftrag in Wien bestand in der Errichtung eines Kulissentheaters 1651/1652 für die Aufführung von *La Gara* von Alberto Vimina.³⁰ Eine technische Meisterleistung muss auch das Theater gewesen sein, das Giovanni 1653 mit seinem Sohn Lodovico Ottavio und Bruder Marc Antonio in Regensburg anlässlich des Reichstages errichtete.³¹ Dieses wurde später abgerissen, über die Donau nach Wien verschifft und dort auf dem *Thummelplatz* wieder aufgerichtet.³² Noch im gleichen Jahr verstarb der Vater Giovanni.³³ An dieser Stelle soll kurz auf die gesamte Familie Burnacini eingegangen werden. Erwähnenswert ist vor allem der Bruder von Giovanni, Marc Antonio Burnacini. Wie jener war er vor dem Umzug der Familie nach Wien in Venedig tätig. Außerdem vermutete Biach-Schiffmann aufgrund eines Zusatzes *Bologna* hinter dem Namen von Marc Antonio in einem Akt zu dessen Vergütung für Leistungen am Fasching, dass er längere Zeit ebenfalls in Bologna tätig gewesen war.³⁴ Die Burnacinis waren offenbar in Norditalien in mehreren Städten präsent und sammelten unterschiedliche Erfahrungen, die sie mit nach Wien brachten. In Wien arbeitete Marc Antonio ab 1653 als Architekt-Gehilfe und ab 1655 als kaiserlicher Baumeister, er spielte jedoch im Gegensatz zu Giovanni eine untergeordnete Rolle. Sein Gehalt war mit 360 fl. nur die Hälfte von dem seines Bruders.³⁵ Von ihm sind keine Werke bekannt und in späterer Zeit sind keine Nachrichten von ihm überliefert. Ferner wird ein Bruder von Lodovico Ottavio namens Jacob erwähnt, der als Maler tätig war, aber von dem weder weitere schriftliche noch bildliche Quellen sich erhalten haben. Schließlich ist noch ein

²⁸ Zitiert nach: Biach-Schiffmann 1931, S. 29.

²⁹ Haupt 2007, S. 281-282. 1650 richtet Giovanni Burnacini ein Gesuch an den Obersthofmeister für „adjuta di costa seiner Familie zu Wienn“. Biach-Schiffmann 1931, S. 30.

³⁰ Karner 2014a, S. 368-369. Biach-Schiffmann 1931, S. 33-34.

³¹ Biach-Schiffmann 1931, S. 38. Für den Abriss war Marc Antonio zuständig, Hf. 1653 E fol. 534v: 1653 Oktober 20. Haupt 1979, S. LXXXV.

³² Trier 1997, S. 252. Solf 1975, S. 9.

³³ Biach-Schiffmann 1931, S. 41.

³⁴ Ebda., S. 32. Die Autorin sieht in diesem Bologna-Hinweis eine Beeinflussung Marc Antonios durch den Buontalenti-Schüler Agostino Mitelli.

³⁵ Haupt 2007, S. 282-283.

Domenico Burnacini – vermutlich Sohn von Marc Antonio – überliefert. Er wurde 1703 zum Truchsess erhoben und von ihm wird berichtet, dass „seine Absicht wäre sein Leben in Wienn zu beenden, um sein Talentum zu excoluiren“³⁶. Die Familienmitglieder waren also als Künstler, sowie als Ingenieure tätig. Die Nachfolge von Giovanni Burnacini als Haupt der Familie trat jedoch Lodovico Ottavio an. In seiner außergewöhnlich langen Amtszeit von 1653 bis 1707 war Lodovico für die Ausstattung der Opern, Ballette, Komödien, Schlittenfahrten und von Festen insgesamt zuständig. Dass sein Aufgabengebiet tatsächlich auch die oben genannten Aufführungen umfasste, lässt sich aus den Hofzahlamtsbüchern ableiten. Hier wird Lodovico unter den Architekten der übergreifenden Gruppierung „Eleemosynarius Hof Caplan und gesambte Musik“ aufgezählt. Die Leistungen Burnacinis werden also im Zusammenhang mit der Musik gebracht.

War die Arbeit als Theateringenieur anspruchsvoll, drückte sich dies jedoch nicht unbedingt in seiner Bezahlung aus. Lodovico Ottavio erhielt eine regelmäßige Jahresbesoldung von anfangs 360 fl., die sich bis zu seinem Tod auf 1080 fl. steigerte. Hinzu kam ab 1677 die Besoldung als Truchsess, wobei er nur den Titel trug, das Amt jedoch nicht ausübte.³⁷ Aussagekräftig sind seine zahlreichen Geldansuchen am kaiserlichen Hof. Zum ersten Mal bat er 1656 um finanzielle Unterstützung.³⁸ Weitere Anträge folgen 1665,³⁹ 1668,⁴⁰ 1671,⁴¹ 1689⁴², 1698 und 1700⁴³. Dieser letzte ist wahrscheinlich aufgrund der schwächelnden Gesundheit des Künstlers – 1698 legt er sein Testament auf – das eindringlichste. Burnacini schilderte hierin, wie er sein letztes Hab und Gut in Italien verkauft habe und wie er seine Besitztümer außerhalb Wiens durch die Türkenbelagerung verloren habe und dass sein Gehalt einer „paga che si dà al minimo musico di capella“⁴⁴ entspräche. In seinem Testament von 1698, das er zehn Tage vor seinem Tod nochmals bestätigte, vermachte er alles seiner dritten Ehefrau. Hatte Burnacini mehrmals am Hof von seiner finanzieller Not geklagt – noch

³⁶ HHStA HA OMeA Protokolle 6, fol. 368r-369r.

³⁷ HHStA HA OMeA ÄR 6 enthält mehrere Listen der Mundschenken, Truchsesse und Vorschneider. Burnacini wird ab dem Jahr 1677 angeführt und mit der Notiz „dient nit“ oder „geniest Trunksässen Besoldung“.

³⁸ HHStA HA OMeA Protokolle 1, fol. 84v.

³⁹ HHStA HA OMeA Protokolle 2, fol. 1.

⁴⁰ Obersthofmeisterakten, Fasc. 1, Fol. 101.

⁴¹ Obersthofmeisterakten, Fasc. 2, Fol. 175.

⁴² HHStA HA OMeA Protokolle 4, fol 142v.

⁴³ Biach-Schiffmann 1931, S. 44-46.

⁴⁴ Biach-Schiffmann 1931, S. 44-46.

1689 hieß es, „er könne sich mit seiner Ordinari Besoldung nit mehr außhalten“⁴⁵ – so spricht die Auflistung im Testament für einen gewissen Wohlstand:

*Lascio mio universal, Erede e Patrona assoluto di tutta la mia Facoltà niente eccetuato, tanto stabili, quanto nobili, Argento, Oro, Gioie, Vini in Cantina, Pitture, Libri, Armi, Vestiti, Mobili di Casa dogni Sorte, la Casa in Città, come quella a Krizndorf con tutti li Vignali, e Mobili dogni Sorte che vi si trova niente eccetuato e questa mia universal erede.*⁴⁶

Außerdem verlangte er in der Michaelerkirche bei der Grabstätte einer spanischen Bruderschaft, deren Mitglied er war, begraben zu werden. Am 12. Dezember 1707 starb Burnacini schließlich an der Lungensucht.

Die Anerkennung, die die Familie Burnacini und insbesondere Lodovico Ottavio genossen, misst sich nicht nur daran, dass die Burnacinis für ephemere Festaussstattung zuständig waren, sondern dass ihre Expertise in technischen Fragen den Hof sogar dazu veranlasste, sie mehrmals auch als Berater heranzuziehen. So wurden 1655 „Luchese und Bornacini“ um Rat gefragt „wegen des auf den praterbaw noch weiters erfordernden grossen unkostens“⁴⁷. Beim ersteren handelt es sich um Filippo Luchese, einem Architekt-Ingenieur aus dem Tessin (heutige Schweiz). Unklar ist dagegen, welcher der Burnacinis hier befragt wird. Ein kaiserlicher Ingenieur wird außerdem um ein Gutachten für das Altarblatt in der Hofburgkapelle mit der Heiligen Dreifaltigkeit von Johann Fruewürth und Johann C. W. Mahler gebeten.⁴⁸ Wird hier der Ingenieur nicht namentlich genannt, so veranschaulicht diese Quelle dennoch, wie sehr der kaiserliche Ingenieur geschätzt wurde und welche zusätzlichen Funktionen außerhalb seines direkten Tätigkeitsbereichs er noch erfüllen konnte.

Die Bedeutung, die Burnacini beigemessen wurde, ist auch in seiner posthumen Anerkennung ersichtlich. Ein Blick auf die Rückseite der Blätter gibt erste Auskunft zu deren Provenienz. Der Vermerk „CP“ mit einer römischen Nummer bezeichnet das Direktorenzimmer der Hofbibliothek, *Camera Praefecti*, wo die Zeichnungen bis in den 1920ern untergebracht waren.⁴⁹ Sie waren ferner innerhalb eines Lederbandes in Folio eingeklebt und wurden gemeinsam mit dem Werk von Daniele Antonio Bertoli aufbewahrt.⁵⁰ Bertoli war als *disegnatore di camera* unter anderem für die Kostümentwürfe der Opern und Maskenfeste am kaiserlichen Hof, zunächst unter

⁴⁵ HHStA HA OMeA Protokolle 4, fol. 142v.

⁴⁶ HHStA HA OMaA 628-58 Testament Burnacini.

⁴⁷ Haupt 1979, S. LXXXVIII. Hf. 1655 R fol. 146v-147r.

⁴⁸ FHKA AHK NÖHA W 61/A/32/B, fol. 715-724.

⁴⁹ Hadamowsky 1930, S. VII.

⁵⁰ Ebda., S. VII.

Joseph I. schließlich unter Karl VI, zuständig. Er war also der Nachfolger Burnacinis in seiner Funktion als Kostümentwerfer.⁵¹ Die Wertschätzung, die man dem Theater und den Festen zuschrieb, ist zudem an der einheitlichen Aufstellung der sogenannten „Festliteratur“ schon ab 1726 im Prunksaal der Hofbibliothek ersichtlich.⁵² Dass das Oeuvre Burnacinis gemeinsam mit dem seines Nachfolgers im Direktorenzimmer aufbewahrt wurde, bestätigt diese Wertschätzung.

Abschließend soll noch die Frage der Mitarbeiter beleuchtet werden. Die regelmäßigen Aufführungen am Hof bedurften ständig neuer Kulissen und sonstigen Bühnendekorationen. Eine Aufgabe, die Burnacini nicht alleine bewältigen konnte. In den Hofzahlamtsbüchern wird unter den Architekten nach Burnacini mit dem Zusatz „Comedietischler“ Bartolomeo Bricci aufgelistet, dessen Gehalt circa die Hälfte Burnacinis betrug.⁵³ Von Bricci ist anzunehmen, dass er wie die Familie Burnacini in Ferrara tätig war, da der Sohn Giuseppe Bricci 1654 in Ferrara geboren wurde. Nach Wien wurde die Familie Bricci 1666 für die Vorbereitungen zum *Il Pomo d'Oro* gerufen. Dass zwischen den beiden Familien Burnacini und Bricci ein enges Verhältnis und somit auch eine enge Zusammenarbeit bestand, dafür spricht zunächst, dass Giuseppe Bricci mehrmals für Burnacini stellvertretend als Taufpate eintrat.⁵⁴ Außerdem unterstützte Burnacini Giuseppe Bricci im August 1701 bei seiner Bewerbung für die Nachfolge seines Vaters.⁵⁵ Aufgrund dieser Hinweise vermute ich, dass Bartolomeo und Giuseppe Bricci die eigentliche ausführende Hand für die Entwürfe Burnacinis waren und in großen Kulissen oder Leinwänden das umsetzten, was Burnacini anhand seiner Zeichnungen vorlegte.

⁵¹ Gerstl 1995, S. 119.

⁵² Nics 1987, S. 235.

⁵³ Haupt 1985, S. 401.

⁵⁴ Haupt 2007, S. 273.

⁵⁵ HHStA HA OMeA Protokolle 6, fol. 193r.

2.2. Das künstlerische Schaffen

Burnacinis größtes Projekt war zweifellos die zweitägige Prunkoper *Il Pomo d'Oro* anlässlich der Hochzeit – wenn auch zwei Jahre später aufgeführt – zwischen Kaiser Leopold I. und Margarita Teresia. Die Oper war nicht nur wegen ihrer Bühnenbilder bahnbrechend, die an Fantasie und unendlich wirkenden Räumen Vorheriges übertrafen und mittels Kupferstichen an den europäischen Höfen bewundert werden konnten,⁵⁶ sondern auch wegen des Aufführungsortes. Das Theater auf der Kurtine wurde eigens für diese Oper erbaut und war eine Glanzleistung technischer Möglichkeiten. Ein Stich von Frans Geffels (Abb. 7) zeigt den Innenraum des 1683 aufgrund der drohenden Türkenbelagerung wieder abgerissenen Theaters. Die Pracht spiegelt sich im Dekor des Bühnenportals und in der Größe des Zuschauerraums, sowie in der von Burnacini freskierten Decke mit Quadraturalerei und mythologischer Szene wider.⁵⁷ Besonders prächtig sind die Figurinen, die mit ihrer unterschiedlichen Betitelung, zum Beispiel mit *indiani* (Abb. 8), als Kostümentwürfe wahrscheinlich von Wirtschäften, einer im 17. Jahrhundert beliebten Form des Verkleidungsbanketts, ausgewiesen sind.⁵⁸ Die deckende Kolorierung ist sehr qualitativ ausgeführt und die Kostüme verraten die Liebe zum Detail. Außerdem lässt Burnacini die jeweils männliche und weibliche Figur interagieren, so dass ein Schauspiel auf einer Bühne suggeriert wird. Des Weiteren entwarf Burnacini anthropomorph gestaltete Schlitten für die beliebten Schlittenfahrten des Hofes im Januar und Februar. Sie zeugen ebenfalls von Burnacinis Detailverliebtheit und Ideenreichtum. Ein wichtiges Projekt, das jedoch nicht Teil einer ephemeren Festausrüstung war, bildete die Pestsäule am Graben, für die Burnacini mehrere Entwürfe lieferte.⁵⁹

⁵⁶ Sommer-Mathis 1998, S. 113-114.

⁵⁷ Zum Theater auf der Kurtine, siehe: Andrea Sommer-Mathis, Das Theater auf der Kurtine, in: Herbert Karner (Hg.), Die Wiener Hofburg 1521-1705: Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz, Wien 2014, S. 422-427. Keil-Budischowsky 1983, S. 47. Fleischacker 1962.

⁵⁸ Hierfür spräche die ähnliche Bezeichnung auf den Listen der Eingeladenen zu den Wirtschäften. Für diesen Hinweis danke ich Gudrun Swoboda.

⁵⁹ Zur Wiener Pestsäule: Reingard Witzmann, Die Pestsäule am Graben in Wien (Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 4), Wien 2005. Manfred Koller/Rainer Prandstetten, Die Wiener Pestsäule (Restauratorenblätter, Bd. 6), Wien 1982, S. 10-36. Gertraud Schikola, Lodovico Burnacinis Entwürfe für die Wiener Pestsäule, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 25, 1971, S. 247-258, Erica Tietze-Conrat, Die Pestsäule am Graben in Wien (erstmalig erschienen 1921 in Österreichische Kunstbücher 1921), in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Erica Tietze-Conrat. Die Frau in der Kunstwissenschaft. Texte 1906-1958. Wien 2007, S. 162-176.

Bereits diese Aufträge zeigen die Vielseitigkeit und künstlerische Flexibilität auf, die Burnacini unter Beweis stellen musste. Hinzu kommt eine Reihe von Zeichnungen, die keinem Anlass beziehungsweise keiner Funktion zugeordnet werden konnten. Sie zeigen Landschaften, Genredarstellung nach niederländischer Art (Kneipenszenen, essende Bauern, Überfälle), sowie mythologische und religiöse Szenen. Ungeachtet dessen, ob sie nach der Natur oder nach druckgraphischen Vorlagen geschaffen sind, könnten sie Studien für mögliche Bühnensituationen oder für bestimmte Motive darstellen, die Burnacini als ein Motivrepertoire bereithielt. Hierfür etwa sprechen seine Landschaften wie etwa die beiden Ansichten des Ponte Rialto in Venedig (Abb. 9), die Burnacini vermutlich auf einer Italienreise festhielt 1683/1684.⁶⁰ Die Skizze der Katakomben (Abb. 10) oder der Maxentiusbasilika (Abb. 11) halten ebenfalls einerseits einen Eindruck auf einer Reise fest,⁶¹ andererseits eignen sie sich als Studien für ein Bühnenbild. Seinen Genredarstellungen (Abb. 12, 13, 14, 15) ist die Nahansichtigkeit gemeinsam. Die Figuren sind dem unteren Bildrand sehr nahe und wenn es nicht eine Hauptgruppe gibt, so ist die Figurenzahl dennoch überschaubar und die Handlung leicht nachvollziehbar. In anderen Zeichnungen wiederum schien sich Burnacini für die Effekte zu interessieren, so etwa bei insgesamt fünf Blättern, die die Sintflut zeigen (Abb. 3). Hierbei lag das Interesse Burnacinis in erster Linie im Schicksal der Menschen. Im Vordergrund sind stets fliehende, Gott anflehende Menschen zu sehen, andere werden wiederum von den Fluten mitgerissen. Ein ähnliches Interesse Burnacinis lässt sich beim Sturz der Giganten (Abb. 16) beobachten. Eine unmittelbare Umsetzung der Handlung auf der Bühne ist zwar schwer vorstellbar, dennoch war Burnacini von den hinabstürzenden Steinmassen fasziniert und muss einen Nutzen für seine Arbeit als Bühnendekorateur gesehen haben. Für dieses Interesse spricht jedenfalls die Ausfertigung des Themas in drei verschiedenen Versionen. Das Motiv kam so zum Beispiel auf einem Theatervorhang für die Oper *La monarchia latina trionfante* 1678 (Abb. 17) vor. Burnacini hatte also ein breites Spektrum an Studien beziehungsweise Motiven zur Auswahl. Sie erlaubten ihm in seiner Arbeit als Bühnendekorateur abwechslungsreich, vielseitig und flexibel zu sein und bei Bedarf Entwürfe zur Hand zu haben.

⁶⁰ Am 3. September 1683, als die Belagerung Wiens noch weiterhin anhielt und ein Ende nicht in Sicht war, wurde Lodovico Ottavio Burnacini ein Passbrief für eine Italienreise ausgestellt. FHKA AHK HFÖ Bücher, Band 955, fol. 520v.

⁶¹ Beide wurden von Biach-Schiffmann als Beleg für Burnacinis Italienreise genommen. Biach-Schiffmann 1931, S. 44.

Dass diese Vielseitigkeit Burnacinis auf der Arbeit mit bestehenden Kunstwerken beruhte, erkannte bereits Sabine Solf. Sie schrieb: „Seine Visionen sind nicht eigene Erfindungen, sondern Kompilationen eines im besten Sinne nachschaffenden Künstlers, zu denen auch der Bühnenbildner gehört, der, seit es Theater gibt, nicht nur mit dem geschriebenen Text arbeitet, sondern auch mit den vorhandenen, überlieferten Vorlagen, die ihm die bildenden Künste zur Verfügung stellen.“⁶² Solf konzentrierte sich allerdings in ihrer Monographie auf das Groteske in Burnacinis Oeuvre, insbesondere auf seine grotesken Figuren. Das Hauptaugenmerk ihrer Untersuchung bildeten dabei die insgesamt vier Graphiken mit der *Versuchung des Heiligen Antonius* (Abb. 18). An den skurrilen Mischwesen aus der Vision des Heiligen stellte sie eine Rezeption von niederländischen Vorbildern, in erster Linie von Pieter Bruegel d. Ä. und Hieronymus Bosch, fest.⁶³ Als Auslöser für dieses Interesse Burnacinis vermutete die Autorin die Überführung der Kunstsammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm, mit dem Weltgerichtstriptychon von Bosch, 1659 von Brüssel nach Wien.⁶⁴ Die rezipierende Arbeitsweise lässt sich jedoch nicht nur am Abwechslungsreichtum der Motive, sondern auch am fertigen Charakter insbesondere der in dieser Arbeit behandelten Entwürfe erschließen. Details sind präzise und mit sicherer Hand ausgeführt. Wenige *Pentimenti* sind zu erkennen, wie etwa beim Ruderer bei der *Berufung der ersten Jünger*, welcher weiter links positioniert war (Abb. 19). Die besprochenen Zeichnungen bilden im Schaffungsprozess eben nicht die *prima idea*, sondern sind zur Umsetzung bereit. Als einzige vorbereitende Maßnahme teilte Burnacini die Bildfläche räumlich ein und zeichnete mit leichtem Bleistiftdruck grobe Umrisse ein. Später führte er die Zeichnung mit festerem Druck aus. Diese Vorgehensweise ist etwa bei der *Tempelreinigung* (Abb. 20) zu erkennen, wenn Burnacini den Raum zunächst perspektivisch aufbaut und anschließend die architektonische Struktur, sowie die Figuren zeichnet. Auch bei den farbigen Blättern ist ähnliches zu beobachten: für den Entwurf der *Bestrafung von Korach, Datan und Abiram* (Abb. 21) erkennt man die Vorzeichnung bei den Umrisslinien der Berge, der hinabstürzenden Felsen und Figuren, sowie der Zelte. Details wie die kleinen Figuren im Hintergrund wurden nur mit Farbe ausgeführt. In dieser Arbeitsweise erkennt man nicht nur den Theaterdekorateur, der zunächst den vorhandenen Raum organisiert, sondern es liegt – wie wahrscheinlich bei den Blättern mit der *Versuchung des*

⁶² Solf 1975, S. 113.

⁶³ Ebda., S. 113-150.

⁶⁴ Ebda., S. 131.

Heiligen Antonius – die Vermutung nahe, dass Burnacini ebenfalls nach Vorlagen arbeitete. Skizzen, die eine Kompositionsstudie bilden würden, sind nicht erhalten. Genauso gibt es keine Studien von Räumlichkeiten,⁶⁵ wie man es vielleicht von einem Theaterdekorateur erwarten würde, oder von menschlichen Körpern.

Auf der Suche nach biblischen Graphikserien, die vorbildhaft für die Entwürfe mit der Eucharistie hätten sein können, stieß ich auf die Bilderbibel Melchior Küsels, „Icones biblicae veteris et novi testamenti. Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments“ von 1679. Melchior Küsel (1626-1683) gehörte zu einer Augsburger Familie von Kupferstechern und Goldschmieden, von denen der bekannteste der Bruder Matthäus (1629-1691) war.⁶⁶ Dieser hatte bereits mit Wien beziehungsweise mit Burnacini selbst kooperiert. Zur Verbreitung der 1668 abgehaltenen Prachtoper *Il pomo d'oro* hatte er etwa die Bühnenbilder des Theateringenieurs nachgestochen.⁶⁷ Die Bilderbibel des Bruders Melchior weist auf jeder Seite einen Stich im Querformat und jeweils auf Deutsch und Latein eine sechszeilige Zusammenfassung der biblischen Geschichte auf. Der Stecher bediente sich für seine Kreationen selbst eines breiten Spektrums an Vorbildern, wie etwa Stichen, Gemälde oder Fresken.⁶⁸ Einige der biblischen Darstellungen in Küsels Werk rezipierte wiederum Burnacini für seine eigenen Entwürfe.

Seine Zeichnung von der Episode mit *Jonas und dem Wal* (Abb. 1) zeigt eine auffallend ähnliche Komposition zu Küsels Version der Geschichte (Abb. 22). Während die Schiffsmannschaft versucht die Segel wieder zu befestigen, schlägt das Meer hohe Wellen und das Schiff hat sich gefährlich nach vorne geneigt. Das Meeresungeheuer zeigt sowohl in Küsels Stich als auch in Burnacinis Entwurf markante, gemeinsame Charakteristika, wie die beiden Wasserfontänen auf der Stirn und den dreigeteilten Schwanz. Ein weiteres Beispiel für eine Rezeption Küsels bildet die Zeichnung mit *Moses und der Zerstörung des goldenen Kalbes*. Burnacini inspirierte sich für seinen Entwurf (Abb. 23) an der Haltung Moses, dem Altar mit dem goldenen Kalb, dem vom Himmel hinabströmenden Feuer und an den in konzentrischen Kreisen um den Altar versammelten Menschen in anbetender Haltung

⁶⁵ Nur bei zwei Zeichnungen mit Kohle scheint es sich um Skizzen vor Ort zu handeln. Erstere zeigt die Ruine der römischen Maxentiusbasilika (Abb. 11) und letztere eine Ansicht von den Katakomben (Abb. 10).

⁶⁶ Hämmerle 1989, S. 73.

⁶⁷ Melchior hatte hingegen den Braut- und Hochzeitszug von 1666 in Stichen festgehalten. Siehe hierfür: Sieg-Streit deß Lufft und Wassers Freuden-Fest zu Pferd. Zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten. Römischen Kayzers / auch zu Hungarn und Böheim König / Ertz-Hertzogens zu Oesterreich und Margarita Geböhrener Königlichen Infantin aus Hispanien Dargestellet in dero Kayserlichen Statt Wienn, Wien 1667.

⁶⁸ Tietze-Conrat 1908, S. 29-36.

(Abb. 24); adaptierte die Komposition allerdings ins Hochformat. Der Künstler verwendete Küsels Bibel jedoch nicht ausschließlich, um ganze Kompositionen für den eigenen Zweck zu nutzen. Für mehrere seiner Entwürfe übernahm er nur einzelne Elemente aus den Stichen. Während er sich etwa in der Darstellung von *Elias und den fünfzig Männern von Ahasja* (Abb. 25) nur für das in Zungen hinabströmende Feuer interessierte (Abb. 26), so rezipierte er für die Geschichte von *Samson im Kampf gegen die Philister* (Abb. 27) von Küsel die Ruinenarchitektur (Abb. 28). Als ein Repertoire für die eigene Arbeit verhalfen die Bilder Küsels Burnacini jedoch nicht nur zu Motiven und Kompositionsvorlagen, sondern wahrscheinlich auch zu Themen. Hierfür spricht, dass mehrere der handschriftlichen Bezeichnungen auf den Entwürfen Burnacinis mit den Titeln der Stiche Küsels übereinstimmen. Identisch Wort für Wort mit Küsels Titeln sind die Bezeichnungen von Burnacini bei den Entwürfen von *Jonas und dem Wal* („Cetus deglutit Ionam“), dem *Turmbau von Babel* („Turris Babylonica“), dem *brennenden Dornbusch* („Rubus ardens“), von *Elias und die fünfzig Männer von Ahasja* („Elias ignem coelo devocat“), dem *Pfingstfest* („Festum Pentecostes“), von *Moses und der Zerstörung des goldenen Kalbes* („Moses pro populo intercedit“), dem *Fall der Stadtmauern von Jericho* („Muri hierichuntis cadunt“) und schließlich von der *Pest zur Zeit Davids* („Pestis Tempore Davidis) - insgesamt also bei acht Entwürfen. Lediglich bei der *Bestrafung von Korach, Datan und Abiram* weicht die Notiz auf der Zeichnung („Chore, Dathan et Abiron“) von Küsels Titel („Corah, Datan, Abiram Seditiosi“) ab. Die *Hochzeit zu Kana* trug eine Inschrift, die jedoch beschnitten wurde, und bei der *Heilung der zehn Aussätzigen*, ist die Betitelung ausradiert worden. Auf den restlichen Zeichnungen sind keine Titel vorhanden oder sind, vermutlich für die spätere Einsetzung in ein Lederband in Folio, abgeschnitten wurden.

Die Bibel von Küsel war jedoch nicht die einzige Vorlage für die Arbeit von Burnacini. So orientierte er sich etwa für den *babylonischen Turm* (Abb. 29) an einem Stich nach Lievin Cruyl (Abb. 30), der 1679 in Athanasius Kirchers, Leopold I. gewidmetem Werk *Turris Babel* erschien. In diesem Falle interessierte Burnacini sich vornehmlich für die Bauweise des Turms mit sich überkreuzenden Rampen und Ecktürmen. Der Stich fand eine breite Nachfolge, so wurde er etwa auch vom

Augsburger Kupferstecher Johann Ulrich Kraus (1655-1719) in der gestochenen und kolorierten Bilderbibel von 1694 rezipiert.⁶⁹

Des Weiteren, nannte Flora Biach-Schiffmann bereits Johann Wilhelm Baur (1607-1642) als eine wichtige Inspirationsquelle. Einen Vergleich zwischen den Werken der beiden Künstler unternahm sie jedoch nicht direkt.⁷⁰ Baur war in seinem recht kurzen Leben weit gereist. Aus einer angesehenen Straßburger Goldschmiedefamilie stammend, begab er sich bereits 1631 nach Neapel, wo er unter anderem den Vesuvausbruch im gleichen Jahr in einer Radierung festhielt. 1633 wurde er dann vom Jesuiten Famiano Strada nach Rom berufen.⁷¹ 1637 siedelte er nach Wien um und war insbesondere für Mitglieder der kaiserlichen Familie und des Hofstaats tätig. Hiervon zeugt sein Zyklus von über vierzig Miniaturen in Gouache und mit Goldhöhungen auf Pergament. 1638 entstanden und heute im Erdgeschoss der Casita del Príncipe aufbewahrt, waren sie vermutlich als Geschenk des Wiener Hofes an Madrid bestimmt.⁷² Beim Vergleich des jeweiligen *Turmbaus von Babel* (Abb. 31) fallen andere Gemeinsamkeiten als mit Cruyls Turm auf. Burnacini lässt den Bau in seinem Entwurf wie bei Baur kegelartig spitz zulaufen, während die Spitze jeweils in den Wolken verschwindet und ein Licht von dieser Stelle erstrahlt. Außerdem arbeitete Burnacini wie Baur häufig mit starken Lichtquellen und langen Schatten. Bei *Christus vor Kaiphas* (Abb. 32), erzeugen die beiden Fackeln und die beiden Kerzen ein derart starkes Licht, dass die Figuren, Säulen und selbst die beiden Beobachter am oberen Balkon lange und sehr dunkle Schatten werfen. Burnacinis *Pfingstwunder* (Abb. 33) zeigt eine ähnliche Behandlung von Licht und Schatten auf. Von der Hostie geht eine übernatürliche Helligkeit aus, die zu einem Zusammenspiel von schimmernden hellen und dunklen Partien führt. Auf den Falten der Gewänder trug Burnacini hierfür

⁶⁹ Wegener 1995, S. 153, Anm. 401. Meines Erachtens rezipiert Burnacini Cruyls Stich und nicht die Darstellung von Kraus. Die Geschosse bei Burnacinis Bau zeigen teils doppelte Arkaden auf. Außerdem belebt Burnacini die Baustelle mehr und am Turm selbst sind mehrere Gerüste angebracht, im Gegensatz zur Darstellung von Cruyl oder Kraus. Burnacini entwirft trotz Vorlage also einen eigenen Turm. Ich gehe deshalb auch nicht von einer Übernahme Kraus durch Burnacini aus, da der Turmbau von Babel das einzige Beispiel ist, dass eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der Bibel Kraus und den Zeichnungen Burnacinis aufzeigt. Burnacini hätte also in seiner Serie nicht – wie bei Küsel's Bibel – mehrere Kompositionen von Kraus verarbeitet.

Ferner heiratete Kraus Johanna Sibylla Küsel, Tochter von Matthäus Küsel, und übernahm wohl dessen Werkstatt. Die späten Bühnenbilder von Burnacini stach denn auch Kraus. Dass dieser ein stark rezipierender Künstler war, hierfür spricht ferner die Bemerkung im Vorwort seiner Bibel: „Im übrigen gestehe ich gerne / vor deß Momi vermuthlich nicht ausbleibenden Erinnerung / daß nicht alles und jedes meine eigne oder gänzliche Invention / sondern ein manches von anderer guter Hand hergenommen sey“. Johann Ulrich Kraus, *Biblisches Engel u. Kunst Werck* [...] Mit Fleiß zusammen getragen, in Kupffer gestochen und verlegt von Johann Ulrich Krause(n.), Augsburg 1694.

Zum Leben von Kraus, siehe: Hämmerle 1992, S. 440-441.

⁷⁰ Biach-Schiffmann 1931, S. 11.

⁷¹ Partsch 1993, S. 629. Bonnefoit 1997.

⁷² Bonnefoit 1997, S. 97 u. 167.

alternierend Deckweiß und Schwarz auf und suggerierte mit diesen starken Kontrasten die leuchtende Kraft der Eucharistie. Von den Grundkomponenten erinnert Burnacinis *Anbetung der Hirten* an eine Miniatur Baur mit dem gleichen Thema (Abb. 34, 35). Ein Vergleich mit einer Abbildung in Schwarz-Weiß mag zwar für Fragen zum Kolorit unzureichend, aber für Fragen zur Komposition durchaus erkenntnisreich sein. Baur versetzte die Geschichte im Gegensatz zu Burnacini in eine Höhle und seine Komposition ist asymmetrisch aufgebaut. Bei beiden Künstlern umkreisen verehrende Menschen das Jesuskind, das bei beiden auch als Lichtquelle fungiert. Unter den Gläubigen sind ähnliche Figuren, unter anderem eine Frau mit einem Korb, in dem sich ein Huhn befindet, auf dem Kopf und eine Frau und ein Kind, kniend und die Hände zum Gebet zusammengelegt. Bei beiden stoßen weitere Menschen zur Hauptgruppe hinzu. Der obere Bereich wird jeweils von einer himmlischen Erscheinung mit zahlreichen Engeln erleuchtet und eine Art Lichtschacht fällt jeweils vom Himmel auf das Christuskind hinab. Die genannten Gemeinsamkeiten in den Werken der beiden Künstler befürworten die Kenntnis Burnacinis von Baur's Werk beziehungsweise von Kopien nach Baur (bedenkt man, dass die Miniaturen zu dem Zeitpunkt sich wahrscheinlich schon in Madrid befanden).

An letzter Stelle möchte ich noch auf einen Stich nach Salvator Rosas *Sturz der Giganten* hinweisen (Abb. 36), den Burnacini für seine vier verschiedenen Fassungen des Themas eindeutig rezipierte (Abb. 16). Das Grundprinzip der Komposition bei beiden Künstlern ist dabei die Ausnutzung des Hochformats für eine hinabstürzende Steinmasse. Diese dynamische Bewegung wird durch das Entsetzen der Giganten mit den verzogenen Gesichtern und weit geöffneten Mündern zusätzlich betont. In der oberen Ecke erscheint der Blitze schleudernde Jupiter auf dem Rücken eines Adlers.

Die Varietät von Burnacini bei den Motiven geht also auch auf die verschiedenen Vorlagen zurück. Solche zu erkennen, bildet in einem ersten Schritt meines Erachtens eine essentielle Grundlage, um Burnacinis Stil besser zu lokalisieren. Aus den bisher belegten Vorbildern, lässt sich zunächst eher eine Affinität Burnacinis zum nordalpinen Bildrepertoire feststellen.

Einen weiteren zentralen Anhaltspunkt, um seinen Stil zu charakterisieren, bilden gerade seine Figuren. Burnacini hat nur bedingt Interesse feine Körperglieder – man sehe sich insbesondere die kursorische Ausarbeitung der Hände an – zu zeichnen. Entsprechende Studien fehlen auch in seinem Oeuvre. Interesse zeigt er eher in Gestik und Mimik seiner Figuren. Die Emotionen in den Gesichtern sind wie zum Beispiel

beim *Pfingstfest* (Abb. 33) nur angedeutet, während sie bei anderen karikiert werden. Dies trifft etwa auf die Gesichter bei *Samson im Kampf gegen die Philister* (Abb. 27) zu und insbesondere auf diejenigen bei der parodistischen Darstellung des *Sieges gegen die Osmanen* (Abb. 37), bei der die Gesichter sich fast zu Grimassen verziehen. Die Figuren haben keine Präsenz für sich, sie sind vielmehr dem Zweck der Narration untergeordnet. In Burnacinis Zeichnungen lässt sich in erster Linie sein Wunsch, eine Geschichte lesbar zu konstruieren, feststellen und hiermit weist sich Burnacinis Oeuvre wieder als das eines Theaterdekorateurs aus, dessen Tätigkeit schließlich im Dienste der Narration stand.

Um die Besprechung von Burnacinis Oeuvre abzuschließen, möchte ich noch darauf hinweisen, dass das Wiener Theatrumuseum zwar die größte Sammlung von Zeichnungen Burnacinis besitzt, jedoch nicht die einzige. Das Martin von Wagner-Museum in Würzburg hat in seiner graphischen Sammlung eine Reihe von Zeichnungen mit Grottesken.⁷³ Ein Entwurf einer Baumlandschaft befindet sich außerdem in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München. Laut der eigenen Datenbank ist die Pierpont Morgan Library in New York ebenfalls in Besitz von einer Zeichnung Burnacinis. Sie zeichnet sich wie die Entwürfe im Wiener Theatrumuseum durch das Hochformat mit rundbogigem Abschluss (Abb. 38), der Eucharistie mit Gottvater im oberen und einer biblischen Szene im unteren Bereich aus. In diesem Fall handelt es sich um die Geschichte von Hagar, die sich nach Wasser sehnt und von einem Engel erhört wird (Gen, 21, 15-19). Der Engel, der geschickt wurde, um den Durst Hagar zu stillen, weist dabei auf die Eucharistie. Es ist also keine Szene abgebildet, die Abraham, seine Frau Sarah und Hagar zeigen würde, wie auf der Homepage der Pierpont Morgan Library angegeben wird. Der Entwurf reiht sich somit in die Reihe der Blätter ein, die in dieser Arbeit besprochen werden. Allerdings handelt es sich bei der Graphik aus New York um eine Federzeichnung und die Qualität der verfügbaren Abbildung ermöglichte mir keine eindeutige Zuschreibung an Burnacini.

⁷³ Martin von Wagner Museum der Universität, Inv.-Nr. 8508-8521.

3. Eucharistiefrömmigkeit in zwanzig Entwürfen Burnacinis

Das zentrale Thema der zwanzig Zeichnungen bildet die Eucharistie. Sie wird vom rundbogigen Abschluss des Bildfeldes eingefasst, von Wolken eingerahmt und in den meisten Fällen von Engeln angebetet. Die auf diese Weise exponierte Eucharistie wird dem Betrachter also als Anbetungsobjekt präsentiert. Die biblische Szene im unteren Bildfeld ist hingegen als Kommentar zur Eucharistie zu lesen. Sie nimmt inhaltlich Bezug auf das Sanktissimum und führt dem Betrachter ihr Wunderwirken vor. Die gezeigten biblischen Geschichten verteilen sich dabei mit elf Themen auf das Alte Testament, mit acht auf das Neue und mit einem Thema, Maria unter der Palme, auf eine apokryphe Schrift. Acht von den elf Motiven aus dem Alten Testament zeigen Momente, in denen der Zorn Gottes zu einem Sieg über Feinde, Abtrünnige oder Ungläubige verhilft. Hierzu zählen, um einige zu nennen, *der Fall der Stadtmauern von Jericho*, *Judith und Holofernes* oder *Moses und die Zerstörung des goldenen Kalbes*. *Die Opferung Isaaks* und *Jonas mit dem Wal* hingegen sind Ikonographien, die Tod und Auferstehung Christi präfigurieren. Die neutestamentarischen Szenen verteilen sich wiederum auf die Passion Christi und seinem Leben und Wirken. Nach diesen interpretatorischen Ansätzen aufgeteilt, sollen die Zeichnungen im Folgenden einzeln analysiert werden. Die hier vorgenommene Einteilung der Szenen in die Triumphe der Eucharistie, zumeist im Sinne von wundersamen Siegen des Alten Testaments, und in Leben und Passion Christi beziehungsweise in Szenen, die Tod und Auferstehung Christi präfigurieren, bildet hierbei lediglich ein Hilfsmittel, um den allgemeinen Aussagen der Zeichnungen Rechnung zu tragen. Sonderstellungen werden dennoch berücksichtigt und hervorgehoben. Deshalb möchte ich die beiden Blätter mit *Maria unter der Palme* und dem *Pfingstwunder* auch gesondert behandeln.

3.1. Triumphe der Eucharistie

Von den zwanzig Zeichnungen stechen drei hervor, die Burnacini koloriert hat und deren Maße die anderen übertreffen. Einer dieser drei Entwürfe (Abb. 21) zeigt die *Bestrafung Korachs, Datans und Abirams* (Num, 16), eine eher selten dargestellte

Episode aus der Moses-Geschichte.⁷⁴ Die drei Israeliten hatten Moses und Aarons Autorität in Frage gestellt, woraufhin Moses Korach aufforderte, dem Herrn von zweihundertfünfzig seiner Männer Weihrauch in Räucherpfannen darzubringen, damit Gott sich entscheiden könne, wen er als Anführer seines Volkes auserwählt habe. Als Zeichen ließ Gott die Erde spalten und Korach, Datan, Abiram und deren Leute von diesem Abgrund verschlingen. Auf die zweihundertfünfzig Männer von Korach fiel hingegen ein Feuer hinab, das sie verzehrte. Der in Braun- und Grautönen, sowie mit Deckweiß kolorierte Entwurf zeigt diese Begebenheit in der unteren Hälfte. Rechts ist eine bergige Landschaft zu erkennen, wovon sich ein Zeltlager erstreckt. Das israelitische Volk, das Moses treu geblieben war, folgt ihren beiden Anführern Aaron – erkennbar an dem Priesterhut – und Moses – erkennbar an den leuchtenden Hörnern. Zu ihren Füßen hat sich ein tiefer Abgrund gebildet, in den die Leute und das Lager Korachs, Datans und Abirams gestürzt werden. Auf der linken Seite hat Burnacini wiederum das Schicksal der zweihundertfünfzig Männer dargestellt, die die Räucherpfannen darbrachten. Vom Himmel fällt ein Feuerregen hinab, Rauch entsteigt und anhand weniger Striche stellte Burnacini panisch flüchtende Menschen dar. Verwendete er für die irdische Sphäre Brauntöne, so setzte er für die himmlische Sphäre Grautöne ein. Wolken im tiefsten Grau grenzen beide Bereiche voneinander ab und umschließen die himmlische Erscheinung, die im Vergleich zu den anderen Entwürfen sehr figurenreich ausfällt. Die Eucharistie ist in einer barocken Monstranz aufbewahrt, welche von drei Engeln emporgehoben wird. Darüber erscheint Gottvater in einem zweiten Strahlenkranz, mit dreieckigem Nimbus und der Weltkugel unter seiner Linken. Das Hauptaugenmerk der Zeichnung liegt – obwohl Gottvater ebenfalls eine prominente Position einnimmt – auf der Eucharistie, die den hellsten und den zentralen Punkt des Bildfeldes bildet.

Im Eroberungszug des vom Herrn versprochenen Landes Kanaan stellte Jericho aufgrund seiner Mauern und fest verschlossenen Tore eine Herausforderung für das Heer Josuas dar (Jos, 6). Daher befahl Gott dem israelitischen Heer sechs Tage lang mit den Kriegern die Stadt zu umrunden. Die Bundeslade wurde mitgeführt und vor ihr zogen sieben Priester mit jeweils einem Widderhorn. Am siebten Tag wiederholte sich die Umrundung der Stadtmauern noch sieben Mal und schließlich bliesen die sieben Priester in ihr Horn. Das Heer, das in Kriegsgeschrei ausbrach, brachte die

⁷⁴ Das berühmteste Beispiel einer Darstellung dieser Episode stammt wohl von Sandro Botticelli als Fresko in der sixtinischen Kapelle.

Mauern zu Fall, woraufhin die Stadt Jericho erobert werden konnte. Burnacini stellte in seinem Entwurf (Abb. 6) diesen letzten Moment dar. Durch die Staffelung von Priestern, Fackel- und Lanzenträgern erzeugte er räumliche Tiefe zur Stadt hin. Dessen Mauern haben sich bereits verbogen, Dächer und Türme fallen ab und auf dem Hügel der Stadt ist nur noch eine Ruine zu erkennen. Darüber erstrahlt eine Monstranz mit großem barockem Sockel. Sie wird von vier Engeln emporgehalten, die ihre Aufmerksamkeit jedoch dem irdischen Geschehen gerichtet haben. Auf diese Weise wird die Eucharistie in direkte Verbindung mit dem wundersamen Fall der Stadt Jericho gebracht.

In die Reihe der wundersamen Siege fällt ebenfalls der *Kampf Samsons gegen die Philister* (Richter, 15, 9-20). Samson holt in Burnacinis Entwurf (Abb. 27) gerade mit dem Eselskinnbacken in der Rechten zum Schlag aus, während er mit der Linken einen anderen Mann festhält. Um Samson herum liegen bereits mehrere erschlagene Philister und zum Rand des Bildfeldes und unter den Ruinenarkaden durch flüchten zahlreiche zu Fuß oder zu Pferd. Über diesem Kampf wird dem Betrachter die Eucharistie – welcher der Held also seine übernatürliche Kraft zu verdanken hätte – in einer Monstranz und im Strahlenkranz vor Augen geführt.

Der Entwurf (Abb. 25) mit Elias ist auch zur Reihe der durch die Eucharistie gewonnenen Triumphe zu zählen. Die Inschrift am unteren Bildrand – „Elias ignem coelo devocat“⁷⁵ – gibt einen entscheidenden Hinweis zum dargestellten Moment der Elias-Geschichte. Sie bezieht sich auf das erste Kapitel des zweiten Buchs der Könige und zeigt die Geschichte von Elias und Ahasja. Der Prophet hatte dem König Ahasja seinen Tod vorausgesagt, nachdem dieser den heidnischen Gott Beelzebul über das eigene Schicksal befragt hatte. Daraufhin ließ der König Elias bis zum Gipfel eines Berges verfolgen. Dreimal sandte Ahasja einen Hauptmann mit einer Einheit von fünfzig Männern den Berg hoch zu Elias. Dieser ließ bei den ersten zwei Malen Feuer vom Himmel regnen. Erst beim dritten Mal ging der Prophet mit den Soldaten mit. Dargestellt ist bei Burnacini der (vermutlich zweite) Feuerregen. Eingerahmt durch zwei hohe Felsen gibt die Szene Ausblick auf den Berg. Mehrere tote Männer liegen bereits auf dem Boden, weitere Männer flüchten vor den Feuerzungen, die den Wolken über Elias entströmen. Der Prophet, mit Nimbus gekrönt (!), kniet auf dem Boden und hat sich mit erhobenen Armen und Haupt gen Himmel gewandt. Dunkle

⁷⁵ Und nicht „Elias ignem coelo eleuciat“ wie Biach-Schiffmann dies fälschlicherweise las. Biach-Schiffmann 1931, S. 134.

Wolken, aus denen der Feuerregen ausströmt, trennen den irdischen vom himmlischen Bereich. Hier ist eine fein ausgearbeitete Monstranz mit großer Hostie zu sehen. Der segnende Gottvater mit Weltkugel erscheint neben Seraphinköpfen im Scheitel des Rundbogens.

Das Thema der *Pest zur Zeit Davids* (2 Sam, 24) ist im weitesten Sinn auch ein wundersamer Triumph. Nach der biblischen Erzählung ließ König David eine Volkszählung durchführen, was jedoch einer Überprüfung des göttlichen Segens gleichkam. Dieser Vertrauensbruch erweckte den Zorn Gottes. In dessen Auftrag übermittelte der Prophet Gad David die Strafe, die entweder in sieben Jahren Hungersnot, in drei Monaten Verfolgung durch Feinde oder in drei Tagen Pest im eigenen Land – die Wahl blieb David überlassen – bestehen sollte. Der König entschied sich – auf die Gnade Gottes hoffend – für letzteres. Tatsächlich fielen dem richtenden Engel siebzigtausend Menschen zum Opfer. Burnacini hält den Moment fest, in dem die Epidemie ihr Ende erreicht (Abb. 39). Während im Vordergrund Tote weggetragen werden und Kranke ihr Leid beklagen, steckt der Engel das Schwert in die Scheide zurück. Die etwas bedrängte Platzierung der Eucharistie inmitten der Stadtsilhouette veranlasst mich zur Annahme, zumindest eine weitere von den anderen beiden thematisch verwandten Zeichnungen im Hochformat (Abb. 40, 41) als Alternativentwurf speziell zum besprochenen Entwurf in Betracht zu ziehen. Die ebenfalls signierte Zeichnung (Abb. 40) zeigt die gleiche Handlung mit ähnlichem Aufbau. Zwei Männer tragen im Vordergrund einen Toten weg. In der rechten unteren Ecke liegt eine weitere tote Frau mit entblößter Brust, ihr gegenüber in der linken Ecke liegt auf einem Teppich ein Kranker mit Schmerz verzerrtem Gesicht. Er hat sich an einem Mönch angelehnt, der das Leid der Pestkranken zu betrauern scheint. Auf der zweiten Bildebene erhält eine Frau mit Rosenkranz in der Hand durch einem weiteren Mönchen die Kommunion. Im Hintergrund ragt schon wie beim zuerst besprochenen Entwurf der hohe gotische Turm empor, der den Stephansdom evoziert. Im Himmel sieht man Gottvater nicht mehr im Profil sondern von vorne; er stützt sich auf die Weltkugel und scheint wie beim ersten Entwurf mit seiner sehr kursorisch ausgeführten Linken dem Engel, den man von hinten sieht, Anweisungen zu geben. Von den Grundkomponenten sind sich beide Zeichnungen sehr ähnlich und meines Erachtens handelt es sich bei der letzteren Zeichnung um einen ersten, nicht ausgeführten Entwurf. Der Platz für die Eucharistie wäre in der eher leer gebliebenen Mitte sogar vorhanden. Bei der anfangs besprochenen Zeichnung (Abb. 39) mit der

Monstranz erkennt man zudem, dass diese nachträglich eingezeichnet wurde. Der Kreis des Strahlenkranzes überschneidet zwar nicht die Zeichnung der Stadtsilhouette, die Strahlen selbst sind jedoch über die Kirchtürme und über die Wolken gezeichnet, sie sind also zuletzt ausgeführt worden. Der rundbogige Abschluss des Bildfeldes wurde ebenfalls nach Ausführung der Wolken gezogen. Die Wolken wurden zwar bis zu den Ecken des Papiers eingezeichnet, sie wurden jedoch nur innerhalb des Bildfeldes nochmal mit festerem Bleistiftdruck nachgezeichnet. Im Entwurf ohne Eucharistie (Abb. 40) würde ein rundbogiger Abschluss sich gut in die Komposition einfügen, durch die beidseitige Begrenzung des Bildfeldes mittels Bepflanzung sogar dazu einladen. Die Wolken sind hier außerdem – wie in einem ersten Zustand auch bei der „finalen“ Zeichnung (Abb. 39) – noch dezent ausgeführt. Burnacini muss sich in einem zweiten Schritt erst für die letztere Komposition entschieden haben. Die Ausführung des Rundbogens, die eingezeichnete Eucharistie und die Inschrift verleihen eben diesem Entwurf den Charakter des Vollendeten. Der Grund für diese Wahl lag sicherlich in der ausgewogeneren Komposition. Übernahme in dem anderen Entwurf ausschließlich der Vordergrund die Narration, ist hier die Erzählung auf Vorder- und Mittelgrund aufgeteilt. Die verschiedenen Bildebenen verteilen sich außerdem gleichmäßig auf beide Seiten. Die Tragik der Epidemie wird ferner durch die Gruppe im Vordergrund mit dem Hochheben der Leichen und mit der klagenden Frau mit Kleinkind eindringlicher vermittelt. Schließlich ist die Positionierung von Gottvater und Engel im Profil eine elegantere Lösung als die ungeschicktere mit dem Engel in Rückenansicht.

Abschließend soll noch auf eine dritte Zeichnung (Abb. 41), ohne Gottvater und Engel, hingewiesen werden. Sie wiederholt alle Motive der beiden vorherigen Zeichnungen – das Tragen einer Leiche, Mutter mit Kleinkind, die Vergabe der Kommunion und das Zeltlager – dennoch ist sie kompositorisch anders angelegt. Die landschaftliche Staffelung verläuft stark diagonal von links vorne, dem Mönchen, nach rechts hinten zum Glockenturm der Kirche hin, wodurch die Kirche als karitative Institution stärkeres Gewicht erhält. Das Bildfeld wird nur auf der linken Seite von Bäumen abgegrenzt. Eine Einfassung durch einen Rundbogen ist in diesem Fall zu bezweifeln, da der Baum im linken Vordergrund vom oberen Bildrand abgeschnitten wird. Ebenso wird die zentrale Stelle der Bildfläche von einem Baumzweig ausgefüllt, der Platz für eine Monstranz wäre also nicht gegeben. Ob dieses Blatt einen ersten Entwurf für den gleichen Zweck oder nur einen thematisch ähnlichen Entwurf mit

einer ganz anderen Funktion darstellt, lässt sich an der Gestaltung alleine allerdings nicht eruieren.

Burnacinis primäres Gestaltungsprinzip, die Symmetrie, zeigt sich am deutlichsten im Entwurf mit *Moses und der Zerstörung des goldenen Kalbes* (Abb. 23). Um den großen Altar mit dem goldenen Kalb haben sich zwei konzentrische Kreise von Menschen in anbetender Haltung gebildet. Moses, mit strahlenden Hörnern ausgezeichnet, hat seinen Stab gebieterisch erhoben. Das Feuer, das er in der biblischen Erzählung selbst entzündet (Ex, 31,18–33,6), steigt im Entwurf Burnacinis hingegen direkt von der Eucharistie hinab. Einerseits ist hiermit auf die Wirkmacht des Allerheiligsten angespielt, andererseits ersetzt es das goldene Kalb als Gegenstand der Anbetung. Es wird also eine heidnische Liturgie unterbrochen und gleichsam dem Betrachter das wahre Ziel, die Eucharistie, vorgeführt.

Kompositorisch nach dem gleichen Prinzip ist die Zeichnung von *Judith mit dem Haupte Holofernes* (Abb. 5) gestaltet. Das Zeltlager erstreckt sich auf beiden Seiten bis zur belagerten und mit mehreren Kirchen ausgezeichneten Stadt Betulien. Wie bei der vorigen Zeichnung bediente Burnacini sich einer durchgezogenen Mittellinie, um die Symmetrie im Entwurf zu gewährleisten. Ihre Tat hat Judith bereits vollbracht und den Kopf von Holofernes führt sie in den Sack, den ihre Magd offen hält, hinein. Die Szene spielt sich vor dem besonders prächtig ausgestatteten Zelt des Holofernes ab, während rings herum die assyrischen Soldaten im tiefen Schlaf versunken sind. Ihren Blick hat Judith zur Monstranz über ihr gerichtet, womit direkt auf die göttliche Hilfe verwiesen wird.

Die mit „Turris Babilonica“ betitelte Zeichnung (Abb. 29) zeigt den sich im Bau befindenden babylonischen Turm, dessen Zweck darin bestand, den Himmel zu erreichen (Gen, 11). Seine Spitze verliert sich denn auch in den Wolken und unmittelbar darüber erstrahlt das Sanktissimum. Die Szene zeichnet sich durch ihre Kleinteiligkeit aus. Detailreich gibt Burnacini das umtriebige Geschehen auf der Baustelle wider. König Nimrod wird im rechten Vordergrund durch Kleidung und weisenden Gestus von den anderen Figuren deutlich abgegrenzt. Obwohl diese mit der Distanz zunehmend schematischer wiedergegeben sind, erkennt man dennoch eindeutig die verschiedenen Arbeitsabläufe der Baustelle, wie etwa das Zurechthauen der Quader, das Sägen, die Zugtiere mit ihren Lasten, sowie das Baugerüst. Das

Sakrament ist hier nicht nur Verehrungsgegenstand, sondern vergegenwärtigt auch die Macht Gottes, die – wie der Betrachter weiß – in der Sprachverwirrung der Menschen und im Verfall beziehungsweise in der hieraus resultierenden Zerstörung des Turms sich manifestieren wird.

Die bisher besprochenen Zeichnungen suggerieren in Verbindung mit dem Allerheiligsten die Wirkmacht der Eucharistie. Bei den im Folgenden beschriebenen Zeichnungen verschiebt sich die Aussage hingegen zu Leben und Passion Christi und deren Präfigurationen.

3.2. Leben und Passion Christi

Drei Zeichnungen mit Szenen aus dem Alten Testament zeigen weniger einen Triumph der Eucharistie, vielmehr weisen sie einen Bezug zur Passion Christi auf, weswegen ich sie zu dieser zweiten Gruppe hinzunehme. Die Opferung Isaaks (Gen, 22, 1-19) findet in der kolorierten Zeichnung Burnacinis (Abb. 2) der ikonographischen Tradition gemäß auf einem Hügel statt, während am Fuß des Hügels die beiden Diener und der Esel auf die Rückkehr ihres Herrn warten. Der typologische Bezug zur Eucharistie, in dem der auferstandene Christus leibhaftig gegenwärtig ist und die somit die Erlösungstat Christi verkörpert, liegt auf der Hand: Abraham, der seinen Sohn Isaak für Gott opfert, versinnbildlicht die Opferung Christi, des Gottessohns, für das Heil der Menschheit. Interessant an diesem Entwurf ist jedoch die Einbeziehung der Eucharistie in die Narration der biblischen Szene. Abraham hat zum Schwung ausgeholt, um seinen auf den Altar knienden Sohn Isaak zu opfern. Ein herbeieilender Engel verhindert dies, weist jedoch nicht wie in der biblischen Erzählung auf den Widder im Gestrüpp, sondern auf die Eucharistie, also auf das Opfer Christi hin.

Das zweite Blatt mit einem Thema aus dem Alten Testament, das einen Typus der Passion Christi bildet, zeigt die Geschichte von *Jonas und dem Walfisch* (Jona, 1-2). Die Bleistiftzeichnung (Abb. 1) bildet ein Schiff auf stürmischer See ab. Mehrere der Segel haben sich aus ihrer Halterung gelöst und das Schiff ist offensichtlich in äußerster Not geraten. Nach der biblischen Erzählung floh Jonas vor Gott und vor seiner Mission als Prophet. Als er seine Flucht auf See fortsetzte, ließ Gott einen Sturm ausbrechen. Um herauszufinden, wer für das Unglück die Schuld trug, warf der

Kapitän das Los. Als es auf Jonas fiel, warf die Mannschaft ihn über Bord. Im Wasser verschlang ihn ein Wal, der Jonas jedoch nach drei Tagen auf Befehl Gottes wieder seinem Maul entsteigen ließ. Im Entwurf von Burnacini stürzt Jonas ins stürmische Wasser und der Wal in Gestalt eines Ungeheuers wartet bereits in den Wogen des Meeres. Um den Bezug zu Tod und Auferstehung Christi hervorzuheben, ließ Burnacini den Propheten im Sturz zum Himmel aufblicken, wo die Eucharistie, von mehreren konzentrischen Kreisen und dichten Wolken umringt, erstrahlt.

Die Einbeziehung der Eucharistie in die biblische Erzählung ist wie bei der Opferung Isaaks im Entwurf mit dem brennenden Dornbusch (Abb. 42) ebenfalls gegeben. Moses hat seine Schuhe ausgezogen, kniet vor dem Dornbusch und richtet seine Augen zu Boden, da er laut dem Buch Exodus sich fürchtete, Gott anzuschauen. In den Flammen erscheint jedoch nicht wie erwartet Gott, sondern der Gottessohn in Gestalt der Eucharistie. Typologisch ist die Ikonographie mit der Verkündigung beziehungsweise unbefleckten Empfängnis in Verbindung zu bringen. Moses wird mit der Eucharistie im brennenden, aber nicht verbrennenden Dornbusch sozusagen die Fleischwerdung des Messias offenbart.

Es folgen nach den Entwürfen mit alttestamentarischen Szenen drei Blätter mit Szenen aus dem Leben Christi, die allesamt ein Wunder darstellen. Das erste (Abb. 43) zeigt die *Berufung der ersten Jünger* nach dem Lukasevangelium (Luk, 5, 1-11). Zur Überzeugung von Petrus, Jakobus und Johannes ließ Jesus den drei Fischern, die die vorherige Nacht erfolglos zurückgekehrt waren, derart viele Fische ins Netz schwimmen, dass sie zwei Boote benötigten, um die Beute ans Ufer zu schleppen. Die beiden Boote – das eine im Hintergrund nur leicht skizziert – haben sich in der Zeichnung Burnacinis dem Ufer genähert. Aus dem vorderen Boot wird gerade das prall gefüllte Fischernetz von vier Männern an Land gezogen. Während drei weitere Männer im Boot die reiche Beute bewundern, sind ein älterer Mann mit Bart und der junge Ruderer im Gespräch mit Christus inbegriffen. Die Handlung wird mit Gestik veranschaulicht, Petrus – der ältere Mann mit Bart – weist auf zwei weitere Männer, die wohl die beiden Brüder Jakobus und Johannes sind. Die Monstranz wird hier von zwei größeren Engeln emporgehalten und von einem Ring von kleineren Engeln und Wolken umrahmt.

Das folgende Blatt ist ikonographisch nicht eindeutig bestimmbar und die Inschrift am unteren Bildrand ist zudem ausradiert worden. Flora Biach-Schiffmann betitelte diesen

Entwurf mit „Christus predigt in der Wüste“.⁷⁶ Jesus und weitere elf Apostel stehen zehn Menschen in anflehender Haltung gegenüber (Abb. 44). Die Gruppen stehen sich in einer bergigen Landschaft mit Ausblick auf eine leicht skizzierte Stadt gegenüber. Meines Erachtens handelt es sich bei dieser Ikonographie nicht um eine Predigt Christi, sondern um die *Heilung der zehn Aussätzigen* nach dem Lukas-Evangelium, Kapitel 17. Die zehn Erkrankten blieben beim Anblick Christi in der Ferne stehen und baten ihn um die Heilung ihrer Krankheit. Als sie sich, wie Christus ihnen befahl, auf den Weg zu den Priestern machten, wurden sie geheilt. Nur einer von den zehn Samaritern kehrte zu Christus zurück, um seinen Dank auszusprechen. Als Vergleichsbeispiel sei hier die entsprechende Szene aus einer Bilderbibel von Melchior Küsel angeführt (Abb. 45), bei der ebenfalls die beiden Gruppen der Apostel und der Aussätzigen sich mit Abstand gegenüber stehen. Wie beim Entwurf für die Heilung der Pest im Königreich Davids ist die wundersame Heilkraft der Eucharistie, die in eine Monstranz eingesetzt ist und von drei Engeln hochgehalten wird, das eigentliche Thema.

Der Entwurf für die *Hochzeit zu Kana* (Abb. 46) nach dem Johannesevangelium (Joh, 2, 1-12) nimmt eine Sonderstellung ein. Burnacini hat nur die linke Hälfte der zentralperspektivischen Zeichnung ausgeführt. Eine durchgezogene Mittellinie macht deutlich, dass sich die rechte Seite symmetrisch zur linken verhält. In diesem Zusammenhang sind auch die Proportionen der Zeichnung bemerkenswert. Hätte Burnacini die rechte Hälfte ausgeführt, würde sich proportional ein weitaus breiteres Bildfeld als bei den anderen Blättern ergeben. Die Terrassenarchitektur mit der großen Hochzeitsgesellschaft erinnert an venezianische Vorbilder, wie etwa an Veroneses Darstellung des gleichen Themas von 1562/63 (Abb. 47). Bei Burnacinis Zeichnung hängen zwischen den Arkaden des reich ausgestatteten Hofes Tapisserien, das Prunkgeschirr wird zur Schau gestellt und auf dem Dachgesims und in den Nischen stehen eine Reihe Statuen. Das eigentlich unbeachtete Weinwunder findet im Vordergrund über zwei große Becken statt. Es präfiguriert die Transsubstantiation des letzten Abendmahls und damit auch das eucharistische Wunder. Sowohl bei diesem Entwurf als auch bei der *Heilung der Aussätzigen* und der *Berufung der Apostel*, offenbart sich durch ein Wunder die göttliche Natur Christi, die in der Präsenz der Eucharistie vergegenwärtigt wird.

⁷⁶ Biach-Schiffmann 1934, S. 134.

Die Architektur der *Tempelreinigung* (Abb. 20), welche je nach Evangelium zum Wirken oder zur Passion Christi gezählt wird,⁷⁷ ist ebenfalls nur zur Hälfte ausgeführt. Wie es die Erzählung verlangt, findet die Szene in einem Tempel, hier spezifisch im Hauptschiff einer Kirche statt. Es handelt sich dabei um eine dreischiffige, mit Stuckarbeiten versehene Kirche, deren Hauptschiff durch eine Pendentifkuppel unterbrochen und anschließend durch eine lange Stiege abgeschlossen wird. Im Vordergrund, direkt am unteren Bildrand, findet das eigentliche Geschehen statt. Christus hat mit der Geißel zum Hieb ausgeholt, die Händler und Geldwechsler versuchen dem zu entfliehen. Tische stürzen um und Tiere flüchten panisch zur Seite. Das Johannesevangelium berichtet wie Christus sich mit folgenden Worten rechtfertigte: „Reißt diesen Tempel nieder, in drei Tagen werde ich ihn wieder aufrichten.“⁷⁸ Die Juden dachten an das tatsächliche Gebäude des Tempels und verspotteten Christus, „Er aber meinte den Tempel seines Leibes“.⁷⁹ Die Ikonographie der Tempelreinigung impliziert also eine Ankündigung von Tod und Auferstehung Christi.

Die nächste Zeichnung zeigt das *Gebet am Ölberg* (Abb. 48). Christus ging vor seiner Gefangennahme mit Johannes, Jakobus und Petrus – durch Bartracht und Schwert ausgewiesen – zum sogenannten Ölberg. Er betete zu Gottvater und bat ihn, den Kelch an ihm vorübergehen zu lassen, also um die Befreiung von seinem Schicksal. Laut dem Lukasevangelium erschien ihm daraufhin ein Engel, der ihm „(neue) Kraft“⁸⁰ gab. Bei Burnacini erscheinen mehrere Engel, die Christus nicht nur einen Kelch, sondern auch das Kreuz, als Vorausdeutung seines Todes, reichen. Als Vorausdeutung der Auferstehung Christi fungierend, erscheint die Eucharstie sehr cursorisch in Form eines Kreises mit Strahlenkranz.

Bei der Szene des *Ecce Homo* (Abb. 4, Joh, 19, 5) ist Burnacini ähnlich wie bei der Tempelreinigung und der Hochzeit zu Kana vorgegangen. Die Palastarchitektur zeichnete er zuerst und ließ dabei die rechte Hälfte unausgeführt. Die mit Schraffuren ausgefüllte Fläche auf der rechten Wand ist vermutlich als Spiegelbild der linken Wand zu verstehen, also mit Arkaden vorzustellen. Auf dem Vorplatz und auf der Stiege am vorderen Bildrand hat sich das Volk versammelt, um den Tod Christi auf dem bereitgestellten Kreuz zu fordern. Christus mit Dornenkranz und Mantel wird auf

⁷⁷ Das Johannesevangelium rechnet die Tempelreinigung als einzige zum Wirken Christi.

⁷⁸ Joh, 2, 19.

⁷⁹ Joh, 2, 21.

⁸⁰ Luk, 22, 43.

einem Balkon von Pontius Pilatus und einem Wächter vorgeführt. Der Mittellinie folgend erstrahlt über Christus die Eucharistie. Gottvater und die Engel hat Burnacini in diesem Fall weitaus skizzenhafter gezeichnet, als wolle er die Komposition in der himmlischen Sphäre im Gegensatz zur irdischen in einem späteren Schritt ausführen.

Die *Auferstehung Christi* (Abb. 49) sticht wiederum durch die Einbeziehung der Eucharistie in die Handlung hervor. Aus dem Grab entsteigen Wolken mit mehreren Engeln, in denen der auferstandene Christus nicht in Gestalt eines Menschen, sondern in der der Eucharistie erscheint. In der Grabeshöhle, die die untere Bildhälfte einnimmt, sind mehrere Wächter im tiefen Schlaf versunken. In der oberen Hälfte ist hingegen die Kreuzesabnahme dargestellt.

3.3. Maria unter der Palme

Die Geschichte dieser Darstellung (Abb. 50) wird aus dem apokryphen Pseudo-Matthäusevangelium entnommen. Dieses Blatt ist jedoch nicht nur aufgrund seiner schriftlichen Quelle hervorzuheben, sondern auch in der Art und Weise, wie diese apokryphe Erzählung dargestellt wird. Diese berichtet vom Palmenwunder auf der Flucht nach Ägypten. Auf Geheiß Jesu neigte sich die Palme hinunter, damit Joseph die Früchte pflücken konnte, und von ihren Wurzeln sprudelte eine Quelle, an der die Flüchtenden wiederum ihren Durst löschen konnten. Am nächsten Tag segnete Jesus die Palme als Baum des Paradieses.⁸¹ Burnacini gibt die Erzählung sehr reduziert wider. Maria sitzt auf einem Felsen unter der vordersten Palme, die in ihrer Krone die Eucharistie beherbergt. Die Muttergottes hat ihre Hände flehend beziehungsweise im Gebet vorgestreckt. Thematisiert wird demnach die Sehnsucht nach dem Wasser und der Frucht der Palme und implizit die Verehrung des eucharistischen Wunders.

3.4. Das Pfingstwunder

Der biblischen Chronologie folgend würde der Entwurf mit dem *Pfingstwunder* (Abb. 33) den Abschluss bilden. Das mit Braun, Ocker und Deckweiß kolorierte Blatt ragt durch seine Lichteffekte und seine malerische Qualität hervor. Im Zentrum des Entwurfes erscheint die Taube des heiligen Geistes. Von der Hostie in ihrem Schnabel

⁸¹ Weidinger 1990, S. 458-459.

geht ein starkes Licht aus, wodurch die Figuren lange Schatten werfen. Spricht die Bibel nur von der Erscheinung des heiligen Geistes (Apostelgeschichte, 2, 1-13), ist hier eigentlich von einer Erscheinung der Trinität zu reden. Im Bogenbereich sitzt auf der linken Seite Christus und hält das Kreuz in seinen Händen, während ihm gegenüber auf der rechten Seite Gottvater mit der Weltkugel seinen Platz einnimmt. Zahlreiche Engel beleben das himmlische Geschehen zusätzlich und steigern die Bedeutsamkeit des Ereignisses. Mittels Zeigegestus oder in anbetender Haltung verweisen sie auf das himmlische Wunder. Die zentrale Person im irdischen Bereich bildet hingegen die Muttergottes. Sie ist von den anderen durch ihren Nimbus hervorgehoben und über ihrem Haupt hat sich eine Feuerzunge des heiligen Geistes niedergelassen. Weitere fünfzehn haben sich auf die Apostel und Mitglieder der Gemeinde verteilt. Eine Sonderstellung nimmt der kniende Apostel in der Rückenansicht an. Burnacini hat ihn zwar nicht weiter charakterisiert, er fungiert jedoch als Einladung an den Betrachter, ihm gleich zu tun und die Trinität zu verehren.

Die Eucharistie bildete ein Leitmotiv nicht nur der Entwürfe Burnacinis, sondern auch des gesamten religiösen Lebens im 17. Jahrhundert. Daher sollen gerade die Anfechtung des Sakraments im 16. Jahrhundert und dessen Wiederaufwertung durch das Konzil von Trient und die Gegenreformation in den Ausführungen des folgenden Kapitels erörtert werden.

4. Pietas Eucharistica im Habsburgerreich⁸²

Einer der zentralen Kritikpunkte der Reformation betraf das Verständnis des eucharistischen Sakraments. Luther, Zwingli und Calvin fochten die Realpräsenz – die tatsächliche Anwesenheit Christi mit Leib und Blut in der Eucharistie – und die Wesensumwandlung – die vollständige Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi – an. Ferner gab es Zweifel auch um den Opfercharakter der Eucharistie und die Deutung der Einsetzungsworte.⁸³ Diese Grundsätze der katholischen Kirche wurden von den verschiedenen protestantischen Gruppierungen jedoch unterschiedlich in Frage gestellt. So bezweifelte Martin Luther zwar die Transsubstantiation und den Opfercharakter der Eucharistie, jedoch nicht die Realpräsenz. Er sah im eucharistischen Wunder vielmehr eine Konsubstantiation, also die materielle Einheit in der Eucharistie von Brot und Wein mit Leib und Blut Christi. Huldrych Zwingli ging viel weiter, wenn er auch die Realpräsenz leugnete und die Zeichenhaftigkeit des eucharistischen Wunders betonte. Das Sakrament verstand er als einen rein symbolischen Akt zum Gedenken der Passion, sowie er die Einsetzungsworte auch symbolisch deutete.⁸⁴ Die dritte bedeutende Gegenposition wurde von Johannes Calvin vertreten, der sowohl Realpräsenz, als auch die Lehre der Transsubstantiation negierte und das Sakrament der Eucharistie im Sinne eines Glaubensbekenntnisses auslegte.⁸⁵ Zwingli und Calvin akzentuierten also im Verständnis des eucharistischen Wunders die „geistige Gegenwart“ Christi in Brot und Wein.⁸⁶

Waren die Auslegungen innerhalb der protestantischen Gruppierungen also sehr unterschiedlich, so stellten sie jedoch allesamt einen Angriff auf die kirchliche Autorität und somit auch auf das Papsttum dar. Dieser Affront äußerte sich nicht nur in Schriften, sondern auch in Bildern, wie zum Beispiel im berühmten Holzschnitt von Lucas Cranach dem Älteren von 1534 mit der Darstellung der babylonischen Hure, die auf ihrem Haupt die päpstliche Tiara trägt. Die Antwort aus Rom, beziehungsweise die Verteidigung der katholischen Lehrmeinungen erfolgte in zwei Sitzungen des Tridentiner Konzils, wobei die erste in Bologna 1547/1548 als eine Vorbereitung der zweiten Sitzung in Trient 1551/1552 gelten darf. Insbesondere deren dreizehnte

⁸² Zum Begriff der *Pietas Eucharistica*: Coreth 1959, S. 17.

⁸³ Jedin 1970, S. 32-33.

⁸⁴ Imorde 1997, S. 14-15. Saint-Saëns 1995, S. 25-28. Jedin 1970, S. 33.

⁸⁵ Saint-Saëns 1995, S. 25-28.

⁸⁶ Koerner 2004, S. 321passim.

Sitzung bedeutete einen zentralen Schritt für die Gegenreformation. In acht Kapiteln und schließlich in elf *Canones* wurden eines der umstrittensten Themen – die Interpretation und der Umgang mit der Eucharistie – behandelt. In den Kapiteln wurde die Erhabenheit des Sanktissimums über die anderen Sakramente gestärkt. Die Argumente der Protestanten wurden ferner eines nach dem anderen widerlegt und dies in einer weitaus schärferen Sprache als noch vier Jahre zuvor in der Sitzung zu Bologna.⁸⁷ Die *Canones* enthielten sogar einen direkten Aufruf zur Bekämpfung der Protestanten, wenn mit der Exkommunikation von allen Andersgläubigen gedroht wurde.⁸⁸ Von Interesse ist außerdem, dass die Eucharistie als solche getrennt vom Messopfer diskutiert wurde und getrennte Sitzungen für beide stattfanden. Diese Trennung zeigt das Gewicht, das die katholische Kirche fortan verstärkt der Eucharistie zumaß, sie kündigt außerdem bereits die sich verselbstständigende Verehrung der Eucharistie an. Diese wurde im 16. und 17. Jahrhundert auch zum zentralen Mittel der Gegenreformation. Prozessionen zu Fronleichnam etwa – vom Trienter Konzil als Ausweis der *Ecclesia triumphans* definiert – wurden, gerade weil sie oft Anlass zu Zusammenstößen zwischen Protestanten und Katholiken gegeben hatten,⁸⁹ gezielt zu gegenreformatorischen Zwecken eingesetzt.⁹⁰

Mit dem bereits 1527 in Mailand entstandenen, jedoch mit der Gegenreformation an Bedeutung gewinnenden Vierzigstundengebet wurde sogar eine eigens zur Verehrung der Eucharistie bestimmte Liturgie eingeführt. Dieses Gebet vollzog zwar die Zeit, die Christus im Grab verbrachte, nach, jedoch in der Hoffnung und Erwartung der Auferstehung Christi, die sich eben in der Verehrung des für diesen Zweck ausgestellten Allerheiligsten ausdrückten. Eine wichtige Figur für die Verbreitung der *Quarant'ore* bildete hierbei San Filippo de' Neri (1515-1595), dessen Akten zur Heiligsprechung 1622 sich wie Wunderberichte der Eucharistie lesen.⁹¹ Praktiziert wurde diese Liturgie jedoch nicht ausschließlich, wie man vermuten könnte, zu Ostern, sondern auch an anderen christlichen Feiertagen wie an den Adventstagen, an Pfingsten oder an Christi Himmelfahrt. Einen wesentlichen Schritt für die europaweite Verbreitung dieser Liturgie bildete seine Aufnahme durch die großen Orden und insbesondere durch die Jesuiten, die diese durch Aufbauten und Lichter aufwendig

⁸⁷ Rohr 1977, S. 363. Jedin 1970, S. 283.

⁸⁸ *Canones et decreta* 1869, S. 54-60.

⁸⁹ So riss 1549 in Wien ein protestantischer Bäckerknecht die Monstranz von den Händen des Bischofs und trat das Sakrament mit Füßen. Ebenso führte eine Fronleichnamprozession 1578 zum sogenannten „Milchkrieg“, zwischen Protestanten und Katholiken. Scheutz 2006, S. 181.

⁹⁰ So etwa 1622 in Ödenburg, die die Calvinisten *attoniti e stupefatti* hinterließ. Garms-Cornedes 2006, S. 134.

⁹¹ Imorde 1997, S. 35.

gestalteten und die Eucharistie so für die Verehrung mit theatralischen Mitteln inszenierten.⁹²

Die Eucharistiefrömmigkeit wurde also in nachreformatorischer Zeit sowohl im Rahmen von alten, ins Mittelalter zurückgehenden Riten, wie etwa Fronleichnam, als auch von neueren Liturgien, wie etwa das Vierzigstundengebet, verstärkt praktiziert.⁹³ Im Zuge der Gegenreformation verstanden sich gerade die Habsburger zunehmend als Verteidiger des katholischen Glaubens. Grundlegende Arbeit in der Untersuchung der „einzigartige[n] Beziehung [des Hauses Habsburg] zum eucharistischen Leib Christi“⁹⁴ leistete Anna Coreth in ihrer Monographie zur *Pietas austriaca*.⁹⁵ Sie schrieb zwei Autoren des 17. Jahrhunderts die Konstruktion der besonderen *Pietas eucharistica* der österreichischen Habsburger zu. Zum einen handelte es sich um das Werk *Austriaci Caesares* des Jesuiten Hortensius Pallavicini, 1649 in Mailand erschienen, und zum anderen um das umfangreiche, in mehreren Teilen erschienene Werk *Rebus Austriacis*, in dem der Autor, der Franziskaner Diego da Lequile (1604-1673), der eucharistischen Frömmigkeit der Habsburger ein umfassendes Kapitel widmete.⁹⁶ Der Urahn des Hauses, Rudolf I. von Habsburg (1218-1291), nahm hierin die Schlüsselrolle ein. Der Legende nach überließ der Herrscher sein Pferd einem Priester, der sich mit dem Sakrament auf dem Weg zu einem Sterbenden befand. Rudolf I. wurde in Folge eine besondere christliche Demut zugerechnet und seine Tat wurde für die Habsburger zu einer Verpflichtung gegenüber dem katholischen Glauben und der Verehrung des Allerheiligsten erst recht. Dem Urahn wurde somit die Gründerrolle nicht nur der spezifisch habsburgischen Nähe zum Sanktissimum zugeschrieben, sondern – in Anbetracht dessen, dass er auch der erste König der Habsburger war – auch die der Weltmacht des Hauses. Da Lequile erkannte gerade im Aufstieg der Habsburger zur Weltmacht die Früchte ihrer *Pietas eucharistica*.⁹⁷ In der Gegenreformation wurde die Figur Rudolfs zum Vorbild schlechthin für den habsburgischen Herrscher. Hiervon zeugt in der bildenden Kunst etwa das Gemälde von Peter Paul Rubens und Jan Wildens von circa 1625 (Abb. 51). Der Auftraggeber

⁹² Bösel/Salviucci Insolera 2010, S. 232. Vetter 1969, S. 114-115. Imorde 1997, S. 89-131. Noehles 1978, S. 93-94. Zur Inszenierung der Jesuiten, siehe vor allem: Bjurström 1972 und Weil 1974.

⁹³ Zur Geschichte der Fronleichnamsprozession, siehe etwa Mochty-Weltlin 1983, S. 5-9 und spezifisch für Wien siehe Scheutz 2006, S. 178-185.

⁹⁴ Coreth 1959, S. 18.

⁹⁵ Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien 1959.

⁹⁶ Das Kapitel befindet sich im Band *Colossus angelicus, Austriacus, siue Austriae sobolis admiranda moles Apocalypsea Religione constans*, der 1655 erschienen ist.

⁹⁷ Coreth 1959, S. 20.

ist unbekannt, jedoch vermutete Alexander Vergara aufgrund der Ikonographie, dass es sich um ein Familienmitglied der Habsburger handelt. Jedenfalls hing das Bild beim Tod von Philipp IV. im königlichen Schlafzimmer der Sommerappartements im Alcázar, gemeinsam mit Tizians *Spanien kommt der Religion zu Hilfe* und zahlreichen Porträts von Familienmitgliedern der Habsburger.⁹⁸ Anschaulicher zeigt das Altargemälde von Matthias Gasser (Abb. 52) in der Gruft der Stiftskirche von Stams von circa 1680 die enge Verbindung des Habsburgerreichs mit der Eucharistieverehrung. In der Mitte kniet der Ahnherr Rudolf I. zur Anbetung der Eucharistie, während links etwas tiefer die kirchlichen Vertreter mit Papst Innozenz XI. und rechts die weltlichen Herrscher mit Kaiser Leopold I. an vorderster Stelle der Eucharistie huldigen.⁹⁹ Engel um die Monstranz halten die Insignien der geistlichen (Kreuzesstab, Bischofshut, Papsttiara) und der weltlichen Macht (die verschiedenen Kronen des habsburgischen Kaisers) empor.

Nach Rudolf I. folgten weitere Herrscher, die mit Taten oder erlebten Wundern da Lequiles Auffassung eines engen Zusammenhangs zwischen *Pietas eucharistica* und habsburgischem Herrscherhaus stützten. Eine Legende, die da Lequile ebenfalls anführte, handelte zum Beispiel davon, wie Maximilian I. sich an der Martinswand bei Innsbruck verstieg. Nachdem der Kaiser jedoch vom Tal aus mit dem Sanktissimum gesegnet wurde, wurde er von einem Engel errettet.¹⁰⁰ Noch von Joseph I. wurde berichtet, dass er einem Priester mit dem Sakrament sein Pferd überließ und ihn zu Fuß begleitete.¹⁰¹ Auf diese Weise schuf die habsburgische Geschichtsschreibung eine Kontinuität der eucharistischen Verehrung und von deren Auswirkung auf das Schicksal der Habsburger.

Diese Verehrung des Sakraments wurde auf unterschiedlichen Wegen vollzogen. Anna Coreth maß vor allem dem öffentlichen Empfang der Kommunion durch die von ihr genannten Kaiser Ferdinand II., Ferdinand III. und Leopold I. eine markante Rolle in Zeiten der Gegenreformation bei.¹⁰² So empfingen ab 1622 die kaiserliche Familie und der gesamte Hofstaat am Gründonnerstag öffentlich in einer vom Nuntius selbst zelebrierten Messe die Kommunion.¹⁰³ Das öffentliche Zeremoniell im Rahmen der Liturgie kam einem erneuerten Bund zwischen Gott und den Habsburgern gleich, bei

⁹⁸ Vergara 1999, S. 115-117 und Anm. 11.

⁹⁹ Winkelbauer 2003, S. 187.

¹⁰⁰ Coreth 1959, S. 25.

¹⁰¹ *Avvisi italiani*, 16.7.1701.

¹⁰² Coreth 1959, S. 24.

¹⁰³ Garms-Cornides 2006, S. 134.

dem die Öffentlichkeit Zeuge war. Dieser Bund verpflichtete die Habsburger, eben nicht nur die Eucharistie zu verehren, sondern auch den rechten (katholischen) Glauben zu schützen. Ebenso sah Coreth in den Fronleichnamsprozessionen ein Instrument zur Demonstration der triumphierenden Kirche. Die Monstranz wurde bei dieser Prozession vom Kaiser – wie vor Jahrhunderten vom Ahnherr Rudolf I. auch – begleitet. In diesem Zusammenhang erwähnte sie auch die im Barock typischen Sonnenmonstranzen, die die Hostie der strahlenden Sonne gleichsetzten und die Hostie im Gegensatz zu mittelalterlichen Monstranzen direkt sichtbar machten.¹⁰⁴

Die verstärkte Förderung der Eucharistieverehrung im 17. Jahrhundert im Reich der Habsburger schlug sich auch in den Bildern nieder.¹⁰⁵ Ein Beispiel schlechthin eines solchen bedeutenden und zugleich aufwendigen Kunstauftrags stellt der Tapisserie-Zyklus zum Triumph der Eucharistie nach Entwürfen von Peter Paul Rubens dar. Insgesamt zwanzig Teppiche zeigten unter anderem in allegorischen Neuschöpfungen und in vier typologischen Rückgriffen auf das Alte Testament den Triumph des Allerheiligsten.¹⁰⁶ In Auftrag gegeben wurde dieser imposante Zyklus nach 1622 von der spanischen Infantin Isabella Clara Eugenia, Tochter von Philipp II. und Statthalterin der Niederlande.¹⁰⁷ Die Tapisserien waren zur Ausschmückung der Klosterkirche der *Descalzas Reales* in Madrid zu den jährlichen Festtagen, bei denen die Verehrung der Eucharistie im Mittelpunkt stand, gedacht. Dies bedeutete in erster Linie am Karfreitag und an der Oktave von Fronleichnam, aber die Aufhängung der Tapisserien an weiteren Festtagen ist ebenfalls überliefert,¹⁰⁸ so dass man von einem flexiblen Gebrauch dieser Teppiche ausgehen kann. Dass dieser mehrere Jahre in Anspruch nehmende und äußerst kostspielige Auftrag von einer spanischen Habsburgerin ausging, darf nicht überraschen, da gerade in Spanien die Eucharistie intensiv verehrt wurde. Als Beispiel wäre hierfür an erster Stelle die Fronleichnam-Spiele in Madrid, die sogenannten *Autos sacramentales* zu nennen, die vor allem unter Pedro Calderón de la Barca zu einer Hochblüte kamen.¹⁰⁹ Ferner ist auch die

¹⁰⁴ Coreth 1959, S. 25.

¹⁰⁵ Gerade in diesen Zeiten entstanden auch neue Ikonographien und die Typologie erlebte ihre Wiederbelebung. Dies lässt sich etwa an der Veröffentlichung von typologischen Abhandlungen verfolgen, wie zum Beispiel an *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie* von 1601 vom Jesuiten Louis Richeome. Rohr 1977, S. 366.

¹⁰⁶ Die Szene aus dem Alten Testament zeigen: die *Mannalese*, das *Treffen von Abraham und Melchisedek*, die *Speisung des Elias* und das *Opfer des Alten Testaments*. Siehe für den Zyklus: Kat. Ausst. Los Angeles 2014/2015.

¹⁰⁷ García Sanz 2014, S. 31-33.

¹⁰⁸ García Sanz 2014, S. 33-34.

¹⁰⁹ Brauneck 1996, S. 75ff und S. 128ff.

bedeutende Schrift *Psalmodia Eucarística* von 1622 von Melchor Prieto erwähnenswert. Die vierzehn Kupferstiche von Jean de Courbes sind – einer Bezeichnung von Karl Noehles für ein ähnliches Traktat folgend – eine regelrecht „visualisierte Eucharistietheologie“¹¹⁰. Sie zeigen in belehrenden Bildern die verschiedenen Charakteristika des Sakraments, wie sie in den *Canones* im Konzil von Trient niedergeschrieben wurden.¹¹¹

Die Eucharistie wurde also im Zuge der Gegenreformation sowohl im spanischen, als auch im österreichischen Habsburgerreich zu einem zentralen Motiv der Frömmigkeit und somit auch der Kunst. In diesem Kontext sind ebenfalls die Entwürfe von Lodovico Ottavio Burnacini zu verstehen. Demnach bilden sie also auch ein visuelles Zeugnis der Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I. In welcher Form diese Verehrung anhand der Entwürfe stattfand, wird im folgenden Kapitel thematisiert, wenn nach der konkreten Funktion der Entwürfe gefragt wird.

¹¹⁰ Noehles 1978. Noehles benutzt diesen Begriff im Zusammenhang der *Quarant'ore* in Rom und des Traktats von Giovanni Domenico Roccamora „Cifre della Eucharistia“ von 1668.

¹¹¹ Siehe hierzu: Vetter 1972, S. 36-45. Die Realpräsenz Christi wird etwa im Kupferstich mit Christus in der Kelter verdeutlicht, in der das Blut Christi durch die Kelter in den Kommunionkelch fließt. Vetter 1972, Taf. X.

5. Als Bühnenbildentwürfe für *Sepolcro*-Aufführungen

Im Folgenden soll die bisherige Identifikation der Zeichnungen als Bühnenbildentwürfe für *Sepolcro*-Aufführungen diskutiert beziehungsweise auch bewusst in Frage gestellt werden. Die Basis hierfür soll zunächst ein historischer Abriss von Aufbauten für Heilige Gräber bilden, sei es im Kontext von Aufbauten in der Karwoche, die einen rein liturgischen Zweck erfüllten, oder im Kontext von tatsächlichen Aufführungen.

5.1. Aufbauten für den *Santissimo Sepolcro*

Die Ursprünge des Wiener *Sepolcro* erkannte der Musikwissenschaftler Gernot Gruber in ähnlichen Aufführungen in Florenz und Mantua.¹¹² In der Stadt der Medici gab es bereits im frühen 17. Jahrhundert theatralische Aufführungen zu sakralen Anlässen mit einem Kulissenhintergrund.¹¹³ Eine Aufführung in der Art des *Sepolcro* ist 1619 überliefert. In der Kapelle der Erzherzogin Maria Magdalena von Österreich fanden am Karfreitag diverse Predigten und Lobgesänge vor dem ausgestellten Sanktissimum und sogar vor einem Apparat mit der Darstellung der Jakobsleiter und der Vera Icon statt.¹¹⁴ Diese Form der Karfreitagsliturgie vor einem bildlichen Aufbau bildete sicherlich eine frühe Vorläuferform der Wiener *Sepolcri*. Am Dienstag nach Ostern wurde außerdem ein Musikstück gesungen, das eindeutig theatralischen Charakter trug.¹¹⁵ Gruber erkannte insbesondere in der Abfolge von den auftretenden Heiligen eine herausstechende Ähnlichkeit zu Giovanni Valentinis *Santi Risorti nel giorno*

¹¹² Saunders 1997, S. 69-70. Gruber 1972, S. 22-27.

¹¹³ In der Compagnia di San Marco etwa fand im Jahre 1611 eine “[...] festa che si fece della Purificazione della gloriosa Vergine, con musica et molto bene recitata da giovani di detta Compagnia [...]” statt mit “[...]bello apparato di nugole et altro [...]”. Solerti 1905, S. 60.

¹¹⁴ “Et adì 29 di marzo ... S.A. andò all’uffizio a S. Felicità con e’ medesimi di ieri, et la sera stette tutte le A.S. nella cappella della Ser.ma Arciducessa dove era disposto il SS. Sacramento con bello apparato, et rappresentava la istoria della scala di Iacobbe et v’era il ritratto del Volto santo, dove fu fatto tre sermoni da tre predicatori delle chiese di Firenze, et fu cantato laude in musica dalla Cecchina et le sue discepole et sonato dal suo marito et dal Bardella ...” Solerti 1905, S. 144,

¹¹⁵ „Et adì detto [2 aprile] ... la sera venne il detto ambasciatore a licenziarsi da S.A. ; fu ricevuto nel medesimo modo et accompagnato; et così fece a Madama et a tutti i principi; et doppo S.A. lo menò nella stanza della cappella della Ser.ma Arciducessa dove fu cantato la compieta, et alla grolia d’ogni salmo appariva fra le nuvole un santo [che] cantando le lodi della passione del Signore et la sua risurrezione : il primo fu san Giovanni, poi san Francesco, san Andrea, santa Filippa di Loreno, san Lodovico re di Francia e poi la beata Vderine con molti angioi attorno, con buonissima musica: et fu invenzione di Ottavio Rinuccini, et le lore Altezze Ser.me et detto Ambasciatore ebbero gusto”. Solerti 1905, S. 144.

della Passione di Christo et Lazaro von 1643, das in der Musikwissenschaft als erstes *Sepolcro* in Wien gilt.¹¹⁶

Fokussierte sich Gruber auf die Geschichte der musikalischen Gattung des *Sepolcro*, soll es hier jedoch um den visuellen Aspekt des heiligen Grabes gehen. Im Aufbau eines heiligen Grabes äußerte sich vornehmlich der Wunsch, Tod und Auferstehung Christi durch eine Nachbildung des heiligen Grabes in Jerusalem zu vergegenwärtigen.¹¹⁷ Ging dieser Wunsch bereits auf die Zeit des Mittelalters und der Kreuzzüge zurück,¹¹⁸ gelangten Aufbauten des heiligen Grabes in Kapellenräumen während der Gegenreformation zu verstärkter Beliebtheit, die sich in der künstlerischen Umsetzung niederschlug. Die Recherche nach visuellen Überlieferungen von heiligen Gräbern im 17. Jahrhundert musste sich allerdings auf einzelne Reiseberichte und auf wenige bildliche Quellen beschränken. Insbesondere für das 17. Jahrhundert sind heilige Gräber kaum bildlich dokumentiert und ihre Erforschung bildet zweifelsfrei noch ein Forschungsdesiderat.¹¹⁹

Einen interessanten Reisebericht verfasste Joseph Furtttenbach der Ältere (1591-1667), ein vielseitig begabter und interessierter Architekt, für seine Italienreise. In Florenz sah er so 1627 am Karfreitag eine aufwendige theatralische Ausstattung des heiligen Grabes durch Giulio Parigi in einem *grossen Saal*. Er berichtete von einer Ansicht der Stadt Jerusalem aus der Ferne und dem mit schwarzem Samt umschlagenen und mit Diamanten besetzten Grab. Nicht nur war das *gantze Werck* mit Wolken und Engel

¹¹⁶ Gruber 1972, S. 24-25. Ausschlaggebend für die Entstehung des Wiener *Sepolcro* war zweifellos auch die musikalisch-szenische Tradition in Mantua. Dynastische Verbindungen – die Ehen von Ferdinand II. und Ferdinand III. mit Frauen aus der Gonzaga-Familie – brachten sie in die Kaiserstadt und bereicherten die hiesige musikalische Kultur maßgeblich durch die Einführung der Oper, aber auch sakraler Musikgattungen. Vgl. die Beiträge von Seifert 2011, Seifert 2002, Saunders 1997, Smither 1988, Gruber 1972, Sommer-Mathis 2014. Der Austausch von sakralen Musikstücken wird bereits für Tirol bezeugt. Gruber 1972, S. 25-26.

¹¹⁷ Feuchtmayr 1989, S. 1. Brooks 1921, S. 9.

¹¹⁸ Jacobsen 2000, S. 65-66. Feuchtmayr 1989, S. 6-8. Brooks 1921, S. 30-45.

¹¹⁹ Für heilige Gräber ab dem 18. Jahrhundert stehen nicht nur zahlreiche bildliche Quellen zur Verfügung, sondern es haben sich auch tatsächlich Kulissen aus dieser Zeit erhalten. Für eine Auflistung der heiligen Gräber ist hier nicht der nötige Rahmen gegeben, daher soll auf wichtige Literatur zu heiligen Gräbern im 18. Jahrhundert verwiesen werden.

Für Heilige Gräber in Tirol, siehe: Rampold 2009. Caramelle 1987.

Außerdem: Hübner 2014. Dachs-Nickel 2009. Wegmann 1985. Strieder 1951. Außerdem sei auf die Heiligen Gräber verwiesen, die ich während eines Praktikums 2014 im Theatermuseum sehen durfte: das Heilige Grab in Zwettl von 1744 von Franz Anton Danne. Das Heilige Grab in Großweikersdorf von 1742, der Familie Galli Bibiena zugeschrieben. Das Heilige Grab von 1760 in Mariabrunn. Das Heilige Grab in St. Johann am Imberg in Salzburg von 1732.

Zu einem weiteren, erkenntnisreichen Überblick über Heilige Gräber verhalf mir der internationale Workshop im April 2015 zu Heiligen Gräber im Don Juan Archiv (<http://www.donjuanarchiv.at/veranstaltungen/workshops/vom-aschermittwoch-zum-heiligen-grab/vom-aschermittwoch-zum-heiligen-grab-bericht.html>)

umgeben, die „sich gar mit lieblicher Musica hören“¹²⁰ ließen, sondern Vertiefungen erlaubten auch Einblicke in die Hölle. Diese Einteilung in himmlische und irdische Sphäre, sowie in die Darstellung der Hölle fand sich später auch bei den Wiener *Sepolcri* in den Bühnenausstattungen wider.¹²¹ Besonders relevant erschienen mir ferner Quellen, die das Heilige Grab in Zusammenhang mit dem Sakrament erwähnen, da in der Hypothese, dass Burnacinis Entwürfe mit den *Sepolcro*-Aufführungen zusammenhängen, die bei den Entwürfen über jeder Szene erstrahlende Eucharistie eine Schlüsselrolle einnimmt. Dass die Monstranz mit Hostie in Verbindung mit dem Heiligen Grab gezeigt wurde, war keine Selbstverständlichkeit, da die Hostie den auferstandenen Christus vergegenwärtigte. Christus wäre also paradoxerweise sowohl als Leichnam, als auch als Auferstandener präsent gewesen. Im Mittelalter legte man daher auch die konsekrierte Hostie am Karfreitag ins Grab und holte sie erst am Ostersonntag zumeist im Rahmen einer Prozession wieder hervor.¹²² Auf diese Weise wurde das Ostergeschehen nachvollzogen. Im 16. Jahrhundert änderte sich der Ritus dann aufgrund der steigenden Eucharistieverehrung. Die Entstehung des Vierzigstundengebets spielte eine ausschlaggebende Rolle für die Ausstellung der Monstranz über dem Heiligen Grab.¹²³ Die Unstimmigkeit, den Leib Christi in Gestalt der konsekrierten Hostie über dem Grab auszustellen, wurde mittels eines Velums gelöst, das man über die Hostie legte.¹²⁴ Bei den Jesuiten in München ist so bereits für das Jahr 1580 überliefert, dass nicht nur schwarze Tapeten, Wandleuchter und Gemälde mit Passionsszenen das Heilige Grab schmückten, sondern über diesem auch die Monstranz innerhalb einer mit Engeln belebten Wolkengloriole ausgestellt war.¹²⁵ Eine wichtige bildliche Quelle für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts stellt die Sammlung Halm-Maffei aus der Graphischen Sammlung in München dar. Sie enthält mehrere Entwürfe für heilige Gräber, die unter anderem der Künstlerfamilie Gumpf zugeschrieben wurden.¹²⁶ Diese Entwürfe zeichnen sich im Gegensatz zu denen von Burnacini durch einen architektonischen Rahmen aus, der zumeist durch illusionistische Verkürzungen und Schattierungen die Fortsetzung des Kirchenraums suggeriert. Sowohl Monstranz, als auch Heiliges Grab sind in jedem der Entwürfe

¹²⁰ Furttenbach 1627, S. 81.

¹²¹ So etwa beim Libretto *Il dono della vita eterna* von 1686 oder *La passione di Christo, oggetto di meraviglia* von 1696. Ghelen 1700, S. 477 u. S. 705.

¹²² Feuchtmayr 1989, S. 9-11. Vetter 1969, S. 114. Brooks 1921, S. 30-33.

¹²³ Caramelle 2009, S. 16. Jungmann 1952, S. 198.

¹²⁴ Imorde 1997, S. 40.

¹²⁵ Jungmann 1952, S. 194. Vetter 1969, S. 116-117.

¹²⁶ Peter Strieder, Entwürfe zu „Heiligen Gräbern“ in Münchener Kirchen, in: *Das Münster*, 4, 1951, S. 281-287.

vorhanden (Abb. 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60). Eine Ausnahme scheint auf den ersten Blick der Entwurf von Johann Anton Gumpp für das Heilige Grab der Münchner Theatinerkirche zu bilden, das im Jahr 1691 aufgestellt wurde und dessen endgültige Ausführung in einem Stich von Michael Hartwanger festgehalten wurde (Abb. 53).¹²⁷ Er zeigt unter einem Triumphbogenmotiv mit salomonischen Säulen die Opferung Isaaks mit dem Kalvarienberg im Hintergrund. Über dem Triumphbogen erscheint Gottvater. An seiner Seite sind die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, der Sturz Luzifers und die Arche Noah dargestellt. Aus Rechnungsbüchern geht hervor, dass der Aufbau bis auf die Abraham-Isaak-Gruppe in Form von Kulissen aus Brettern und Leinwänden bestand. Die Opferung Isaaks war hingegen vollplastisch ausgeführt und wurde am Karfreitag durch einen Sarkophag, das heißt dem Heiligem Grab, ersetzt.¹²⁸ Des Weiteren ist einigen von Strieder besprochenen Entwürfen gemeinsam, dass sie jeweils mehrere typologische Bezüge vereinen (Abb. 53, 54, 55, 60). Thematisch knüpfen sie einerseits an die Aufhebung der Sünden durch das Opfer Christi – Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, Kain und Abel, die Arche Noahs, der Sturz Luzifers – andererseits an das Opfer Christi selbst – die eiserne Schlange, Opferung Isaaks – an. Ferner werden auch Motive aus der Passion Christi – der Kalvarienberg oder das Gebet am Ölberg (Abb. 53, 55) – gezeigt.

Den Entwürfen aus der Sammlung Halm-Maffei sehr nahe kommt außerdem eine zwischen 1684 und 1694 datierte, kolorierte Zeichnung von Egid Schor (Abb. 61), die einen Entwurf für ein heiliges Grab in Feldmoching zeigt.¹²⁹ Sie setzt sich aus den gleichen Komponenten wie die heiligen Gräber aus der Halm-Maffei-Sammlung zusammen: eine erstrahlende Monstranz, eine Geißelung Christi als narrative Szene und in diesem Fall anstatt eines Sarkophags die Grabeshöhle im unteren Bereich.

Die angeführten Beispiele in Florenz und im süddeutschen Raum sollen jedoch nicht den Eindruck erwecken, der Gebrauch eines reich ausgestatteten Heiligen Grabes mit narrativen Komponenten beschränke sich auf die genannten Regionen. Eine systematische überregionale Erforschung der Heiligen Gräber ist eine Forschungslücke, die mit der meist ungünstigen Quellenlage einhergeht. Piero Pacini, der sich mit Feierlichkeiten anlässlich der Kanonisation von Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz befasst hat, wies gerade auf die Diskrepanz zwischen fehlenden Quellen und breiter Öffentlichkeitswirkung von ephemeren Festarchitekturen auch für

¹²⁷ Strieder 1951, S. 281.

¹²⁸ Ebda., S. 282.

¹²⁹ Dobler 2012, Abb. 40. Caramelle 2009, S. 18.

religiöse Anlässe hin. Die Herstellung dieser Aufbauten ging schnell vonstatten und wurde von einem Künstlerteam bewältigt,¹³⁰ das sich aufgrund der Schnelligkeit der Fertigstellung und Kurzlebigkeit der Werke wohl eher durch mündliche Kommunikation austauschte. Die Problematik, die Pacini für einen anderen Kontext aufwies, trifft jedoch auch für die Erforschung der Heiligen Gräber oder der Kulissenaufbauten von Aufführungen am Heiligen Grab zu. Die Libretti der Wiener *Sepolcro*-Aufführungen bilden also gerade deswegen eine bedeutende schriftliche Quellensammlung. Nicht nur enthalten sie Bühnenbildbeschreibungen, sondern sie sind auch fast durchgehend über die lange Regierungszeit von Leopold I. erhalten.

5.2. Die Aufführungspraxis der *Sepolcri* nach den Libretti

Da die These von Rudolph Schnitzler den Ausgangspunkt für die Interpretation der Entwürfe Burnacinis als Bühnenbilder für Wiener *Sepolcro*-Aufführungen bildet, soll sie zunächst auch die Prämisse der folgenden Beobachtungen bilden und die Libretti einer philologischen Analyse unterzogen werden.

Anhand von Herbert Seiferts grundlegender Monographie zur Wiener Oper, ließ sich eine Liste der *Sepolcri* in der Regierungszeit von Kaiser Leopold I. rekonstruieren.¹³¹ Die entsprechenden Textbücher sind für die Jahre zwischen 1670 und 1705 zum großen Teil in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten. Diejenigen *Sepolcri*, die aus der Feder von Niccolò Minato stammen, sind zudem in einer Publikation von 1700 mit dem Titel *Tutte le rappresentazioni sacre fatte successivamente al ss. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì, e venerdì santo* zusammengefasst. Sie umfasst die Stücke in den Jahren zwischen 1670 und dem Todesjahr des Autors, 1698. Für 1673 fehlt indes ein Libretto, offenbar fand aufgrund der Trauerzeit für die kürzlich verstorbene Kaiserin Margarita Teresia keine Aufführung statt. 1681 residierte der kaiserliche Hof wegen der Pest wiederum in Linz.¹³² Für dieses Jahr ist denn auch kein *Sepolcro* überliefert. Für die beiden Stücke *Le due passioni una di Christo nel Corpo, l'altra della Vergine Madre nell'Anima* von 1705 und *Il lutto dell'universo*, das von Kaiser Leopold I. selbst komponiert und gleich dreimal 1668, 1674 und 1682 aufgeführt wurde, sind keine Bühnenangaben

¹³⁰ Pacini 1992, S. 135.

¹³¹ Siehe Quellenanhang. Seifert 1985.

¹³² Avvisi italiani, 1680. Schmölzer 1985, S. 89.

vorhanden. Für die Aufführungen in der Kapelle der Kaiserinwitwe hingegen sind sogar bei mehreren Jahren keine Bühnangaben gegeben.

Für die Zeitspanne, in der Minato für die Texte der *Sepolcri* verantwortlich war, gibt es also wenige Lücken in der Überlieferung. Die vorhergehenden und nachfolgenden *Sepolcri* sind entweder vereinzelt in Sammelhandschriften, als einzelne Handschrift oder als Musikhandschrift mit der entsprechenden Partitur wiederzufinden.¹³³ Für die Jahre vor 1670, also vor der Tätigkeit von Minato, sind nicht nur weniger Textbücher erhalten, sondern es fehlen jegliche Angaben zur Bühne. Ob bei diesen *Sepolcro*-Aufführungen es tatsächlich keine Dekorierung der Bühne gab, ist nicht festzulegen. Die Einteilung der *Sepolcri* von 1666, *Le lachrime di S. Pietro* und *Gli affetti pietosi nel Sepolcro di Christo*, in *Scene* – eine sonst nur für Opern und Dramen übliche Gliederung – spräche laut Seifert jedoch eher für eine Ausstattung der Bühne.¹³⁴

Bezüglich der Aufführungsorte ist im Vorfeld darauf hinzuweisen, dass die Kapelle der Kaiserinwitwe nicht mit Bestimmtheit zu verorten ist. Neben mehreren temporären Kapellen in der Hofburg, käme vor allem die Hauptkapelle im Leopoldinischen Trakt in Frage. Sie wurde nach dem Brand des Traktes von 1668 bis 1672 wieder aufgebaut und der Kaiserinwitwe zu Verfügung gestellt.¹³⁵ Für die *Sepolcri* am Karfreitag hingegen heißt es auf der Titelseite der entsprechenden Libretti „nella cesarea cappella“, hiermit wäre zunächst allgemein eine kaiserliche Kapelle gemeint. Allerdings ist in den *Avvisi* mehrfach die Rede von einer „Cappella pubblica del Palazzo“¹³⁶, „Cappella pubblica di Corte“¹³⁷, „Capella del Cesareo Palazzo“¹³⁸, „Cappella di Corte“¹³⁹, so dass ich tatsächlich auch als Aufführungsort die Hofburgkapelle annehmen würde.

Die einführenden Beschreibungen in den einzelnen Libretti geben ein anschauliches Bild der Bühne im Kapellenraum wider. Eine Lektüre dieser Angaben, sowie der Handlung und Dialoge selbst legt dar, dass die Bühnenbilder unterschiedlich in Verwendung kamen. Sie konnten entweder für die Sänger den Handlungsspielraum

¹³³ Vergleiche Quellenverzeichnis, I und II.

¹³⁴ Für diesen Hinweis danke ich Herbert Seifert. Siehe Quellenverzeichnis, I.

¹³⁵ Karner 2014b, S. 440-445.

¹³⁶ *Avvisi italiani*, 6.4.1692

¹³⁷ *Ebda.*, 10.4.1697.

¹³⁸ *Ebda.*, 14.4.1694.

¹³⁹ *Ebda.*, 2.4.1698.

bilden¹⁴⁰ oder aber wie in den meisten Stücken als ein „Bild“ auf der Bühne fungieren. Was die Konstruktion betrifft, so ist in den Büchern die Rede von *apparenza* oder *apparato*, zwei sehr gängige Termini für ephemere Festarchitektur dieser Zeit.¹⁴¹ Mehrere Stücke weisen außerdem eine Aufteilung in eine himmlische und irdische Sphäre auf und bei zweien wird sogar ein Einblick in die Hölle gewährt.¹⁴² Die Verwendung von Ausdrücken wie „nell’alto“, „comparisce in terra“, „nell’aria“ lassen die Ausnutzung der ganzen Höhe des Kapellenraums höchstwahrscheinlich erscheinen. Interessant ist ebenfalls, dass die Beschreibungen Szenen in der Tiefe verorten, so heißt es zum Beispiel für *La vita nella morte*, 1688 aufgeführt: “si vede l’Aspetto d’una Campagna sterile, aspra, spinosa : E più in lontano il Paradiso Terrestre, con l’Angelo sù l’Ingresso, armato di Spada di Fuoco“¹⁴³. Figuren, die gen Himmel aufsteigen oder absteigen, das heißt auch Flugmaschinen kamen allerdings nicht vor. Es reichte, wenn die Figuren, sowie die Lichter, die die himmlischen Erscheinungen begleiteten, vor dem Beginn des Stücks im oberen Bereich Platz nahmen beziehungsweise angebracht wurden. Der Zugang zum oberen Bereich musste also keine schnellen Übergänge gewährleisten. Lediglich bei *Il Trionfo della Croce* steigen die Muttergottes auf der einen Seite und der *Centurione* auf der anderen Seite den Kalvarienberg hinab, wofür wahrscheinlich der Aufbau mindestens zwei Kulissebenen besaß und zwei Stiegen – eine links, die andere rechts – zum Bühnenboden hinabführten.¹⁴⁴ Die Nutzung der Oratorien, wie sie etwa Robert Haas in seiner Analyse des in der Hofburgkapelle aufgeführten Stückes *La passione di Christo, oggetto di meraviglia* vorgeschlagen hat,¹⁴⁵ würde ich ausschließen. Auf der rechten Kapellenwand war das vorhandene Oratorium zu weit vorne, da die Kapelle auf dieser Seite noch ein zusätzliches Maßwerkfenster besaß (Abb. 62). Dasjenige auf der linken Wand war meines Erachtens nicht nur zu tief, sondern hätte mit einem Oratorium ohne Pendant auf der rechten Seite eine Erscheinung von mehreren Figuren im Himmel asymmetrisch und daher – bedenkt man, dass mehrere himmlische Figuren auftraten – meines Erachtens umständlich für das Verfolgen der Handlung gemacht.

¹⁴⁰ Solche Beispiele sind *Il trionfo della Croce* von 1671, *Il Dono della vita eterna* von 1686, *La vita nella morte* von 1688, *L’esclamare à gran voce* von 1689

¹⁴¹ Vgl. Fagiolo Dell’Arco/Carandini 1977. Als Exempel für die Komplexität, die solche Strukturen in Kapellenräumen annehmen konnten, sei auf die Beschreibung von Antonio Gerardi zum Vierzigstundenapparat 1640 im *Il Gesù* in Rom verwiesen. Hierin weiß der Autor von einer „pomposa machina“ mit „palchi, salti, risalti, distanze di tavole ben collocate, e scale“ zu berichten. Fagiolo Dell’Arco/Carandini 1978, S. 120.

¹⁴² *Il Dono della vita eterna* von 1686 und *La passione di Christo, oggetto di meraviglia* von 1696.

¹⁴³ Ghelen 1700, S. 527.

¹⁴⁴ Ebda., S. 45-67.

¹⁴⁵ Haas 1930, S. 10.

Lediglich die Aufstellung von Musikern im oberen Bereich, wie das von Haas besprochene Stück es zum Beispiel erforderte, wäre vorstellbar, da sie vor dem Auge des Betrachters wahrscheinlich eher versteckt wurden. Da die Grundmauern der Hofburgkapelle sich seit dem Mittelalter und somit der kurze Innenraum sich nicht wesentlich verändert haben,¹⁴⁶ ist meines Erachtens Schnitzlers These zu einem Bühnenbild aus wenigen Kulissentteilen oder nur aus einer hochgezogenen Leinwand zuzustimmen.

Neben der fixen Bühnenausstattung kamen außerdem – wenn auch wenige – Requisiten ins Spiel. Im Stück *Il prezzo dell'humana redentione* etwa kam als reales Objekt eine Kette, mit der Luzifer die *HUMANITÀ REDENTA* gefesselt hielt, vor. Die Personifikation der Reue – *il PENTIMENTO* – brachte ferner im Laufe der Handlung ein Kreuz auf die Bühne und griff kurz danach nach einem Stein, mit dem er sich auf die Brust schlug.¹⁴⁷ Das Heilige Grab wiederum war in den Stücken zwar stets präsent, war aber selten in die Handlung miteinbezogen. In drei Fällen, wobei es sich bei zweien jeweils um eine Aufführung in der Kapelle der Kaiserinwitwe Eleonora handelt, kann man jedoch von einem plastischen Grab ausgehen. Hierfür sprechen Handlungsanweisungen wie etwa das Küssen des Grabes,¹⁴⁸ der Versuch es zu öffnen¹⁴⁹ und schließlich das Hinzufügen von Blumen unter (!) dem Leichentuch Christi.¹⁵⁰

Ein weiterer, wichtiger Aspekt der Aufführungen war das Licht. Anweisungen wie „trà l'indistinto lume d'un lucido Velo“¹⁵¹ oder “si scopre tra luminosi nubi”¹⁵² deuten eine gezielte Einsetzung von Lichteffekten an. Der Kapellenraum war wohl im Halbdunkeln und beim künstlichen Licht handelte es sich wahrscheinlich um indirektes, wie der Begriff „indistinto lume“ suggeriert. Man vermied auf diese Weise starke Schatten, was dem Betrachter das Abschätzen von Distanzen erschwerte und somit auch die Illusion steigerte. Deshalb stellte man Lichter oft hinter Kulissen und

¹⁴⁶ Holzschuh-Hofer/Jeitler 2014, S. 430.

¹⁴⁷ Ghelen 1700, S. 429-450.

¹⁴⁸ Die Anweisung lautet: “[Maria] s'accosta per baciare il Sepolcro [...]” Ghelen 1700, S. 10.

¹⁴⁹ Die Anweisung lautet: “Mentre pare, che vogliono alzare la Pietra del Sepolcro, vengono chi rappresentano le TRÈ RÈ GASPARE MELCHIOR, e BALDASSARE.” Ghelen 1700, S. 101.

¹⁵⁰ Die Anweisung lautet: “[Joseph von Arimathäa und Nikodemus] S'accostano dove è figurata la Sacra Tomba con Christo nella Sindone. L'alzano, e vi spargono gli Aromati.” Und weiter: “Ricoprono Christo con la Sindone. [...]” Ghelen 1700, S. 318-319.

¹⁵¹ Ghelen 1700, S. 200.

¹⁵² Ebd., S. 39.

sogar hinter die aufgespannten Leinwände.¹⁵³ Ein anschauliches Beispiel hat sich aus dem späten 18. Jahrhundert in Schönberg (Stubaital) erhalten. Beim von Johann Joachim Pfandler entworfenen, noch im Original erhaltenen Heiligen Grab wurden die Stellen mit Scheinarchitektur, an denen sich vorgetäuschte Fenster befanden, sogar durch dünnere und durchsichtigere Leinwand ersetzt.¹⁵⁴ Bei Burnacinis Entwürfen bildet die Eucharistie stets den hellsten Punkt. Besonders bei den kolorierten Blättern hat der Künstler die Lichteffekte mittels Deckweiß und Schattierungen betont. Ob eine künstliche Beleuchtung von hinten stattfand, ist an den Entwürfen jedoch nicht ablesbar.¹⁵⁵

Bezüglich der *Sepolcri*, die am Gründonnerstagabend in der Kapelle der Kaiserinwitwe stattfanden, ist festzuhalten, dass sie nicht mit dem gleichen Aufwand wie die *Sepolcri* in der Kapelle des Kaisers durchgeführt wurden.¹⁵⁶ Falls in den Libretti Beschreibungen zur Bühnenausstattung vorhanden sind, dann sind die Bühnenbilder deutlich einfacher aufgebaut. Während die Stücke in der Hofburgkapelle öfters in himmlische und irdische Sphäre aufgeteilt wurden, so vollzog sich die Handlung bei den Vorstellungen in der Kapelle der Kaiserinwitwe zumeist auf einer Ebene. Für einen einfacheren Inhalt der *Sepolcri* bei der Kaiserinwitwe spricht außerdem die Tatsache, dass fast ausschließlich neutestamentarische Figuren in diesen Stücken auftraten, während es sich bei den Stücken in der Hofburgkapelle vorwiegend um allegorische Figuren handelte.

Überprüft man die überlieferten Bühnenbildbeschreibungen aus den Libretti mit den im Theatermuseum erhaltenen Entwürfen von Burnacini auf Übereinstimmungen, so ergeben sich zunächst zwei Fälle: der kolorierte Entwurf mit der *Opferung Isaaks* (Abb. 2) und die Bleistiftzeichnung mit *Jonas und dem Wal* (Abb. 1). Die *Opferung Isaaks* brachte Schnitzler bereits mit dem Stück *Il sacrificio non impedito* in Verbindung. Im dazugehörigen Libretto heißt es: „Scopertosi il SS.mo Sepolcro, si vede una Sommità di Monte con la Figura del Sacrificio d’Abramo“¹⁵⁷. In dem Stück selbst wurde die Darstellung der *Opferung Isaaks*, vor der sich die Handlung abspielte,

¹⁵³ Bjurström 1972, S. 107.

¹⁵⁴ Feuchtmayr 1989, S. 39-42.

¹⁵⁵ Allerdings werfen die Figuren ihre Schatten zumeist nach links, so dass die Lichtquelle auf der rechten Seite zu verorten ist. Auch hier ist es jedoch unverlässlich, eine reale Lichtquelle von rechts im Kapellenraum zu vermuten. Die Stiche zu den *Quarant’ore* im Il Gesù in Rom weisen ebenfalls Schatten nach links auf, aber laut Bjurström war die Ausleuchtung der Apparati gleichmäßig. Bjurström 1972, S. 107.

¹⁵⁶ Schnitzler 1990, S. 224.

¹⁵⁷ Ghelen 1700, S. 603.

als tatsächlicher Apparat, den der *Rito Cattolico* errichten ließ, zum Anlass genommen, um das nicht verhinderte Opfer, den Kreuzestod Christi, zu diskutieren. Die beiden Sünder im Stück stellten die Frage, warum das eine Opfer verhindert wurde und das andere nicht. Die *Verità Evangelica* erinnerte an die Notwendigkeit des Opfers Christi, um die Menschheit (vor der Hölle) zu erlösen. Als typische Präfiguration der Passion Christi ist das Motiv der Opferung Isaaks oft im Zusammenhang mit Aufbauten des Heiligen Grabes zu finden, die zur Osterzeit in den Kirchen errichtet wurden. Beim Heiligen Grab von 1691 von Johann Anton Gump für die Münchner Theatinerkirche war sogar eine plastische Gruppe mit Abraham und Isaak zu sehen (Abb. 53). Von Interesse bei Burnacinis Entwurf ist jedoch, wie sich der theologische Gehalt nicht nur auf die Darstellung der Präfiguration beschränkt, sondern dieser eine breitere, heilsgeschichtliche Dimension gibt. Der zur Rettung Isaaks herbeieilende Engel weist nämlich nicht auf das Lamm im Gestrüpp hin, sondern auf die Eucharistie, also implizit auch auf das nicht verhinderte Opfer. Dies betonte Burnacini zusätzlich durch einen Lichtstrahl, den er von der Eucharistie auf Isaak hinabfallen ließ. Sein Entwurf bindet also nicht nur die alttestamentarische Narration auf raffinierte Weise in die Heilsgeschichte ein, sondern würde in seiner Umsetzung als Bühnenbild die Aussage des *Sepolcro* noch weiter verstärken. Über die Beschaffenheit dieses *Apparato* geben weder der Libretto noch direkt die Zeichnung Burnacinis Aufschluss. Lediglich die klaren Abstufungen in der Kolorierung könnten einen mehrteiligen Aufbau von Kulissen andeuten. Von Vorder- bis Hintergrund nimmt nämlich der Kontrast der Hell-Dunkel-Malerei sukzessive ab. Verwendete Burnacini im vorderen Bereich mit dem Esel und den Dienern für die Schattierungen die Farbe Schwarz und für die hellen Partien Deckweiß, so arbeitete er für den Mittelgrund ausschließlich mit Braun- und Grautönen. Im oberen, entferntesten Bereich hingegen nutzte er ausschließlich mit Wasser verdünnte Farbe und Deckweiß. Eine solche klare, unterschiedliche Verwendung der Farbe könnte eine Aufteilung in Kulissen suggerieren wollen.

Der zweite Entwurf, der einer Bühnenbildbeschreibung in einem der Textbücher entspricht, betrifft – wie im ersten Kapitel bereits angesprochen – *Jonas und den Wal* (Abb. 1). Die Beschreibung der *Sepolcro*-Aufführung mit dem Titel *La sorte sopra la veste di Christo*, 1686 in der Kapelle der Kaiserinwitwe aufgeführt, entspricht dem Dargestellten bis auf den oberen Bereich, wo anstatt des Mottos das Allerheiligste

gezeigt wird.¹⁵⁸ Ein Hinzufügen des Mottos in der finalen Ausführung des Bühnenbildes wäre allerdings vorstellbar, bedenkt man, dass es sich bei Burnacinis Zeichnungen um Entwürfe handelt. Entsprachen bei diesen beiden Stücken Entwürfe Burnacinis ziemlich genau den Beschreibungen des Bühnenbildes aus den Libretti, so möchte ich noch auf ein Stück hinweisen, wo die Übereinstimmung zwar nicht so auffällig ist, aber der Entwurf dennoch im Zusammenhang mit dem Stück stehen könnte.

Im Stück *La passione di Christo, oggetto di maraviglia* von 1696 lautet die Bühnenangabe: “si vede nella Parte sublime un tratto di Gloria, con schiere d’Angeli: nell’Aria il Rovetto ardente, veduto da Moisè: e nel Profondo una parte d’Inferno, con Demonii in atto di spavento. Precede Sinfonia, divisa in trè Luoghi: nel sito ordinario; nella Gloria ; e nell’Inferno : d’Instromenti, e Concerti differenti.”¹⁵⁹ Eine Darstellung des brennenden Dornbuschs mit Moses – wie Burnacini sie auch entworfen hat (Abb. 42) – ist also Teil des Bühnenbildes. Allerdings sind auf dem Entwurf von Burnacini keine Engelsscharen und keine Höllendarstellung zu sehen. Es ist daher zweifelhaft, dass es sich bei der Zeichnung um einen direkten Entwurf für dieses Bühnenbild handelt. In einigen *Sepolcri* ist ferner die Darstellung des Kalvarienberges angegeben. Jedoch werden weder die Grabeshöhle noch die sonderbare Darstellung der Auferstehung Christi in Gestalt der Eucharistie aus dem Entwurf (Abb. 49) angegeben.¹⁶⁰

5.3. Problematik der Funktion als *Sepolcro*-Bühnenbilder

Mag es für viele Jahre keine Informationen zur Ausstattung der Bühne beziehungsweise des Kapellenraumes geben, ist es dennoch markant, dass tatsächlich nur zwei eindeutige und zwei mögliche Übereinstimmungen zwischen den Libretti und den Entwürfen von Burnacini existieren. Es muss meines Erachtens deshalb in Betracht gezogen werden, dass es sich bei den Entwürfen von Burnacini nicht unbedingt um Bühnenbildentwürfe für *Sepolcri* handeln könnte.

¹⁵⁸ Vergleiche Quellen-Anhang.

¹⁵⁹ Ghelen 1700, S. 705.

¹⁶⁰ Da die Libretti 1700, also nachträglich, publiziert wurden und eher als *Ricordo* zu begreifen sind, muss es sich meines Erachtens bei den Beschreibungen der Bühnenausstattung um das tatsächliche Aussehen der Bühne handeln.

Zunächst sei darauf hingewiesen, dass ein heiliges Grab auf keinem der Entwürfe Burnacinis – außer auf dem Blatt mit der Auferstehung (Abb. 49) – dargestellt ist. Thema der zwanzig Zeichnungen ist – distanziert man sich erstmal von dem Bezug zu den *Sepolcri* – nicht das Heilige Grab, sondern die Eucharistie. Die Anwesenheit des Allerheiligsten beim Heiligen Grab ist zwar Usus gewesen,¹⁶¹ allerdings ist hier die völlige Aussparung des heiligen Grabes ungewöhnlich, wo doch gerade bei einem Entwurf für ein Bühnenbild, das den Kapellenraum einnehmen sollte, die Positionierung des Grabes – sei es als Kulisse oder als plastisches Objekt – erwartet werden müsste. Sieht man sich zum Vergleich andere Entwürfe für ephemere Heilige Gräber an, so ist die Lage des Grabes aus dem Entwurf stets herauslesbar. Vom Innsbrucker Maler Egid Schor, der Heilige Gräber in Innsbruck, Hall, Passau und Prag schuf,¹⁶² hat sich der bereits besprochene Entwurf für das Heilige Grab in Feldmoching erhalten (Abb. 61). In einer illusionistischen Architektur erscheinen in der vertikalen Achse von oben nach unten: Gottvater, das Sanktissimum in einer Monstranz, die Geißelung Christi und schließlich im untersten Bereich ein Einblick in die Grabeshöhle. Nicht nur wird hier die Ruhestätte Christi angedeutet, ein Maßstab mit Einteilung in Schuh und Klaftern lässt die Bestimmung des Entwurfes für eine bestimmte Räumlichkeit erkennen.¹⁶³ Bei den meisten Entwürfen aus der Sammlung Halm-Maffei sind ebenfalls eine Monstranz und ein Heiliges Grab zu erkennen.¹⁶⁴ In den zweigeschossigen Entwürfen (Abb. 58, 59), die im unteren Bereich das Gebet am Ölberg zeigen, ist zwar kein heiliges Grab in Form eines Sarkophags zu erkennen, jedoch evoziert die Beweinung des Leichnams Christi im oberen Bereich das Grab Christi. Andere Beispiele bilden wiederum sowohl das Grab als auch den Leichnam Christi (Abb. 56, 57, 60) ab. Diese Beispiele zeigen, dass Entwürfe für ephemere Heilige Gräber das Grab als Sarkophag beziehungsweise als Grabeshöhle in die Planung miteinbeziehen oder auf das Grab mittels der Präsentation des Leichnams Christi zumindest verweisen. Insofern ist es meines Erachtens berechtigt, sich die Frage zu stellen, warum Burnacini gerade das Grab, das Teil des Bühnenbildes war, nicht in seinen Entwürfen berücksichtigte. In einigen Fällen stellte das Bühnenbild immerhin auch den Handlungsraum dar und nicht nur ein Bild auf der Bühne, wie

¹⁶¹ Caramelle 2009, S. 16.

¹⁶² Caramelle 2009, S. 18. Dobler 2012, Abb. 40, S. 35.

¹⁶³ Sechs Schuh ergaben ein Klafter. Eine Einteilung in sechs Längen ist auch auf dem Maßstab von der Zeichnung angegeben.

¹⁶⁴ Bei den Entwürfen mit der Opferung Isaak als Hauptmotiv wurde diese plastische Gruppe – wie bereits ausgeführt – am Karfreitag durch einen Sarkophag ersetzt.

etwa beim *Il sacrificio non impedito*, und die Lektüre der Bühnenbildbeschreibungen führt mich zur Annahme, dass dabei tatsächlich der ganze Kapellenraum genutzt wurde. Zeichnungen wie die Tempelreinigung oder das Pfingstfest zeigen zudem im untersten Bereich, wo man die Positionierung des Heiligen Grabes eher vermuten würde, sogar die Haupthandlung. Die Blätter mit *Judith mit dem Haupte Holofernes* oder *Ecce Homo* nutzen diesen Bereich wiederum für die Besetzung mit Staffagefiguren. An den Entwürfen ist also die Einplanung eines Heiligen Grabes nicht ablesbar. Die Gestaltung der Entwürfe spricht also gegen deren dezidierte Zuordnung an *Sepolcro*-Aufführungen.

Obwohl außerdem die Eucharistie in jeder Zeichnung Burnacinis eine prominente Stelle einnimmt, erwähnt lediglich das Libretto zu *La bevanda di fiele* von 1685 eine Repräsentation der Eucharistie. Die Bühnenbildangabe lautet : „E nell’alto in mezo ad una Gloria d’Angeli il Venerabile d’Eucaristico”¹⁶⁵. Die Eucharistie, die in den Entwürfen Burnacinis den zentralen Platz einnimmt, kommt in den Bühnenbildbeschreibungen bis auf das genannte Beispiel ansonsten nicht zur Sprache.

Des Weiteren, sind nicht alle der zwanzig Blätter typische Themen, die bei Heiligen Gräbern zu finden sind. Die Heiligen Gräber, die als Entwurf überliefert sind oder die sich aus dem 18. Jahrhundert erhalten haben, zogen jedoch gerade Momente aus der Passion Christi oder aus der Bibel heran, die im (typologischen) Bezug entweder mit dem eucharistischen Mysterium oder mit der Passion Christi stehen.¹⁶⁶ Hierzu zählen Szenen, die Burnacini selbst gezeichnet hat, wie etwa die *Opferung Isaaks*, *Jonas mit dem Wal*, der Kalvarienberg bei der *Auferstehung Christi*, *das Gebet am Ölberg*, aber auch Szenen, die nicht unter den Entwürfen von Burnacini zu finden sind, wie etwa die eherne Schlange (Abb. 55, 60), die Arche Noah (Abb. 54, 60), Kain und Abel (Abb. 60). Andere typische Themen, die mit dem eucharistischen Wunder in Verbindung gebracht werden – zum Beispiel Salomons Tempelweihe,¹⁶⁷ die Weinrebe der Kundschafter,¹⁶⁸ die Mannalese,¹⁶⁹ die Speisung von Elias,¹⁷⁰ der Stillstand von

¹⁶⁵ Ghelen 1700, S. 413.

¹⁶⁶ Siehe Anmerkung 119.

¹⁶⁷ 1 Kön 8. Gierse 2010, Kat.-Nr. 22 (Spital am Pyhrn, Pröbstesakristei), S. 501. Weil 1974, Abb. 53a. Grill 1960, S. 65.

¹⁶⁸ Grill 1960, S. 91-92.

¹⁶⁹ Kat. Ausst. Los Angeles 2014/2015, Abb. 26, S. 39. Gierse 2010, Kat. Nr. 19 (St. Florian, Prälatussakristei), S. 478. Grill 1960, S. 77-78.

¹⁷⁰ Kat. Ausst. Los Angeles 2014/2015, Abb. 24, S. 38. Grill 1960, S. 92-94.

Sonne und Mond durch Josua,¹⁷¹ oder die verschiedenen alttestamentarischen Opfer¹⁷² – sind jedoch bei Burnacinis Entwürfen wiederum kein Thema.

Auffällig scheint mir denn gerade die Auswahl der alttestamentarischen Themen bei Burnacini zu sein. Meine Recherche nach anderen Beispielen, die etwa den Fall der Stadtmauern von Jericho oder die Bestrafung Korachs, Datans und Abirams mit der Eucharistie zeigen würden, brachte keine Ergebnisse. Interessant ist auch das Motiv der Eliasgeschichte, das Burnacini mit der Eucharistie in Zusammenhang brachte. Nicht die Himmelfahrt Elias mit dem Feuerwagen oder seine Speisung durch einen Engel,¹⁷³ die typische Präfigurationen von Auferstehung und eucharistischem Wunder bilden, sondern ein alttestamentarischer Sieg – *Elias und die fünfzig Männer von Ahasja* – wird gezeigt. Gleiches gilt für die Geschichte von Samson. Samson mit den Türen von Gaza wäre der typologische Bezug schlechthin für die Auferstehung Christi gewesen.¹⁷⁴ Ähnlich wie beim Eliasbild wird jedoch der *Kampf Samsons gegen die Philister* mit der Eucharistie in Verbindung gebracht. Ebenfalls interessant ist die Auswahl von einigen neutestamentarischen Szenen. Drei Wunder, das Fischwunder bei der Berufung der ersten Apostel, die Heilung der zehn Aussätzigen, die Transsubstantiation bei der Hochzeit zu Kana, versinnbildlichen die Wirkmacht der Eucharistie.

Die Blätter lassen sich also in zwei thematische Gruppierungen – wie dies bereits im dritten Kapitel vorgenommen wurde – einteilen: Die Präfigurationen der Passion beziehungsweise die Themen, die eng an Tod und Auferstehung geknüpft sind, und die Triumphe der Eucharistie. Überblickt man die dargestellten Ikonographien von Heiligen Gräber, die sich in Form von Entwürfen oder tatsächlichen Kulissen aus dem 18. Jahrhundert erhalten haben, dann muss man die zweite Gruppe als eher untypisch für den Kontext von Heiligen Gräbern beziehungsweise für die Osterwoche werten. Motive, die einen Triumph der Eucharistie mittels einer Handlung zeigen, sind auch bei den Bühnenbildern der *Sepolcro*-Aufführungen eher untypisch.¹⁷⁵

¹⁷¹ Gierse 2010, Kat. Nr. 13 (Melk, Sommersakristei), S. 393. Siehe auch das *Sepolcro Il vero sole fermato sulla croce* von 1690, in: Ghelen 1700, S. 551.

¹⁷² Zum Beispiel das Opfer Abels, das Opfer Noahs nach der Sintflut, Abraham und Melchisedek. Siehe Grill 1960, S. 27-75. Gierse 2010.

¹⁷³ Anm. 172. und Fagiolo dell'Arco/Carandini 1977, S. 252.

¹⁷⁴ Wilhelm 2004, Sp. 217-218.

¹⁷⁵ Siehe Quellen-Anhang.

Ikonomographisch sprechen also die Auswahl der Themen, die Auslassung des Heiligen Grabes in den Entwürfen, sowie der Eucharistie bei den Bühnenbildbeschreibungen gegen die Verwendung der Blätter im Kontext von *Sepolcro*-Aufführungen. Ebenso weisen die Proportionen in den Zeichnungen auf eine Nutzung in verschiedenen räumlichen Kontexten hin. Einige Blätter wie etwa die *Berufung der ersten Apostel* (Abb. 43) oder die *Pest zur Zeit Davids* (Abb. 39) weisen Figuren im großen Maßstab auf. Andere wiederum wie etwa der *Turmbau zu Babel* (Abb. 29) oder der *Fall der Stadtmauern von Jericho* (Abb. 6) sind nicht nur kleinteilig aufgebaut, die Figuren im vordersten Grund sind auch sehr klein wiedergegeben. Falls diese Zeichnungen allesamt als Bühnenbilder für die Hofburgkapelle – wie Schnitzler es vorschlug – gedacht waren, dann wären bei einigen Bühnenbildern die Figuren überlebensgroß und bei anderen unterlebensgroß gewesen. Nimmt man zum Beispiel die Größe der linken Figur auf dem Blatt mit der Pestszene, so misst sie auf der Zeichnung zehn Zentimeter bei einer Höhe des Bildfeldes von 30,5 cm. Das würde bei einer Raumhöhe von zehn Metern, die die Hofburgkapelle auf jeden Fall besitzt, eine Höhe von über drei Metern für die Figur ergeben. Dies würde in Verbindung mit tatsächlich auftretenden Sängern ein verzerrtes Bild ergeben. Ferner befindet sich die Horizontlinie auf den Entwürfen auf unterschiedlicher Höhe. Dies und die divergierenden Proportionen führen zu unterschiedlichen Betrachterstandpunkten. Der Betrachter würde das Geschehen teils in einer stärkeren Aufsicht – zum Beispiel bei *Elias und die fünfzig Männer von Ahasja* (Abb. 25) – und teils auf Augenhöhe – zum Beispiel bei der *Tempelreinigung* (Abb. 20) sehen.

Die bisherige Forschungsmeinung ist von der Funktion der Zeichnungen als Bühnenbildentwürfe für *Sepolcri* ausgegangen. Zwei Übereinstimmungen mit Bühnenbildbeschreibungen sind jedoch meines Erachtens zu wenig, um mit Bestimmtheit einen solchen Kontext festzuschreiben. Weitere in diesem Kapitel genannte Argumente bezüglich des Inhalts und der Gestaltung der Entwürfe geben meines Erachtens zusätzlichen Anlass die bisherige Funktionszuschreibung zu revidieren. Im Folgenden möchte ich daher eine weitere Möglichkeit zur Diskussion stellen.

6. Als Prospektentwürfe für Andachten mit der Eucharistie

Die Bildsprache in den Entwürfen Burnacinis legt in erster Linie eine Nutzung der Entwürfe in sakralen Kontexten nahe, bei denen die Eucharistie im Mittelpunkt stand. Ich möchte die Verwendbarkeit der Zeichnungen bei einer derartigen Andacht im Folgenden thematisieren und das Vierzigstundengebet dabei exemplarisch als eine solche Andachtsform heranziehen.

Das Vierzigstundengebet, oder auch die *Quarant'ore* genannt, wurde in nachtridentinischer Zeit als Ausweis der intensiv betriebenen Eucharistiefrömmigkeit bereits beleuchtet. Um die Eucharistie als Gegenstand der Devotion hervorzuheben, haben unter anderem die Jesuiten für die Vierzigstundengebete reich dekorierte *apparati* errichten lassen.¹⁷⁶ Der erwünschte Effekt war es, die Menschen vom exzessiven Treiben des Karnevals abzulenken, weshalb die Vierzigstundengebete und damit auch die *apparati* in Rom ab Ende des 16. Jahrhunderts gerade an den letzten drei Tagen des Karnevals zum Einsatz kamen. Carlo Borromeo selbst erstellte 1577 Verordnungen zur Abhaltung der *Quarant'ore*, unter anderen aber auch zur Ausstattung des Altars während der Andacht. Er riet zum Beispiel, die Kapelle zu verdunkeln und künstlich zu beleuchten. Außerdem empfahl er für die Ausstattung der *Quarant'ore* sich nach den Aufbauten von Heiligen Gräbern zu richten; ein nahe liegender Gedanke, bedenkt man, dass die vierzig Stunden sich auf die Grabesruhe Christi beziehen.¹⁷⁷ Als Clemens VIII. 1592 die *Quarant'ore* in Rom als fortwährendes Gebet in den Hauptkirchen Roms anordnete und somit diese Andachtsform entscheidend förderte, gebot er jedoch gleichzeitig Zurückhaltung bei der Ausstattung des Altars. Abgesehen davon, dass keine profanen Bilder den Kapellenraum schmücken sollten, wies Clemens VIII. auch an, die Zahl von Kerzen und Lampen in Grenzen zu halten, den Altarraum zu verdunkeln und das Sanktissimum mit einem Tuch zu verhüllen.¹⁷⁸ Allerdings veranlasste gerade der Wunsch, dem Karnevaltreiben entgegenzutreten, die *Congregazione dei Nobili dell'Assunta* dazu, die Ausstattung der *Quarant'ore* im Il Gesù von Jahr zu Jahr prächtiger zu gestalten. Fiel 1594 die Andacht noch eher bescheiden aus, so wurde im darauf folgenden Jahr die Kirche mit verschiedenen, kostbaren Stoffen behangen. Im

¹⁷⁶ Diez 1997, S. 86. Fagiolo Dell'Arco/Carandini 1977, S. 150-159, 250-253, 228-231, 282-285, 343-344. Weil 1974, S. 223.

¹⁷⁷ Imorde 1997, S. 40.

¹⁷⁸ Weil 1974, S. 223.

Altarbereich wurden unzählige Reliquien und Reliquiare ausgestellt. Die künstliche Beleuchtung mittels Kerzen fiel ebenfalls sehr opulent aus und Blumen in silbernen Vasen schmückten den Altarbereich.¹⁷⁹ Den entscheidenden Schritt für die Entwicklung dieser *apparati* schrieb Mark S. Weil jedoch Gianlorenzo Bernini zu.¹⁸⁰ Der römische Künstler erhielt 1628 den Auftrag, den *apparato* für die *Quarant'ore* in der Cappella Paolina anlässlich des ersten Advents zu gestalten. Zwar sind keine bildlichen Dokumente von Berninis Konstruktion erhalten, sein Entwurf muss jedoch bahnbrechend gewesen sein. Während in den vorherigen Jahren die ephemere Ausstattung von dekorativer Natur war, gestaltete Bernini den Altarbereich als kompositorische Einheit und die Eucharistie als zentralen Lichtpunkt. Somit gab er für die Gattung der *apparati* die Richtung der künstlerischen Weiterentwicklung vor.¹⁸¹ Das früheste bildlich erhaltene Zeugnis nach Berninis Auftrag für ein *Quarant'ore-apparato* ist die Gestaltung von Pietro da Cortona 1633 in S. Lorenzo in Damaso. Cortona jedoch ließ nicht nur den Altarbereich in neuer Pracht erscheinen, sondern das ganze Kirchenschiff (Abb. 63). Die Monstranz erschien in einer lichtdurchfluteten Strahlenglorie innerhalb des Triumphbogens. Die Staffelung der freistehenden Säulen strukturierte die Wand und erschuf räumliche Tiefe. Die hierdurch entstehenden Zwischenräume wurden von Statuen ausgefüllt, die vermutlich alttestamentarische Propheten, Evangelisten oder religiöse Tugenden darstellten. Bald entwickelten sich für das Vierzigstundengebet neben solchen Aufbauten auch illusionistische Strukturen aus Kulissen, die narrative Elemente einbanden. Gut dokumentiert sind die jesuitischen Kulissenapparate in Rom, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts sich dadurch auszeichneten, dass sie unter der Glorifizierung des Allerheiligsten zumeist

¹⁷⁹ Weil., S. 223-224.

¹⁸⁰ Ebda., S. 227.

¹⁸¹ Der Stich von Francesco Piranesi von 1787 (Abb. 78) zeigt einen *Quarantore*-Apparat, der Bernini zugeschrieben wurde. Weil 1974, S. 227. Bösel/Salviucci Insolera 2010, S. 237. Salviucci Insolera und Lavin identifizierten den Apparat auf dem Stich Piranesis mit dem, den Bernini 1628 schuf. Allerdings gab Salviucci Insolera hierfür keine Belege und Lavin führte dies lediglich auf die Ähnlichkeit der salomonischen Säulen im Apparat zu denen des Ziboriums von Bernini zurück. Siehe: Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York 1980, S. 96. Fagiolo dell'Arco hingegen datiert den Apparat auf dem Stich in das Pontifikat von Clemens IX. (1667-1669). Fagiolo dell'Arco/Carandini 1977, S. 254. Tonkovich schlug wiederum vor, dass der Stich den Apparat Berninis von 1675 in der Cappella Paolina zeige, während Worsdale eine Zuschreibung an Bernini ausschloss und den abgebildeten (in Anlehnung an Beschreibungen von Bernini-Apparaten neu entworfenen) Apparat in die Zeit von Clemens XI. (1700-1721) datierte. Siehe hierzu: Jennifer Tonkovich, *Two studies for the Gesù and a 'Quarantore' Design by Bernini*, in: *The Burlington Magazine*, 140, 1998, S. 34-37. Marc Worsdale, in: *Bernini in Vaticano* (Ausst. Kat. Vatikan, Musei Vaticani), Rom 1981, S. 232. In der neueren Literatur wird dieser Stich nicht berücksichtigt, was wohl die Zweifel der Forschung an der Autorenschaft Berninis beim von Piranesi abgebildeten Apparat widerspiegelt. So etwa bei Felix Ackermann, *Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini. Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation*, Petersberg 2007.

eine alttestamentarische Szene zeigten.¹⁸² Für die Jahre 1640, 1646 und 1650 geben sogar Stiche Auskunft über die *apparati* in Il Gesù. Während 1640 die Mannalese und das Wasserwunder von Moses (Abb. 64) und 1646 die Überquerung des Roten Meeres zu sehen waren (Abb. 65), wurde 1650 in illusionistischer Fortsetzung des Chorraums die salomonische Tempelweihe gezeigt (Abb. 66). Diese *apparati* mit einer biblischen Szene im unteren Bereich waren auch in anderen Kirchen zu sehen und gedruckte Beschreibungen erklärten die Darstellung. So ist man darüber informiert, dass 1650 etwa in Santa Maria in Campitelli Moses vor dem brennenden Dornbusch Thema war, 1666 in Il Gesù das Opfer Gideons.¹⁸³ 1685 entstand nach dem Entwurf des Jesuiten Andrea Pozzo, der 1702/1703 nach Wien ging, ein Kulissenaufbau mit der Hochzeit zu Kana (Abb. 67).¹⁸⁴ 1695 schuf er abermals für Il Gesù einen *Quarant'ore*-Apparat (Abb. 68).¹⁸⁵ Ausschlaggebend für die Verbreitung seiner Entwürfe war sein Perspektiv-Traktat. Dessen Rezeption für die Deckenmalerei, aber auch für die *Quarant'ore* wurde bereits mehrfach in der Forschung untersucht.¹⁸⁶

In Wien wurde bereits 1594 von Bischof Johann Caspar Neubeck (um 1545-1594) ein Vierzigstundengebet angeordnet.¹⁸⁷ Für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts erwiesen sich die *Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii* wiederum als ausgiebige Quelle. Bei diesen *Avvisi* handelt es sich um einen Kurier, der in Wien ab 1679 alle drei bis vier Tage von Giovanni van Ghelen herausgegeben wurde. Er berichtete in italienischer Sprache vor allem über die tatkräftige Kriegsführung und gewährte zugleich Einblicke in das Hofleben. Aus diesem Kurier geht etwa das stark kirchlich strukturierte Leben der kaiserlichen Familie hervor. Sie feierte wöchentlich kirchliche Festtage und verbrachte die verschiedenen Heiligenfeste in den entsprechenden

¹⁸² Rangoni Gál 2010, S. 295. Bösel/Salviucci Insolera 2010, S. 234. Weil 1974 u. Weil 1992. Bjurström 1972. Fagiolo dell'Arco/Carandini 1977. Rangoni Gál sah im Jahre 1640 einen Wendepunkt für die Gestaltung der *Quarantore* in Rom, von architektonischen Apparaten zu welchen, die die Eucharistie in Verbindung mit einer alttestamentarischen Szene zeigten.

Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass einfachere Apparate – ohne narrative Szene – weiterhin aufgebaut wurden. Vgl. z.B. die Entwürfe aus der Sammlung des Jesuitenkollegs in Ödenburg: Abb. 75, 76.

In Spanien erreichten die Aufbauten für das Vierzigstundengebet – laut López Conde – nicht die Pracht und Größe der römischen. Lopez Conde 2012, S. 379.

¹⁸³ Fagiolo dell'Arco/Carandini 1977, S. 139, 150, 152, 231.

¹⁸⁴ Die Darstellung der mit Wolken umgebenen Monstranz im oberen Bereich hat Pozzo, wie in der beigegebenen Erläuterung selbst angibt, weggelassen, „damit die innere Theile des Gebäudes nicht verdeckt würden allhier vorzustellen unterlassen“. Pozzo 1708, Figura LXXI.

¹⁸⁵ Wegmann 1985, S. 250.

¹⁸⁶ Siehe vor allem die Beiträge von Szabolcs Serfözö, János Jernyei-Kiss, Martin Mádl, Peter Heinrich Jahn, Meinrad v. Engelberg, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642-1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012. Und Hübner 2014.

¹⁸⁷ 1598 ist ein weiteres dokumentiert, das wiederum aufgrund der drohenden osmanischen Gefahr angeordnet wurde. Tomek 1948, S. 643. 1609 ist überliefert, dass Kaiser Mathias mit Erzherzog Maximilian bei einer solchen Andacht anwesend war. Gruber 1972, S. 17.

Klöstern. Auffällig sind außerdem die zahlreichen *40ore* oder *orazioni con il Santissimo esposto*. Wie in Rom fand die letzten drei Tage des Karnevals jährlich ein Vierzigstundengebet bei den Jesuiten im Professhaus statt. Andachten mit ausgestellter Eucharistie wurde aber auch zum Dank für gut verlaufene Geburten in der kaiserlichen Familie,¹⁸⁸ bei bevorstehenden Schlachten¹⁸⁹ oder zum Dank für erfolgreiche Kampagnen vollzogen.¹⁹⁰ Dies zumeist in *tutte le chiese*; die Hofburgkapelle und zu Lebzeiten der Kaiserinwitwe auch ihre Kapelle werden ebenfalls explizit erwähnt.¹⁹¹ In den *Avvisi italiani* ist es zudem oft unklar, ob von einem tatsächlichen Vierzigstundengebet oder allgemeiner von einer Andacht mit der Eucharistie – *oratione con il santissimo esposto* – die Rede ist. Selbst in den Fällen, bei denen es sicher um ein Vierzigstundengebet handelte – wie etwa an den letzten drei Tagen des Karnevals – wird oft nur von einer *orazione col Venerabile* oder *von einer divozione solita farsi coll'esposizione del Santissimo gli ultimi trè giorni del Carnevale* gesprochen.¹⁹² Dieses Vokabular zeigt jedenfalls, dass das Vierzigstundengebet als Andachtsform mit Eucharistie nicht alleine stand und das Sakrament bei zahlreichen anderen Anlässen Zentrum der Frömmigkeit war. Liturgien, bei denen also das Allerheiligste nicht nur das Messopfer war, sondern auch visuelles Zentrum bildete, waren also im habsburgischen Wien zur Zeit Kaiser Leopolds I. und Burnacinis fester Bestandteil der religiösen Kultur. Burnacinis Entwürfe erinnern in ihrem Aufbau zudem an die überlieferten *Quarant'ore*-Apparate aus Rom.¹⁹³ Sie zeigen im unteren Bereich ein biblisches Historienbild und im oberen Bereich die Glorie des Allerheiligsten. Durch Blickrichtungen (Abb. 1, 5, 21) und Gesten (Abb. 33) wird das irdische Geschehen direkt in Verbindung mit der Wirkung des Allerheiligsten gebracht. Ikonographisch zu den *Quarant'ore* würden des Weiteren sowohl die Blätter mit den Szenen aus der Passion Christi, als auch diejenigen mit alttestamentarischen

¹⁸⁸ Für die Geburt von Maria Elisabeth in allen Kirchen innerhalb und außerhalb Wiens: *Avvisi italiani*, 14.12.1680. Für die bevorstehende Geburt von Maria Josepha: *Avvisi italiani*, 18.11.1699. Für die bevorstehende Geburt von Maria Amalia: 27.7.1701.

¹⁸⁹ Als explizite *40ore*: *Avvisi italiani*, 8.7.1685, 12.11.1690, 21.10.1691. Als Bittgebet mit ausgestellter Eucharistie, die in den *Avvisi* nicht explizit *40ore* benannt werden: 12.8.1685, 8.8.1686, 21.7.1686, 28.4.1686, 6.5.1688, 4.10.1691, 1.5.1692, 28.4.1694, 22.9.1694, 27.4.1695, 29.8.1696, 18.4.1705, 22.4.1705, 29.4.1705. Prozessionen, bei denen die Eucharistie mitgeführt wurde: *Avvisi italiani*, 2.10.1694, 10.10.1695, 28.4.1696.

¹⁹⁰ *Avvisi italiani*, 27.10.1689.

¹⁹¹ *Avvisi italiani*, 8.7.1685. Weitere Begebenheiten bilden etwa ein Bittgebet für das Ende einer Dürre: *Avvisi italiani*, 27.7.1686, zum Dank für einen überlebten Blitzschlag in die Hofburg 1690: *Avvisi italiani*, 25.5.1701, zum Dank für einen knapp entkommenen Brückensturz: *Avvisi italiani*, 8.11.1702, ein Bittgebet für die Gesundheit von Leopold I.: *Avvisi italiani*, 29.4.1705.

¹⁹² *Avvisi italiani*, 24.2.1686, 24.2.1687, 24.2.1689, 14.2.1693, 24.2.1694, 7.3.1696, 20.2.1697, 12.2.1698, 4.3.1699, 9.2.1701.

¹⁹³ Hierauf verwies bereits Mark S. Weil. Siehe: Weil 1982.

Szenen passen, wie etwa die *Opferung Isaaks*, *Jonas und der Wal* oder die *Tempelreinigung*.¹⁹⁴ Diese Themen hätten engen Bezug zur Grabesruhe und zu Tod und Auferstehung Christi.

Aber auch andere Blätter, wie etwa dasjenige mit der *Pestszene zur Zeit Davids*, würden in den Kontext eines Vierzigstundengebets passen. In Rom war eine Darstellung der Pest etwa 1658 Thema des Vierzigstundenapparates von Domenico Rainaldi für das Oratorio del Collegio Romano. Vor einer Ansicht Roms und unter einer Glorie mit Gottvater, Engeln und dem Allerheiligsten, sah man:

*sù'l piano del Teatro varij Cadaveri d'huomini confusi con ordine frà di loro, e avanti questi nel fianco sinistro la Peste sotto figurata d'una morte armata di falce, che ne havea fatta la strage. Sopra questa compariscono in aria sostenuti da nuvole i gloriosissimi Apostoli Protettori di Roma San Pietro, e San Paolo, che con le spade alla mano si spingono minaccevoli contro di quella. A questi fanno compagnia, armati anch'essi d'aste, e spade San Rocco, San Sebastiano, con S. Rosalia [...]. Al fianco destro comparisce in Aria sostenuto à volo dall'Ali l'Angelo punitore, che già placata l'ira vendicatrice di Dio, ripone dentro il suo fodero il ferro...*¹⁹⁵

Im Gegensatz zum römischen Vierzigstundenapparat, baute Burnacini mit gleichen Elementen in seiner Darstellung des Themas eine Narration auf, die sich weniger auf die Heiligen konzentrierte und mehr auf die Epidemie an sich. Im Vordergrund wird in einem „close-up“¹⁹⁶ das Schicksal einzelner Menschen gezeigt: Drei Männer tragen zwei Tote weg, mehrere, die an der Pest bereits gestorben sind, liegen direkt am vorderen Bildrand, wo auch eine Frau ihr wahrscheinlich totes Kleinkind beklagt. Ihre Linke und der Blick des rechten Mannes leiten zum Krankenlager im Mittelgrund über, in dem mehrere Pestkranke Verpflegung und Almosen erhalten. Weiter am Horizont ist mit leichtem Bleistiftdruck eine Stadt skizziert. Obwohl das Allerheiligste – im Vergleich zu den anderen Entwürfen – wenig Platz einnimmt, so sticht es doch durch die rahmende weiße Fläche ins Auge, zudem ist ihre Platzierung zwischen den Kirchtürmen Wiens sehr raffiniert. Vor allem der sehr hohe, gotische Glockenturm erinnert an zeitgenössische Stadtansichten von Wien (Abb. 69). Das Thema der Pest

¹⁹⁴ Der brennende Dornbusch war in Rom zum Beispiel auch Motiv des Apparates der *Quarant'ore* in Santa Maria in Campitelli. Das Sakrament erschien wie bei Burnacini ebenfalls inmitten des brennenden Dornbusches. Fagiolo Dell'Arco/Carandini 1977, S. 152.

¹⁹⁵ *Apparato delle Quarant'ore* [...], 1658. Zitiert aus: Fagiolo Dell'Arco/Carandini 1977, S. 229.

¹⁹⁶ Zum Begriff des „close-up“ siehe: Sixten Ringbom, *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Åbo 1965.

spielt in der Tat auf eine reale Bedrohung zur Zeit Burnacinis an. 1679/1680 wütete die Epidemie in Wien und der kaiserliche Hof zog sich zuerst nach Böhmen, später nach Linz zurück. Burnacini befasste sich mehrmals mit dem Thema der Pest. Aus der Sammlung des Theaternuseums sind eine Bleistift- und Federzeichnung erhalten, in denen er zwei Spitäler für Pestkranke festhielt (Abb. 70, 71). Außerdem lieferte er mehrere Entwürfe für die Pestsäule am Graben.

Burnacini verband also in vier Ebenen Heilshistorie, Heilsgegenwart und Heilszukunft. In den vorderen Bereichen schildert er das Leid der Menschen und im Mittelgrund, der den Charakter einer Genreszene trägt, die Maßnahmen gegen die Epidemie zur Zeit von König David. Mit der Stadtsilhouette Wiens verortete Burnacini das Geschehen jedoch in die Kaiserstadt und aktualisierte es auf diese Weise. Schließlich versinnbildlichte er mit der Darstellung der Eucharistie und der Szene mit Gottvater und dem vollstreckenden Engel, der wie im römischen Apparat sein Schwert in die Scheide zurücksteckt, die erlösende Wirkung des Sanktissimum. Laut Joseph Imorde wurde die Eucharistie in den Vierzigstundenapparaten der Jesuiten „zum Medium, zum höchst abstrakten Zeichen, auf dessen weiße Fläche man gleichzeitig Heilshistorie, Heilsgegenwart und Heilsversprechen projizieren konnte.“¹⁹⁷ Der alttestamentarische Zorn Gottes, die gegenwärtige Gnadenwirkung und die Hoffnung auf zukünftige Erlösung waren zentrale Gedanken bei den ikonographischen Konzepten der *apparati* in Rom. Das Opfer Christi befreite die Menschen von ihren Sünden und der Strafe Gottes, als solche die Pest auch verstanden wurde,¹⁹⁸ ähnlich wie in der alttestamentarischen Geschichte, in der die Pest die Strafe Gottes für die Volkszählung von König David war. In diesem Sinne ist die Einordnung der Entwürfe von Burnacini in einen liturgischen Kontext mit der Eucharistie im Zentrum, wie etwa dem Vierzigstundengebet, genauso vorstellbar als im Kontext der *Sepolcro*-Aufführungen. Mit dem Gebet hätte sich die Hoffnung auf gegenwärtige und endzeitliche Erlösung verbunden, die sich in der Darstellung des Allerheiligsten ausdrückt.

Die ungewöhnlichsten Ikonographien in Verbindung mit dem Sanktissimum bilden wohl die alttestamentarischen Szenen, die ein Sieg gegen Feinde, Ungläubige oder Abtrünnige zeigen und diesen damit als einen Triumph der Eucharistie präsentieren. Das Sakrament selbst wurde öfters in reale militärisch-politische Kontexte integriert.

¹⁹⁷ Imorde 1997, S. 90.

¹⁹⁸ Winkelbauer 2003, S. 189. Schmölzer 1985, S. 160.

So fand im Jahr 1689 die Fronleichnamprozession in Anwesenheit der osmanischen Gesandtschaft statt, die vom Fenster einer der Häuser am Graben den Umzug beobachten durfte. Auf diese Weise sahen sie nicht nur „tutti gli Artigiani, Cittadinanza, Clero Regolare, e Secolare, Prelati, Nobiltà, Magistrato, Università, Cavallieri, Ministri, Prencipi, e Cavallieri del Tosone d’Oro“¹⁹⁹, das heißt die städtische Autoritäten, vorbeiziehen, sondern auch die vom Bischof getragene Monstranz unter dem Baldachin, den Nuntius, die venezianischen und spanischen Botschafter und die kaiserliche Familie. Abgeschlossen wurde die Prozession von der für diesen Anlass offenbar besonders prächtig gekleideten Stadtmiliz. An ihrer Spitze ritt Graf Stahremberg, einer der führenden Persönlichkeiten während der Befreiung Wiens und im sogenannten Großen Türkenkrieg.²⁰⁰ Das Ende des Zugs bildeten die Musiker mit Trommeln, Klarinetten und Pifferos. Den osmanischen Botschaftern wurden also auf theatralische Weise der *buon governo* der Kaiserstadt, sowie die militärische Stärke des Habsburgerstaates vermittelt. Zugleich wurde ihnen unmittelbar vor Augen geführt, dass beides auf dem wahren Glauben fußte, welcher in der von Monstranz und Baldachin geschützten Eucharistie seinen semantischen Ausdruck erhielt. Ferner wurde im gleichen Jahr am 27. Oktober in der Augustinerkirche zum Dank für die militärischen Erfolge gegen die Osmanen, die Franzosen und für die kürzlich zugunsten der Habsburger entschiedene Schlacht in Niš (Serbien) eine Dankesmesse mit Te Deum gehalten. Auf dem Altar war unter dem ausgestellten Sanktissimum ein habsburgischer Adler mit Kaiserkrone aufgebaut, der in seinen Greifen die französische Lilie und den osmanischen Mond hielt.²⁰¹ In Rom nahmen die *Quarant’ore-apparati* öfters Bezug auf die aktuelle politische Situation. Bereits die Entscheidung 1592 von Clemens VIII., die *Quarant’ore* in den Hauptkirchen Roms einzuführen, geschah im Zuge von kriegerischen Auseinandersetzungen. Man sollte für die Einheit des Christentums, welche vom Protestantismus bedroht wurde, für den Sieg gegen die Türken und für den Sieg Frankreichs gegen die Hugenotten beten.²⁰² 1655 war im Oratorio del Collegio Romano auf dem *sacro teatro* anlässlich der *Quarant’ore* die Schlüsselübergabe an den Heiligen Petrus zu sehen, die auf die laufende Papstwahl anspielte.²⁰³ Ein Jahr

¹⁹⁹ Avvisi italiani, 12.6.1689.

²⁰⁰ Spielman 1977, S. 104-111.

²⁰¹ Avvisi italiani, 27.10.1689.

²⁰² Diez 1997, S. 87.

²⁰³ Fagiolo dell’Arco/Carandini 1977, S. 159.

später war der Apparat in Il Gesù vom Wappen der Chigi inspiriert.²⁰⁴ Ferner, hat sich in einer römischen Privatsammlung eine Zeichnung von Jean Baptiste Estorges aus dem Jahr 1689 erhalten (Abb. 72), die im oberen rundbogigen Abschluss eine himmlische Glorie mit der Eucharistie im Zentrum abbildet und im unteren Bereich eine Darstellung mit militärischen Zusammenhang zeigt. In der Mitte sitzt die *Ecclesia* auf mehreren Kanonen, untere denen ein Osmane mit Turban begraben ist. Ein Löwe, vermutlich der venezianische Markuslöwe, greift einen weiteren Turban an und im rechten Bildhintergrund flüchten weitere Osmanen.²⁰⁵ Sowohl in Rom als auch in Wien setzte man also das ausgestellte Sanktissimum eng mit politischen und militärischen Siegen in Zusammenhang.

Ein solcher Umgang mit der Eucharistie wirft vielleicht ein neues Licht auf die Gruppe der Zeichnungen von Burnacini, die Triumphe der Eucharistie mittels wundersamen Siegen des Alten Testaments darstellen. Die tragende Rolle der Eucharistie für diese Siege wird sehr didaktisch veranschaulicht, wenn Feuerzungen (*Elias und die fünfzig Männer von Ahasja, Moses und die Zerstörung des goldenen Kalbes*) aus der eucharistischen Erscheinung auf die Erde hinabfallen. Oder wenn das irdische Geschehen durch Blicke der Hauptpersonen oder durch tief gezogene Strahlen, die vom Allerheiligsten ausgehen, direkt in Verbindung mit dem Sakrament gebracht wird. Diese Siege wurden etwa gegen Abtrünnige (Datan, Chorah, Abiram), Ungläubige (Ahasja, Holofernes) oder gegen Besetzer des versprochenen Landes (*Fall der Stadtmauern von Jericho*) – also gegen Gegner des Volkes Gottes – errungen. Zieht man zum Vergleich für die Zusammensetzung von aktuellen und alttestamentarischen Siegen Stichwerke und Medaillen heran, die für die erfolgreiche Abwehr der Türken 1683 gedruckt beziehungsweise geprägt wurden, fällt zunächst deren plakative Sprache auf. Der Osmane erscheint zumeist gefesselt oder als Hund, der vom habsburgischen und polnischen Adler, sowie vom venezianischen Löwen angegriffen wird.²⁰⁶ Würde man in diesem Zusammenhang gerade Übernahmen aus der biblischen Ikonographie erwarten,²⁰⁷ überwiegen die mythologischen Vergleiche jedoch.²⁰⁸ So wurde Leopold I. mit dem schützenden Jupiter verglichen.²⁰⁹ In einem

²⁰⁴ Ebda., S. 228.

²⁰⁵ Weil 1992, S. 684.

²⁰⁶ Kat. Ausst. Wien 1983, Kat.-Nr. 18/3. Weber 1988, Abb. 24, Kat.-Nr. M5, S. 55.

²⁰⁷ Die islamischen Feinde wurden von den Zeitgenossen als Antichristen stilisiert und der Türkenkrieg als eine „eschatologische Notwendigkeit“ angesehen. Wrede 2004, S. 72-79.

²⁰⁸ Kat. Ausst. Wien 1983, S. 133-148 u. S. 227-240. Weber 1988, S. 59-70.

²⁰⁹ Tischer 2008, S. 196.

von Mathäus Küsel gestochen und von Egid Schor entworfenen Stich (Abb. 73), thront Leopold I. in einem von zwei Adlern gezogenen Triumphwagen, während der habsburgische Adler Blitze auf Osmanen und Franzosen schleudert.²¹⁰ Auf Medaillen war ein beliebtes Motiv ebenfalls Jupiter, der Blitze auf die Giganten schleudert.²¹¹ Dies stellte auch Burnacini, die Komposition von Salvator Rosa aufgreifend, in einer Bleistiftzeichnung (Abb. 16) und in zwei kolorierten Aquarellen dar. Obwohl mehrheitlich mythologische Themen vorliegen, sind auch religiöse Motive in diesem Zusammenhang zu finden. Ein Objekt, das eine biblische Geschichte aufgreift und aktualisiert, bildet etwa die Medaille von Hans Jacob Wolrab von 1686. Sie zeigt auf dem Avers eine Ansicht der Stadt Buda mit dem Profilbildnis von Leopold I. und auf dem Revers Leopold I. in Rüstung, wie er über Sonne und Mond gebietet. Die Inschrift macht deutlich, dass hier Leopold I. mit Josua gleichgesetzt wird und zugleich als Sieger des Zweifrontenkriegs gegen Frankreich und das Osmanische Reich präsentiert wird.²¹² Josua jedoch war auch der Anführer des israelischen Heeres bei der Eroberung Jerichos.

Themen wie der Fall der Stadtmauern von Jericho oder Judith und Holofernes werden jedoch in literarischen Werken öfters zum Vergleich mit aktuellen, kriegerischen Konflikten herangezogen. Das Vorwort zum Oratorium *Der Fall der Stadt Jericho* lässt deutlich eine solche Parallele anklingen:

*Was du hier findest / ist Gleichnuß weiß geredet. Da du es durchlesest / wird deine Vernunft erkennen / worauff ich geziht / da ich es geschriben habe. Dieses erinnere ich allein / das / so zu den Getöbß deß auserwehlt= vnd geheiligten Volcks vnd zu den Schall der frohlockenden Trompetten das Gemäuer der Stadt Jericho einfallet / so werden wir auch die Bollwercke anderer Vöstungen gefellet sehen.*²¹³

Zwar ist die Verwendung von Burnacinis entsprechendem Entwurf für dieses Oratorium nicht nachweisbar (eine Bühnenbildangabe im Libretto fehlt), aber das Vorwort belegt, dass das Thema im Bezug zu aktuellen kriegerischen Auseinandersetzungen gesetzt wurde. Dass Burnacini die militärischen Siege der

²¹⁰ Telesko 1996, Kat.-Nr. 25, S. 156.

²¹¹ Kat. Ausst. Wien 1983, Kat.-Nr. 18/17 u. 18/49. Weber 1988, S. 67, Abb. 42, Kat.-Nr. M28.

²¹² Ziegler 2008, S. 167-168. Zur Geschichte Josuas: Jos, 10, 12-27. In einer der *Sepolcro*-Aufführungen ist als Bühnenbild auch dieses biblische Ereignis zu sehen, allerdings bildet sie hier eine Präfiguration zum Stillstand der Sonne beziehungsweise zur Sonnenfinsternis bei der Kreuzigung Christi.

²¹³ Anonym, Fall der Stadt Jericho, 1695, o. S.

Habsburger sehr wohl auch in seinen Werken rezipierte, beweist eindrücklich eine kolorierte Zeichnung (Abb. 37). Sie zeigt Soldaten, die zu Pferde und mit Peitschen die osmanischen Gegner einen Abgrund hinabjagen. Auf der anderen Seite des Abgrunds verspotten weitere Osmanen das Schicksal ihrer Landsmänner.²¹⁴ Der Figur der Judith, die auch unter Burnacinis Entwürfen vorkommt (Abb. 5), widmete Abraham a Sancta Clara wiederum in seiner Predigt „Auff, auff, ihr Christen“ angesichts der Bedrohung durch die Osmanen 1683 eine längere Passage und präsentierte sie als Vorbild für Wien. Er forderte die Bewohner Wiens zum Gebet auf und verwies auf Judith, die mit Gottes Hilfe Betulien vor der Eroberung durch die Assyrer gerettet habe.²¹⁵ Ein weiteres Beispiel, bei der die Übermacht Gottes in diesem Fall Abtrünnige zu Fall bringt, wäre die Bestrafung von Korach, Datan und Abiram. Die Darstellung bildet kein sehr gängiges Thema in der Kunstgeschichte, und die Auswahl dieses Themas, insbesondere in Verbindung mit der Eucharistie, ist untypisch. Die Anzweiflung der Autorität von Moses durch Korach, Datan und Abiram war bei Botticellis Fresko in der Sixtinischen Kapelle, der vielleicht bekanntesten Darstellung dieses seltenen Themas, als ein Angriff auf den Papst zu lesen. Diesem Fresko gegenüber ist dasjenige Peruginos mit der Schlüsselübergabe zu sehen, so dass man Botticellis Fresko in Bezug auf die Autorität des Papsttums verstand.²¹⁶ Insofern stellt sich die Frage, ob Burnacinis Blatt vielleicht nicht auf ähnliche Weise zu lesen und die Bestrafung von Korach, Datan und Abiram im Allgemeinen als Bestrafung von Aufständischen zu verstehen ist.

Eine Sonderstellung unter den zwanzig Entwürfen nimmt durch die Komposition eindeutig das Blatt mit *Maria unter der Palme* (Abb. 50) ein. Burnacini wählt den Moment der apokryphen Erzählung, in dem Maria sich nach der Frucht der Palme

²¹⁴ Das Werk von Johann Christoph Wagner über das osmanische Reich zeigt die Trachten der verschiedenen Soldaten des osmanischen Reiches. Wagner 1685, S. 132,134 u. 145. Daher vermute ich, dass es sich bei den Kriegerern auf der rechten Seite auch um Osmanen handelt und dass Burnacini auf diese Weise vielleicht gerade durch dieses Paradox den Osmanen Illoyalität untereinander unterstellt und sie so negativ wertet. Die Art und Weise der Darstellung erinnert zudem an die Schlacht von Zenta von 1697, bei denen die muslimischen Feinde einen Hang in den Fluss Tisza hinuntergedrängt wurden. Diese Schlacht wurde wegen ihrer niedrigen Verluste auf habsburgischer Seite und hohen Verlusten bei den Osmanen besonders gefeiert. Spielman 1977, S. 166-167.

²¹⁵ Birnbaum 2009, S. 124-126. Das Oratorium *Giuditta* erzählt die Befreiung der Stadt Betulien nach, ohne jedoch eine Bühnenbildangabe zu geben. Rudolph Schnitzler vermutete bei den Oratorien grundsätzlich keine Bühnenbilder. Schnitzler 1990, S. 236.

Weitere, eingehende Analysen der Predigtliteratur des 17. Jahrhunderts würden in einem breiteren Rahmen als in dieser Arbeit vorgegeben sicherlich einen vielversprechenden Ansatz darstellen, um gängige Bezüge aktueller Ereignisse mit alttestamentarischen Themen herauszuarbeiten.

²¹⁶ Körner 2006, S. 231-232.

sehnt,²¹⁷ jedoch setzt er das Thema in den Typus eines Andachtsbildes um. Die narrativen Komponenten wie etwa das Jesuskind, der Esel oder das Pflücken der Früchte durch Joseph werden ausgelassen. Dargestellt ist lediglich Maria, die zur Palme emporblickt. Diese trägt jedoch keine Frucht, sondern beherbergt in ihren Zweigen die Eucharistie. Dieser Fokus von Burnacinis Entwurf auf die Palme und auf Maria, die zudem Worte an die Eucharistie richtet - wie es an ihrer Linken und am offenen Mund ersichtlich wird – erinnert an die Bildsprache von Andachtsbildern. Dem Betrachter wird keine Handlung mit Bezug auf die Eucharistie in Form eines direkten Wunders oder einer Passionsszene wie bei den anderen Blättern vorgeführt. Es handelt sich vielmehr einerseits um eine Präfiguration des eucharistischen Abendmahles – Christi Leib als Nahrung für die Seele, hier in Form der Palmenfrucht und der aus den Wurzeln sprudelnden Quelle – und andererseits um ein nachzuahmendes Vorbild für die Eucharistieverehrung in der Figur der Maria. Für die Idee seines Entwurfs hat sich Burnacini vielleicht an einer Druckgraphik von Johann Martin Lerch (Abb. 74) inspiriert.²¹⁸ Allerdings handelt es sich hier nicht um ein Andachtsbild, sondern um einen Stich mit Bezug auf die dynastischen Pflichten gegenüber dem katholischen Glauben. Die kaiserliche Familie erscheint als Pendant zur Heiligen Familie, Christus gießt die Palme, während ihm gegenüber Erzherzog Joseph weitere Saat ausgießt.²¹⁹ An den Wurzeln der Palme ist das österreichische Blindenschild zu sehen. In der Baumkrone reihen sich mehrere Wappen in der Form eines Hufeisens aneinander und umschließen in der Mitte eine Sonnenmonstranz. An der Spitze der Palme in der Achse des Baumstammes erscheinen die Taube des Heiligen Geistes und der segnende Gottvater. Die Aussage von Lerchs Stich ist weitaus komplexer als bei Burnacinis Zeichnung. Will die Komposition Lerchs gelesen und verstanden werden, so verlangt die ruhige, auf die Muttergottes und das Sakrament fokussierte Komposition Burnacinis eher eine kontemplative Versenkung.²²⁰ In diesem Sinne würde ich dieses Blatt auch gesondert betrachten und nur mit Vorbehalt der Gruppe der zwanzig Zeichnungen mit dem Allerheiligsten hinzuzählen.

²¹⁷ Siehe Kapitel 1, S. 14.

²¹⁸ Für diesen Hinweis danke ich Werner Telesko.

²¹⁹ Mikuda-Hüttel 1997, S. 168-169.

²²⁰ Auch die Proportionen weichen von der Vielzahl der Zeichnungen ab; durch den doppelten Rahmen ist der Entwurf in der Höhe kleiner.

Je nach biblischem Thema können sich also in den Entwürfen von Burnacini unterschiedliche Lesarten ergeben. Die intensiv gepflegte Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I. macht die Zeichnungen nur mit Vorbehalt einer bestimmten Funktion zuordenbar. Gleichwohl eignen sich die Blätter eben wegen der Vielfalt der Themen meines Erachtens für die Ausstattung von besonderen liturgischen Anlässen, wie etwa dem Vierzigstundengebet. Selbst in der Gattung des Vierzigstundengebets gilt es zwischen regelmäßigen Anlässen, wie etwa am Ende der Karnevalszeit, und den zu besonderen Anlässen, wie etwa bei einer Pest oder angesichts von Schlachten, durchgeführten *Quarant'ore* zu unterscheiden. Während für die ersten wahrscheinlich ein dekorativer Apparat, wie ihn etwa Entwürfe um 1700 aus der ehemaligen Sammlung des Ödenburger Jesuitenkollegs zeigen (Abb. 75, 76),²²¹ vorgesehen war, lud letzteres Vierzigstundengebet dazu ein, die *apparati* dem Anlass entsprechend zu gestalten.²²² Bilden Themen mit Bezug zu Tod und Auferstehung Christi ein passendes Motiv für Vierzigstundengebete etwa, so ist auch die *Pest zur Zeit Davids* oder etwa das neutestamentarische Pendant – die *Heilung der zehn Aussätzigen* – angesichts der realen Bedrohung der Pest ein geeignetes Thema. Die Fronleichnamprozession von 1689, die Ausstattung des Altars in der Augustinerkirche im gleichen Jahr, Oratorien, Predigtliteratur oder auch Medaillen wie etwa die von Hans Jacob Wolrab verdeutlichten wiederum, dass sowohl die Eucharistie als auch bestimmte biblische Motive zu kriegerischen Ereignissen in Beziehung gesetzt wurden. Daher ist meines Erachtens auch eine solche Interpretation für einige von Burnacinis Zeichnungen in Erwägung zu ziehen.

7. Flexible Anwendung der Entwürfe für ephemere Ausstattungen

Die bisherigen Ausführungen zur Funktion der Zeichnungen haben offengelegt, dass die Zuordnung der Entwürfe zu einem bestimmten Anlass anhand von Gestaltung und Ikonographie nicht festzulegen ist. Die Eucharistie war in der habsburgischen Frömmigkeit omnipräsent. So ist die Verwendung der Blätter im Rahmen von singulären Anlässen ebenfalls eine Option. 1680 wurde etwa das alljährliche Trinitätsfest zur Feier der Bekämpfung der Pest sehr prächtig gestaltet. Am Graben

²²¹ Knapp/Kilian/Jankovics 1999, Kat.-Nr. 2, 4. Aufwendiger sind folgende Aufbauten, deren Bestimmung aber nicht gesichert ist: Knapp/Kilian/Jankovics 1999, Kat.-Nr. 3, 12, 15.

²²² Diez 1997, S. 87.

wurden hundert Arkaden aufgestellt, die mit Inschriften aus den Psalmen und mit „altri varii ornamenti“ geschmückt waren, und die Häuser um den Graben waren mit „bellissime spalliere e pitture“²²³ behangen. Auch Abraham a Sancta Clara weiß von diesem „Salomonischen Tempel“ zu berichten.²²⁴ Die Zeichnungen Burnacinis könnten zum Beispiel auch für solche religiöse öffentliche Feste bestimmt gewesen sein.²²⁵ *Sepolcro*-Bühnenbilder möchte ich als Zweck der Entwürfe jedoch nicht zur Gänze ausschließen. Vielmehr möchte ich darauf hinweisen, dass es weitere naheliegende Möglichkeiten gibt. Die Zeichnungen nur den *Sepolcro*-Aufführungen zuzuordnen, wie dies Schnitzler tat, stellt jedoch meines Erachtens eine voreilige Schlussfolgerung dar. Schließlich war die Verehrung des Allerheiligsten – wie eine genauere Lektüre der *Avvisi italiani* ergeben hat – im habsburgischen 17. Jahrhundert äußerst präsent und genaue Übereinstimmungen mit den Libretti sind eben nur in zwei Fällen nachweisbar. Es muss auch die Frage gestellt werden, inwiefern die Entwürfe von Burnacini monofunktional waren beziehungsweise ob sie mit leichten Variationen nicht für mehrere Anlässe verwendet werden konnten. Für vier Entwürfe – *Samson im Kampf gegen die Philister* (Abb. 77), *der Sturz der Giganten*, *Versuchung des Heiligen Antonius* und die *Sintflut* – haben sich zusätzlich zu einer Bleistiftzeichnung kolorierte Blätter erhalten. Die kolorierte und signierte Version von *Samson im Kampf gegen die Philister* stellt im Querformat eine leichte Variation der Zeichnung mit Eucharistie dar. Die Unterschiede beruhen in der Komposition, die sich mehr in der Breite entfaltet und die deshalb mehr Figuren im Vordergrund aufnimmt. Die Figuren, die in beiden Blättern vorkommen, sind in leicht variiertes Haltung oder Kleidung wiedergegeben, aber dennoch sind sie wiedererkennbar, etwa in den beiden flüchtenden Männern oder in einigen Leichen. Auch die bewachsene Ruinenlandschaft im Hintergrund ist den beiden Entwürfen gemeinsam. Burnacini hielt also seinen Entwurf in einer kolorierten, größeren und zugleich saubereren Fassung fest, welche vermutlich später entstanden ist als das Blatt mit dem Sakrament. Da mir keine Druckgraphik nach der kolorierten Version bekannt ist und dies aufgrund der Maße eher auch auszuschließen ist, führte Burnacini dieses Blatt vielleicht im Sinne eines

²²³ *Avvisi italiani*, 19.6.1679.

²²⁴ Sancta Clara 1681, S. 3-10. Dass nach der Befreiung Wiens 1683 wichtige Feste religiöser Art stattfanden, erscheint mir ebenfalls sehr wahrscheinlich.

²²⁵ Allerdings bezweifle ich wiederum die Verwendung aller Blätter zu einem einzigen Anlass. Zwar gibt es untereinander einige typologische Paare (die Heilung der zehn Aussätzigen mit der Pestszene unter König David, das Pfingstwunder mit dem Turmbau zu Babel, Auferstehung Christi mit der Jonasgeschichte), die Maßstäbe und der jeweilige Betrachterstandpunkt sind jedoch alleine bei den genannten Beispielen sehr unterschiedlich und sprechen für eine Verwendung der Blätter in unterschiedlichen Räumlichkeiten.

Ricordos aus, um das Motiv bei Gelegenheit, gegebenenfalls mit Adaptionen, wiederzuverwenden. Solche großen und kolorierten Blätter im Querformat von Burnacini kommen mehrmals in der Sammlung des Theatermuseums vor. Hierzu zählen unter anderem das in mehreren Variationen behandelte Thema der *Versuchung des Heiligen Antonius* (Abb. 18) und die *Anbetung der Hirten* (Abb. 35). Die nach oben offene Wolkenformation im letzteren Blatt, das wegen seiner Lichtbehandlung als eines der schönsten Graphiken von Burnacini gelten kann, lädt geradezu dazu ein, den Entwurf mit einem Sakrament und einem Rundbogen nach oben hin zu ergänzen.

Gerade die ephemere Kunst und implizit auch die Tätigkeit als Theaterdekorateur verlangen nach einer gewissen Flexibilität des Künstlers. Bedenkt man ferner, dass am Hofe von Kaiser Leopold I. jährlich mehrere musikalische Dramen aufgeführt wurden und die religiösen Feste sich regelrecht abwechselten, muss man von einer intensiven Tätigkeit Burnacinis ausgehen.²²⁶ Dass dabei Motive und Materialien wiederverwendet wurden, liegt sehr nahe und die mehrmalige Nutzung von ephemerem Material ist auch überliefert. 1652 wurden zum Beispiel die Säulen eines Triumphbogens, die 1644 für den *possesso* von Papst Innozenz X. errichtet worden waren, für eine *Quarant'ore* genutzt.²²⁷ 1787 wurde für die *Quarant'ore* in der Cappella Paolina unter Papst Pius VI. ein Apparat (Abb. 78) wiederverwendet, dessen Entwurf vermutlich auf Gian Lorenzo Bernini zurückging.²²⁸ In Amberg benützte man 1624 für den Aufbau eines Heiligen Grabes einen Triumphbogen, den man 1610 für den Winterkönig, Pfalzgraf Friedrich, angefertigt hatte.²²⁹ Der Tapisserie-Zyklus von Rubens für das Kloster der *Descalzas Reales* wurde nachweislich für mehrere kirchliche Festtage im Jahr aufgehängt. Für die Gestaltung von *Quarant'ore*-Aufbauten verwies Carlo Borromeo schließlich zurecht auf Heilige Gräber, da diese Liturgieformen abhängig voneinander entstanden sind und deshalb sich die jeweilige Gestaltung gegenseitig beeinflusst hat.²³⁰

Neben diesen Beispielen von ephemeren Dekorationen, die später für einen anderen Zweck in Verwendung kamen, gibt es auch Entwürfe für ephemere Dekorationen, die schon vorab eine flexible Nutzung gewährleisten konnten. Die Heilig-Grab-Entwürfe

²²⁶ Insbesondere auch weil außer Burnacini und Bricci keine weiteren Künstler, die in Frage kämen, in den Hoffinanzamtbüchern genannt werden. Siehe hierzu Kapitel 3.1.

²²⁷ Diez 1997, S. 94-95.

²²⁸ Vgl. Anm. 181.

²²⁹ Berliner 1955, Anm. 222, S. 182.

²³⁰ Imorde 1997, S. 41.

der Galli Bibiena im Werkskizzenbuch des Theatermuseums sind zum Beispiel rein architektonische Entwürfe mit leeren Bühnen beziehungsweise ohne ikonographisches Programm.²³¹ In der Stichserie „Architetture e prospettive“ von Giuseppe Galli Bibiena sind auf acht, rundbogigen Tafeln ein Altar mit einer Monstranz und eine Passionsszene zu sehen (Abb. 79, 80). Alpheus Hyatt Mayor erkannte in ihnen Entwürfe für Heilige Gräber in der Hofburgkapelle, führte dies jedoch lediglich auf die Proportionen des Blattes zurück.²³² Wie bei Burnacinis Entwürfen ist bei den Galli Bibiena-Blättern ebenfalls keine eindeutige Funktion festzumachen. Auch hier stellt sich meines Erachtens die Frage, ob diese Entwürfe und Stiche für eine monofunktionale Nutzung konzipiert wurden und ob sie vielleicht nicht vielmehr eine flexible Anwendbarkeit gewährleisten sollten. Einige von Burnacinis Dekorationszeichnungen für die Oper zeigen typische Lebensräume des 17. Jahrhunderts, zum Beispiel ein *Arsenal* (Abb. 81), ein *Zeltlager* (Abb. 82) oder eine Küche. Dass sie keine Bühnenhandlung darstellen und es auch sonst keine Verweise auf eine bestimmte Aufführung gibt, spricht für ihre flexible Nutzung.

Die ephemere Qualität von Dekorationen für besondere Anlässe geht also mit ihrer Wiederverwendbarkeit überein. Auch wenn einige der sakralen Entwürfe bestimmten *Sepolcri* zugeschrieben werden konnten, muss dies nicht unbedingt die einzig gültige Verwendungsmöglichkeit gewesen sein. Gerade die Eucharistie ist, wie in den letzten beiden Kapiteln erörtert wurde, in mehreren liturgischen Kontexten Verehrungsgegenstand gewesen. Ich möchte in diesem Sinne nicht nur den weiten Tätigkeitsbereich von Burnacini und des Theaterdekorateurs an sich betonen, sondern auch zugleich die zwanzig Zeichnungen in einen breiteren Funktionskontext setzen.

²³¹ Hübner 2014, S. 314.

²³² Mayor 1964, S. v-vi.

Fazit

Die vorliegende Arbeit hat eine Gruppe von zwanzig Entwürfen, denen das Hochformat mit rundbogigem Abschluss und die Eucharistie im Strahlenkranz gemeinsam sind, auf unterschiedlichen Ebenen beleuchtet. Während das erste Kapitel den Forschungsstand darlegte und die Argumentation für die Zuordnung der Blätter zu den *Sepolcri* erörterte, widmete sich das zweite Kapitel dem Leben und Oeuvre von Lodovico Ottavio Burnacini. Dieses warf nicht nur Licht auf den Werdegang des Künstlers, sondern beleuchtete auch sein künstlerisches Schaffen mittels seiner Zeichnungen. Dabei traten die Vielseitigkeit des Künstlers, sowie die feine und präzise Ausführung der Entwürfe zutage. Beide Eigenschaften bestätigten die Arbeit Burnacinis mit konkreten Vorlagen, wie etwa für die in dieser Arbeit behandelten zwanzig Zeichnungen die Rezeption Melchior Küsels, Lievin Cruyls und Johann Wilhelm Baur nachgewiesen werden konnte. Diese Beispiele, aber auch andere Werke von Burnacini deuten auf eine Bevorzugung von nordalpinen Vorbildern hin. Die Übernahmen von Küsel und Cruyl erlaubten es zudem für die entsprechenden Zeichnungen das Jahr 1679 als *terminus post quem* zu definieren. Dies stellt einen ersten Ansatz dar, zumindest einen Teil von Burnacinis Oeuvre zu datieren. Die Recherche nach weiteren Vorlagen ist meines Erachtens daher auch eine wichtige Voraussetzung, um das Werk des Künstlers chronologisch zu ordnen.

Das zentrale dritte Kapitel erörterte die ikonographische Bestimmung der Entwürfe. Einige hatten ursprünglich keine oder eine fehlerhafte Zuschreibung an eine biblische Ikonographie. Zum Beispiel bezeichnete Flora Biach-Schiffmann einen der Entwürfe (Abb. 44) mit „Christus predigt in der Wüste“²³³. Dieser konnte jedoch als *Heilung der zehn Aussätzigen* ikonographisch neu zugeordnet werden. Gleiches gilt für den „wunderbare[n] Fischzug“²³⁴, der als *Berufung der Apostel Petrus, Jakobus und Johannes* thematisch spezifiziert wurde.

Die *Pietas Eucharistica* bildete ein kurzes, aber für die folgenden Ausführungen relevantes Kapitel. Ihre Bedeutung im Rahmen der Gegenreformation und des habsburgischen Selbstverständnisses spiegelte sich in den Prozessionen und Andachten wider, aber auch in Kunstwerken und Schriften.

²³³ Biach-Schiffmann 1931, S. 135.

²³⁴ Ebda., S. 136.

In einem zweiten Teil widmete sich die Arbeit der Funktion der Zeichnungen. Die *Avvisi italiani* erwiesen sich als ergiebige Quelle, um die starke Präsenz der Eucharistieförmigkeit – insbesondere in Form von Andachten wie dem Vierzigstundengebet – im religiösen Leben des kaiserlichen Hofes festzustellen. Daher wurden Andachten mit der Eucharistie im Zentrum als alternative Funktion für die Entwürfe von Burnacini vorgeschlagen. Die Argumentation der bisherigen Forschung, in den Zeichnungen Bühnenbildentwürfe für *Sepolcro*-Aufführungen zu erkennen, ist meines Erachtens nicht ausreichend. Zudem sind die Ikonographien der Zeichnungen in Verbindung mit der Eucharistie zum Teil untypisch und für den Kontext von Heiligen Gräbern und *Sepolcri* eher ungewöhnlich. Im letzten Kapitel wurden an die vorige Argumentation anschließend die Mono- beziehungsweise Multifunktionalität von ephemeren Dekorationen diskutiert. Beispiele von wiederverwendetem Material und die bewusste Gestaltung von Entwürfen für eine mehrmalige Verwendung (zum Beispiel bei den Galli Bibiena oder bei Burnacini selbst) ließen den Schluss zu, dass die Zeichnungen Burnacinis sowohl für Bühnenbilder von sakralen Aufführungen, als auch für Prospekte von liturgischen Feiern genutzt werden können hätten.

Genoss Burnacini seine Ausbildung in Italien, schien er jedoch in erster Linie Künstler aus den Niederlanden und aus dem deutschsprachigen Raum zu rezipieren und näherte sich daher auch stilistisch diesen an. Insofern stellte er nicht nur eine interessante Figur in der Gattung der ephemeren Ausstattung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dar, sondern meines Erachtens auch des Übergangs von einer Beschäftigung von überwiegend nicht-lokalen Künstlern zur führenden Rolle von lokalen Künstlern.²³⁵ Umso mehr wäre eine weitere Erforschung seines Oeuvres wünschenswert. Die Pestsäule am Graben spiegelt denn sinnbildlich die Erforschung des österreichischen Barocks wider; existieren für Paul Strudel und Johann Bernhard Fischer von Erlach ausführliche monographische Abhandlungen, so bleibt eine solche für Burnacini definitiv noch ein Forschungsdesiderat, wie es sich für ein Dissertationsvorhaben anbieten würde. Sich auf eine Gruppe von Entwürfen mit sakraler Ikonographie konzentrierend, möchte die vorliegende Arbeit einen Beitrag für ein solches Vorhaben leisten.

²³⁵ Prohaska 1999, S. 384-394. Brucher 1994, S. 219.

Danksagung

Mein Dank geht an erster Stelle meinen Eltern. Sie standen stets geduldig und unterstützend an meiner Seite.

Besonderer Dank gebührt Prof. Dr. Sebastian Schütze, der sich dazu bereit erklärt hat, die Betreuung meines Themas zu übernehmen und mir dabei durch ausführliche Besprechungen hilfreich war.

Das Theatermuseum und dabei insbesondere Thomas Trabitsch, Alexandra Steiner-Strauss, Daniela Franke und Rudi Risatti haben mir das Thema meiner Abschlussarbeit ermöglicht und waren stets hilfsbereit. Im Laufe des Praktikums im Theatermuseum, durch Lehrveranstaltungen während des Studiums und schließlich durch die Einladung zu einer Tagung im Don-Juan-Archiv zu Heiligen Gräbern habe ich wertvolle Anregungen in Gesprächen mit Monika Dachs-Nickel, Andreas Gamerith, Herber Karner, Matthias J. Pernerstorfer, Wolfgang Prohaska, Herber Seifert, Andrea Sommer-Mathis, Gudrun Swoboda und Werner Telesko erhalten.

Abschließend sei noch meinen Freunden, in erster Linie Julia Gegner, Angelika Marinovic und Lisa-Marie Meier, für aufbauende Gespräche gedankt.

Literaturverzeichnis

Angiolillo 1997

Marialuisa Angiolillo, Giovanni Burnacini, in: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künste aller Zeiten und Völker. Band 15: Bucki-Campagnari, München/Leipzig 1997, S. 252.

Berger 1961

Herbert Berger (Diss.), Die grotesken Kostümentwürfe Ludovico Ottavio Burnacinis, 2 Bde., Wien 1961.

Berliner 1955

Rudolf Berliner, Die Weihnachtskrippe, München 1955.

Biach-Schiffmann 1931

Flora Biach-Schiffmann, Giovanni und Ludovico Burnacini : Theater und Feste am Wiener Hofe, 1931.

Birnbaum 2009

Elisabeth Birnbaum, Das Juditbuch im Wien des 17. Und 18. Jahrhunderts. Exegese – Predigt – Musik – Theater – Bildende Kunst, Frankfurt am Main 2009.

Bjurström 1972

Per Bjurström, Baroque Theater and the Jesuits, in: Rudolf Wittkower, Irma B. Jaffe (Hg.), Baroque Art: The Jesuit Contribution, New York 1972, S. 99-111.

Bonnefoit 1997

Régine Bonnefoit, Johann Wilhelm Baur (1607-1642): ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland, Tübingen/Berlin 1997.

Bösel/Salviucci Insolera 2010

Richard Bösel/Lydia Salviucci Insolera, Teatri Sacri. Apparati per le Quarantore, in: Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709). Pittore e Architetto Gesuita (Kat. Ausst. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 5.3.-2.5.2010), Rom 2010, S. 231-247.

Brauneck 1996

Manfred Brauneck, Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters, Stuttgart 1996.

Brooks 1921

Neil C. Brooks, The sepulchre of Christ in Art and Liturgy with special reference to the liturgic drama, University of Illinois 1921.

Brucher 1994

Günter Brucher, Deckenfresken, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994, S. 197ff.

Caramelle 1987

Franz Caramelle, Die künstlerische Entwicklung der Heiligen Gräber in Tirol. Ein Streifzug der Barockzeit bis ins 20. Jahrhundert, in: Michael Forcher (Red.): Heilige Gräber in Tirol. Ein Osterbrauch in Kulturgeschichte und Liturgie, Innsbruck 1987, S. 71-122.

Caramelle 2009

Franz Caramelle, Die Entwicklung der Heiligen Gräber in Tirol, in: Reinhard Rampold (Hg.), Heilige Gräber in Tirol. Nordtirol-Osttirol-Südtirol, Innsbruck/Wien 2009, S. 11-25.

Carandini 1993

Silvia Carandini, *Teatro e Spettacolo nel Seicento*, Bari 1993².

Coreth 1959

Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien 1959.

Dachs-Nickel 2009

Monika Dachs-Nickel, *Sakrale Inszenierung im Spätbarock, Johann Wenzel Bergls Grab in der ehemaligen Stiftskirche von Garsten*, in: *Barockberichte*, 51/52, 2009, S. 437-445.

Dietrich 1973

Margarete Dietrich, Ludovico Ottavio Burnacini, in: Walter Pollak (Hg.), *Tausend Jahre Österreich: eine biographische Chronik. Band 1: Von den Babenbergern bis zum Wiener Kongreß*, Wien/München 1973, S. 255-259.

Diez 1997

Renato Diez, *Le Quarantore. Una predica figurata*, in: Marcello Fagiolo, *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, Bd. 2: *Atlante*, Turin 1997, 84-97.

Dobler 2012

Silvia Carola Dobler, Egid Schor. *Der Transfer illusionistischer Barockmalerei von Süden nach Norden*, Innsbruck/Wien/Bozen 2012.

Fagiolo Dell'Arco/Carandini 1977

Maurizio Fagiolo Dell'Arco/Silvia Carandini (Hg.), *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del' 600*, 1. *Catalogo*, Rom 1977.

Fagiolo Dell'Arco/Carandini 1978

Maurizio Fagiolo Dell'Arco/Silvia Carandini (Hg.), *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del' 600*, 2. *Testi*, Rom 1978.

Feuchtmayr 1989

Andrea Feuchtmayr (Dipl. an der Universität für angewandte Kunst Wien), *Kulissenheiligräber im Barock : Entstehungsgeschichte und Typologie*, München 1989.

Fleischacker 1962

Peter Fleischacker (Diss.), *Rekonstruktionsversuche des Opernhauses und des Bühnenapparates in dem Theater des Ludovico Ottavio Burnacini*, Wien 1962.

García Sanz 2014

Ana García Sanz, *The Tapestries of the Triumph of the Eucharist. Function and Placement in the Monasterio de Las Descalzas Reales*, in: *Kat. Ausst. Los Angeles 2014/2015*, S. 31-47.

Garms-Cornides 2006

Elisabeth Garms-Cornides, *Liturgie und Diplomatie. Zum Zeremoniell des Nuntius am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Richard Bösel/Grete Klingenstein/Alexander Koller (Hg.), *Kaiserhof – Papsthof (16. – 18. Jahrhundert)*, Wien 2006, S. 125-146.

Gerstl 1995

Doris Gerstl, Daniele Antonio Bertoli, in: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 10: Berrettini-Bikkers*. München/Leipzig 1995, S. 118-119.

Gierse 2010

Julia Gierse, Bildprogramme barocker Klostersakristeien in Österreich, Marburg 2010.

Grill 1960

Severin Grill, Die Vorbilder der Eucharistie im Alten Testament, Wien 1960.

Gruber 1972

Gernot Gruber, Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux, 1. Teil, Graz 1972.

Haas 1930

Robert Haas, Dreifache Orchesterteilung im Wiener Sepolcro, in: Robert Haas/Josef Zuth (Hg.), Festschrift Adolph zum 60. Geburtstag, Wien/Prag/Leipzig 1930, S. 8-10.

Hämmerle 1989

A. Hämmerle, Küsel (Küsell, Küssell, Kiesel), Augsburgischer Kupferstecher- u. Goldschmiedefamilie des 17. u. 18. Jahrh., in : Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler : von der Antike bis zur Gegenwart. 22. Krügner – Leitch, München 1989, S. 73-75.

Hämmerle 1992

A. Hämmerle, Johann Ulrich Kraus, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler : von der Antike bis zur Gegenwart. 21. Knip – Krüger, München 1992, S. 439-443.

Haupt 1979

Herbert Haupt, Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. I. Teil: Kaiser Ferdinand III.: Die Jahre 1646-1656, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 75, 1979, S. 195 et passim.

Haupt 1980

Herbert Haupt, Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. II. Teil: Kaiser Leopold I.: Die Jahre 1657-1660, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 76, 1980, S. 179 et passim.

Haupt 1983

Herbert Haupt, Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. III. Teil: Kaiser Leopold I.: Die Jahre 1661-1670, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 79, 1983, S. 133 et passim.

Haupt 1985

Herbert Haupt, Kulturgeschichtliche Regesten aus den Kammerzahlamtsbüchern Kaiser Karls VI. Teil 1: Die Jahre 1715 bis 1719, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, 38, 1985, S. 370-411.

Haupt 2007

Herbert Haupt, Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch, Innsbruck/Wien/Bozen 2007.

Heyink 2010

Rainer Heyink, Fest und Musik als Mittel kaiserlicher Machtpolitik. Das Haus Habsburg und die deutsche Nationalkirche in Rom S. Maria dell' Anima, Tutzing 2010.

Hirsch 1883

Alexander Hirsch, Die Medaillen auf den Entsatz Wiens 1683, Hess 1883.

Holzschuh-Hofer/Jeitler 2014

Renate Holzschuh-Hofer/Markus Jeitler, Die Burgkapelle und die Kammerkapellen 1521-1619, in: Herbert Karner, Vom Tanzsaal zum Saaltheater (Redoutensaaltrakt), in: Herbert Karner (Hg.), Die Wiener Hofburg 1521-1705 : Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz, Wien 2014, S. 430-436.

Hübner 2014

Christine Hübner, Römische Vorbilder und regionale Umsetzung: Zu einem Kulissenheiligrab der Galli Bibiena in Wien, in: Sabine Frommel/Eckhard Leuschner (Hg.), Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit; Migrationsprozesse in Europa, Rom 2014, S. 313-325.

Imorde 1997

Joseph Imorde, Präsenz und Repräsentanz, oder: Die Kunst den Leib Christi auszustellen (Das Vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X.), Emsdetten/Berlin 1997.

Jacobsen 2000

Werner Jacobsen, Altarraum und Heiligengrab als liturgisches Konzept in der Auseinandersetzung des Nordens in Rom, in: Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom 28.-30. September, München 2000, S. 65-74.

Jedin 1970

Hubert Jedin, Geschichte des Konzils von Trient. Band III : Bologneser Tagung (1547/8) – Zweite Trienter Tagungsperiode (1551/52), Freiburg/Basel/Wien 1970.

Jungmann 1952

J.A. Jungmann, Die Andacht der Vierzig Stunden und das Heilige Grab, in: Liturgisches Jahrbuch, 2, 1952, S. 184-198.

Kabdebo 1879

Heinrich Kabdebo (Hg.), Österreichische Kunstchronik, 2, Wien 1879.

Kamm 2003

Thomas Kamm, Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen Barocker Frömmigkeit, Salzburg 2003.

Karner 2014a

Herbert Karner, Vom Tanzsaal zum Saaltheater (Redoutensaaltrakt), in: Herbert Karner (Hg.), Die Wiener Hofburg 1521-1705 : Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz, Wien 2014, S. 361-376.

Karner 2014b

Herbert Karner, Die Burgkapelle und die Kammerkapellen 1620-1705, in: Herbert Karner (Hg.), Die Wiener Hofburg 1521-1705 : Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz, Wien 2014, S. 436-445.

Kat. Ausst. Los Angeles 2014/2015

Spectacular Rubens. The Triumph of the Eucharist. (Kat. Ausst. Madrid, Museo Nacional del Prado, 25.3.2014-29.6.2014, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 14.10.2014-11.1.2015, Houston, Museum of Fine Arts 2015), Los Angeles 2014.

Kat. Ausst. Strasbourg 1998

Johann Wilhelm Baur 1607-1642. Maniérisme et baroque en Europe. (Kat. Ausst. Strasbourg Palais Rohan, Galerie Robert Heitz 1998) Strasbourg 1998.

Kat. Ausst. Wien 1983

Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683 (Kat. Ausst. Wien, Historisches Museum, Künstlerhaus 1983), Wien 1983.

Keil-Budischowsky 1983

Verena Keil-Budischowsky, Die Theater Wiens, Wien 1983.

Knapp/Kilian/Jankovics 1999

Eva Knapp/Istvan Kilian/József Jankovics (Hg.), The Sopron Collection of Jesuit stage designs, Budapest 1999.

Körner 2006

Hans Körner, Botticelli, Köln 2006.

Koerner 2004

Joseph Leo Koerner, The Reformation of the Image, London 2004.

Krapf 1979

Michael Krapf, Die Baumeister Gump, Wien u.a. 1979.

Levinson 1913-1918

Arthur Levinson, Nuntiaturberichte vom Kaiserhofe Leopold I., Wien 1913-1918.

López Conde 2012

Rubén López Conde, Templum sive theatrum. Recursos escénicos y espacio sacro, in: Boletín de arte, 32-33, 2011-2012, S. 363-385.

Mayor 1964

Alpheus Hyatt Mayor, Introduction to Dover Edition, in: Giuseppe Galli Bibiena (Hg.), Architectural and perspective designs : dedicated to His Majesty Charles VI, Holy Roman Emperor, New York 1964 (Neuaufgabe), S. v-vi.

Mikuda-Hüttel 1997

Barbara Mikuda-Hüttel, Vom 'Hausmann' zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert, Marburg 1997.

Mochty-Weltlin 1983

Christina Mochty-Weltlin (Diss.), Prozessionsdrama und figurierte Prozession in der deutschen Stadt vom 14. Bis zum 18. Jahrhundert: dramatische Darbietungen zu Fronleichnam, Wien 1983.

Muraro 1990

Maria Teresia Muraro (Hg.), L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 10-12 settembre 1984, Firenze 1990.

Nics 1987

Peter Nics, Vorhang auf. Die Theatersammlung, in: Otto Mazal (Red.), Ein Weltgebäude der Gedanken. Die Österreichische Nationalbibliothek, Graz 1987, S. 233-259.

Noehles 1978

Karl Noehles, Visualisierte Eucharistietheologie. Ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento Romano, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 29, 1978, S. 92-116.

Noehles 1985

Karl Noehles, Teatri per le Quarantore e altari barocchi, in: Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna (Hg.), Barocco romano e barocco italiano. Il Teatro, l'effimero, l'allegoria, Rom 1985, S. 88-99.

Pacini 1992

Piero Pacini, Firenze 1669: un „teatro sacro“ per Santa Maria Maddalena de' Pazzi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 36, 1992, S. 129-202.

Panofsky 1927

Erwin Panofsky, „Imago Pietatis“ Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 261-308.

Partsch 1993

Susanna Partsch, Johann Wilhelm Baur, in: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künste aller Zeiten und Völker. Band 7: Barbieri-Bayona, München/Leipzig 1993, S. 629-630.

Prohaska 1999

Wolfgang Prohaska, Gemälde, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4: Barock, München/London/New York 1999, S. 381-406.

Rampold 2009

Reinhard Rampold (Hg.), Heilige Gräber in Tirol. Nordtirol – Osttirol – Südtirol, Innsbruck/Wien 2009.

Rangoni Gál 2010

Fiorenza Rangoni Gál, Apparati festivi a Roma nel XVII Secolo. Le Quarantore, in: Roma moderna e contemporanea, 18, 2010, S. 275-308.

Rohr 1977

Siegfried Rohr, Triumph der Eucharistie. Wandteppiche aus dem Kölner Dom, in: Peter Paul Rubens. 1577-1640. Katalog I. Rubens in Italien. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen. Triumph der Eucharistie. Wandteppiche aus dem Kölner Dom. (Kat. Ausst. Köln Wallraf-Richartz-Museum 1977), Köln 1977, S. 359-377.

Saint-Saëns 1995

Alain Saint-Saëns, Art and faith in tridentine Spain (1545-1690), New York 1995.

Saunders 1997

Steven Saunders, The antecedents of the Viennese Sepolcro, in: Alberto Colzani u.a. (Hg.), Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca. Deutsch-Italienische Beziehungen in der Musik des Barock, Como 1997, S. 63-83.

Scheutz 2006

Martin Scheutz, ... *hinter Ihrer Käyserlichen Majestät der Päbstliche Nuncius, Königl. Spanischer und Venetianischer Abgesandter*. Fronleichnamsprozessionen im frühneuzeitlichen Wien, in: Richard Bösel/Grete Klingenstein/Alexander Koller (Hg.), Kaiserhof – Papsthof (16. – 18. Jahrhundert), Wien 2006, S. 173-204.

Schlöss 1998

Erich Schlöss, Baugeschichte des Theresianums in Wien, Wien/Köln/Weimar 1998.

Schmölzer 1985

Hilde Schmölzer, Die Pest in Wien, „Deß wütenden Todts Ein umbständig Beschreibung ...“, Wien 1985.

Schnitzler 1971

Rudolf Schnitzler (Diss.), The sacred dramatic music of Antonio Draghi, Ann Arbor 1971.

Schnitzler 1990

Rudolf Schnitzler, The Viennese Oratorio and the work of Ludovico Ottavio Burnacini, in: Maria Teresa Muraro (Hg.), L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio. Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 10-12 settembre 1984, Firenze 1990, S. 217-237.

Seifert 1985

Herbert Seifert, Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert, Tutzing 1985.

Seifert 2002

Herbert Seifert, The beginnings of sacred dramatic musical works at the imperial court of Vienna: sacred and moral opera, Oratorio and Sepolcro, Florenz 2002.

Seifert 2011

Herbert Seifert, Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle, in: Hartmut Krones/Theophil Antonicek/Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher (Hg.), Die Wiener Hofmusikkapelle III, Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle? Wien/Köln Weimar 2011, S. 163-173.

Seifert 2014

Herbert Seifert, Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge, Wien 2014.

Smith 2004

Michael Quinton Smith, Dornbusch, brennender, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie. Erster Band: A-Ezechieel, Rom u.a. 2004, Sp. 510-511.

Smither 1988

Howard E. Smither, A history of the Oratorio. Bd. 1: The Oratorio in the baroque era. Italy, Vienna, Paris, Chapel Hill 1988.

Solerti 1905

Angelo Solerti, Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637: notizie tratte da un diario con appendice di testi inediti e rari, Firenze 1905.

Solf 1975

Sabine Solf, Festdekoration und Grotteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini: Inszenierung Barocker Kunstvorstellung, Baden-Baden 1975.

Sommer-Mathis 2000

Andrea Sommer-Mathis, Lodovico Ottavio Burnacini, scenografo e costumista di Antonio Draghi, in: „Quel novo Cario, quel divin Orfeo“. Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5–7 ottobre 1998). Hg. von Emilio Sala und Davide Daolmi. Lucca 2000 (= ConNotazioni 7), S. 387–410.

Sommer-Mathis 2014

Andrea Sommer-Mathis, Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen, in: Karner 2014, S. 470-493.

Sommer-Mathis 1998

Andrea Sommer-Mathis, Il pomo d'oro. Der habsburgische Apfel in bourbonischen Händen, in : Elisabeth Theresia Hilscher (Hg.), Österreichische Musik – Musik in Österreich : Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas ; Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag, Tutzing 1998.

Spielman 1977

John P. Spielman, Leopold I of Austria, London 1977.

Strieder 1951

Peter Strieder, Entwürfe zu „Heiligen Gräbern“ in Münchener Kirchen, in: Das Münster, 4, 1951, S. 281-287.

Tamassia Mazzarotto 1961

Bianca Tamassia Mazzarotto, Le feste veneziane, i giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo, Florenz 1961.

Telesko 1996

Werner Telesko, Thesenblätter österreichischer Universitäten, Salzburg 1996.

Tietze-Conrat 1908

Erica Tietze-Conrat, Melchior Küssels Bilderbibel, in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Erica Tietze-Conrat, Die Frau in der Kunstwissenschaft. Texte 1906-1958, Wien 2007 (1908), S. 20-37.

Tintelnot 1939

Hans Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939.

Tischer 2008

Anuschka Tischer, Konkurrierende Legitimationsstrategien im Kriegsfall, in: Christoph Kampmann/Katharina Krause/Eva-Bettina Krems/Anuschka Tischer (Hg.), Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 196-211.

Tomek 1948

Ernst Tomek, Kirchengeschichte Österreichs. 2. Teil: Humanismus, Reformation und Gegenreformation, Wien 1948.

Trier 1997

Dankmar Trier, Ludovico Ottavio Burnacini, in: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künste aller Zeiten und Völker. Band 15: Bucki-Campagnari, München/Leipzig 197, S. 252-253.

Vergara 1999

Alexander Vergara, Rubens and his Spanish patrons, Cambridge 1999.

Vetter 1969

Ewald M. Vetter, Erit sepulchrum ejus gloriosum. Materialien zur Geschichte der Heilig-Grabdekorationen in der Barockzeit, in: Ruperto Carola, 47, 1969, S. 113-135.

Vetter 1972

Ewald M. Vetter, Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622, Münster 1972.

Weber 1988

Ingrid S. Weber, Medaillen der Türkenkriege (1683-1699) aus der Staatlichen Münzsammlung in München, in: Peter W. Schienerl (Hg.), Diplomaten und Wesire. Krieg und Frieden im Spiegel türkischen Kunsthandwerks, München 1988, S. 51-70.

Wegener 1995

Ulrike B. Wegener, Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher, Hildesheim/Zürich/New York 1995.

Wegmann 1985

Peter Wegmann, „Öfters mehr ein Theater ...“. Bemerkungen zu barocken Heiligen Gräbern, in: Thomas Bolt/Karl Grunder/Pietro Maggi u.a. (Hg.), Grenzbereiche der Architektur. Festschrift Adolf Reinle, Basel/Boston/Stuttgart 1985, S. 243-258.

Weidinger 1990

Erich Weidinger, Die Apokryphen. Verborgene Bücher der Bibel, Aschaffenburg 1990.

Weil 1974

Mark S. Weil, The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 37, 1974, S. 218-248.

Weil 1982

Mark S. Weil, Ludovico Burnacini and the migration of the forty hours style from Rome to Vienna, in: Antoine Schnappel (Hg.), La Scenografia barocca. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1982, S. 157-162.

Weil 1992

Mark S. Weil, L'orazione delle quarant'ore come guida allo sviluppo del linguaggio barocco, in: Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (Hg.): Il barocco romano e l'europa, Rom 1992, S. 677-686.

Whenham 1999

John Whenham, Giovanni Felice Sances, the Emperor Leopold I and two Operas for the Viennese Court, in: Alberto Colzani/Norbert Dubowy/Andrea Luppi u.a. (Hg.): Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiane nei secoli XVII-XVIII, Como 1999, S. 311-338.

Wilhelm 2004

Pia Wilhelm, Auferstehung Christi, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie. Erster Band: A-Ezechiel, Rom u.a. 2004, Sp. 201-218.

Winkelbauer 2003

Thomas Winkelbauer, Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter. Teil 2, Wien 2003.

Woollett 2014

Anne T. Woollett, Faith and Glory. The Infanta Isabel Clara Eugenia and the Triumph of the Eucharist, in: Kat. Ausst. Los Angeles 2014/2015, S. 11-29.

Wrede 2004

Martin Wrede, Das Reich und seine Feinde. Politische Feindbilder in der reichspratiotischen Publizistik zwischen westfälischen Frieden und siebenjährigem Krieg, Mainz 2004.

Ziegler 2008

Hendrik Ziegler, Hans Jacob Wolrabs Josua-Medaille auf Kaiser Leopold I., in: Christoph Kampmann, Katharina Krause, Eva-Bettina Krems, Anuschka Tischer (Hg.), Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 166-181.

Quellenverzeichnis

I. Libretti für die *Sepolcro*-Aufführungen

Diverse Libretti sind in folgenden Sammelhandschriften enthalten, Signatur: 406.741-B, 406.742-B, : 406.743-B, 406.745-B, 406.747-B, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung.

Giovanni van Ghelen (Hg.), Tutte le rappresentazioni sacre fatte successivamente al ss. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì, e venerdì santo. Poesia del Conte Nicolò Minato, &c. Wien 1700. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, *38.J.133

Li Sette Dolori di Maria Vergine. Azzione sepolcrale di Giberto Ferri ferrarese, o. O. 1670. Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. Cod. 10134 Han.

Gli affetti pietosi nel Sepolcro di Christo. Rappresentati in Musica nella Cesarea Cappelle dell'Augustissimo Leopoldo. Di Domencio Federici da Fano. 1666. Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. Cod. 13276 Han.

Le Lachrime di S. Pietro. Azzione Sacra rappresentata in musica al santo sepolcro nella cesarea cappella dell'augustissimo Leopoldo. Poesia di Francesco Sbarra. Musica di Gio : Felice Sancez. Wien 1666. Florenz, Biblioteca Nazionale Firenze.

Il Pentimento, L'Amore Verso Dio, Con Il Pianto Delle Marie, Et De Peccatori. Pia Rappresentatione al Santissimo Sepolcro. Recitata In Musica, Nella Cesarea Capella, ... L'Anno 1661, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. *38.E.98

II. Musikpartituren

Die eingesehenen Musikpartituren befinden sich allesamt in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

Il mistico Giobbe. : Rappresentatione Sacra Al SS.mo Sepolcro nella Cesarea Cappella dell'Augustissimo Imperatore Leopoldo P:mo nella Sera del Venerdì Santo Dell'Anno 1704. Poesia di D. Donato Cupeda. Musica del Marc'Antonio Ziani. Sign. Mus.Hs.18852 Mus.

"Il libro con sette sigilli, scritto dentro e fuori , Poesia di Nicolo Minati. Komponisten Antonio Draghi und Leopold I., 1694. Sign. Mus.Hs.18943 Leopoldina.

Il segno dell'humana salute. Rappresentatione sacra nella capella di sua Mta cesarea. Text von Niccolò Minato, Komponisten Antonio Draghi, Leopold I., 1684. Sign. Mus.Hs.18914 Mus.

Il terremoto. Rapresentatione sacra all'ssmo sepolcro di Christo : Nell'augustissima capella della S. C. R. maesta dell'imperatrice Eleonora. Text von Niccolò Minato, Komponist Antonio Draghi, 1682, Sign. Mus.Hs.16852 Mus.

Sig des Leydens Christi über die Sinnligkeit : Bey dem heiligen Grab in Ihrer Ertz-Fürstlichen Durchleucht, Ertzhertzogin Maria Antonia etc. Hoff-Cappellen am h. grünen Donnerstag, 1682 teütsch gesungener vorgestellt. Text von Johann Albrecht Ruedolf, Komponist **Leopold I.**, Sign. Mus.Hs.16897 Mus.

Die Erlösung des menschlichen Geschlechts in der Figur des aus Aegypten geführten Volks Israel : Bey dem heil. Grab in Ihrer Erzfürstlichen Durchleucht, Erz-Herzogin Maria Antonia Hoff-Capellen am h. grünen Donnerstag 1679 teutsch gesungener vorgestellt. Musik von Leopold I, Text von Hans Albrecht Ruedolf. Sign. Mus.Hs.16529 Mus.

Le cinque piaghe di Christo. Komponist Antonio Draghi. Text von Niccolò Minato, 1677, Sign: Mus. Hs. 18894 Mus.

Sepolcro. La pieta contrastata, o.A., Komponist Antonio Draghi, 1673 , Sign: Mus.Hs.16541 Mus.

Il Limbo aperto, nell'imperial Capella dell'augustissima imperatrice, Leonora. Poesia Giberto Ferri. Komponist Antonio Draghi, 1672, Sign. Mus.Hs.16309 Mus.

Li Sette Dolori di Maria Vergine. Azzione sepolcrale di Giberto Ferri ferrarese, o. O. 1670. Sign. Mus.Hs.16275 Mus.

Il lutto dell'universo: Attione sacra per lo santo Leopoldo. Text von Francesco Sbarra, Komponist Leopold, I., 1668, Sign. Mus.Hs.16899 Mus.

III. Gedruckte Quellen

Avvisi italiani

Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii. Hg. V. Giovanni van Ghelen, 1679-80, 1685-1706.

Canones et decreta 1869

Beschlüsse und Glaubensregeln des hochheiligen allgemeinen Concils zu Trient unter den Päpsten Paul III., Julius III. und Pius IV. : mit Sachregister und Bullen, welche das Concil betreffen. Canones et decreta Sacrosancti et Oecumenici Concilii Tridentini sub Paulo III., Julio III. et Pio IV. pontificibus maximis. Stereotyp-Ausg. Regensburg 1869.

Curier 1698

New ankommender Currier 1698 num. MMDCCCLXXI

Fontes Rerum Austriacarum 1867

Fontes Rerum Austriacarum. (Esterreichische Geschichtsquellen. Hg. V. der Historischen Commission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Zweite Abteilung. Diplomataria et Acta. XXVII. Band. Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert. Hg. V. Joseph Fiedler, II. Band Leopold I., Wien 1867.

Furttentbach 1627

Josephum Furttentbach, Newes itinerarium Italiae, Ulm 1627.

Sancta Clara 1684

Abraham a Sancta Clara, Auff, Auff, ihr Christen!, Salzburg 1684.

Sancta Clara 1681

Abraham a Sancta Clara, Mercks Wienerische Burgerschafft! Zu einem Deo Gratias, Das ist: Ein außführliche Beschreibung eines Hochfeyerlichen Danck-Fests [...], den 17. Junii Anno 1680. Frankfurt 1681.

Wagner 1685

Johann Christoph Wagner, Delineatio Provinciarum Pannoniae Et Imperii Turcici In Oriente. [Erster Theil]. Delineatio Provinciarum Pannoniae Et Imperii Turcici In Oriente = Eine Grundrichtige Beschreibung deß ganzen Aufgangs/ sonderlich aber deß Hochlöblichen Königreichs Ungarn/ und der ganzen Türckey/ auch deren Völcker/ welche selbigem Monarchen zinßbar/ als Mohren/ Arabern und Tartarn/ von ihren grausamen Proceduren/ gegen die Christenheit/ sonderlich in gegenwertigem Krieg/ wie Mannlich aber sie durch die Christliche Waffen zurück getriben worden sind. [...], Augsburg 1685.

Wienerisches Diarium

Giovanni van Ghelen (Hg.), Wienerisches Diarium, Wien 1704-1706.

IV. Wien, Österreichisches Staatsarchiv

Finanz- und Hofkammerarchiv(1170-1918), Alte Hofkammer, Hoffinanzamtsbücher (FHKA AHK HFÖ Bücher)

Finanz- und Hofkammerarchiv(1170-1918), Alte Hofkammer, Niederösterreichische Herrschaftsakten (FHKA AHK NÖHA), W 61/A/32/B, fol. 715-724

Finanz- und Hofkammerarchiv(1170-1918), Sonderbestände, Sammlungen und Selekte (1170-1987), Hofzahlamtsbücher (FHKA SUS HZAB), Bd. 113-144

HHStA HA OMaA 628-58 (Testament Burnacinis)

HHStA HA OMeA ÄR 6 (Lister der Truchsesse, Mundschenke und Vorschneider)

HHStA HA OMeA ÄR 7 1686-9, Nr. 411.

HHStA HA OMeA Protokolle 1-2, 4-6

HHStA RHR RK Korrespondenzen 7-69

Zeremonialprotokolle, 3-6

Quellenanhang

I. Überlieferte Sepolcro-Aufführungen in der Hofburgkapelle

Jahr	Kurztitel	Bühnengaben, jeweils beginnend mit „Scopertosi il Santissimo Sepolcro“
1640	L'ave Maria addolorata col morto Giesu	-
1642	Rime sopra la Colonna	-
1643	Santi Risorti	-
1654	Oratorio per la settimana santa	-
1656	Sacra Rappresentazione	-
1660	Il sacrificio D'abramo	-
1661	Il Pentimento, L'Amore Verso Dio, Con Il Pianto Delle Marie, Et De Peccatori.	-
1662	Le lacrime della Vergine nel sepolcro di christo	-
1665	L'inferno deluso nella morte di Giesu	-
1666	Le lachrime di S. pietro	-
1668	Il lutto dell'universo	-
1669	La morte debellata	-
1670	Sette consolazioni a Maria Vergine per la morte di Christo	Keine Beschreibung zur Bühnenausstattung zu Beginn des Libretto. Allerdings sind innerhalb des Textes Angaben zu Himmelserscheinungen, wie zum Beispiel: „S'apre un Lume nel Cielo, ch'il tutto rischiara, e comparisce chi rappresenta il padre eterno“ (Ghelen 1700, S. 11)
1671	Il Trionfo della Croce	“si vede L'apparenza del Calvario“ (Minato 1700, S. 49)
1672	Il paradiso aperto per la morte di Christo.	“si vede una luminosa apparenza celeste. Comparisce in Terra chi rappresenta la B. Vergine, incaminandosi al Sepolcro di Christo“ (Ghelen 1700, S. 73)
1673 ¹	-	-
1674	Il lutto dell'universo	-
1675	L'ingratitude rimproverata	“si vede l'apparenza della conversione di San Paolo, con un tratto di Cielo, nell'alto“ (Ghelen 1700, S. 119)
1676	L'ingiustizia della sentenza di Pilato	“Si vede l'apparenza dell'atrio di Pilato, con, al di sotto figurata, la Sacra Tomba“ (Ghelen 1700, S. 169)
1677	L'infinità impicciolita	“L'apparato figurerà l'Horto, dove fù sepolto Christo. E nell'alto un Tratto di Gloria Celeste“ (Ghelen 1700, S. 197)
1678	Le memorie dolorose	“si vede l'apparenza del luoco solitario, dove la beatissima Vergine si ritirò à piangere, doppo la morte, e sepoltura di Christo. E nell'alto si figura il Trono della SSS. Trinità“ (Ghelen 1700, S. 245)
1679	L'ingratitude rimproverata	“si vede l'apparenza della conversione di San Paolo, con un tratto di Cielo, nell'alto“ (Ghelen 1700, S. 119)
1680	Il vero sole fermato sulla croce	Siehe 1690
1681 ²	-	-
1682	Il Lutto dell'universo	-
1683	L'Eternità soggetta al tempo	“si vede l'apparenza dell'orologio d'Achaz“ (Ghelen 1700, S. 357)

¹ Dieses Jahr fiel die *Sepolcro*-Aufführung wegen der Trauerzeit für Margarita Teresia, die am 12. März verschied, aus.

² Exil in Linz wegen der Pest in Wien.

1684	Il Segno dell'Humana Salute	“si vede nella sommità d’una scalinata la figura del serpe di bronzo nel quale rimirando il popolo d’Israele, si risanava da i Morsi delli Serpenti: e sù la scalinata si vede stesa una Croce.” (Ghelen 1700, S. 393)
1685	Il Prezzo dell'Humana Redentione	“si vede, sul calvario, l’Horto, nel quale era il Monumento, dove Christo fù sepolto, e, nell’alto, un apparenza di Gloria celeste” (Ghelen 1700, S. 433)
1686	Il Dono della Vita Eterna	“si vede l’Apparenza d’una Valle, con Rupi spinose da una Parte. Et una Grotta d’Inferno dall’altra: E nell’alto, trà l’apertura de’i Cieli, un Tratto di Gloria di Paradiso” (Ghelen 1700, S. 477)
1687	Il Terremoto	„si vede l’apparenza del Calvario: con la crocifissione di Christo” (Ghelen 1700, S. 501)
1688	La vita nella morte	“si vede l’Aspetto d’una Campagna sterile, aspra, spinosa : E più in lontano il Paradiso Terrestre, con l’Angelo sù l’Ingresso, armato di Spada di Fuoco.” (Ghelen 1700, S. 527)
1689	L'esclamare à gran voce, e l'inclinare il capo di Christo spirando	„si vede l’Apparenza del Cenacolo dell’ultima Cena di CHRISTO, dove si ritirossi la B. VERGINE doppo la Sepoltura del FIGLIO, che fù nella Casa dell’Evangelista Giouanni.” (Minato 1700, S.)
1690	Il vero Sole fermato sulla Croce	“si vede l’Apparenza del Sole, fermato da Giosuè sul Zodiaco” (Ghelen 1700, S. 551) ³
1691	I frutti dell'Albero della Croce	“si vede Apparato di Suntuoso Tempio; e dentro figurato il Sepolcro di Christo” (Ghelen 1700, S. 575)
1692	Il Sacrificio non impedito.	“si vede una Sommità di Monte con la Figura del Sacrificio d’Abramo.” (Ghelen 1700, S. 603)
1693	Il sangue, e l'acqua, usciti dalla ferita del costato del Salvatore	“si vede l’apparenza del Diluvio, con l’Arca sù le cime de’ Monti; la Fenestrella aperta; e la Colomba in attitudine di volarsene fuori” (Ghelen 1700, S. 627)
1694	Il Libro con sette Sigilli, scritto dentro, e fuori.	„Si vede l’Apparenza d’una Parte deserta dell’Isola di Patmo: Con S. Giovanni, come in Ispirito : e con la Visione , da lui descritta dell’APOCALISSI , del LIBRO SCRITTO DENTRO , e FUORI; in Mano d’Uno assiso in Trono : SIGILLATO , CON SETTE SIGILLI.” (Ghelen 1700, S. 653)
1695	La Trasfiguratione sù ’l Calvario	„Si vede l’Apparenza della Trasfiguratione di CHRISTO su’l Monte Tabor , nel mezo di Mosè , e d’Elia , risplendente il Volto , come il Sole ; e candide le Vesti , come Neve : entro una Nube lucida: e li trè Discepoli Pietro, Giacopo, e Giovanni , come caduti con la Faccia à Terra. E al di sotto Una falda del Monte Calvario” (Ghelen 1700, S. 679)
1696	La Passione di Christo, oggetto di Maraviglia.	“si vede nella Parte sublime un Tratto di Gloria, con Schiere d’Angeli: nell’Aria il Rovetto ardente, veduto da Moisè: e nel Profondo una parte d’Inferno, con Demonii in atto di spavento. Precede Sinfonia, divisa in trè Luoghi: nel sito ordinario; nella Gloria ; e nell’Inferno : d’Instromenti, e Concerti differenti.” (Ghelen 1700, S. 705)
1697	La Virtù della Croce.	„Si vede in Terra l’Apparenza di Giobbe circondato dalle sue miserie ; In Aria una Croce , col Motto , IN HOC SIGNO VINCES ; E nell’Alto l’Apparenza d’un tratto di Gloria, con un Choro d’Angeli.” (Ghelen 1700, S. 727)
1698	L'esclamare à gran voce, e l'inclinare il capo di Christo spirando	„Si vede l’Apparenza del Cenacolo dell’ultima Cena di CHRISTO, dove si ritirossi la B. VERGINE doppo la Sepoltura del FIGLIO, che fù nella Casa dell’Evangelista

³ Das Stück wurde bereits 1680 aufgeführt, allerdings stammt die Bühnenbildbeschreibung aus dem Libretto von 1690.

		Giouanni.” (Ghelen 1700, S. 751)
1699	Il secondo Adamo disformato nel riformare il primo	“si vede L’Apparenza del Paradiso terrestre, donde Adamo,&Eva vengono discacciati dall’Angiolo colla Spada di fuoco; le Fiere, che si ribellano, e la Morte, che v`a loro incontro. In mezzo si vede l’Albero della Vita, che fù figurata della Croce” (Sammelhandschrift 406.742-B, Musiksammlung, ÖNB, o. S.)
1700	L’ingratitude rimproverata	“si vede l’apparenza della conversione di San Paolo, con un tratto di Cielo, nell’alto” (Ghelen 1700, S. 119)
1701	Il fascietto di Mirra. In petto alla Sposa de’ Sacri Cantici.	“L’Apparato rappresenterà un Giardino di Gigli, e d’altri fiori. Nel mezo farà una collinetta con un’albero di Mirra, presso il quale si vedrà la Sposa de’ Cantici, che avrà nel seno un fascietto di Mirra, figura della Passione di Christo, col motto: Fasciculus Myrrhae dilectus meus mihi; inter ubera mea commorabitur. Le saranno intorno diverse Vergini di Gierusalemme in atto di presentarle fiori, e poma, espressive della Passione. Di lontano sopra un Monticello si vedrà lo Sposo, ch’è figura di Christo, in atto di salire sopra una Palma, col motto: Ascendam in Palmam, et apprehendam fructus ejus” (Sammelhandschrift 406.742-B, Musiksammlung, ÖNB, o. S.)
1702	Le Profezie adempiute	“Apparato. Si vedranno di lontano in aria alquanto oscura diverse Figure, nelle quali fù adombrata la Passione del Redentore, cioè il Sacrificio d’Abramo; Il Serpente di bronzo essaltato da Moisè nel deserto; E Giona, che dalla balena vien gittato nelle spiagge di Niniue. Nel piano apparirà trà sette candelieri d’oro in Trono, sopra del quale sarà l’Agnello, veduto da S. Giovanni nell’Apocalissi, con sette corna, formate in sembianza di raggi, e con altrettanti occhi ardenti, che col loro riflesso daranno luce alle sopradette Figure. All’intorno saranno i quattro Animali alati, che figurano i quattro Evangelisti; ed in lontananza i venti quattro Vecchi in atto d’inchinare i loro diademi a’ piedi del Trono, che rappresentano gli altrettanti Volumi dell’antico Testamento” (Sammelhandschrift 406.747-B, Musiksammlung, ÖNB, o. S.)
1703	La tempesta de’ dolorii.	“Si vede l’apparenza d’un mare tempestoso, col Cielo tutto coperto di tenebre, senz’altra luce, che di fulmini. Nel mezo del Mare sarà un vascello co’l suo nocchiero in punto d’esser inghiottito dalla tempesta; e di lontano su’l lido alcuni huomini, e donne in atto di mirare, e compatirne il naufraggio” (Sammelhandschrift 406.747-B, Musiksammlung, ÖNB, o. S.)
1704	Il mistico Giobbe	„Si vede l’apparenza d’una campagna orrida, in cui giace Giobbe, tutto coperto di piaghe. Al suo fianco un Demone con in mano un flagello in atto di percuoterlo. All’intorno i trè cattivi Amici, che in vece di consarlo gli accrescono il dolore. Di lontano i suoi armenti rapiti da’ nemici; ed alla parte opposta le rovine d’un gran edificio abbattuto, dalle quali Si vedono spuntar gli avanzi de’ suoi Figli Sepolti” (Sammelhandschrift 406.747-B, Musiksammlung, ÖNB, o. S.)
1705	Le due passioni una di Christo nel Corpo, l’altra della Vergine Madre nell’Anima	-

II. Überlieferte Sepolcro-Aufführungen in der Kapelle der Kaiserinwitwe

Jahr	Kurztitel	Bühnenbildbeschreibung
1661	La gara della Misericordia e Giustizia	-
1662	La Fede Triofante	-
1665	Limbo disserato	-
1666	Gli Affetti pietosi per il Sepolcro	-
1667	Lagrima della pieta nel sepolcro di Christo	-
1669	Humanita redenta	-
1670	Li sette Dolori di Maria Vergine	-
1671	Epiftafii sopra il sepolcro di Christo	-
1672	Il Limbo aperto	-
1674	La Pieta contrasta	-
1675	La corona di spine cangiata in corona di Trionfo	-
1676	Il sole eclissato	„si vede un'apparenza di cielo oscuro, con il sole eclissato“ (Ghelen 1700, S. 143)
1677	Le cinque piaghe di Christo	-
1678	Li trè chiodi di Christo	-
1679	Il titolo posto su la Croce di Christo	-
1680	La sacra lancia	-
1681	Le cinque piaghe di Christo ⁴	-
1682	Il Terremoto	-
1683	La sete di Christo in Croce	“si vede l'apparenza del Calvario con Christo in Croce.” (Ghelen 1700, S. 337)
1684	Le Lagrime più giuste di tutte le Lagrime	-
1685	La Bevanda di Fiele	“si vede l'Apparenza del Fonte di Giacob, con Christo, sedente, che parla alla Samaritana. E nell'alto; in mezo ad una Gloria d'Angeli, il Venerabile Eucaristico: con Motto, fons aquae salientis in vitam aeternam. Joan. C. 4. v. 14.” (Ghelen 1700, S. 413)
1686	La sorte sopra la veste di Christo	“si vede un Apparato di Mare tempestoso: con la Nave, da cui vien gettato Jona: e con la Balena, nel cui Ventre egli stette trè giorni: E nell'Aria si vede pendente il seguente Motto. Miserunt sortes; et cecidit sors super Jonam. Jon. c. 1” (Ghelen 1700, S. 457)

⁴ Die Musikpartitur ist 1677 datiert. ÖNB, Musiksammlung, Mus. Hs. 18894 Mus. Im Band von Ghelen von 1700 ist als Aufführungsjahr 1681 genannt. Ghelen 1700, S. 313.

Abbildungen



Abb. 1: Lodovico Ottavio Burnacini, *Jonas und der Wal*, 320 x 220 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_39b1.



Abb. 2: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Opferung Isaaks*, 476 x 327 mm, Bleistift auf Papier, koloriert mit Deckweiß, brauner und grauer Farbe, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_36.



Abb. 3: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Sintflut*, 488 x 340 mm, Bleistift auf Papier, aquarelliert, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_5.

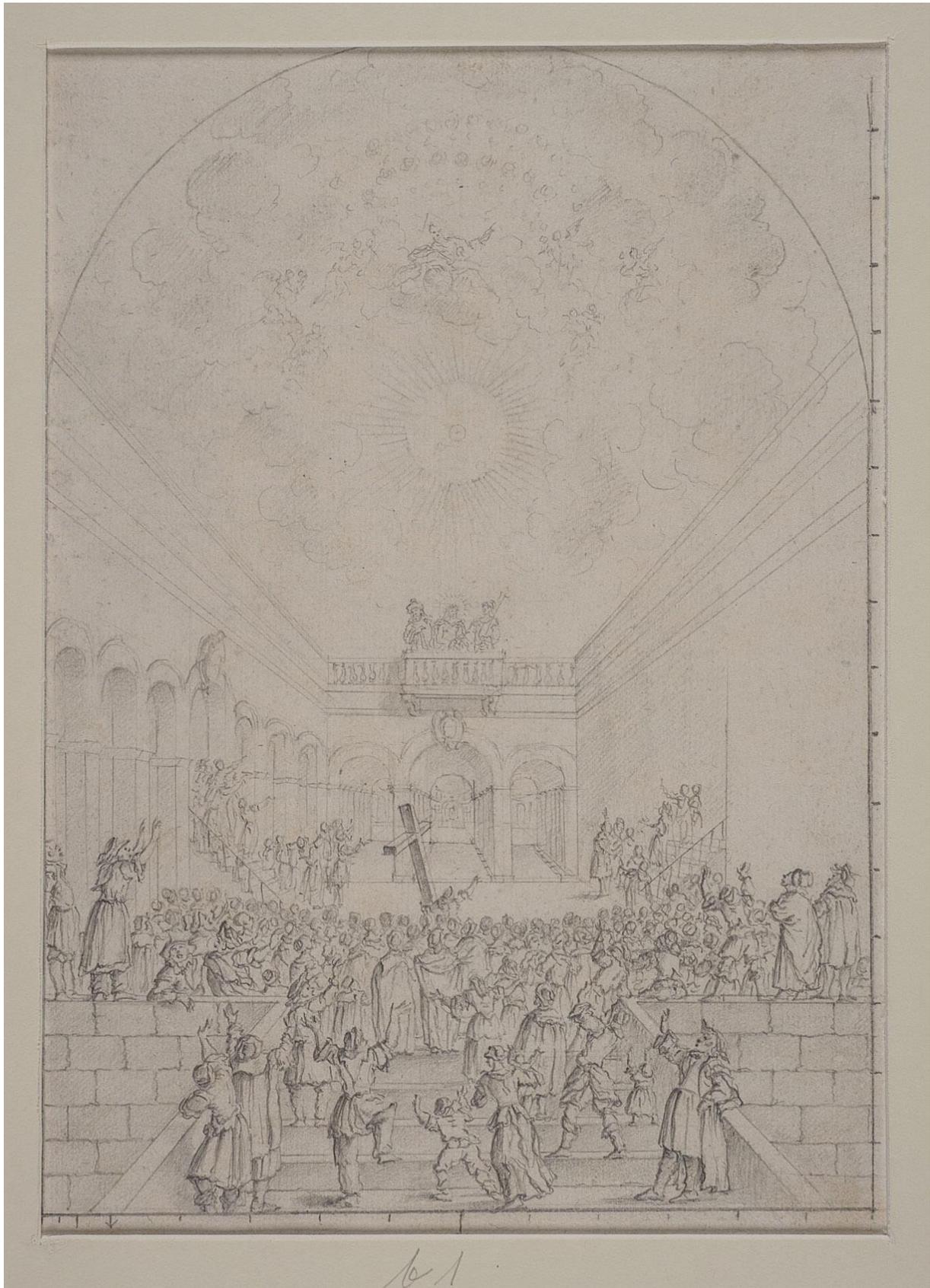


Abb. 4: Lodovico Ottavio Burnacini, *Ecce Homo*, 286 x 205 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_58b1.



Abb. 5: Lodovico Ottavio Burnacini, *Judith mit dem Haupte Holofernes*, 322 x 218 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_57b1.



Abb. 6: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Fall der Stadtmauern Jerichos*, 320 x 223 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_56b1.

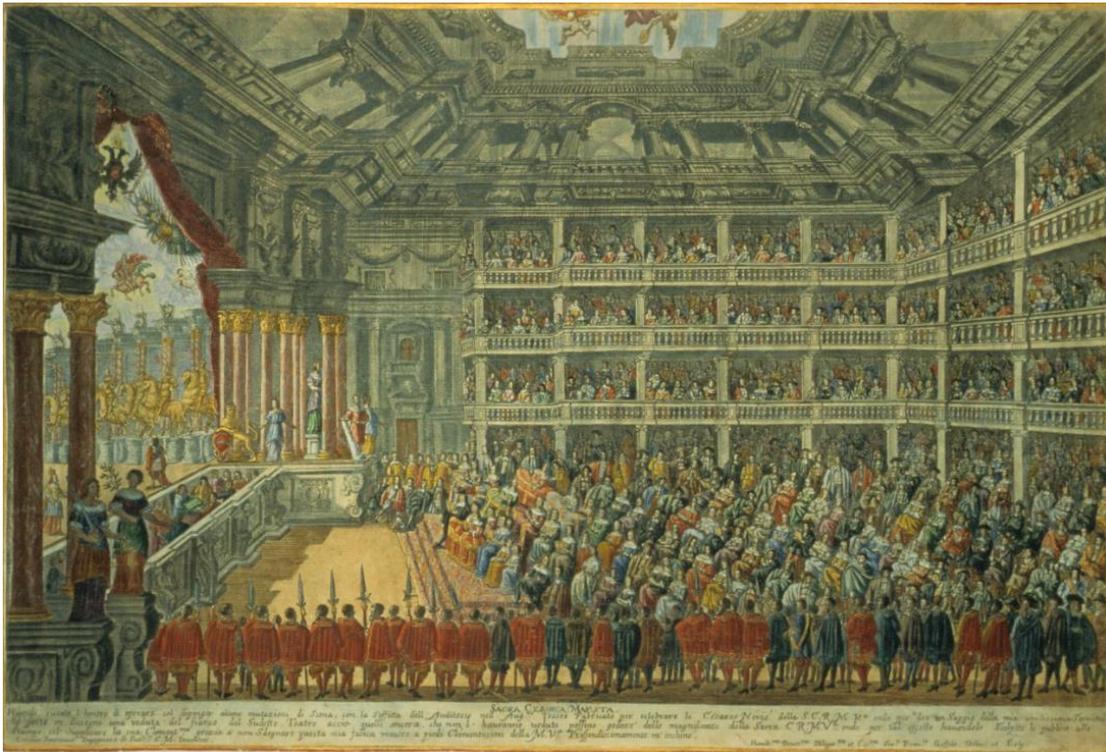


Abb. 7: Frans Geffels, Innenraum des Theaters auf der Kurtine (Architekt: Lodovico Ottavio Burnacini), 1668, kolorierter Kupferstich, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung.



Abb. 8: Lodovico Ottavio Burnacini, Indianerfigurinen, aquarellierte Zeichnung, Wien, Theatrumuseum, HZ_Min20.



Abb. 9: Lodovico Ottavio Burnacini, *Ponte Rialto in Venedig*, 355 x 525 mm, Bleistift auf Papier, aquarelliert, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_27.



Abb. 10: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Katakomben*, 101 x 162 mm, Kohle auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_65b2



Abb. 11: Lodovico Ottavio Burnacini, *Maxentiusbasilika*, 108 x 159 mm, Kohle auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_52b3.



Abb. 12: Lodovico Ottavio Burnacini, *Interieur mit Kartenspieler*, 186 x 286 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_56a2



Abb. 13: Lodovico Ottavio Burnacini, *Jahrmarkt*, 192 x 286 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_56a5.



Abb. 14: Lodovico Ottavio Burnacini, *Der Überfall*, 183 x 280 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_59a5.



Abb. 15: Lodovico Ottavio Burnacini, *Das Duell*, 183 x 285 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_63a6.

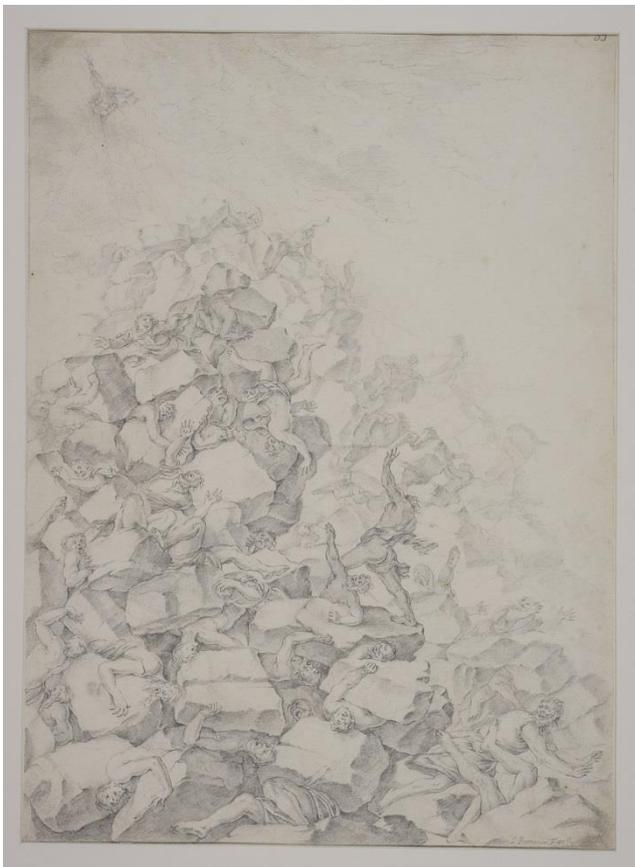


Abb. 16: Lodovico Ottavio Burnacini, *Der Sturz der Giganten*, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_35.



Abb. 17: Mathäus Küsel (Stecher), Lodovico Ottavio Burnacini (Inventor), Vorhang und erstes Bühnenbild zu *La monarchia latina trionfante*, 1678, Radierung, 30,1 x 43,2 cm.



Abb. 18: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, 262 x 391 mm, Bleistift auf Papier, koloriert, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_17.



Abb. 20: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Tempelreinigung*, 318 x 230 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_21b1.



Abb. 21: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Bestrafung von Korach, Datan und Abiram*, 542 x 347 mm, Bleistift auf Papier, koloriert mit Deckweiß, brauner und grauer Farbe, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_38a.



Abb. 23: Lodovico Ottavio Burnacini, *Moses und die Zerstörung des goldenen Kalbes*, 320 x 230 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_39b2.



6

Abb. 24: Melchior Küsel, *Moses pro populo intercedit, Exod. Cap. XXXII.*, Kupferstich, Nr. 6, in: Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris et novi testamenti. Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments. Pars secunda iconum biblicarum. Zweyter Theil. Biblischer Historien Figuren*, Augsburg, 1679.



7

Abb. 26: Melchior Küsel, *Elias ignem coelo devocat. II.Reg. Cap. I,9*, Kupferstich, Nr. 4. Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris et novi testamenti. Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments. Tertia pars iconum biblicarum. Dritter Theil biblischer Historien Figuren*, Augsburg, 1679.



Abb. 25: Lodovico Ottavio Burnacini, *Elias und die fünfzig Männer von Ahasja*, 325 x 224 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_30b2.



Abb. 27: Lodovico Ottavio Burnacini, *Samsons Kampf gegen die Philister*, 315 x 213 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_56b2.



Abb. 28: Melchior Küsel, *Simson, Iudic. Cap. XV.*, Kupferstich, Nr. 24. Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris et novi testamenti. Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments. Tertia pars iconum biblicarum. Zweyter Theil biblischer Historien Figuren*, Augsburg, 1679.

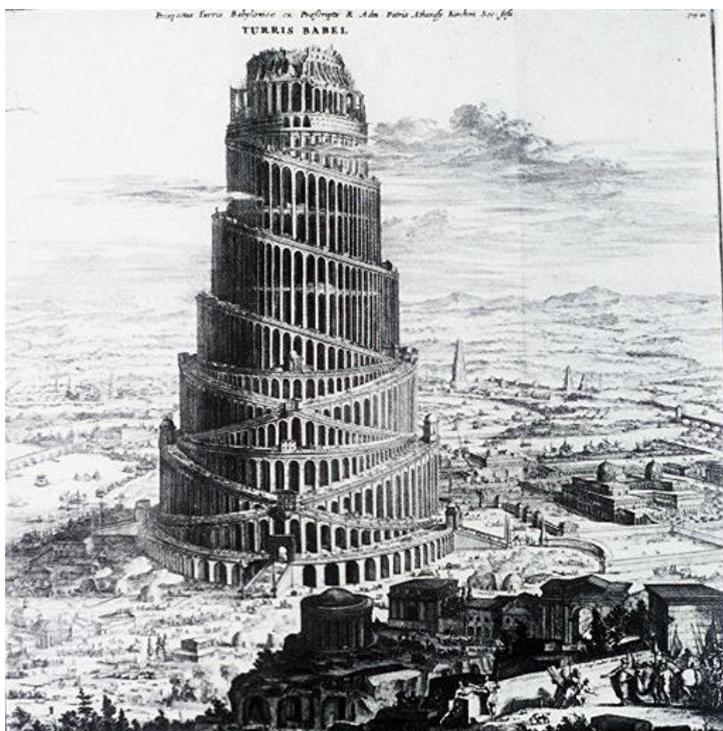


Abb. 30: Lievin Cruyl und Coenraet Decker, *Der Turmbau von Babel*. Kupferstich pag. 41, 506 x 483 mm, in: Athanasius Kircher, *Turris Babel, sive Archontologia qua primo Priscorum post diluuium hominum vita, mores rerumque gestarum magnitudo, secundo, Turris fabrica civitatumque exstructio, confusio linguarum, et inde gentium transmigratio, cum principalium inde enatorum idiomatum historia, multiplice eruditione describuntur et explicantur*, Amsterdam 1679.



Abb. 29: Lodovico Ottavio Burnacini, *Der Turmbau von Babel*, 325 x 224 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_21b2.



Abb. 31: Johann Wilhelm Baur, *Der Turmbau von Babel*, 365 x 500 mm, sign. und dat. 1638, Gouache/Aquarell und Goldhöhungen auf Pergament, Vorzeichnung mit Kohle, Vaduz, Sammlung des regierenden Fürsten von Liechtenstein, Inv.-Nr. 115.



Abb. 32: Johann Wilhelm Baur, *Christus vor Kaiphas*, 130 x 170 mm, signiert, 1638, Gouache auf Velinpapier, El Escorial, Real Sitio di San Lorenzo, Casita del Príncipe, Inv.-Nr. 10032784



Abb. 33: Lodovico Ottavio Burnacini, *Das Pfingstwunder*, 507 x 354 mm, Bleistift auf Papier, koloriert, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_37.



Abb. 34: Johann Wilhelm Baur, *Die Anbetung der Hirten*, 130 x 170 mm, signiert, 1638, Gouache auf Velinpapier, El Escorial, Real Sitio di San Lorenzo, Casita del Príncipe, Inv.-Nr. 10032761.



Abb. 35: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Anbetung der Hirten*, 355 x 537 mm, Bleistift auf Papier, koloriert, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_26



Abb. 36: Salvator Rosa, *Der Sturz der Giganten*, 723 x 472 mm, ca. 1663, Radierung, Neapel, Privatsammlung.

Abb. 37: Lodovico Ottavio Burnacini, *Der Sieg gegen die Osmanen*, 382 x 540 mm, Bleistift auf Papier, koloriert, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_24.





Abb. 38: Lodovico Ottavio Burnacini, *Hagar und Ismael in der Wüste*, 1670, 325 x 163 mm, Federzeichnung auf Papier, New York, Pierpont Morgan Library, Inv.-Nr.: 1982.75:172.



Abb. 39: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Pest zur Zeit Davids*, signiert, 318 x 224 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_57a1.



Abb. 40: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Pest zur Zeit Davids*, signiert, 324 x 218 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_57a2.



Abb. 41: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Pest zur Zeit Davids*, 356 x 242 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_58a1.



Abb. 42: Lodovico Ottavio Burnacini, *Der brennende Dornbusch*, 330 x 230 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_29b1.



Abb. 43: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Berufung der Apostel Petrus Jakobus und Johannes*, 315 x 218 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_57b2.



Abb. 44: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Heilung der zehn Aussätzigen*, 290 x 204 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_40b2.

Luc.

DECEM LEPROSI SANANTUR.

Cap. XVII, 11.



36

Abb. 45: Melchior Küsel, *Decem leprosi sanantur, Luc. Cap. XVII, 11*, Kupferstich, Nr. 36. Melchior Küsel, *Icones biblicae novi testamenti. Figuren über die Biblische Historien Neuen Testaments*. Augsburg, 1679.

Abb. 47: Paolo Veronese, *Hochzeit von Kanaa*, 677 x 994 cm, 1562-1563, Paris, Musée du Louvre.





Abb. 46: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Hochzeit zu Kana*, 322 x 217 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_30b1.



Abb. 48: Lodovico Ottavio Burnacini, *Das Gebet am Ölberg*, 294 x 204 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_40b1.



Abb. 49: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Auferstehung Christi*, 339 x 228 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_58b2.



Abb. 50: Lodovico Ottavio Burnacini, *Maria unter der Palme*, 330 x 215 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_29b2.



Abb. 51: Peter Paul Rubens und Jan Wildens, *Der fromme Rudolf von Habsburg*, um 1625, 198 x 283 cm, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Abb. 52: Matthias Gasser, *Verehrung der Heiligen Eucharistie durch das Haus Österreich, Stiftskirche Stams, um 1680.*

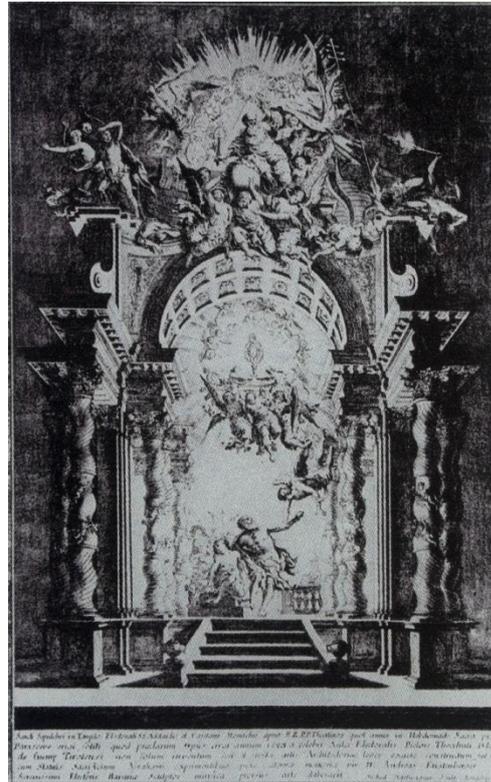
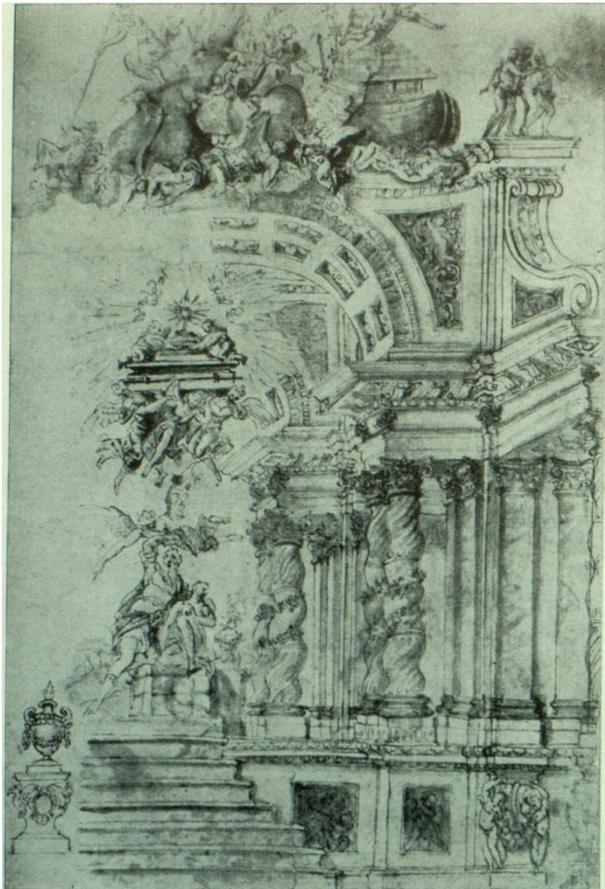


Abb. 53: Michael Hartwanger, Stich nach Entwurf von Johann Anton Gumpp, Heiliges Grab in der Theatinerkirche von München, 1691.

Abb. 54: Johann Anton Gumpp, Entwurf für ein Heiliges Grab in der Theatinerkirche von München, 1691, München Graphische Sammlung, Halm-Maffei-Sammlung XIV, Nr. 69.

Abb. 55: Johann Anton Gumpp, Entwurf für ein Heiliges Grab in der Theatinerkirche von München, 1691, München Graphische Sammlung, Halm-Maffei-Sammlung XIV, Nr. 68.



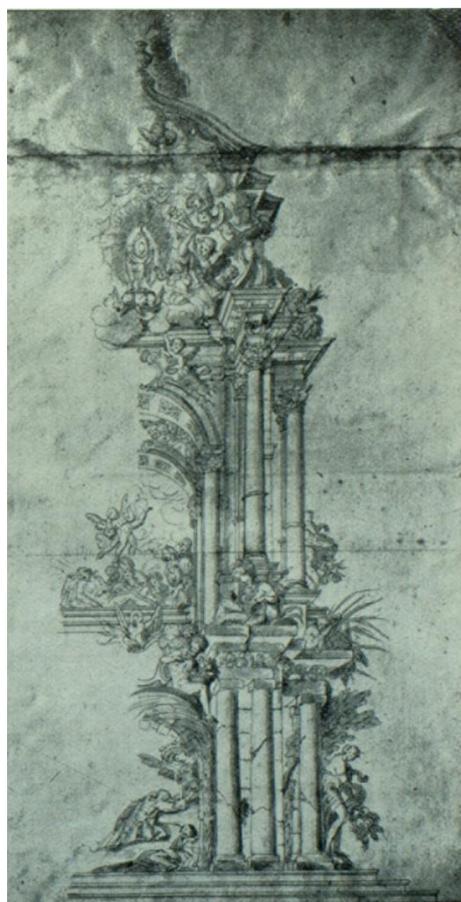


Abb. 56: Münchner Meister, Entwurf für ein Heiliges Grab, um 1730, München Graphische Sammlung, Halm-Maffei-Sammlung XIV, Nr. 78.

Abb. 57: Johann Georg Gump, Entwurf für ein Heiliges Grab, München Graphische Sammlung, Halm-Maffei-Sammlung XIV, Nr. 70.

Abb. 58: Münchner Meister, Entwurf für ein Heiliges Grab, um 1730, München Graphische Sammlung, Halm-Maffei-Sammlung XIV, Nr. 72.

Abb. 59: Münchner Meister, Entwurf für ein Heiliges Grab, um 1730, Nachzeichnung, München Graphische Sammlung, Halm-Maffei-Sammlung XIV, Nr. 77.



Abb. 60: Johann Anton Gump, Entwurf für ein Heiliges Grab, München Graphische Sammlung, Halm-Maffei-Sammlung XIV, Nr. 68.



Abb. 61: Egid Schor, Entwurf für ein Heiliges Grab in Feldmoching, 630 x 350 mm, Tinte auf Papier, aquarelliert, 1684-1694, Stams Zisterzienserstift, Graphische Sammlung, Nachlass Schöpf.

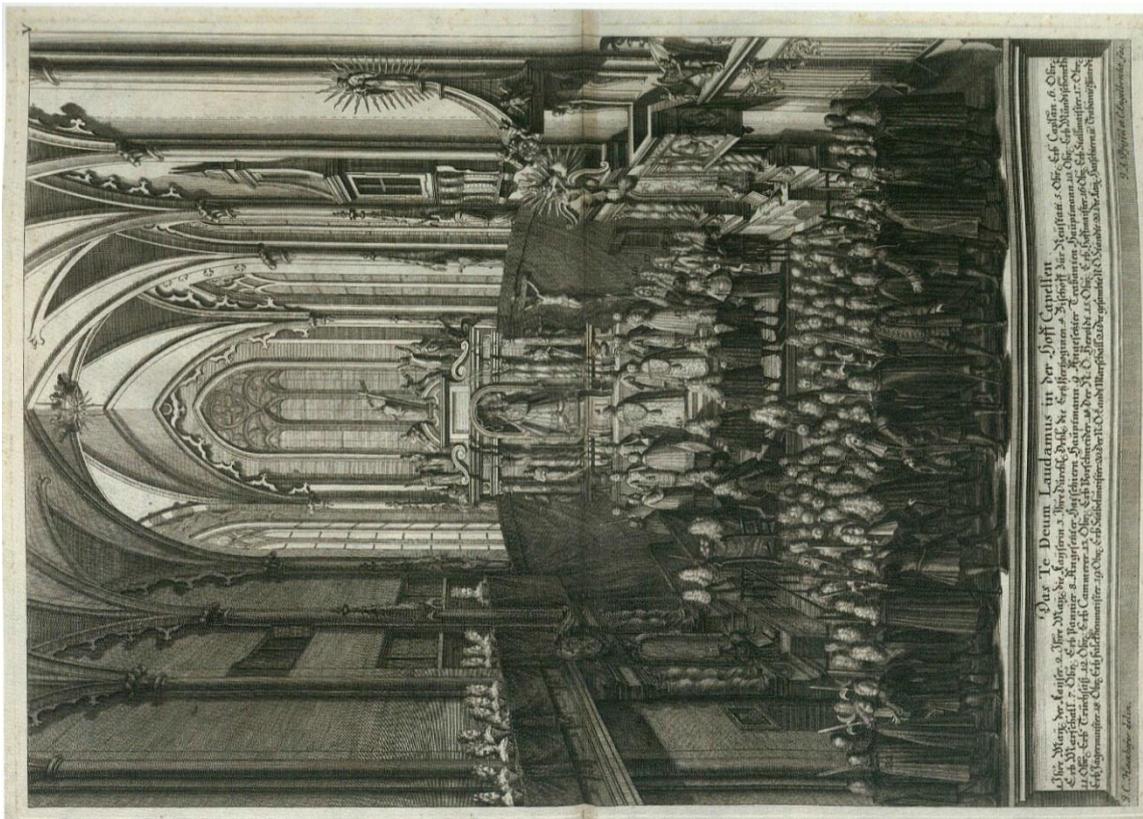


Abb. 62: Johann Andreas Pfeffel / Christian Engelbrecht, nach Johann Cyrill Hackhofer, Ansicht der Burgkapelle, aus: Ludwig von Bülich Edler von Lillenburg, Erb-Huldigung, So dem Aller-Durchleuchtigst-Großmächtigst- Und Unüberwindlichsten Römischen Kayser, Auch zu Hungarn vnd Böhemb König [...], Wienn in Oesterreich : Bey Johann Jacob Kürner, 1705, Tafel Nr. 5.

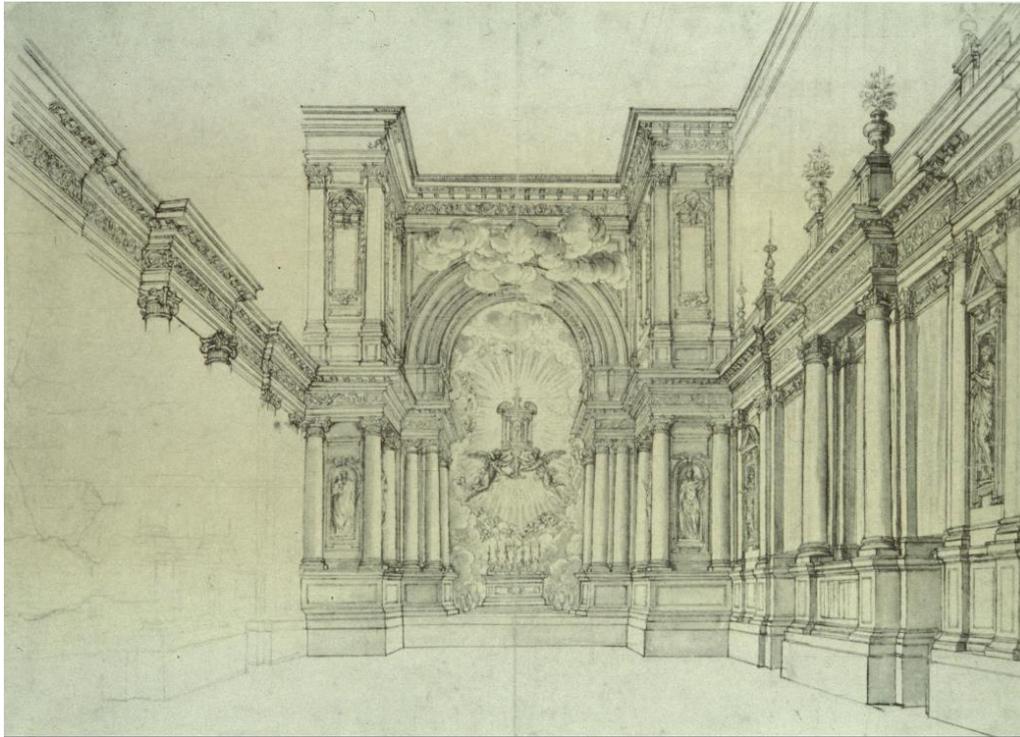


Abb. 63: Pietro da Cortona, Entwurfszeichnung für den Bauschmuck des Quarantore von San Lorenzo in Damaso, 398 x 568 mm, 1632, Bleistift/Tinte auf Papier, Windsor Castle, Royal Library, Inv.-Nr. 4448.

Abb. 64: Giovanni Francesco Grimaldi, Stich nach Niccolò Menghini, *apparato* im Il Gesù, 1640, Rom, Biblioteca Casanatense.

Abb. 65: Dominique Barrière, *Disegno del teatro fatto al Gesu nella Quinquagesima*, nach einer Radierung von Niccolò Menghini, 735 x 455 mm, 1646, Radierung auf Papier, British Museum, Inv.-Nr. Ii,5.148.

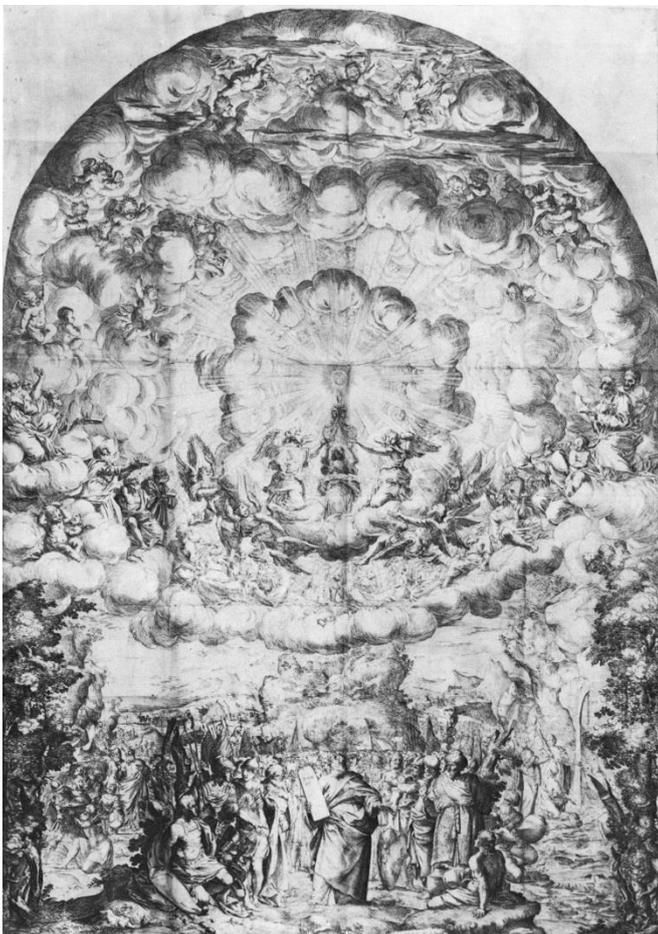




Abb. 66: Carlo Rainaldi, Stich nach dem *apparato* in Il Gesù 1650, Rom, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte.

Abb. 67: Andrea Pozzo (Inv.), Georg Conrad Bodenehr (sc.), *Theatrum repraesentans Nuptias Canae Galileae, constructum Romae Anno 1685. In Expositione Ven. Sacramenti in Templo Varnesiano Societatis Jesu. Figura LXXI*, Kupferstich, in: Andrea Pozzo, *Der Mahler und Baumeister Perspectiv, Erster Teil*, Augsburg 1708.

Abb. 68: Andrea Pozzo (Inv.), Georg Conrad Bodenehr (sc.), *Theatrum idem integrum, additis umbris ut picturae luminibus. Figura XLVII*, Kupferstich, in: Andrea Pozzo, *Der Mahler und Baumeister Perspectiv, Zweiter Teil*, Augsburg 1709.

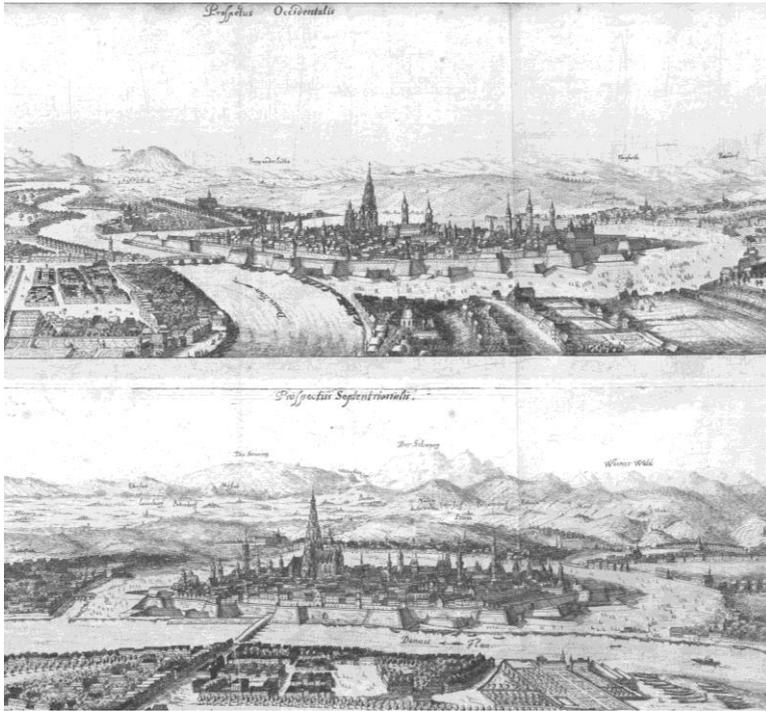


Abb. 69: Ansicht Wiens aus dem Westen und dem Norden (Detail), aus: Georg Matthäus Vischer, **TOPOGRAPHIA ARCHIDVCATVS AVSTRIÆ INF. MODERNÆ** : seu Controfee vnd Beschreibung aller Stätt, Clöster vnd Schlösser wie sie anietzo stehen in dem Ertzhertzogtumb unter Osterreich [...], Wien 1672.

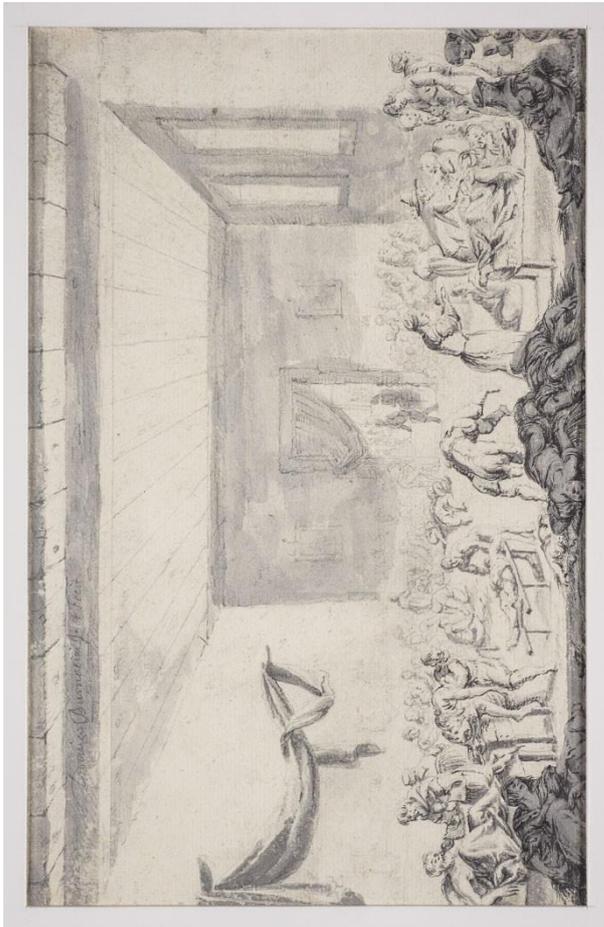


Abb. 70: Lodovico Ottavio Burnacini, *Das Pestspital*, Bleistift auf Papier, aquarelliert, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_78a2.

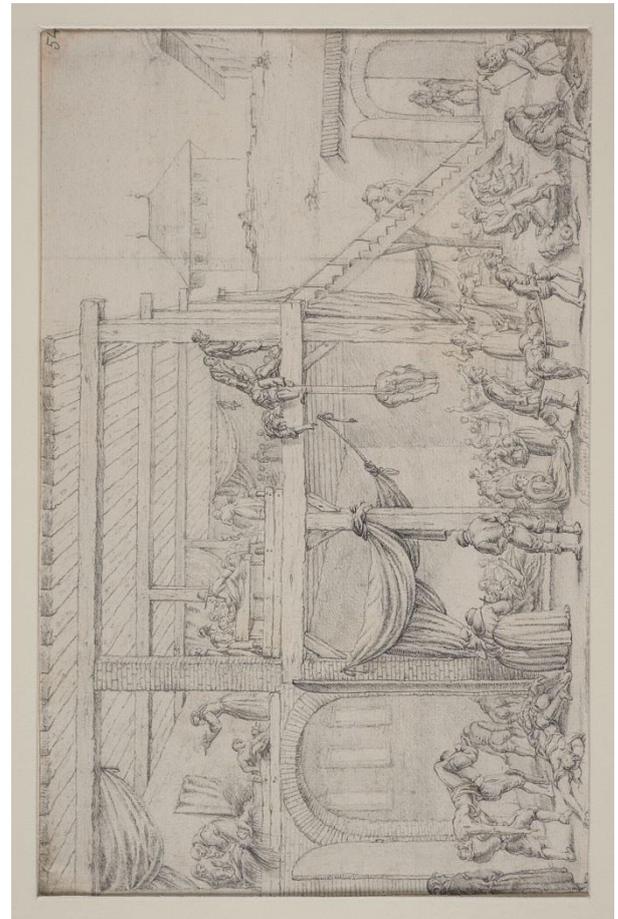


Abb. 71: Lodovico Ottavio Burnacini, *Das Pestspital*, 234 x 368 mm, Bleistift auf Papier, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_54a1.



Abb. 76: Unbekannt, Altarausstattung, spätes 17./frühes 18. Jahrhundert, braune Kreide und Aquarell auf Papier, 299 x 184 mm, Sopron Sammlung.

Abb. 78: Francesco Piranesi, *Macchina* nach Entwurf von Gian Lorenzo Bernini (?) für die *Quarantore* in der Cappella Paolina, Palazzo Apostolico (Vatikan), 1787, Kupferstich, 820 x 535 mm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, F. N. 28945 (11743).



Abb. 77: Lodovico Ottavio Burnacini, Samsons Kampf gegen die Philister, 456 x 334 mm, Bleistift auf Papier, koloriert, Wien, Österreichisches Theaternuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_16.



Abb. 79: Giuseppe Galli da Bibiena, *Bühnenbildentwurf*, 633 x 416 mm, 1740, aus: *Architetture e Prospettive dedicate alla Maestà di Carlo VI*.

Abb. 80: Giuseppe Galli da Bibiena, *Bühnenbildentwurf*, 632 x 414 mm, 1740, aus: *Architetture e Prospettive dedicate alla Maestà di Carlo VI*.

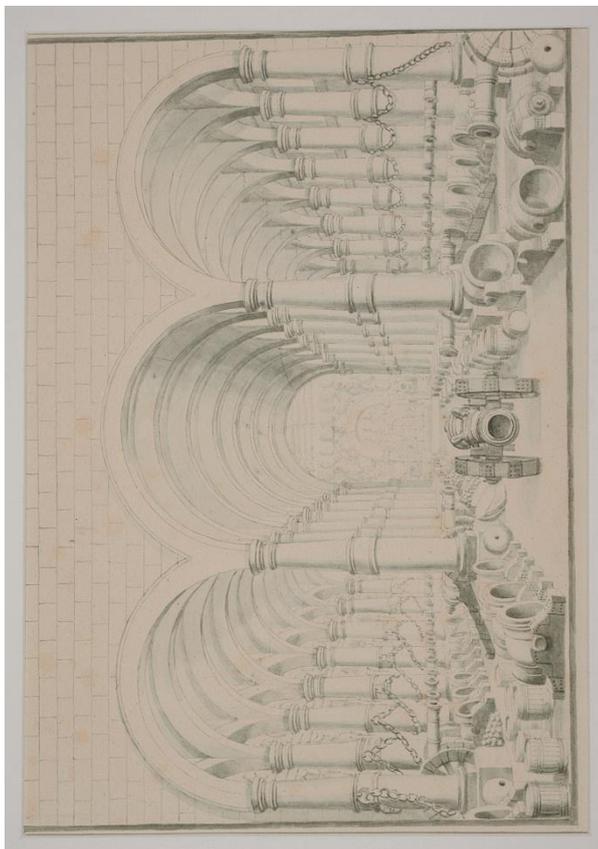


Abb. 81: Lodovico Ottavio Burnacini, *Das Arsenal*, 358 x 480 mm, Bleistift auf Papier, aquarelliert, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_41a.

Abb. 82: Lodovico Ottavio Burnacini, *Das Zeltlager*, Bleistift auf Papier, aquarelliert, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_39a.

Abbildungsnachweis

Abb. 1-6, 8-16, 18-21, 22, 23, 25, 27, 29, 33, 35, 37, 39-44, 46, 48-50, 70-71, 77, 81-82. © Wien, Theatermuseum.

Abb. 7. Andrea Sommer-Mathis, Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi, in: Emilio Sala/Davide Daolmi (Hg.), "Quel novo Cario, quel divin Orfeo" : Antonio Draghi da Rimini a Vienna ; atti del convegno internazionale, (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5 - 7 ottobre 1998), Lucca 2000, S. 398.

Abb. 17: © Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

Abb. 22, 24, 26, 28, 45. Melchior Küsel, *Icones biblicae novi testamenti. Figuren über die Biblische Historien Neuen Testaments*. Augsburg, Nachdr. Der Ausgabe 1679, Hildesheim 1968.

Abb. 30: Wegener 1995, Abb. 49.

Abb. 31-32: Kat. Ausst. Strasbourg 1998, Kat.-Nr. 65, 62.

Abb. 34: Bonnefoit 1997, Kat.-Nr. M 34, Abb. 244, M 6, Abb. 232.

Abb. 36: Spinosa, Nicola (Hg.), *Salvator Rosa - tra mito e magia*, (Kat. Ausst. Neapel, Museo di Capodimonte, 18.4 - 29.6. 2008), Neapel, 2008, S. 286.

Abb. 38: © New York, Pierpont Morgan Library, Signatur: 1982.75:172. <http://www.themorgan.org/drawings/item/187720> (zuletzt aufgerufen am 27.8.2015)

Abb. 47: Daniel Huguenin, Venedig – Glanz und Glorie, Paris 1983, S. 168.

Abb. 51: Kat. Ausst. Los Angeles 2014/2015, Abb. 8, S. 21.

Abb. 52: Winkelbauer 2003, S. 187.

Abb. 53-60: Strieder 1951, Abb. 1-2, 4, S. 276, Abb. 7, S. 277, Abb. 15-18.

Abb. 61: Caramelle 2009, S. 18.

Abb. 62: Karner 2014, Abb.IV.236, S. 438.

Abb. 63: Pietro da Cortona : 1597-1669 (Ausst. Kat. Rom, Palazzo Venezia, 31. Oktober 1997 – 10. Februar 1998), Milano 1997, S. 459, Abb. 109.

Abb. 64-65: Weil 1974, Abb. 52, Tafel 54c.

Abb. 66: Fagiolo Dell' Arco / Carandini 1977, S. 139.

Abb. 67-68: © Institut für Kunstgeschichte Wien, Nachlass Oswald Kutschera-Woborsky.

Abb. 69: © Universität Wien. https://phaidra.univie.ac.at/detail_object/o:209625 (zuletzt aufgerufen am 27.8.2015)

Abb. 72: Weil 1992, Fig. 8.

Abb. 73: Werner Telesko, Thesenblätter österreichischer Universitäten, Salzburg 1996, Kat.-Nr. 25, S. 157.

Abb. 74: Mikuda-Hüttel 1997, Abb. 59, S. 235.

Abb. 75-76: Knapp/Kilian/Jankovics 1999, Kat.-Nr. 2, S. 83, Kat.-Nr. 3, S. 85.

Abb. 78: Fagiolo Dell' Arco/Carandini 1977, S. 253.

Abb. 79-80: © Institut für Kunstgeschichte Wien.

Zusammenfassung

Die vorliegende Abschlussarbeit befasste sich mit zwanzig Zeichnungen des kaiserlichen Theateringenieurs Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707). Ihnen sind der rundbogige Abschluss, die Eucharistie in der oberen Bildhälfte, sowie eine biblische Szene in der unteren Bildhälfte gemeinsam.

In einem ersten Kapitel wurde der derzeitige Stand der Forschung dargelegt, die in diesen Zeichnungen Entwürfe für Bühnenbilder der Oratorien am Gründonnerstag und am Karfreitag sah. Dabei fanden die sogenannten *Sepolcri* am Gründonnerstag bis 1686 in der Kapelle der Kaiserwitwe Eleonora Magdalena Gonzaga statt, während diejenigen am Karfreitag in der Hofburgkapelle aufgeführt wurden. Grundlegend für diese Zuordnung der Entwürfe waren die Arbeiten von Flora Biach-Schiffmann 1931 und von Rudolph Schnitzler 1990.

Diesen Ausführungen folgte ein biographischer Exkurs zum Künstler und seiner Familie. Bereits der Vater von Burnacini, Giovanni, arbeitete für das Theater und kam mit Lodovico Ottavio 1651 von Venedig nach Wien. Ein Abriss dessen Oeuvres sollte die Zeichnungen in ihren Kontext einbetten. Dabei konnten die präzise und feine Ausführung, sowie seine Vielseitigkeit in seinen Motiven festgestellt werden. Dies lässt zur Annahme führen, dass Burnacini mit Vorlagen arbeitete. Für die in dieser Arbeit besprochenen Zeichnungen konnten Übernahmen in Komposition und Motiv aus einer von Melchior Küsel gestochenen Bilderbibel festgestellt werden. Ebenso wurde auch Johann Wilhelm Baur als Vorbild für einige Bildfindungen Burnacinis diskutiert.

Das dritte und zentrale Kapitel präsentierte die Entwürfe einzeln, deren Ikonographien zum Teil nicht auf Anhieb erkennbar sind. Die zunächst als Behelf vorgenommene Einteilung in Szenen, die mit Leben und Passion Christi zusammenhängen, und alttestamentarischen Szenen, die einen Triumph der Eucharistie vergegenwärtigen, machte zudem deutlich, dass vor allem die letzteren Motive in Verbindung mit der Eucharistie eine ungewöhnliche Konstellation sind.

Die Bedeutung der Eucharistiefrömmigkeit im Habsburgerreich wurde in einem kurzen, aber zentralen Kapitel mittels von historiographischen Schriften, Kunst und Traktaten erörtert. Die *Avvisi italiani* berichteten ebenfalls von zahlreichen Andachten vor der ausgestellten Eucharistie, die bei besonderen Anlässen vollzogen wurden. An

die Vierzigstundegebete in Rom hinweisend, wurde eine Verwendung der Entwürfe von Burnacini in einem solchen Kontext vorgeschlagen. Eine Verwendung im Kontext der *Sepolcri* ist jedoch angesichts der Wiederverwendung von ephemeren Festdekorationen nicht zur Gänze ausschließen.