

RUDI RISATTI

Die Burnacini in Wien

*Die Übersiedlung einer Familie von Theaterarchitekten von Venedig
an den kaiserlichen Hof**

Abstract

The theatre tradition of the Habsburg Empire has its roots in a past rich in festive events and very different types of performances. Already at the beginning of the 16th century and increasingly so during the 17th century, especially under the reign of Emperor Leopold I, the Viennese court engaged architects, artists, composers, musicians and writers to create – following the example of the Italian princely courts – an impressive spectacular culture devoted to great dynamism. With the spread of musical opera at the beginning of the 17th century also in Habsburg territory, the monarchs began to commission the construction of new theatres, which were true jewels of engineering and stage technology. It is at this point that, in the history of the Empire, mention should be made of the contribution of Giovanni and Lodovico Ottavio Burnacini. The Burnacini were illustrious ‘theatre engineers’ and certainly – together with Giacomo Torelli, who had been invited by Louis XIV to Paris – among the most important of those who emigrated beyond the Alps. A theatre engineer took care of most aspects of festivals and theatre productions, from conception to realisation, giving a decisive imprint to the whole aesthetics of the event. The aim of the article is to illustrate the researches carried out in recent years and to show how the Burnacini family, thanks to cultured men of letters who acted as intermediaries, were invited to Vienna to live there permanently, proposing types of spectacles that became fundamental for the history of theatre and almost a synonymous of Baroque culture.

Die Theatertradition Österreichs hat ihre Wurzeln in einer Vergangenheit, die reich an festlichen Ereignissen und unterschiedlichen Arten von theatralischen Darbietungen war. Die großen Theater Wiens, wie z. B. das Burgtheater oder die Wiener Staatsoper, sind nicht zufällig, sondern dank ihrer geschicht-

* Eine ähnliche Version dieses Textes in italienischer Sprache ist in folgendem Band erschienen: *Patrons, intermediaries, Venetian artists in Vienna & imperial domains (1650–1750)*, hrsg. von Enrico LUCCHESI–Matej KLEMENČIČ (Firenze 2022) 13–22.

lichen Entwicklung Institutionen von Weltrang geworden. Denn sie stehen in der Tradition früherer Theater, nämlich des Alten Burgtheaters am Michaelerplatz, das wie ein Rohdiamant in die Fassade der Wiener Hofburg eingelassen war, oder des Kärntnertortheaters, das sich ungefähr anstelle des heutigen Hotels Sacher befand. Diese Theater, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts gegen Einlösen einer Eintrittskarte öffentlich zugänglich gemacht wurden und Ausdruck eines zunehmend an Kunst und Musik interessierten Bürgertums waren, sind ihrerseits das Ergebnis einer noch früheren Theatertradition, die aus einem programmatischen Mäzenatentum des Kaiserhauses hervorging. Letzteres wurde spätestens seit Beginn des 16. Jahrhunderts unter Kaiser Maximilian I. systematisch betrieben und im Laufe des 17. Jahrhunderts intensiver verfolgt. Besonders Kaiser Leopold I. setzte – ähnlich wie König Ludwig XIV. in Frankreich – vermehrt auf Kunst und Kultur als Mittel zur Repräsentation. Literaten, Komponisten, Musiker Architekten und bildende Künstler leisteten ihren Beitrag, um nach dem Vorbild der italienischen Fürstenhöfe theatralische Darbietungen und spektakuläre Vergnügungen zu veranstalten. Diese dienten nicht nur der Unterhaltung, sondern waren auch dazu bestimmt, in der kollektiven Wahrnehmung ein System allegorisch-symbolischer Bezüge zu verankern, das innenpolitisch auf die Festigung der Herrschaft der Wenigen über die Vielen abzielte und auf internationaler Ebene Hegemonialansprüche in Europa erhob¹. Zu den Veranstaltungen, die sich ab dem 16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten, gehörten Turniere, Straßenfeste, Winterumzüge mit thematisch geschmückten Schlitten² und Feuerwerke, deren Ziel es war, das Publikum in

¹ Zur Festkultur der Habsburger in Renaissance und Barock und über ihre gesellschaftlich-politischen Implikationen vgl. *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, hrsg. von Andrea SOMMER-MATHIS–Daniela FRANKE–Rudi RISATTI (Publikation zur Ausstellung im Theatermuseum, 2. März 2016 – 30. Jänner 2017, Wien 2016) passim. Ausführliche Informationen zur Geschichte der Wiener Staatsoper von den Anfängen bis zur Gegenwart finden sich im zweibändigen Tagungsband: *Geschichte der Oper in Wien* (Wiener Staatsoper), 17. – 19. September 2018, hrsg. von Dominique MEYER–Oliver RATHKOLB–Andreas LÁNG–Oliver LÁNG (Wien–Graz 2019). Zum Kärntnertortheater: *Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, hrsg. von Andrea SOMMER-MATHIS–Reinhard STROHM (= *Specula Spectacula* 14, Wien 2022).

² Man denke an die im späten 16. Jahrhundert von Giuseppe Arcimboldo entworfenen Schlitten, die ca. hundert Jahre später von Lodovico Ottavio Burnacini aufgegriffen wurden, vgl. *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*, hrsg. von Rudi RISATTI (Wien 2019) 237 und Monika KURZEL-RUNTSCHNEIDER, *Theatralik auf Schnee und Eis. Burnacini und die Schlitten des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: SOMMER-MATHIS–FRANKE–RISATTI 209–218. Vgl. hier zudem einen mit Drachen und verschlungenen Basilisken verzierten Schlitten in der Online-Sammlung des Theatermuseums Wien: <https://www.theatermuseum.at/de/object/929853/> [20. Dezember 2022].

Staunen zu versetzen und das Antlitz der Mäzeninnen und Mäzene, die auf den Tribünen ihren Platz eingenommen hatten, durch Feuerräder und andere wundervolle pyrotechnische Effekte buchstäblich zu erleuchten, wodurch sie ihre Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit natürlich zu erhöhen vermochten. Schließlich war ‚sehen und gesehen werden‘ das wahre Motiv jener bombastischen, für uns heute vielleicht nicht ganz nachvollziehbaren Festkultur der Frühen Neuzeit, wofür großer Aufwand betrieben wurde und wofür die Höfe keine Kosten scheuten.

Feste und Theateraufführungen konnten sowohl in den Prunkräumen der Paläste wie auch im Freien inszeniert werden. Aus dem Ausland wurden Komödiantentruppen eingeladen, die am Hof und gelegentlich auch auf der Straße auftraten. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts, mit der Ausbreitung der Oper als neue theatralische Gattung auch auf habsburgischem Gebiet³, begannen die Monarchen nach und nach auch Theaterhäuser⁴, also eigens für theatralische Darbietungen vorgesehene Gebäude errichten zu lassen, die sich zu wahren Meisterstücken des Ingenieurwesens und der Bühnentechnik entwickelten und die die Anwesenheit von erprobten Theateringenieuren oder -architekten erforderten.

Es ist genau dieser Kontext, in dem die Burnacini, die damals zu den wichtigsten ‚Theateringenieuren‘ des italienischen *Seicento* zählten, einen bemerkenswerten Schritt im Verlauf ihrer Karriere erlebten. Dieser Artikel fasst den Stand der Forschung der letzten Jahre zusammen, setzt aber einen besonderen Akzent auf das dichte Beziehungsnetz, das schließlich zu ihrer Übersiedlung nach Wien führte.

Bevor auf Leben und Karriere der beiden Burnacini eingegangen wird, sei zunächst auf die besondere Bedeutung ihres Berufes hingewiesen. Denn die Funktion eines Theateringenieurs oder -architekten fasste Aufgaben zusammen, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und vor allem heute zumeist getrennt ausgeübt werden: Erbauer von Theatern, Experte für Bühnentechnik, Bühnenbildner, z. T. Regisseur, Kostümbildner und manchmal sogar Impresario. Kurz gesagt, ein Theateringenieur kümmerte sich um ein Großteil der Aspekte einer Theaterproduktion und – wie wir sehen werden – der Festkultur

³ Herbert SEIFERT, Das erste Musikdrama des Kaiserhofs, in: Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge, hrsg. von Herbert SEIFERT–Matthias Johannes PERNERSTORFER (Wien 2014) 325–338.

⁴ Ein Beispiel dafür ist das Theater auf der Kurtine, das 1668 von Lodovico Ottavio Burnacini in Wien erbaut wurde und von dem das Theatermuseum eine bekannte Seitenansicht besitzt: <https://www.theatermuseum.at/de/object/633837/> [20. Dezember 2022].



Abb. 1: Unbekannter Stecher, *Porträt von Giovanni Burnacini*, o. Dat. [1652/55]. 15,4 × 11,6 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr.GS GPK7639. © KHM-Museumsverband.

im höfischen Kontext, von der Konzeption bis hin zur Realisierung; er prägte deren gesamte Ästhetik entscheidend mit⁵.

⁵ Die Bezeichnungen Theaterarchitekt und Theateringenieur wurden sowohl einerseits von den Burnacini selbst in der Korrespondenz mit ihren Auftraggebern verwendet (d. h., sie bezeichneten sich oder unterschrieben oft als solche) als auch andererseits von Dritten, z. B. der Kanzlei des Kaiserhauses, in Notizen, Verträgen, Rechnungen und Quittungen. Dies trifft unabhängig von der verwendeten Sprache (Italienisch, Deutsch oder Latein) zu. Im ersten Fall finden sich die Begriffe sogar in einigen ihrer Stiche, und zwar unterhalb der Inschriften und Widmungen an die Auftraggeber. Auf einem Stich, der einen *Triumph des Allerheiligsten* von 1652 darstellt und auf den später noch eingegangen wird (s. u. Anm. 22), ist beispielsweise zu lesen: *Ioannes Burnacinus Ces:ae Maie:tis Archittetus Inuentor*; der Seitenansicht des Theaters auf der Kurtine (vgl. Anm. 4) ist zu entnehmen: *Lodovico Burnacino Ingegniero di Sua: S.C.M: Inventor*. Für den zweiten Fall sei hier auch auf weitere Stellen verwiesen, die in RISATTI 23 (Anm. 3), 60 (Anm. 121), 57, 42 (Anm. 43 und 44), 59 (Anm. 54) zitiert werden.

Doch wer waren diese Burnacini, deren Name in nicht theaterwissenschaftlichen Kreisen fast in Vergessenheit geraten ist? Es handelt sich um Giovanni Burnacini (1609–1655), der am 28. August 1609 in Cesena getauft wurde (**Abb. 1**), und seinen Sohn Lodovico Ottavio (1636–1707), der wahrscheinlich in Venedig auf die Welt kam und mit Sicherheit seine Jugend dort verbrachte. Zusammen dienten sie dem Haus Habsburg während der Herrschaft von drei Kaisern: Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. Ihre Werkstatt ist nicht nur wegen der Anzahl der von ihnen betreuten Theateraufführungen und Feste oder wegen der künstlerischen Qualität ihrer Arbeit von Bedeutung – eine Qualität, die durch die Wertschätzung ihrer Auftraggeberinnen und Auftraggeber immer wieder bestätigt und von zeitgenössischen Kommentatoren bekräftigt wurde –, sondern auch wegen ihren besonderen Biografien. Sie sind gute Beispiele für die typische Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Mäzenatentum, in deren Rahmen auch Literaten aus der akademischen Elite immer wieder eine wichtige Rolle als Vermittler spielten⁶.

Die rezenten Forschungen zur Vorbereitung der Ausstellung „Groteske Komödie. Lodovico Ottavio Burnacini“ im Theatermuseum in Wien (8. Oktober 2020 – 2. August 2021) haben viele Wissenslücken um die Familiengeschichte der Burnacini und die mannigfaltigen Beziehungen, die zu ihrem internationalen Erfolg⁷ führten, schließen können.

Zunächst gibt es einige Indizien dafür, dass die Hinwendung der Familie Burnacini zu Festen und zum Theater bereits auf den ersten Lodovico, Giovanni's Vater und Großvater von Lodovico Ottavio, zurückzuführen ist. Denn in der Region von Cesena diente er nicht nur als Artillerist, sondern auch als *bombardino*⁸, d. h. als Experte für Pyrotechnik im Kontext der Feste. Es war dies eine Kunst, die Giovanni später ebenfalls beherrschte, wie ein Stich im British Museum⁹ bezeugt.

⁶ Zur Rolle von Literaten und Akademien als Vermittler zwischen Herrschaftshäusern und Künstlern (aller Gattungen) vgl. Francis HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (1963, revised and enlarged edition, Yale–New Haven 1980) passim.

⁷ Vgl. RISATTI und insbesondere Samantha SANTI O DE SANTI, Die Burnacini, eine Dynastie von Theateringenieuren. Neue Entdeckungen zu ihrer Herkunft, in: RISATTI 39–62. Dank intensiver Recherchen konnte sie bisher unveröffentlichte Informationen an den Tag legen und somit den Stand der biografischen Forschung – vgl. z. B. Amalia BARIGOZZI BRINI, Burnacini, Giovanni, in: DBI 15 (1972), online unter: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-burnacini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-burnacini_(Dizionario-Biografico)/) [20. Dezember 2022] – aktualisieren.

⁸ SANTI O DE SANTI 39.

⁹ Collections of The British Museum (Reg.nr. 1870,1008.3000), online unter: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-1008-3000 [20. Dezember 2022].



Abb. 2: Lodovico Ottavio Burnacini, *Ponte di Rialto dal Altra Parte*, o. Dat. [ca. 1670–1680]. Bleistift, Bister und Bleiweiß auf Papier, 35,2 × 52,5 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ Min29 28. © KHM-Museumsverband.

Trotz der jüngsten Entdeckungen berichten die bisher bekannten Quellen erst ab dem Alter von 27 Jahren von Giovannis Leben. Im Jahr 1636 – dem Geburtsjahr seines Sohnes Lodovico Ottavio – ist sein Aufenthalt in Venedig dokumentiert (**Abb. 2**)¹⁰. Dort konnte er sich zunächst als Architekt und später auch als Impresario der Theater S. Cassian, SS. Giovanni e Paolo und ab 1648 des Teatro Santi Apostoli beweisen¹¹.

Giovanni Burnacini lebte und arbeitete in der Lagunenstadt in jenen Jahren, in der sie vielleicht das aktivste Zentrum des europäischen Theaterlebens

¹⁰ Auch einige Zeichnungen von Lodovico Ottavio, insbesondere eine seiner beiden hier wiedergegebenen ‚Zwillingsansichten‘ der Rialto-Brücke in Bister und Bleiweiß (**Abb. 2**), scheinen den starken Einfluss Venedigs auf die Biografien der beiden Burnacini zu unterstreichen. Lodovico Ottavio nannte sie *Ponte di Rialto* und *Ponte di Rialto dal Altra Parte*. Nur in der ersten Ansicht, die hier nicht veröffentlicht ist, aber online eingesehen werden kann (<https://www.theatermuseum.at/de/object/929815/> [20. Dezember 2022]), hat der Künstler unten links einen *Pantalone* dargestellt. Die vielleicht bekannteste venezianische Figur aus der *Commedia dell'Arte* steht hier auf einem Steg direkt unter der Brücke und scheint auf einen *Zanni* zu warten, der ihm seine Dienste anbieten wird. Diese Figur scheint auf die Verbindung zwischen Venedig und der Welt des Theaters zu verweisen, die den jungen Lodovico Ottavio stark beeinflusst haben muss, vgl. RISATTI 170f.

¹¹ Vgl. SANTI O DE SANTI 46–50.



Abb. 3: Giovanni Burnacini, Inszenierter Ritterkampf in der Oper *Le pretensioni del Tebro e del Po* (Ferrara 1642). Kupferstich, 29 × 23,6 cm. Città di Castello, Biblioteca comunale Giosue Carducci, Inv.-Nr. 50507. Foto: © Samantha Santi o De Santi.

war; seine Bekanntheit wuchs und dadurch erhielt er wichtige Aufträge auch in anderen Städten, wie z. B. in Ferrara. Im Jahre 1640 – möglicherweise im Zuge des Todes des Ferrareser Architekten Alfonso Rivarola, genannt Il Chenda (1590–1640) – beauftragte ihn der Markgraf von Ferrara Cornelio Bentivoglio (1606–1663) mit der Inszenierung der Oper *L'amore trionfante dello sdegno*¹² (Die Liebe triumphiert über die Verachtung) nach Texten des Humanisten Ascanio Pio di Savoia (1580–1649), die zwischen 1641 und 1642 zweimal in der sogenannten Sala Grande¹³ aufgeführt wurde. Die Sala Grande war jenes Theater, das Jahre zuvor Giovanni Battista Aleotti (1546–1636) für die Ac-

¹² Ascanio Pio di Savoia, L'AMORE TRIONFANTE / DELLO SDEGNO / Drama Recitato in Musica Con Machine / NELLA CITTA DI FERARA / Per La Venuta del L'ECC.MO PRINCIPE / SIG.n D. TADDEO BARBERINI / Prefetto Di ROMA GENERAL.mo / Del l'Armi Di S. CHIESA / OPERA / DI D. ASCANIO PIO / Di Savoia / In Ferarra per Fran.co Suzzi Stamp. Cam, 1642.

¹³ Vgl. Paolo Fabbri, I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento I (Lucca 2002) passim und eine vom MuseoFerrara herausgegebene Übersicht, online unter: <http://www.museoferrara.it/view/s/f9f67487b272433882a8d02a9ff998ae> [20. Dezember 2022].

cademia degli Intrepidi errichtet hatte. Letzterer war in Bezug auf bühnentechnische Erneuerungen ein bedeutsames Vorbild. Denn ihm wird traditionell das Überwinden des Periakten-Systems und die Erfindung der beweglichen Theaterkulissen zugeschrieben. Auf *L'amore trionfante dello sdegno* folgte nur ein Jahr später das Opernturnier *Le Pretensioni del Tebro e del Po*¹⁴ (Die Ansprüche der Flüsse Tebro und Po), für das Giovanni Burnacini ein spezielles Theater mit hölzernen Logen bauen sollte, das aus heutiger Sicht durchaus als modern bezeichnet werden kann. Der szenische Bereich beschränkte sich nämlich nicht auf die Nutzung des eigentlichen Bühnenraums, sondern dehnte sich, Reiter und Pferde eingeschlossen, auf das gesamte Parkett aus (Abb. 3).

Die Quellen aus Ferrara liefern nicht nur wertvolle Informationen über die beiden Bühnenwerke, sondern auch über die intensive, manchmal hektische Tätigkeit eines Theateringenieurs der damaligen Zeit, der stets von Förderern abhängig war. Von großer Bedeutung ist dabei ein Brief von Giovanni – sein frühestes bisher gefundenes Autograf –, in dem er schreibt:

*Hochwohlgeborener und hervorragender Herr und verehrtester Beschützer! Gemäß dem Wort und der Vereinbarung, in der ich mit Euer Hochwohlgeboren verblieben bin, warte ich auf Eure Order und Befehle. Die Herren Musiker von San Cassiano, will heißen vom Theater, haben mir gesagt, dass sie gehört haben, dass Euer Hochwohlgeboren meine Person bis Ende November nicht benötigen wird, daher haben sie mich gebeten, ihnen ihre Bühne instandzusetzen, weil diese drei Monate sonst keine Frucht tragen. Ich habe ihnen geantwortet, dass ich Euer Hochwohlgeboren mein Wort gegeben habe und nichts disponieren könne. Sie haben mich sehr ersucht, dass ich ihnen wegen der Bestätigung schreiben möge. Ich werde auf Eure Order warten und nur genau das machen, was mir von Euch befohlen wird, und entbiete Euch meine tiefste Verehrung, die ich einem solchen Herrn schulde. Aus Venedig am 31. August 1640. Euer Hochwohlgeboren ergebenster Diener, Giovanni Burnacini*¹⁵.

¹⁴ Francesco BERNI, LE PRETENSIONI / DEL TEBRO, E DEL PO' / CANTATE, E COMBATTUTE / IN FERRARA, / NELLA VENUTA / DELL'ECCELL. SIG. PRINCIPE DON / TADDEO BARBERINI / PREFETTO DI ROMA, / GENERALISS. DELL'ARMI DI S. CHIESA, ETC. / COMPONENTO DEL SIG. / DONN'ASCANIO PIO DI SAVOIA / E DESCRIZIONE / DI FRANCESCO BERNI / In Ferrara per Francesco Suzzi Stamp. Camerale / CON LICENZA DE' SUPER. 1642.

¹⁵ *Ill.mo et Ecc.mo Sig.r et Pro. Coll.mo Conforme la parolla et apuntamento restato con V. S. Ill.ma sto attendendo li sui ordini et Comandi. Li Sig.ri Musici di san Casano cioe del Teattro mi à[n] detto di aver inteso a dire che non sia V. S. Ill.ma per Adoprar la mia persona sino alla fine di Novembre onde mi ano pregatto ch'esendovi questi tre mesi infrutuosi Volia Metterli in sesto la lor sena. Li ò Risposto ch'avendo datta la parola à V. S. Ill.ma non poso dispor Cosa alchuna. Mi ano fatto grand istanza che voli per la Certificazione della lunghezza di questo Tempo schriverli atendero li soi ordini ne faro senon quel tanto che da lei mi Vera*



Abb. 4: Porträt von Andrea Zani, in: Valerio ZANI, *Memorie imprese, e ritratti de' Signori accademici Gelati di Bologna* (Bologna 1672) 44.

Aus diesem Brief lässt sich eine gewisse Ungeduld und innere Zerrissenheit des Künstlers ablesen. Die Aufträge waren zahlreich und überschritten sich; aber vom Markgrafen kam keine Reaktion. Nicht weniger bedeutend sind in

Comandatto facendoli quella profonda Reverenza che devo à un Ta[le] Sig.re / di Veneci di 31 Agosto 1640. / A V. S. Ill.ma et Ecc.a / Devotissimo Servitore/ Giovanni Burnaccini. Ferrara, Archivio di Stato, Fondo Bentivoglio, Lettere Sciolte, b. 252, cc. 36–37, zit. nach SANTI O DE SANTI 42. Vgl. auch Roberta ZIOSI, *I libretti di Ascanio Pio di Savoia: un esempio di teatro musicale a Ferrara nella prima metà del Seicento*, in: *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, hrsg. von Paolo FABBRI (Lucca 1999) 135–165, hier 145 Anm. 43.

diesem Zusammenhang die Briefe von Andrea Zani († 1651) (**Abb. 4**), einem Mitglied der Bologneser Accademia dei Gelati, der als Vermittler zwischen den beiden fungierte:

*Ich habe drei weitere Briefe an Euer Hochwohlgeboren geschrieben, aber nicht das Glück einer Antwort gehabt. Ich nehme an, dass Ihr Euch auswärts aufgehalten habt. Der Maler oder Ingenieur, mit dem mir Euer Hochwohlgeboren zu sprechen aufgetragen hat, weil er in diesem Fasching bei dem Fest, das für Euren hochwohlgeborenen Herrn Schwager veranstaltet werden soll, Euch dienen soll, ersucht mich, dass Ihr ihm irgendeine Nachricht geben mögt, ob er parat stehen soll, da er andere Angebote hat. Euer Hochwohlgeboren möge mir irgendeine Nachricht geben, [...] ich flehe Euch an um ein paar Zeilen, damit diese armen Leute wissen, was sie tun sollen [...]*¹⁶.

Die Beziehung zwischen einem Theatermann wie Burnacini und einem Literaten wie Zani verdient es, näher untersucht zu werden, denn vielleicht war es ihm zu verdanken, dass das Kaiserhaus Burnacini nach Wien einlud.

Es ist plausibel, dass Zani Burnacini kennenlernte, als er 1637 nach Venedig zog und gleichzeitig Verbindungen zum Hof in Mantua knüpfte. Dort ernannte Maria Gonzaga (1609–1660) Zani zum Markgrafen und arrangierte seine Heirat mit Lucrezia, der Tochter des Prinzen Giovanni Siro da Correggio von Österreich (1590–1645)¹⁷. Um die Interessen seines Schwiegervaters zu vertreten, reiste Zani mehrmals nach Wien, wo er das Vertrauen von Kaiser Ferdinand III. gewann, der ihn später zum kaiserlichen Mundschenk ernannte. Ab 1650 residierte Zani schließlich ständig am kaiserlichen Hof. Im Jahr 1651 heiratete der Kaiser dann in dritter Ehe die Tochter von Maria Gonzaga, Eleonora Maddalena Gonzaga-Nevers von Mantua (1628–1686) (**Abb. 5**). Diese kultivierte und stilvolle Frau ging in die Geschichte ein als Liebhaberin von Musik und Theater, als Mäzenin von Künstlern und Literaten sowie als Initiatorin zahlreicher Feste und Komödienaufführungen am Wiener Hof.

¹⁶ *Ho scritto tre altre mie a V. E. né mai ho potuto haver fortuna di risposta mi immagino si sia trattenuta fuori. Il Pittore o Ingegniero che V. E. mi fece parlar per venirla a servir questo Carnevale per la festa da doversi fare per l'Ill.mo Sig.r Cognato suo mi fa istanza li dia qualche aviso se deve star a sua posta havendo altre occasioni V. E. mi dia qualche aviso, [...] la suplico di quattro righe [così] questi poveretti sappiano quello devono fare [...]*. Ferrara, Archivio di Stato, Fondo Bentivoglio, Lettere Sciolte, b. 253, c. 46r, zit. nach SANTI O DE SANTI 42. Vgl. auch Dinko FABRIS, *Mecenati e Musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585–1645)* (Lucca 1999) 474f.

¹⁷ SANTI O DE SANTI 42. Zum Leben von Giovanni Siro da Correggio s. auch Alberto GHIDINI, *Correggio, Giovanni Siro da*, in: DBI 29 (1983), online unter: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-siro-da-correggio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-siro-da-correggio_(Dizionario-Biografico)/) [20. Dezember 2022].



Abb. 5: Frans Luycx, *Eleonora Gonzaga-Nevers als Diana*, 1651. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 4508. © KHM-Museumsverband.

Obwohl die Literatur des 19. Jahrhunderts¹⁸ und selbst die Nachschlagewerke des letzten Jahrhunderts es behaupten, sind die Burnacini nie in Mantua

¹⁸ Heinrich KÁBDEBO, Zur Entwicklungs-Geschichte der Decorations- (Architektur-) Malerei in Wien, in: Österreichische Kunst-Cronik II/4 (5. Juni 1879) 62; Albert ILG, Die Fischer von Erlach (Wien 1895) 77, 79.



Abb. 6: Frans Luycx, *Porträt von Ferdinand III.*, ca. 1648. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 3107 (Detail). © KHM-Museumsverband.

tätig gewesen. Dennoch kann es kein Zufall sein, dass Ferdinand III. sie 1651 – gerade im Jahr seiner Eheschließung mit Eleonora – nach Wien berief. Es liegt auf der Hand, dass diese Wahl aufgrund der engen Kontakte getroffen wurde, die zwischen Venedig, Mantua und Wien bestanden. Wie aus den Archiven hervorgeht, fand die Nachricht auch an anderen Höfen Widerhall. Einer Notiz im Archivio Segreto Estense von Modena entnimmt man:

*[...] kam ein Architekt aus Italien, um ein Theater mit wunderbarer Maschinerie am Ort der Reitschule, oder auch Rosstummelplatz, zu entwerfen, wo auf Kosten seiner Majestät eine musikalische Komödie aufgeführt werden soll*¹⁹.

¹⁹ [...] *è venuto un Architetto d'Italia per disegnare un Teatro con Machine prodigiose nel luogo del maneggio, o sia Cavallerizza, ove si reciterà una Commedia in musica a spese di S. Maestà.* Notiz, datiert 19. August 1651; Ferrara, Archivio Segreto Estense, zit. nach Lorenzo BIANCONI–Thomas WALKER, *Dalla Finta pazza alla Veremonda: storie di Febi-armonici*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* X (1975) 379–454, hier: 416, Anm. 154.

Diesmal handelte es sich aber nicht mehr um eine kurze Reise, wie es in Ferrara und anderen italienischen Städten der Fall gewesen war, um dann, nach beendetem Auftrag, nach Venedig zurückzukehren, sondern um eine Übersiedlung mit der ganzen Familie im Schlepptau, einschließlich des sechzehnjährigen Lodovico Ottavio, der bereits dem Vater assistierte. Die gesamte Werkstatt wurde von der Lagunen- in die Kaiserstadt verlegt. Es darf daher nicht überraschen, dass das einzige bisher überlieferte Porträt von Giovanni Burnacini (vgl. **Abb. 1**) von seiner Dankbarkeit gegenüber dem Monarchen zeugt: In dem Medaillon, das der Ingenieur um den Hals trägt, erkennt man unschwer das Bildnis des Mannes, der ihn nach Wien holen ließ: Kaiser Ferdinand III. (**Abb. 6**).

Giovanni Burnacinis Wiener Karriere wurde sofort von zahlreichen wichtigen Ereignissen bestimmt. Darunter 1652 das Opernturnier *La Gara*²⁰ von Alberto Vimina (1603–1667) mit Musik von Antonio Bertali (1605–1669), dem *Maestro di Cappella di Sua Maestà Cesarea*. Gegenstand des Librettos ist der Streit zwischen den vier Kontinenten um das Privileg, die Geburt der Infantin Margherita Teresa, der Tochter Philipps IV. von Spanien, die mit dem künftigen Kaiser Leopold I. verlobt war, zu feiern. Wie Zeichnungen²¹ und Stiche belegen wurde auch in diesem Fall die Bühne so gestaltet, dass im Rahmen der Oper ein inszeniertes Turnier stattfinden konnte. Auf *La Gara* folgten im selben Jahr in der Prager Kirche von St. Jakob der Bau einer sakralen Dekoration mit dem Titel *Trionfo del SS. Sacramento*²², die in einem wertvollen Gedenkstich vom jungen und künstlerisch schon vielversprechenden Lodovico Ottavio bildlich festgehalten wurde. 1653 errichtete Giovanni dann in Regensburg, anlässlich des dortigen Reichstags, ein neues hölzernes Theater, in dem

²⁰ Alberto VIMINA, *LA GARA / Opera Dramatica rappresentata in Musica, / Per introductione di Torneo fatto in Vienna, / PER LA NASCITA / DELLA SERENISSIMA / INFANTA DI SPAGNA, / DONNA / MARGARITA / MARIA D'AUSTRIA, / DEDICATA / A SUA ECCELLENZA IL SIGNORE / MARCHESE DI CASTEL RODRIGO, GENTILHUOMO / [...]* / Vienna D'Austria, Appresso Matteo Riccio, l'Anno 1652; das Libretto ist auf den 7. Jänner 1652 datiert.

²¹ Andrea Sommer-Mathis hat neulich auf fol. 107r im XII. Album der Nicolai-Sammlung in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart eine Originalzeichnung von Giovanni Burnacini entdeckt, die den Bühnenraum für diese Oper darstellt, vgl. Andrea SOMMER-MATHIS, *The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena*, in: *Music in Art* XLII/1–2 (2017) 71–96; das Bild ist auch online verfügbar und frei zugänglich: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=5592&tx_dlf%5Bpage%5D=223 [21. September 2021].

²² Ein Exemplar des Stichs befindet sich in der Galéria mesta Bratislavy, Inv.-Nr. C6460, online unter: https://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:GMB.C_6460 [20. Dezember 2022].



Abb. 7: Jacob von Sandrart nach Giovanni Burnacini, *Landschaft mit stürmischer See*, Detail aus dem Bühnenbild zum Prolog der Oper *L'inganno d'amore* (Regensburg 1653). Kupferstich, ca. 15 × 19 cm (ohne Proszenium). New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University.

die Oper *L'inganno d'amore*²³ von Benedetto Ferrari (1604?–1681) mit Musik des bereits erwähnten Antonio Bertali aufgeführt wurde. Die Oper beginnt mit einem lebhaften Duett zwischen den Göttern Fortuna und Amor:

*Quai lampi, quai tempeste
Vanno il mare agitando
All'apparir d'Amore?*²⁴

Für diese Szene schuf Giovanni Burnacini eine stürmische, durch Blitze erhellte Meereslandschaft (**Abb. 7**). Die lebhafteste Darstellung im Opernlibretto, die von Jacob von Sandrart (1630–1708) gestochen wurde, scheint den innovativen Charakter von Giovanni Burnacinis Bühnenbildkunst, die sonst als eher

²³ Benedetto FERRARI, L'INGANNO D'AMORE / Drama / Di Benedetto Ferrari / Dedicato / Alla S. C. M. Dell'Imperatore / FERDINANDO III / Rappresentato in Musica / Nell'Anno dell'Imperiale Dieta 1653 / Ratispona / Christoff Fischero.

²⁴ *Welche Blitze, welche Stürme wühlen das Meer auf, wenn die Liebe erscheint?*, ebd. Prolog.



Abb. 8: *Bronzemedaille mit einem Porträt von Lodovico Ottavio Burnacini*, Ignaz Bendl zugeschrieben, ca. 1688. Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr.12336bb.
© KHM-Museumsverband.

konservativ²⁵ gilt, bezüglich der Nachahmung der Natur zu unterstreichen. In der Tat führte sein Werk szenografisch – also hinsichtlich der Generierung und Gestaltung fiktiver Räume auf dem sonst neutralen Raum der Bühne – im Vergleich zum Werk seiner Vorgänger (z. B. Bernardo Buontalenti, Alfonso Parigi, Giovanni Battista Aleotti) wenig Neuerungen ein. Doch gerade in diesem Bild für *L'inganno d'amore* zeigen sich zwei konträre Ansätze, die der Komposition Charakter verleihen: 1) eine annähernd realistische Darstellung der Natur auf der Bühne und 2) eine aufgeladene, fast expressionistische, dramatische Darstellung der Naturphänomene durch den Einsatz von Spezialeffekten, einschließlich Licht und Ton, die dem Publikum eine synästhetische Erfahrung bieten sollte. Es ist schwer festzustellen, inwieweit dieses Zusammenspiel von Gegensätzen tatsächlich auf Burnacinis Bühnenbildnerische Fähigkeiten oder auf Sandrarts ‚grafische Übersetzungsarbeit‘ in seinem Stich zurückzuführen ist.

Nach dem recht unerwarteten frühen Tod des Thronfolgers Ferdinand IV., Sohn Ferdinands III., der im Alter von zwanzig Jahren an den Pocken gestorben war, musste die Familie Burnacini 1654 in der Wiener Augustinerkirche ein *Castrum Doloris* errichten²⁶. Dieses Werk war ebenso großartig wie düster, fast

²⁵ Vgl. BARIGOZZI BRINI.

²⁶ Eine Kopie des Stiches befindet sich in Wien, in der Albertina, Inv.-Nr. DG2018/207, online unter: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/object-numbersearch=\[DG2018/207\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/object-numbersearch=[DG2018/207]&showtype=record) [20. Dezember 2022].



Abb. 9: Kupferstich von Ioannes Troyens nach einem Gemälde von David Teniers d. J., *Bildnis Erzherzogs Leopold Wilhelm in einer allegorischen Komposition*, die ihn als Förderer und Sammler der Künste darstellt, datiert 1658. Aus: *Le Theatre des Peintures de David Teniers*, natif d'anvers, peintre, et ayde de chambre des serenissimes princes Leopold Guil. Archiduc & Don Jean d'Austriche (1660). Wien, Kunsthistorisches Museum, Bibliothek.

eine Vorahnung von Giovannis eigenem Tod, der nur ein Jahr später eintreten sollte: Am 21. Juli 1655 meldete das Wiener Sterberegister den Tod von *Johann Bornatschin, 45 Jahre, Freiherr, kais. Ingenieur, in der Purzerin wittib haus am Kienmarkt, an stain*²⁷.

Das künstlerische Erbe und die Rolle des Oberhauptes einer großen Familie wurden ohne jede Wahl von seinem Sohn Lodovico Ottavio übernommen, der damals – im Gegensatz zu dem auf einer Medaille abgebildeten, einzigen uns bekannten späteren Porträt von ihm (**Abb. 8**) – erst achtzehn Jahre alt war.

Die ersten Jahre nach dem Tod seines Vaters waren schwierig und wurden schlecht bezahlt²⁸. Ferdinand III. starb nämlich 1657, und sein Nachfolger Leopold I. beauftragte zunächst einen anderen Künstler, Giovanni Battista Angelini († 1658), der in Brüssel Ingenieur des Erzherzogs Leopold Wilhelm gewesen war. Letzterer war der einflussreiche Onkel des jungen Kaisers und zweifellos einer der größten Förderer der bildenden Kunst unter den Habsburgern des 17. Jahrhunderts gewesen (**Abb. 9**).

Erst nach dem Tod Angelinis wurde Lodovico Ottavio Burnacini am 1. Januar 1659 in seiner Funktion als Theateringenieur des Hofes bestätigt. Er wurde sofort mit wichtigen Projekten betraut, unter anderem mit dem Wiederaufbau des bereits erwähnten Theaters des Regensburger Reichstags, das demontiert und über die Donau nach Wien verschifft²⁹ worden war, um auf dem „Rosstummelplatz“ wieder aufgebaut zu werden, dem Standort der Reitschule, der auch in den Modeneser Notizen Erwähnung fand und der dem heutigen Josefsplatz entspricht.

Die Eröffnung des Theaters im Januar 1660 markierte den Beginn einer zweijährigen Blütezeit der italienischen Commedia dell'Arte. Es scheint naheliegend zu sein, dass die ca. 125 grotesken Zeichnungen Lodovico Ottavio Burnacinis, die der fantastischen Welt der Komödie gewidmet sind und heute im Theatermuseum³⁰ in Wien verwahrt werden, in Erinnerung an diese besondere Periode entstanden. Namhafte Schauspieltruppen aus ganz Europa wurden nach Wien eingeladen, um dort zu gastieren. In diesem Kontext ist das Debüt des jungen Arlecchino-Darstellers Domenico Biancolelli (1636–1688)

²⁷ Alexander HAJDECKI, Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. I. Abteilung: Regesten aus in- und ausländischen Archiven mit Ausnahme des Archives der Stadt Wien, Bd. VI: Reg. 6275–14352 (Wien 1908) hier: 266, Reg. 10615, zit. nach: Flora BACH-SCHIFFMANN, Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hof (Wien–Berlin 1931) 32.

²⁸ RISATTI 16 sowie der gesamte Aufsatz von Andrea SOMMER-MATHIS, Lodovico Ottavio Burnacini und die Commedia dell'arte am Wiener Hof, in: ebd. 63–79.

²⁹ Otto G. SCHINDLER, „Mio compadre Imperatore“. Comici dell'arte an den Höfen der Habsburger, in: Maske und Kothurn 38 (1997) 25–154, hier: 78.

³⁰ Vgl. Katalogteil in RISATTI 130–331.

(Abb. 10) zu erwähnen, der im gleichen Jahr wie Lodovico Ottavio geboren wurde und mit dem es zwangsläufig, aufgrund der Auftritte in jenem Theater, zu einem direkten Austausch gekommen sein muss. Es besteht offensichtlich eine Verbindung zwischen einem Kostümentwurf zu Arlecchino von Burnacini (Abb. 11) und dem Arlecchino Biancolellis, dem nachgesagt wird, dass er als erster ein „kaleidoskopisches“, d. h. geometrisch gestaltetes „Rautenkostüm“ trug, im Gegensatz zu dem früheren „Flickenkostüm“³¹ von Tristano Martinelli (1556–1630)³².

Das goldene Zeitalter der Commedia in der kaiserlichen Residenzstadt endete 1662, vermutlich im Zuge des Tods von Erzherzog Leopold Wilhelm und zweifellos unter dem Druck der Jesuiten³³, die dieser aus Italien stammenden Theatergattung nicht wohlgesonnen waren. Selbst wenn oder gerade eben weil solche Aufführungen beim Publikum und sogar beim Kaiser beliebt waren, stellten sich die Jesuiten vehement dagegen: Die Zurschaustellung eines grotesken, verzerrten und verzerrenden Weltbilds, das einzig und allein ein erheitertes Lachen zum Ziel hatte, konnte nicht akzeptiert werden³⁴. Groteske Tableaus mit obszönen Anwandlungen und ungezügelter Visionen voller Ungeheuer wurden nur dann geduldet, wenn sie in eine religiöse Thematik, wie z. B. die Versuchungen des heiligen Antonius, eingebettet waren. Genau dazu fertigte Lodovico Ottavio Burnacini beeindruckende Szenenentwürfe an (Abb. 12), die mit einer Aufführung am 12. Dezember 1674 im Theater der Jesuiten zusammenhängen³⁵.

³¹ Tristano MARTINELLI, *Compositions de Rhetorique de M. Don Arlequin*, Imprimé Delà le Bout du Monde (Lyon 1601), Deckblatt. Das anscheinend einzige bekannte Exemplar befindet sich in Paris, in der Bibliothèque Nationale de France, Sig. RES Y2-922. Das Bild ist online verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8607039k/f13.item> [20. Dezember 2022]. Über das Leben des ersten Arlecchino der Theatergeschichte, Tristano Martinelli, vgl. Siro FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli, attore* (Roma–Bari 2006).

³² Zur historischen Entwicklung des Kostüms des Arlecchino vgl. RISATTI 189 und Claudia CONTIN ARLECCHINO, *La Umana Commedia di Arlecchino. Tra iconografia antica e ritratti d'arte del primo Arlecchino donna* (= Porto Arlecchino 2, Trient 2017) 127–138.

³³ Marko DEISINGER, *Weltliches Vergnügen, die Jesuiten und ein spektakulärer Unfall im Theatersaal. Andrea D'Orsos Commedia dell'arte-Truppe am Wiener Kaiserhof 1660*, in: *Frühneuzeit-Info* 27 (Wien 2016) 18–34.

³⁴ Zur komplexen Thematik der Ästhetik der Groteske am Beispiel von Burnacini sei auf folgenden Tagungsband verwiesen: *Grotesk! Ungeheuerliche Künste und ihre Wiederkehr*, hrsg. von Stefan HULFELD–Rudi RISATTI–Andrea SOMMER-MATHIS (Wien 2022).

³⁵ Vgl. RISATTI 133 und den Beitrag von Laura RITTER, „ich habe nitt baldt was bössers gesehen“. Lodovico Ottavio Burnacini und die *Diablerie* des niederländischen 16. Jahrhunderts, in: HULFELD–RISATTI–SOMMER-MATHIS 103–126.



Abb. 10: N. Habert nach L. Ferdinand, *Porträt von Domenico Biancolelli*, o. Dat. [nach 1688]. Kupferstich, 25,7 × 18,2 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr.GS GPG7289. © KHM-Museumsumsverband.

Nach der zweijährigen Blütezeit der Komödien schuf Lodovico Ottavio Burnacini nach 1662 Hunderte von Ausstattungen für Opern und Ballette, er baute mehrerer Theaterhäuser und Freilichtbühnen, stets ergänzt durch eine ausgefeilte Bühnenmaschinerie, er plante zahlreiche höfische Feste und entwarf auch für diese Hunderte von Kostümen; zudem entwarf er Paläste und Denkmäler wie die Pestsäule am Graben in Wien – all das kann in diesem Kontext nur beiläufig erwähnt werden, wurde aber teilweise bereits untersucht³⁶.

³⁶ Andrea SOMMER-MATHIS, Lodovico Ottavio Burnacini, scenografo e costumista di Antonio Draghi, in: „Quel novo Cario, quel divin Orfeo“. Antonio Draghi da Rimini a



Abb. 11: Lodovico Ottavio Burnacini, *Arlecchino*, o. Dat. [vor 1685]. Wasserfarben und metallische Farbmischung aus Kupfer und Zink auf Papier, 26 × 15,3 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ Min29 72a1. © KHM-Museumsverband.

Lodovico Ottavio Burnacini, der in die Fußstapfen seines Vaters Giovanni trat, das Talent seiner Vorfahren nutzte und die venezianischen Theaterstandards über die Alpen hinaus exportierte, wurde einer der anerkanntesten Theateringenieure des 17. Jahrhunderts. Nach einer Reise nach Wien in den

Vienna. Atti del convegno internazionale, Rimini, Palazzo Buonadrata, 5.–7. Oktober 1998, hrsg. von Emilio SALA–Davide DAOLMI (= ConNotazioni 7, Lucca 2000) 387–410; SOMMER-MATHIS–FRANKE–RISATTI passim; RISATTI passim.



Abb. 12: Lodovico Ottavio Burnacini, *Tentazioni di S. Antonio*, o. Dat. Bleistift, Bister und Bleiweiß auf Papier, 25,8 × 38,4 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.Nr. HZ Min29 18.
© KHM-Museumsverband.

Jahren 1687–88 notierte der schwedische Sammler Nicodemus Tessin der Jüngere (1654–1728):

*Beijm H: Burnacini der trusser undt ingegner vom Keijsser ist, habe ich alle hoffligkeit genossen, in theatern undt festen wirdt heut zu tage dass groste lumiere von allen haben*³⁷.

³⁷ Merit LAINE–Börje MAGNUSSON, Nicodemus Tessin the Younger. Sources – Works – Collections III: Travel Notes 1673–77 and 1687–88 (Stockholm 2002) 411.