

BAROCKES KULISSEN- UND MASCHINENTHEATER

Andrea Sommer-Mathis

Das Barocktheater und insbesondere die Barockoper sind ohne die optischen Elemente der Dekorationskunst und die oft spektakulären szenischen Effekte der Bühnenmaschinerie kaum vorstellbar; in vielen Fällen waren diese sogar bestimmend für die Gestaltung von Text und Musik. Dies gilt für die aufwändigen Inszenierungen an den europäischen Höfen ebenso wie für die Theatervorstellungen an öffentlichen städtischen Bühnen, aber auch in adeligen Palais und Klöstern.

Nicht immer fanden die Aufführungen in eigenständigen Theaterbauten statt, sondern viel häufiger auf für den jeweiligen Anlass errichteten Bühnen in Sälen und Gärten, die von einfachen behelfsmäßigen Podien bis zu komplexen Bühnenaufbauten reichen konnten. Die Prinzipien der Bühnentechnik waren jedoch in allen Fällen mehr oder weniger dieselben, und diesen ist der folgende Beitrag gewidmet.¹

Theaterbau und Bühnentechnik von der Antike zur Renaissance

Die wichtigsten Voraussetzungen für die Entwicklung des Theaterbaus und der Bühnentechnik wurden in der Renaissance, ja eigentlich schon in der Antike geschaffen. Im Bestreben, das antike Theater wiederzubeleben, studierten die Humanisten die überlieferten griechischen und lateinischen Dramen,² während sich die Renaissancearchitekten mit dem einzigen erhaltenen Werk über Theorie und Praxis der antiken Architektur auseinandersetzten, mit Vitruvs *De architectura libri decem* aus dem ersten Jahrhundert vor Christus.³ Der Traktat enthält im *Liber quintus*⁴ auch Überlegungen

1 Der vorliegende Beitrag bietet keine neuen Forschungsergebnisse, sondern einen Überblick über die Geschichte des Theaterbaus und der Bühnentechnik auf der Basis der umfangreichen Literatur (vgl. Anhang). Außerdem wird am Beispiel der beiden italienischen Bühnenbildner-Familien Burnacini und Galli Bibiena skizziert, welche Bedeutung die barocke Bühnenausstattung im 17. und 18. Jahrhundert für die Entwicklung der Oper am Wiener Kaiserhof hatte. Überblicksdarstellungen zur Entwicklung von Theaterbau, Bühnentechnik und -maschinerie vom 16. zum 18. Jahrhundert u. a. TINTELNOT 1939, S. 13–90; NICOLL 1971, S. 83–148; MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1975; BERCKENHAGEN/WAGNER 1978; GERDES 1987; KÜSTER 2003.

2 Vgl. u. a. POCHAT 1990, S. 205–214.

3 Vgl. ebd., S. 241–277.

4 VITRUV 1976, Drittes Kapitel (1–2, 5–8), S. 212–215: *Die Auswahl des Platzes für das Theater*; Fünftes Kapitel, S. 220–225: *Über Schallgefäße im Theater*; Sechstes Kapitel (VIII, 1–2), S. 226–227: *Auswahl des Platzes für das Theater nach örtlich gegebenen akustischen Verhältnissen*; Siebtes Kapitel (III, 3–5, VI, 1–9), S. 226–235: *Über die Durchführung des Theaterbaus*; Achtes Kapitel (VII, VIII, 2), S. 234–237:

zum Theaterbau und zu den in der antiken Dramentheorie entwickelten drei Bühnengattungen der *scena tragica*, *comica* und *satirica*, die sich für die weitere Entwicklung der Szenographie als zukunftsweisend erweisen sollten.⁵

In der Antike hatte man bekanntlich Amphitheater mit halbkreisförmig ansteigenden Sitzreihen gebaut, die eine freie Fläche, die *orchestra*, umschlossen. Gespielt wurde auf einem erhöhten Podium, das von einer fest stehenden, architektonisch reich gegliederten Rückwand, der *scænæ frons*, abgeschlossen wurde. Diese wurde von mehreren Torbögen durchbrochen, die aber für das Spiel keinerlei Bedeutung hatten, weil die Auftritte und Abgänge der Schauspieler durch Zugänge an den Schmalseiten der Bühne erfolgten.

Das von Vitruv beschriebene antike Modell blieb in seinen Grundzügen für viele Theaterbauten der Renaissance bis hin zu Andrea Palladios (1508–1580) Entwurf des Teatro Olimpico in Vicenza maßgeblich, das 1584 von Vincenzo Scamozzi (1548–1616) fertiggestellt wurde.⁶ Der einzige nicht-römische Aspekt dieses Theaters sind die perspektivischen Straßenfluchten hinter den Öffnungen der Prunkfassade, die den Eindruck von Tiefenräumlichkeit erwecken sollten. Sie sind jedoch in erster Linie dekorative Elemente im Rahmen der Architektur der Schauwand und durch die starke perspektivische Verkürzung und den erheblich ansteigenden Bühnenboden praktisch nicht bespielbar.

Mit dem Teatro Olimpico erreichten die antikisierenden *scænæ frons*-Versuche nach dem Vorbild Vitruvs einen letzten Höhe-, gleichzeitig aber auch den Endpunkt dieser Entwicklung, denn schon seit Beginn des 16. Jahrhunderts hatten die Renaissance-maler die neue Errungenschaft ihrer Epoche, die Perspektive, auch für die Bühnenbildgestaltung genutzt und sich von der antiken Reliefbühne abgewandt und stattdessen die tiefenräumliche Perspektivbühne entwickelt.⁷

Es sind hier vor allem zwei Künstler zu nennen, die entscheidend an der praktischen wie theoretischen Etablierung dieses Bühnentypus mitgewirkt haben: Baldassarre

Abweichungen in der Formgebung beim Theater der Griechen; Neuntes Kapitel, S. 236–243: *Säulengänge und Wandelhallen hinter den Bühnenhäusern*.

5 VITRUV 1976, S. 233/235: »9. Es gibt aber drei Arten von Dekorationen: die eine nennt man die tragische, die zweite die komische, die dritte die satyrische. Ihr Schmuck ist aber untereinander von unähnlicher und ungleicher Art, weil die tragischen Dekorationen mit Säulen, Giebeln, Bildsäulen und den übrigen Gegenständen, die zu einem Königspalast gehören, gebildet wird [sic:]. Die komische Dekoration bietet den Anblick von Privathäusern, Erkern und durch Fenster gegliederten Vorsprüngen in Nachahmung nach der Art der gewöhnlichen Häuser. Die satyrische Dekoration wird mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen ausgeschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft, nach Art eines gemalten Landschaftsbildes.«

6 Vgl. u. a. SCAMOZZI 1615; ARNALDI 1762; TINTELNOT 1939, S. 33–35; NOGARA 1972; GIOSEFFI 1974; PUPPI 1980; SCHIAVO 1980 (1986); POCHAT 1990, S. 273–277; DEBORRE 1996; MAZZONI 1998; BEYER 2009; AVAGNINA 2011.

7 Vgl. zur Bühnenperspektive u. a. SCHÖNE 1933; DIETRICH 1960; DIETRICH 1970 (dort auch die wichtigsten Traktate, S. 14–16, Fußnote 30); POVOLEDO 1982.

Peruzzi (1481–1536), der in Rom mit der Perspektivbühne experimentierte,⁸ und Sebastiano Serlio (1475–1554), der die neue Technik der Perspektive in seinen architekturtheoretischen Traktaten festhielt.⁹ Im *Secondo libro di prospettiva* lieferte er genaue Erklärungen, wie man Häuser als Bühnendekoration anfertigen könne – mit bemalter Leinwand, die auf Holzrahmen aufgezogen werden sollte, und zusätzlichen Holzteilen für die Gesimse, Balkone und Schornsteine. Serlio erörterte auch schon das Hauptproblem der tiefenräumlichen Perspektivbühne – die Ausrichtung aller Teile auf einen einzigen Fluchtpunkt.¹⁰

Es waren vor allem die dem Traktat beigefügten Holzschnittillustrationen der drei schon von Vitruv beschriebenen Szenentypen der *scena comica*¹¹ für Komödien, der *scena tragica*¹² für Tragödien und der *scena satirica*¹³ für Pastoralen, die der neuen italienischen Perspektivdekoration zu weiterer Verbreitung verhelfen sollten (Abb. 1 a–c). Serlio übertrug die von Vitruv aufgezählten Elemente der gemalten Bühnenprospekte auf die damals ›moderne‹ tiefenräumliche Bühne: Die Tempel und Paläste der *scena tragica*, die Bürgerhäuser der *scena comica*, und die Landschaft der *scena satirica* wurden nun auf Leinwand oder Holz zu realen, seitlich aufgestellten Kulissen gefertigt bzw. auf einen entsprechenden Hintergrundprospekt gemalt.¹⁴

Serlio beschrieb auch die sogenannte Winkelrahmenteknik der Perspektivbühne. Dabei handelte es sich um zwei im stumpfen Winkel miteinander verbundene Holzrahmen, die mit Leinwand bespannt und perspektivisch bemalt waren. In der Regel standen je drei Winkelrahmen hintereinander auf beiden Seiten der schräg ansteigenden Bühne. Die Rückseite schloss ein bemalter Prospekt ab.

Eine Verbesserung gegenüber der Winkelrahmenteknik brachte die Einführung der Telari, die ihrerseits eine Weiterentwicklung der antiken Periakten waren – dreiseitig bemalte, prismenförmige Säulen, die als drehbare Dekorationsteile die Bühne des antiken Theaters rechts und links begrenzt hatten. Die Telari ermöglichten, gemeinsam mit dem austauschbaren Hintergrundprospekt, erstmals auch einen echten Schauplatzwechsel, denn die drei Seiten der Prismen (von denen jeweils drei oder fünf links und rechts aufgestellt waren) zeigten jeweils ein anderes Bild, und während einer Szene konnten die der Bühne abgekehrten Flächen mit einer neuen Dekoration versehen werden.

8 Vgl. POCHAT 1990, S. 283–301.

9 SERLIO 1584; SERLIO 1600; POCHAT 1990, S. 270–271; FROMMEL 1998.

10 SERLIO 1584: *Il secondo libro di prospettiva*, fol. 48r–48v: *Trattato sopra le Scene*.

11 Ebd., fol. 49v–50r: *Della Scena Comica*.

12 Ebd., fol. 50r–v: *Della Scena Tragica*.

13 Ebd., fol. 51r–v: *Della Scena Satirica*.

14 Vgl. u. a. HEWITT 1958, S. 18–36; GREISENEGGER 1972; FABBRI/GARBERO ZORZI/PETRIOLI TOFANI 1975, S. 33–40; GREISENEGGER 1981, S. 11–14; POCHAT 1990, S. 306–320; GREISENEGGER 2016, S. 60 (Abb. 2 a–c).



Abbildung 1 a–c. Scena comica, tragica e satirica aus Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva* [...], Venedig 1600, fol. 49v, 50v und 51r.

Die ›Erfindung‹ der Kulissenbühne und der barocken Bühnenmaschinerie

Giovanni Battista Aleotti (1546–1636), dem Baumeister und Theaterarchitekten der Farnese in Parma und Piacenza ist die ›Erfindung‹ der Kulissen zu verdanken, die seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts auch einen schnellen Wechsel der Dekorationen auf offener Bühne ermöglichte.¹⁵ Kulissen (franz. *courir* = gleiten) waren zunächst nichts anderes als auf Holzrahmen aufgezugene Leinwände mit perspektivischer Malerei, die, wie die Winkelrahmen oder Telari, paarweise auf beiden Seiten der Bühne angeordnet waren und in sogenannten ›Gassen‹ hintereinander gestaffelt wurden. Die Kulissen wurden zum Bühnenhintergrund hin immer kleiner, wodurch sich, bedingt auch durch die Neigung des Bühnenbodens, die perspektivische Wirkung der Dekorationen voll entfalten konnte. Die Kulissen waren auf Wagen befestigt, die auf Rollen in Führungsschlitzen, den sogenannten ›Freifahrten‹, in der Unterbühne hin- und hergefahren werden konnten. Wurde eine Kulisse aus dem Sichtfeld des Publikums gezogen, so konnte gleichzeitig eine neue hineingeschoben werden.

Diese Methode der Verwandlung des Bühnenbildes beanspruchte anfangs noch relativ viel Zeit, was sich erst änderte, als ein Schüler Aleottis, Giacomo Torelli (1608–1678),¹⁶ 1641 in Venedig eine Maschinerie konstruierte, die es erlaubte, die Dekorationen von einem Punkt aus simultan und in kürzester Zeit komplett zu verwandeln. Dabei wurden über einen horizontalen Wellbaum in der Mitte der Unterbühne die Kulissenwagen aller Gassen miteinander verbunden, sodass sie im gegenseitigen Wechsel binnen weniger Sekunden ausgetauscht werden konnten. Dieser rasche Bühnenbildwechsel auf offener Bühne, die *mutazione di scena*, war eine der Hauptattraktionen des Barocktheaters.

Einige der hölzernen Bühnenmaschinerien haben sich in mehreren europäischen Theatern bis heute erhalten oder wurden nach den alten Modellen rekonstruiert. Die Maschinerie des Ludwigsburger Schlosstheaters¹⁷ aus dem Jahre 1758 ist die älteste, gefolgt von der des Schlosstheaters Drottningholm¹⁸ aus den Jahren 1764/66.¹⁹ Böh-

15 Vgl. u. a. TINTELNOT 1939, S. 49–50; MAMCZARZ 1988; CAPELLI 1990, ALBRECHT 2001.

16 Vgl. zu Torelli u. a. TINTELNOT 1939, S. 54–56; BJURSTRÖM 1961; MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1975, S. 54–63; GREISENEGGER 1981, S. 25–29; GAMBA/MONTEBELLI 1995; MILESI 2000; POWELL 2000, S. 22–25; KÜSTER 2003, S. 129–130 (Kat.-Nrn. 80, 81a und b); GREISENEGGER-GEORGILA 2011, S. 122 (Abb. 1), 124; HERTWECK 2011, S. 224–237; SOMMER-MATHIS/Franke/Risatti 2016, S. 266–268 (Kat.-Nrn. 2.10–16).

17 Vgl. SCHOLDERER 1994; DEBORRE 1998; QUECKE 1998; JUNG 2010, S. 72–75.

18 Vgl. HILLESTRÖM 1956; HILLESTRÖM 1958; BEIJER 1972; KULL 1987; STRIBOLT 2002; SAUTER-WILES 2014.

19 Das Herzstück der Kulissentechnik war der zentrale Wellbaum, wie er im Schlosstheater von Ludwigsburg Verwendung fand. In Drottningholm wurden die Kulissen hingegen von einer vertikalen Drehspindel bewegt, was den Vorteil hatte, dass keine horizontale Mittelwelle mit Seilen zu den Kulissenwagen die Versenkungen behinderte und dadurch auch die Bühnenarbeiter mehr Platz zum Hantieren hatten.

misch Krumau (heute Český Krumlov)²⁰, Gripsholm²¹, Gotha (Ekhof-Theater)²² und Leitomyšl (heute Litomyšl)²³ vervollständigen das Sextett der historischen Theater aus dem 18. Jahrhundert, in denen man noch heute die Funktionsweise der barocken Maschinerie bestaunen kann.

Während die Dekorationen der Renaissance durch den Einsatz der Perspektive und die Staffelung der Kulissenpaare immer weiter in die Bühnentiefe vordrangen, eroberten die Bühnenbilder der Barockzeit bald auch die dritte Dimension, die Vertikale, sowohl nach oben als auch nach unten. Durch den Ausbau der Obermaschinerie im Schnürboden gewann man den Luftraum hinzu, in dem Götter und mythologische Figuren auf Wolkenmaschinen thronten oder auf Flugwagen zur Erde herabschwebten, während Versenkungen die direkte Verbindung zur Unterbühne schufen, aus der Personen und Versatzstücke auftauchen oder wieder ›in der Versenkung verschwinden‹ konnten, wie ein heute noch gebräuchliches Sprachbild lautet.²⁴

Auch dafür hatte die Antike bereits erste technische Lösungsansätze geliefert: Götter konnten schon im griechischen Theater mit Hilfe einer Art Schrägaufzug oder auf kranähnlichen Flugmaschinen über der Spielfläche erscheinen. Im Barock wurden auf dem Schnürboden Winden und Trommeln angebracht, die verschiedenste horizontale und vertikale Bewegungen erlaubten.

Die Hauptattraktion der himmlischen Szenen waren die Wolkenmaschinen, die oft ganze Göttergesellschaften beförderten. Der häufige Einsatz von Wolkenmaschinen im barocken Theater hatte allerdings auch ganz pragmatische Gründe, denn durch die Wolken konnte man die technische Apparatur verstecken, ähnlich wie auch die Soffitten (schmale, im Schnürboden horizontal angebrachte Stoffbahnen) vor allem dazu da waren, den Einblick in die Obermaschinerie zu verwehren.

Im Prinzip waren die Wolkenmaschinen des 17. Jahrhunderts nichts anderes als kleine ›Bühnen‹, die jeweils ihr eigenes Kulissensortiment besaßen und mit wolkenförmigen Brettern ausgestattet waren, die aufgeklappt werden konnten und dadurch den Blick in das Innere freigaben; die äußeren Wolken wurden nach dem Fächerprinzip auseinandergefaltet. Praktische Anleitungen dazu finden sich im Handbuch des italienischen Architekten Nicola Sabbattini (1574–1654) *Pratica di fabricar scene e machine teatri*, das 1638 in Ravenna erstmals im Druck erschien,²⁵ aber bald schon weitere Auflagen erlebte und sich großer Beliebtheit unter den Theaterpraktikern erfreute. Im

20 Vgl. ADAMCZYK 1994; HILMERA 1994; SCHLOSSTHEATER 2001.

21 Vgl. BEIJER 1972; STRIBOLT 2002.

22 Vgl. EKHOFF-PROJEKT 1999; DOBRITZSCH ²2006; JUNG 2010, S. 44–47.

23 Vgl. HILMERA 1968; BLÁHA 2003.

24 Vgl. JUNG 2003; REUS 2003.

25 SABBATTINI 1638; SABBATTINI-FLEMMING 1926; vgl. HEWITT 1958, S. 37–177; GAMBA/MONTEBELLI 1995; GREISENEGGER 2016, S. 63.

zweiten Buch seines Traktats schlug Sabbattini mehrere Varianten zur Herstellung von Wolken- und Flugmaschinen vor.²⁶

Da die barocken Bühnenarchitekten beim Publikum vor allem die Affekte des Stauens, der Ver- und Bewunderung auslösen wollten,²⁷ gehörten zur Grundausrüstung jeder Barockbühne effektvolle Wind-, Donner- und Regenmaschinen sowie spezielle Vorrichtungen, um Blitze zu erzeugen.²⁸

Bereits im griechischen Theater hatte man Donnermaschinen gekannt: Entweder schlug man mit Steinen gefüllte Schläuche gegen Metalltafeln oder ließ Bleikugeln aus einem Metallgefäß auf ein gespanntes Fell niederprasseln. Auch im Barockzeitalter gab es verschiedene Möglichkeiten, um Donner zu erzeugen, so etwa mit einem Blech, das gebogen und geschüttelt wurde, oder mit einem achteckigen Holzrad, das man über die Bühne poltern ließ und dadurch ein donnerähnliches Geräusch produzierte. Im Schlosstheater von Drottningholm befindet sich heute noch über dem Bühnenportal ein langer Holzkasten, der mit Steinen gefüllt ist; wird er auf und ab bewegt, so rollen die Steine durch den Kasten, was sich gleichfalls wie Donner anhört. Im Schlosstheater von Ludwigsburg gibt es hingegen einen sogenannten ›Einschlagkasten‹, einen von der Ober- bis zur Unterbühne reichenden Holzschacht, in dem mehrere Zwischenböden schräg angebracht sind; unregelmäßig geformte Holzklötze, die in den Schacht geworfen werden, poltern über diese Zwischenböden und erzeugen so ein Donnergeräusch.

Am originellsten ist die Donnermaschine im Ostankino-Theater bei Moskau, wo über den Köpfen der Zuschauer auf dem Schnürboden wuchtige hölzerne Zahnräder auf einen 40 cm tiefen Resonanzkasten aus Holz schlagen. Verstärkt wird der Donnerhall durch Metallbleche, mit denen der Kasten beschlagen ist. In demselben Theater hat sich auch ein Regenschacht erhalten, der – ähnlich wie der Einschlagkasten von Ludwigsburg – vom Schnürboden bis zur Unterbühne reicht und im Inneren mit Blechlamellen versetzt ist: Erbsen, die oben in den Schacht gefüllt werden, rieseln über die Lamellen und erwecken die Illusion von Regen. In anderen Theatern, etwa im Schloss-

26 Vgl. SABBATTINI-FLEMMING 1926, S. 258–271: Zweites Buch, Kap. XLIII: *Wie man eine Wolke vom Himmel gerade auf die Bühne herunterlassen kann, mit Personen darin*; Kap. XLIV: *Wie man auf andere Art eine Wolke mit einer Person darin aus dem Himmel auf die Bühne herunterlassen kann*; Kap. XLV: *Wie man eine Wolke sich senken lassen kann, so daß sie vom äußersten Ende des Himmels immer mehr nach vorn bis zur Mitte der Bühne kommt, und zwar mit Personen darauf*; Kap. XLVI: *Wie man eine kleine Wolke sich senken läßt, die dabei immer größer wird*; Kap. XLVII: *Wie man eine Wolke querüber ziehen lassen kann*; Kap. XLVIII: *Wie man auf andere Art eine Wolke querüber ziehen lassen kann*; Kap. XLIX: *Wie man eine Wolke sich senken lassen kann, die sich in drei Teile teilt und nachher beim Aufsteigen wieder vereinigt*; Kap. L: *Wie man ohne Wolke eine Person vom Himmel lassen kann, die sofort, wenn sie auf die Bühne kommt, gehen und tanzen kann*. – Vgl. die Entwürfe für Wolkenmaschinen aus dem Teatro Farnese in Parma, KÜSTER 2003, S. 132–133 (Kat.-Nrn. 83 a–e).

27 Vgl. FISCHER-LICHTE 2010; GESS-HARTMANN 2015, S. 14–18; FISCHER-LICHTE 2016; LAZARDZIG-RÖSSLER 2016, S. 281–285.

28 Vgl. KÜSTER 2003, S. 31–33, 178–182 (Kat.-Nrn. 118–125a/b).

theater von Böhmisches Krumau, werden Trommeln gedreht, die mit Sand gefüllte Einschubböden enthalten.

Die Konstruktion der im Barock verwendeten Windmaschinen war relativ simpel: Man spannte einen groben Leinenstoff über eine mit einer Kurbel ausgestattete Trommel; sobald man das Holzrad in Bewegung setzte, rieb es sich am Stoff und erzeugte ein windartiges Geräusch.²⁹ Sabbattini beschrieb in seinem Handbuch eine andere Möglichkeit,

»Wind vorzutäuschen [...]. Man nimmt Brettchen aus Nußholz oder anderem harten Holz, anderthalben Fuß lang und einen Zoll oder etwas mehr breit, sie müssen aber dünn sein wie die Lineale zum Zeichnen. Dann macht man in jedes ein Loch und bindet dort einen Bindfaden oder eine Kordel von gleicher Länge an. Nun gibt man jedem der Männer, die diese Täuschung vollführen sollen, ein Lineal. Wenn es dann an der Zeit ist, sich ihrer zu bedienen, drehen sie, das Ende der Kordel in der Hand haltend, besagte Lineale so viele Male rundum, wie man den Wind andauern lassen will; und damit wäre das Gewünschte geschehen.«³⁰

Für die Produktion von Blitzen schlug Sabbattini eine etwas kompliziertere Variante vor:

»Wenn im vorhergehenden Kapitel davon die Rede war, wie man Winde vortäuschen kann, soll jetzt im gegenwärtigen die Art auseinandergesetzt werden, wie man den Anschein erwecken kann, als ob es wetterleuchtet oder Blitze zucken. Um dies zu tun, nimmt man gewöhnliche Bretter, die so lang sind, wie die Größe des Blitzes sein soll; sie mögen einen Fuß breit sein. Auf diese zeichnet man der Länge nach eine Zickzacklinie, ähnlich dem Blitzstrahl. Dann läßt man besagte Bretter gemäß dieser Zeichnung aussägen. Ist dies geschehen, so legt man diese beiden Bretterstücke über die Leinwand des Himmels, indem man besagtes Leinen an verschiedenen Stellen an dem Brett festheftet, entsprechend dem ausgesägten Muster. Darauf nagelt man den einen Teil desselben an, so daß er unbeweglich bleibt. Der andere wird so angebracht, daß die Öffnung des Himmels immer geschlossen bleibt; er wird mit zwei oder drei Stricken an irgendein Holzstück des Daches oder irgend etwas anderes Feststehendes aufgehängt. Diese Stricke sollen aber nicht senkrecht, sondern schräg stehen, wenigstens um einen Fuß gegen den festgemachten Teil des Brettes hin. Nun zerschneidet man das Leinen zierlich, entsprechend dem erwähnten Spalt des Holzes, und nimmt noch ein zweites Brett von anderthalb Fuß Breite, das man mit zerkleinertem Rauschgold bedeckt und das etwas länger sein muß als der für den Blitz gemachte Spalt. Dies Brett befestigt man gegenüber diesem Spalt einen Fuß höher nach dem Dach des Saales zu, aber so, daß es die Stricke, die an dem Brett angebracht waren, nicht behindert. Zur Zeit der Vorführung nimmt man zehn oder zwölf Kerzenenden und bringt sie auf dem unbeweglichen Brett drei bis vier Finger lang

²⁹ Vgl. SOMMER-MATHIS / FRANKE / RISATTI 2016, S. 301 (Kat.-Nr. 6.30–31).

³⁰ SABBATTINI-FLEMMING 1926, S. 271: Kap. LI: *Wie man den Wind vortäuscht*.

voneinander entfernt an, einen halben Fuß innerhalb des Spaltes. Man zündet sie an und stellt einen Mann an jeden Blitz, falls es mehrere sind. Dieser muß das bewegliche Brett in der Hand halten. Wenn der Blitz kommen soll, gibt er zwei oder drei schnelle Stöße, so daß sich der Spalt drei Finger breit öffnet; dann läßt er schnell das Brett los, damit es sich mit dem andern vereinigt und der Blitz nicht mehr erscheint. Auf die Art können mehrere, große oder kleine, gemacht werden, wie man es wünscht.«³¹

Es gab aber auch andere Möglichkeiten zur Produktion von Blitzen, etwa, indem man eine Schale verwendete, in der sich explosionsartig verbrennende Blütenstände befanden. Durch ein Loch in der Mitte der Schale wurde eine brennende Fackel rasch nach unten gezogen, wodurch sich die Blütenstände entzündeten und den gewünschten Effekt erzielten. Auf ähnliche Weise ließ sich nach Sabbattini auch »eine Hölle darstellen«:

»Diese besteht nämlich darin, daß man in der Mitte der Bühne eine Versenkung macht, die sehr groß sein muß. Wenn man dann die Hölle erscheinen lassen will, läßt man besagte Versenkung oder Tür auf die Art öffnen, wie in Kapitel XVII gesagt wurde, nämlich, daß unter der Bühne zu beiden Seiten jener Tür vier Männer stehen, einer an jeder Ecke, und zwar müssen es tüchtige und ehrgeizige Männer sein. Jeder von ihnen muß einen Topf oder einen kleinen Kochtopf in der Hand halten, der am Boden ein Loch hat, so groß, daß eine Fackel hindurchgeht. Hat man dies gemacht, so nimmt man Fackeln, die mindestens einen Fuß lang sind, und steckt durch jeden Topf eine hindurch. Sie wird durch die Öffnung desselben hervorstehen, und der übrige Teil, der unter dem Boden bleibt, dient als Handgriff, um von dem Manne, der zu diesem Zweck beschäftigt ist, in den Händen gehalten zu werden. Alsdann wird man den Topf mit gut gepulvertem Harz füllen, und die Öffnung wird mit dickem Papier bedeckt, in das man viele kleine Löcher sticht; aber das Loch, durch das die Fackel hindurchgeht, darf weder größer, noch kleiner als diese sein, und unten am Grunde, um die Fackel herum, verklebt man es mit Wachs, so daß das Harz nicht heraus kann; und das gleiche geschieht mit jeder andern Fackel durch die andern Männer.

Zur Zeit nun, wo die Hölle geöffnet werden soll, müssen besagte Männer an ihren Plätzen sein, jeder mit angezündeter Fackel, und von Zeit zu Zeit müssen [sie] durch besagte Öffnung Feuerflammen auf die Bühne stoßen, indem die Töpfe mit Heftigkeit in die Höhe gehoben werden mit den angezündeten Fackeln, jedoch so, daß sie nicht gesehen werden und daß sie niemanden verletzen, nicht diejenigen, die tanzen oder Mohrentänze aufführen, noch die Personen, die in besagte Hölle hineingehen oder herauskommen müssen. Es ist notwendig, daß man bei diesen Aktionen gut achtgibt, denn es kommen dabei oft schlimme Unfälle vor. Es sollten eben solche Aktionen nicht von tölpischen oder dummen Personen ausgeführt werden.«³²

31 SABBATTINI–FLEMMING 1926, S. 271–272: Zweites Buch, Kap. LII: *Wie man Blitze vortäuschen kann.*

32 Ebd., S. 238–239: Zweites Buch, Kap. XXIII: *Eine andere Art, wie man eine Hölle darstellen kann.*

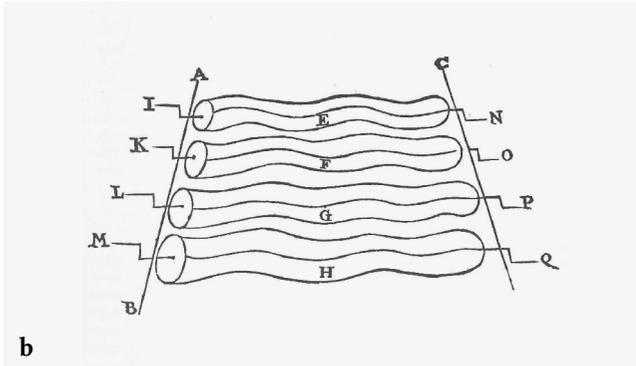


Abbildung 2.

a: Bühnenmaschine zur Herstellung von Meereswellen im Schlosstheater von Český Krumlov; **b:** Zeichnung Sabbattinis zur »dritten Art, das Meer darzustellen«.

Auch Meereswellen waren ein äußerst beliebtes Element der Inszenierungen des 17. Jahrhunderts. Sabbattini beschrieb auch hier wieder mehrere Möglichkeiten, wie man Wellen erzeugen konnte.³³ Am Gebräuchlichsten war die Verwendung einer Reihe von langen Zylindern, die wie Wellen geformt und bemalt waren, sich um die eigene Achse drehten und den Eindruck eines wogenden Meeres erzeugten. Die Wellenmaschinerie, die sich heute noch in Český Krumlov (Böhmisch Krumau) befindet (Abb. 2 a), entspricht weitgehend der Anleitung und Zeichnung Sabbattinis zur »dritten Art, das Meer darzustellen« (Abb. 2 b):

³³ Vgl. SABBATTINI-FLEMMING 1926, S. 241–245: Zweites Buch, Kap. XXVII: *Erste Art, wie man ein Meer erscheinen lassen kann*; Kap. XXVIII: *Zweite Art, das Meer darzustellen*; Kap. XXIX: *Dritte Art, das Meer darzustellen*; Kap. XXX: *Wie man es machen kann, daß das Meer sich plötzlich hebt, anschwillt, unruhig wird, und die Farbe verändert*.

»Diese Art, das Meer darzustellen, scheint mir die beste der schon erwähnten zu sein. Um dies also zu tun, läßt man Zylinder herstellen, aus Brettleisten, welche nicht breiter als vier Zoll sind. Diese läßt man nach Art von Wellen sägen, und sie müssen genau so lang sein, wie das Meer sein soll. Die Stirnenden dieser Zylinder macht man aus sehr guten Brettern von anderthalben Fuß. Dann bringt man in jeder Stirnwand eine kleine eiserne Kurbel an, die einen Fuß lang sein muß. Ist das Gesagte ausgeführt, so läßt man jene Zylinder mit Leinwand verkleiden, die blau und schwarz bemalt ist, und an der Kante jeder Leiste wird sie silberfarbig getupft. Von diesen Zylindern kann man so viele machen, wie nötig sind, und sie werden gelagert auf zwei Balken, die ebenso lang sind, wie die Tiefe des Meeres betragen soll. An ihnen bringt man die Zylinder so an, daß sie mit ihren Kurbeln sich leicht über diesen Balken drehen. Es muß einer vom andern wenigstens einen Fuß entfernt sein; aber wenn zwischen ihnen Menschen herauskommen sollen, die anscheinend aus dem Meere auftauchen, so müssen sie dem Bedürfnis entsprechend weiter voneinander entfernt stehen. Auch muß man aufpassen, daß besagte Balken, auf denen die Zylinder festgemacht sein sollen, ein wenig mehr als die Neigung der Bühne schräg stehen. Um dann die Bewegung des Meeres zu zeigen, stellt man einen Mann an jede Kurbel, aber so weit hinter die Szene zurück, daß er von den draußen Befindlichen nicht gesehen wird. Dann läßt man langsam von jedem seinen Zylinder drehen, und auf die Art scheint es wirklich, als ob das Meer sich bewegte.«³⁴

Derartig detaillierte Angaben zur Konstruktion der Bühnenmaschinen, wie wir sie im gedruckten Handbuch Sabbattinis finden, stellen bis weit ins 17. Jahrhundert eher die Ausnahme dar. Im deutschen Sprachraum ließ der Architekt und Ulmer Stadtbaumeister Joseph Furtttenbach der Ältere (1591–1667) seine in Italien gewonnenen Bühnenerfahrungen nicht nur in seine Traktate einfließen, sondern versuchte sie auch praktisch zu realisieren (Abb. 3 a–b).³⁵ Im Allgemeinen hatten die Theaterarchitekten jedoch nur wenig Interesse daran, die technischen Raffinessen ihrer Bühnenmaschinen zu verraten, weil sie den intendierten Überraschungseffekt beim Publikum nicht gefährden wollten. Dies galt in besonderem Maße für den Bereich des höfischen Theaters, in dem die Fürsten szenisch und technisch besonders aufwändig gestaltete Theaterfeste nicht zuletzt auch dafür einsetzten, um die politische wie ökonomische Größe und Macht ihres jeweiligen Hofes unter Beweis zu stellen. Indem das technologische Knowhow der Hofkünstler geheim gehalten wurde, konnte man sowohl eine Art politischer Affektkontrolle über die Untertanen ausüben als auch mit anderen Höfen in Konkurrenz treten. Man veröffentlichte Festbeschreibungen und Libretti mit Szenenstichen, auf denen viele der optischen Effekte zu erkennen waren (Darstellungen von Himmel und Hölle, Wolken- und Flugmaschinen, Blitze oder plötzlich aus der Versenkung

34 Vgl. SABBATTINI-FLEMMING 1926, S. 243–244; S. 111: Illustration zu Kap. XXIX.

35 Vgl. FURTTENBACH 1640, FURTTENBACH 1663; FURTTENBACH 1971; FURTTENBACH 2013; BERTHOLD 1951; HEWITT 1958, S. 178–251; REINKING 1984; LAZARDZIG-RÖSSLER 2016.

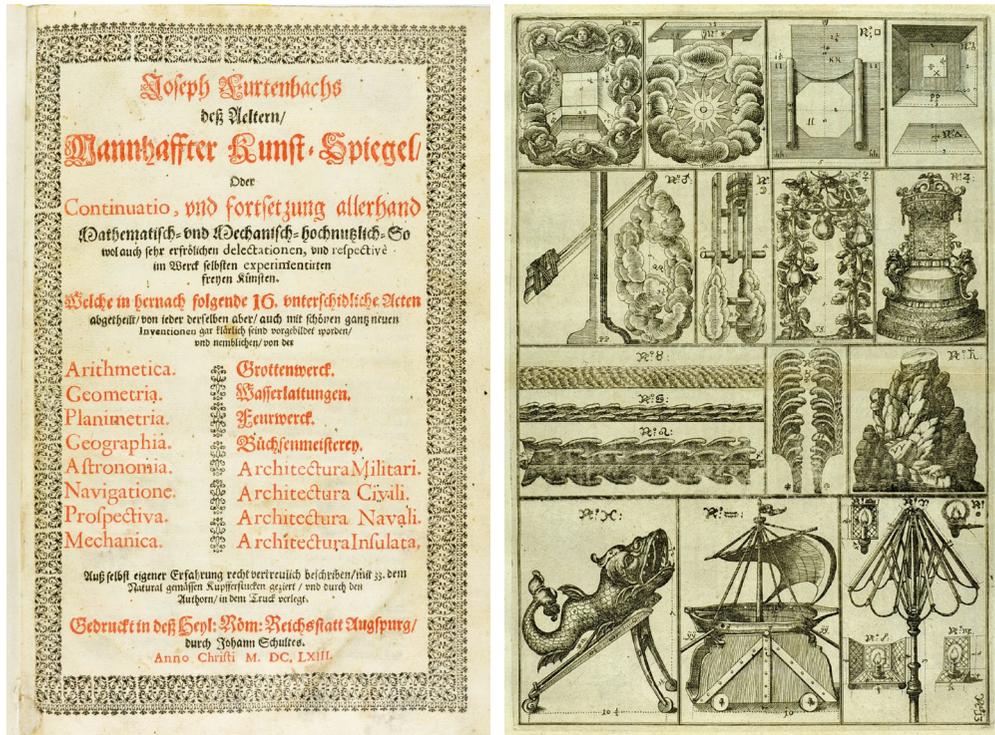


Abbildung 3 a–b. Titelblatt und Bühnenmaschinen in: Joseph Furtenbach, *Mannhaffter Kunst=Spiegel* [...], Augsburg 1663.

auftauchende Berge, wobei sich der Musenberg Parnass besonderer Beliebtheit erfreute),³⁶ doch wurde die Technik, mit der diese illusionären Bilder erzeugt wurden, von den Künstlern und ihren fürstlichen Auftraggebern tunlichst geheim gehalten und, wenn überhaupt, nur mündlich innerhalb der eigenen Werkstatt weitergegeben.³⁷

Zur Beleuchtung der barocken Kulissenbühne standen offene Flammen, Öllampen und Wachskerzen, zur Verfügung, die für die leicht brennbaren Teile aus Holz und Leinwand eine ständige Gefahrenquelle darstellten. Die Bühne ließ sich mit diesen Lichtern nur Gasse für Gasse beleuchten; dazu kamen zwar das Rampenlicht und der Kronleuchter des Zuschauerraumes, doch blieben die damaligen Bühnen ziemlich düster.³⁸

36 Vgl. u. a. SOMMER-MATHIS 1996.

37 Dasselbe gilt auch für andere Bereiche der *Artes Mechanicae*, in denen neue Erfindungen gleichfalls als kostbare Geheimnisse gehütet wurden; vgl. LAZARDZIG 2006; LAZARDZIG 2007; LAZARDZIG-RÖSSLER 2016, S. 277–285.

38 Vgl. zur Beleuchtung der barocken Theater SABBATTINI-FLEMMING 1926, S. 210–214: Erstes Buch, Kap. XXXVIII: *Wie man die Lampen außerhalb der Szene anbringen soll. / Wie die Öllampen herzustellen sind / Wie die Kronleuchter für Kerzen geformt werden*; Kap. XXXIX: *Wie man die Lichter innerhalb der Szene anbringen soll*; Kap. XLI: *Wie man die Lichter anzuzünden hat*; vgl. auch VLNAS 2001, S. 98

Die Unmöglichkeit, Licht ohne gleichzeitige Rauchentwicklung zu erzeugen, bedeutete bis zur Einführung der Gasbeleuchtung ein Dauerproblem im Theater. Sabbattini sprach sich in seinem Handbuch gegen Rampenlichter aus, weil sie einerseits die Kostüme der Schauspieler grell beleuchteten, ihre Gesichter aber totenbleich erscheinen ließen, und andererseits die zusätzliche Helligkeit durch die Rauchwolke zwischen der Bühne und den Zuschauern wieder aufgehoben wurde – vom üblen Geruch ganz zu schweigen:

»Man pflegt auch noch eine große Menge Öllämpchen an der Bühnenfront hinten an der Rampe anzubringen, [...]. Doch ist, wie man zu sagen pflegt, der Verlust größer als der Gewinn. Man glaubt nämlich die Bühne heller zu machen, bekommt sie aber dunkler und finsterer. [...] Es müssen nämlich in jenen Blendlämpchen sehr viele starke Dochte sein, wenn sie helleres Licht geben sollen. Setzt man sie aber ein, dann bringen sie so starken Rauch hervor, daß sich zwischen die Blicke der Zuschauer und die Szene ein Nebel zu legen scheint, welcher das Unterscheiden der kleineren Teile der Szene hindert. Dazu kommt noch der üble Geruch, den die Öllampen zu verbreiten pflegen, besonders wenn sie tief aufgestellt sind. Es ist ja wahr, daß dabei die Kostüme der Schauspieler und Mohrentänzer viel besser zu sehen sind, aber es ist auch wahr, daß so ihre Gesichter blaß und abgezehrt erscheinen, als hätte sie erst vor kurzem das Fieber verlassen. [...].«³⁹

Wie die meisten Autoren seiner Zeit plädierte auch Sabbattini für eine Anreicherung des Öls in den Lampen mit süßem Parfüm:

»Einige gebrauchen Öllampen und andere Kerzen aus weißem Wachs. Was das erste anbetrifft, so verursachen die Öllampen geringere Kosten, doch machen sie nicht denselben prächtigen Eindruck wie die Kerzen. Sind indessen die Kronleuchter mit Lampen von gefälliger Form hergestellt, und bedient man sich nicht schlechten, sondern sehr guten Öles, das auch mit irgendeinem lieblichen Parfüm gemischt ist, damit es keinen schlechten Geruch verbreitet, so werden sie keinen üblen Anblick gewähren, und die Zuschauer werden sicher sein, daß ihnen das Wachs der Kerzen nicht auf den Leib tropft. Aber wenn eine Lampe auslischt (was, wo ihrer so viele sind, leicht geschieht), dann wird sie Gestank verbreiten zum Verdruß der Zuschauer. [...].«⁴⁰

All diese hier nur knapp skizzierten technischen Gegebenheiten bestimmten ganz wesentlich die Aufführungspraxis. Da beispielsweise die Kerzen nur in den Pausen zwischen den Akten gewechselt werden konnten, begrenzte die Dauer ihres Abbrennens

(Kat.-Nrn. I/2.99–2.101); SOMMER-MATHIS / FRANKE / RISATTI 2016, S. 301 (Kat.-Nr. 6.29) und den Beitrag von Tadeusz Krzeszowiak im vorliegenden Band.

39 SABBATTINI-FLEMMING 1926, S. 212.

40 Ebd., S. 210.

wesentlich die Länge der Akte, während die Dauer, die man für das Heraufkurbeln der Gegengewichte benötigte, die Zeit bis zum nächsten Bühnenbildwechsel festlegte.

Die technische Entwicklung des barocken Maschinentheaters vollzog sich natürlich nicht unabhängig von derjenigen der dramatischen Gattungen – ganz im Gegenteil, sie ging Hand in Hand mit der Entstehung der neuen Gattung des Musikdramas an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert.

Die Florentiner Intermedien und die ›Erfindung‹ der Oper

Als erstes Werk der neuen Gattung Oper gilt im Allgemeinen *La Dafne* von Ottavio Rinuccini (1562–1621) und Jacopo Peri (1561–1633), die 1598 in Florenz zur Aufführung gelangte. Von demselben Librettisten stammt auch eine *Euridice*, die zweimal vertont wurde, 1600 von Peri und 1602 von Giulio Caccini (1551–1618). Und schließlich entstand 1607 Claudio Monteverdis (1567–1643) berühmte und auch heute noch oft gespielte Oper *L'Orfeo* auf einen Text von Alessandro Striggio d.J. (1573–1630).

Für die szenische Umsetzung dieser ersten Opern erwiesen sich die Florentiner Intermedien als entscheidende Wegbereiter.⁴¹ Sie waren ursprünglich einfache Gesangs- oder Tanzeinlagen, die zwischen den einzelnen Akten eines Dramas eingeflochten wurden, jedoch ohne jeden Bezug zu dessen Handlung waren. Bald gestaltete man diese Zwischenspiele zu immer aufwändiger inszenierten, spektakulären Szenen aus, die ein Eigenleben zu entfalten begannen und das Publikum weit mehr in ihren Bann zogen als die Komödien, für die sie geschaffen worden waren, denn hier konnte man die Errungenschaften der neuen Bühnentechnik bewundern.

Modellcharakter besaßen die sechs Florentiner Intermedien von 1589 zur Komödie *La Pellegrina* von Girolamo Bargagli (1537–1586) in der Bühnenausstattung von Bernardo Buontalenti (1531–1608), dem Architekten, Maler, Bühnenbildner und Festarrangeur der Medici. Die Radierungen der Bühnenbilder Buontalentis zu den Intermedien trugen wesentlich zur raschen Verbreitung der neuen italienischen Dekorationskunst bei.⁴²

Das Hauptstück, die Komödie *La Pellegrina* wurde hingegen in einer traditionellen Einheitsdekoration gespielt, die ganz in der Tradition des Serlio'schen Typus der *scena comica* steht. Welche Vorbildwirkung diese Dekoration hatte, erkennt man auch da-

41 Vgl. zum Theater am Florentiner Hof u. a. NAGLER 1958; NAGLER 1964; MAMONE 1981; MAMONE 2003; MAMONE 2015; TESTAVERDE 2015; MAMONE 2016.

42 Vgl. zu Buontalenti und zur Aufführung von 1589 u. a. TINTELNOT 1939, S. 25–33; FABBRI/GARBERO ZORZI/PETRIOLI TOFANI 1975, S. 41–42, 110–116 (Kat.-Nr. 8.6–20); MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1975, S. 41–48; BLUMENTHAL 1980, S. 2–13; GREISENEGGER 1981, S. 15–20; GREISENEGGER 1981; TESTAVERDE 1991; SASLOW 1996; KÜSTER 2003, S. 122 (Kat.-Nr. 75 a/b); SOMMER-MATHIS/FRANKE/RISATTI 2016, S. 63, 72–73, 273–274 (Kat.-Nr. 3.1–4), BUCCHERI 2017, S. 71–94.



Abbildung 4. Jacques Callot, Bühnenbild zum vierten Akt von *Il Solimano* (1620).

ran, dass sie, mit nur geringfügigen Abweichungen, in einer Radierung auftauchte, die Jacques Callot (1592–1635) noch 31 Jahre später (1620) für die in Florenz erschienene Erstausgabe von Prospero Bonarellis (1580–1659) Drama *Il Solimano* anfertigte (Abb. 4). Die Straßendekoration wurde in jedem Akt von *La Pellegrina* benutzt, d. h. jeweils zwischen den sechs Intermedien.

Man weiß nicht genau, wie man sich den Szenenwechsel von Komödie zu Intermedium vorzustellen hat. Vielleicht waren die Häuser als Periakten gestaltet, mit Stadtarchitekturen zu beiden Seiten und jeweils einem neuen Bild in der Mitte, das beim Intermedium gezeigt wurde. Man kann jedoch vermuten, dass die Häuser der Stadtansicht festgenagelt waren und für die Intermedien flache Bretter auf die Bühne geschoben wurden – eine Vorform der Schiebekulissen späterer Zeiten.

Die Technik der Verwandlungsbühne Buontalenti, der noch mit Periakten oder Winkelrahmen gearbeitet hatte, wurde in den Inszenierungen des 17. Jahrhunderts durch das von Aleotti entwickelte Kulissensystem ersetzt, das einen schnelleren Szenenwechsel erlaubte.⁴³ Die Nachfolger Buontalenti als Bühnenarchitekten und Ausstatter der Hoffeste der Medici, Giulio Parigi (1571–1635) und dessen Sohn Alfonso

⁴³ In Sabbattinis Handbuch *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* finden sich auch Angaben über die Konstruktion der verschiedenen Verwandlungen, Kap. IV–XII (SABBATTINI-FLEMMING 1926, S. 219–228).



Abbildung 5. Remigio Cantagallina nach Giulio Parigi, Viertes Intermedium (*Nave di Amerigo Vespucci*) zu *Il giudizio di Paride* (Florenz 1608). Radierung.

(1606–1656), verstanden es, diese Technik mit großer Meisterschaft einzusetzen und zu perfektionieren.⁴⁴ Ihre Entwürfe wurden von so berühmten Künstlern wie Remigio Cantagallina (1582–1656), Jacques Callot (1592–1635)⁴⁵ oder Stefano della Bella (1610–1664) in Kupfer gestochen und mit den Festbeschreibungen europaweit verbreitet. Die von ihnen entworfenen Typendekorationen für Himmel (Paradies), Hölle, Tempel, Ruinen-, Meeres- oder Berglandschaften hatten bis weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts für viele Bühnen Modellcharakter (Abb. 5).⁴⁶

Bis etwa 1640 hatten sich die Opernproduktionen auf gelegentliche, anlassgebundene Aufführungen an den norditalienischen Fürstenhöfen beschränkt, doch dann entstanden in Venedig die ersten öffentlichen Opernhäuser, die nach dem Stagione-Prinzip

44 Vgl. zu den Parigi u. a. TINTELNOT 1939, S. 36–38; FABBRI/GARBERO ZORZI/PETRIOLI TOFANI 1975, S. 118–131, 139–143 (Kat.-Nr. 8.26–61, 9.37–45); MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1975, S. 47–53; BLUMENTHAL 1980, S. 30–177; GREISENEGGER 1981, S. 19–24; BLUMENTHAL 1982; BLUMENTHAL 1984; MAMONE 2015; MAMONE 2016; SOMMER-MATHIS/Franke/RISATTI 2016, S. 75–77, 274 (Kat.-Nr. 3.5–8).

45 Vgl. ROTHROCK 1987; MAMONE 2003, S. 149–168.

46 Vor allem Giulio Parisi's Entwürfe für die Aufführung von *Il giudizio di Paride* im Uffizientheater (1608) und Alfonso Parigi's Dekorationen für *Le nozze degli dei* im Hof des Palazzo Pitti (1637).

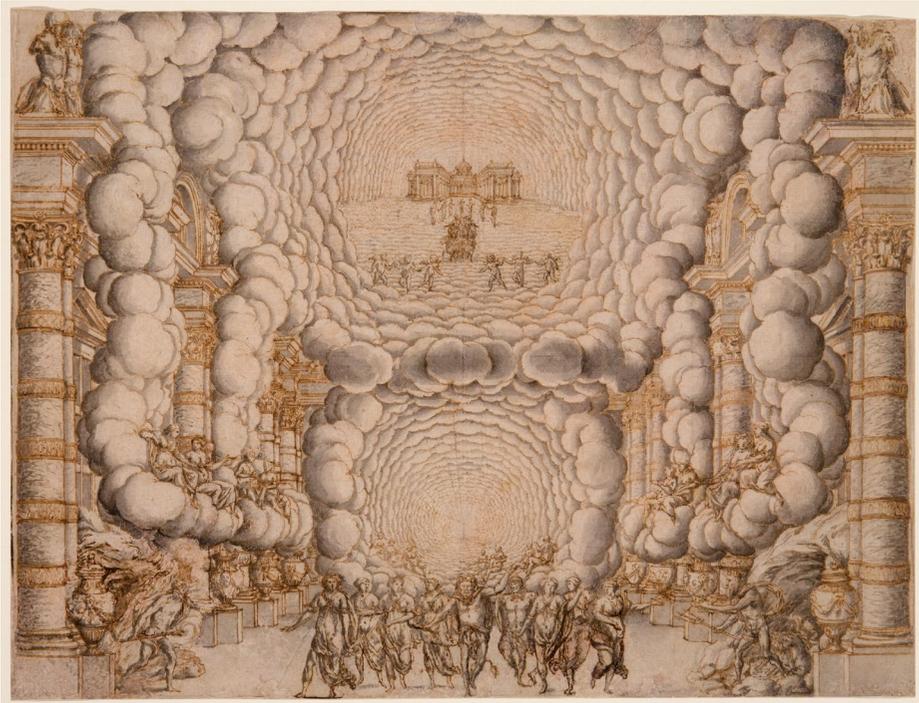


Abbildung 6. Giacomo Torelli, Bühnenbildentwurf zu *Les noces de Pelée et de Thétis* (Paris 1654).

funktionierten. 1637 wurde als erstes Opernhaus das Teatro San Cassiano eröffnet, dem innerhalb von nur vier Jahren vier weitere kommerzielle Opernhäuser folgten. In einem davon, dem Teatro Novissimo, vollzog sich der nächste Schritt in der Entwicklung der italienischen Bühnendekoration.⁴⁷

Bei der Eröffnungsvorstellung mit *La finta pazza* im Jahr 1641 präsentierte Torelli zum ersten Mal seine oben erwähnte Erfindung einer zentralen Walze als Kulissenantrieb.⁴⁸ Diese sofort als sensationell empfundene Neuerung breitete sich rasch nicht nur in Italien, sondern in weiten Teilen Europas aus, da der große Erfolg der venezianischen Opern und ihrer szenischen Ausstattung dazu führte, dass einige der in Venedig tätigen Bühnenbildner an europäische Höfe engagiert wurden. Torelli selbst ging nach Paris (Abb. 6) und einer seiner Konkurrenten, Giovanni Burnacini (1610–1655), wurde 1651 an den Wiener Kaiserhof engagiert, wo er nun auch die neue Kulissentechnik einführte. Giovanni Sohn Lodovico Ottavio (1636–1707), der ihn nach Wien begleitet hatte, assis-

47 Vgl. zur venezianischen Oper im 17. Jahrhundert u. a. MANGINI 1974; ROSAND 1991; SELFRIDGE-FIELD 2007.

48 Vgl. zu Torelli Anmerkung 16.

tierte ihm schon bei seinen ersten großen Inszenierungen von *La gara* in Wien (1652) und *L'inganno d'Amore* in Regensburg (1653) und entwickelte ab 1659 nach dem Tod des Vaters dessen Stil eigenständig weiter.⁴⁹

Bühnenausstattung am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert: Giovanni und Lodovico Ottavio Burnacini

An den Szenenbildern der Turnieroper *La gara* lassen sich noch zahlreiche Ähnlichkeiten mit den aus Florenz und Venedig bekannten Bühnendekorationen erkennen.⁵⁰ Besonders deutlich wird dies an der Darstellung des Musenberges Parnass, der zu einem der beliebtesten Sujets der Festdekorationen des 17. Jahrhunderts gehörte (Abb. 7).⁵¹ *La gara* wurde im Jahre 1652 aus Anlass der Geburt der spanischen Infantin Margarita Teresa (1651–1673), der späteren Ehefrau Kaiser Leopolds I. (1640–1705), aufgeführt und thematisierte den Wettstreit der vier Elemente, wobei im dritten Akt der Oper ein Fußballturnier eingebaut war, das nicht auf der Bühne, sondern im Zuschauerraum stattfand. Dafür rollte man den Thron des Kaiserpaares an die Rückwand des Saales, und über Laufstege, die von der Bühne ins Parkett führten, traten die Turnierkämpfer auf.

La gara wurde wie die meisten der Opernaufführungen am Kaiserhof im sogenannten *Großen Comædi Sal* in der Hofburg aufgeführt, einem Tanzsaal, der 1629 errichtet und in den folgenden Jahrzehnten mehrmals umgebaut und mit der nötigen Bühnentechnik für Theaterzwecke adaptiert worden war.⁵² Für bühnentechnisch aufwändigere Festinszenierungen aus dynastisch bedeutsamen Anlässen eignete sich aber die relativ flache Bühne des *Großen Comædi Sals* ebenso wenig wie die ad hoc eingerichteten Bühnen in den Räumen der kaiserlichen Winter- und Sommerpalais. Erst mit dem Bau des *Teatro sulla Cortina* (Theater auf der Kurtine) in den Jahren 1665 bis 1668 schuf Burnacini alle technischen Möglichkeiten für die Gestaltung barocker Theaterfeste von größten Dimensionen, in denen die gesamte, mittlerweile hoch entwickelte Bühnenmaschinerie mit Wolken-, Flugmaschinen und Versenkungen zum Einsatz kam.⁵³

49 Vgl. zu den beiden Burnacini und dem Wiener Hoftheater u. a. BIACH-SCHIFFMANN 1931; TINTELOT 1939, S. 56–59; SOLF 1975; SOMMER-MATHIS 2000; HERTWECK 2011.

50 Vgl. zu *La gara* DIETRICH 1985; SOMMER-MATHIS 2004a, S. 75–76; SOMMER-MATHIS 2005, S. 79–80; SOMMER-MATHIS 2006, S. 364–365; SOMMER-MATHIS 2014, S. 477–478, SOMMER-MATHIS 2017, S. 12–22 (dort auch Abbildungen der Szenenstiche und ihrer Entwürfe).

51 Vgl. SOMMER-MATHIS 1996.

52 Vgl. zum *Großen Comædi Sal* u. a. SOMMER-MATHIS 2004a, S. 75–76; SOMMER-MATHIS 2005, S. 78–80; SOMMER-MATHIS 2006, S. 362–355; SOMMER-MATHIS 2014b, S. 474–483; KARNER 2014; SOMMER-MATHIS 2017, 11–22.

53 Vgl. zum *Teatro sulla Cortina* u. a. FLEISCHACKER 1962; SOMMER-MATHIS 2004b, S. 93–95; SOMMER-MATHIS 2005, S. 81–83; SOMMER-MATHIS 2006, S. 368–371; SOMMER-MATHIS 2010, S. 89–92; HERTWECK 2011, S. 362–405; SOMMER-MATHIS 2014a; SOMMER-MATHIS 2017, S. 28–29.



Abbildung 7. Sebastian Ienet nach Giovanni Burnacini, Bühnenbild mit Parnass-Darstellung für die Turnieroper *La gara* (Wien 1652). Kupferstich.

Lodovico Ottavio Burnacini behielt bei der Gestaltung seiner Dekorationen noch die Zentralperspektive bei, gliederte die Bühne aber in mehrere Raumzonen, wodurch er zwischen langer und kurzer Bühne variieren konnte. Die (vordere) Spielbühne verfügte über drei bis fünf Kulissenpaare, im Anschluss daran folgte die Mittelprospektzone und schließlich die Hinterbühne mit zwei bis drei Kulissenpaaren; darüber war die Oberbühne für die Wolkenmaschinerie und darunter die große Versenkung für Höllen- oder Meeresszenen angelegt. Der Schlussprospekt zog sich wie der Mittelprospekt über die gesamte Bühnenbreite und wurde in Übereinstimmung mit den Kulissen gestaltet.

Eine Radierung des flämischen Malers und Bühnenbildners Frans Geffels (1625–1694) zeigt den Zuschauerraum des *Teatro sulla Cortina* während der Eröffnungsvorstellung mit der wohl berühmtesten Wiener Barockoper, *Il pomo d'oro* (Abb. 8). Die fünftaktige *fiesta teatrale* sollte ursprünglich den Höhepunkt der Hochzeitsfestlichkeiten für Kaiser Leopold I. und die spanische Infantin Margarita Teresa bilden, doch musste die Premiere mehrfach verschoben werden, bis sie schließlich anlässlich des Geburtstages der Kaiserin im Juli 1668 an zwei aufeinander folgenden Tagen mit nicht weniger als 23 Bühnenbildern und unter Einsatz der gesamten verfügbaren Bühnenmaschinerie aufgeführt wurde.⁵⁴

⁵⁴ Vgl. zu *Il pomo d'oro* u. a. BIACH-SCHIFFMANN 1931, S. 52–60, 99–120; TINTELNOT 1939, S. 56–59; GRIFFIN 1972; SOLF 1975, S. 33–109; VALENTIN 1984; AERCKE 1994, S. 221–252; GOLOUBEVA 1997; GROSSMANN 1998, S. 327–336 (Kat.-Nrn. 223–226); GOLOUBEVA 2000, S. 106–110; SOMMER-MATHIS 2000, S. 397–410; KÜSTER 2003, S. 26–27, 134–137 (Kat.-Nrn. 84–88); SOMMER-MATHIS 2004b, S. 240–244; HERTWECK 2011,

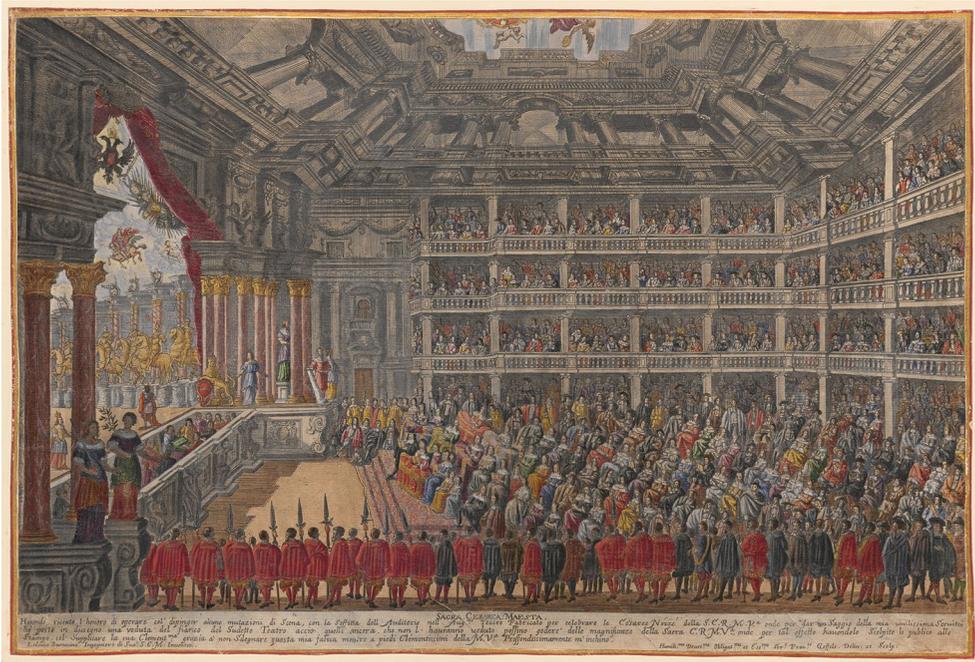


Abbildung 8. Frans Geffels nach Lodovico Ottavio Burnacini, Innenansicht des *Teatro sulla Cortina*, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich.

In diesem Fall haben sich glücklicherweise nicht nur Schwarzweißstiche der Dekorationen, sondern auch originalkolorierte Blätter erhalten, wie man sie höchst selten findet. Da kaum zeitgenössische Textzeugnisse zur Gestaltung der Dekorationen existieren, ist man beim Rekonstruktionsversuch der damaligen Bühnenausstattung auf die überlieferten Szenenstiche angewiesen. Allerdings können diese weder die Dreidimensionalität noch die illusionären Lichtwirkungen der Beleuchtung wiedergeben und nur ganz selten – wie in diesem Fall – eine Vorstellung von der Farbenpracht der Dekorationen vermitteln. Außerdem werden auf den Stichen häufig mehrere Szenen synchron dargestellt, die auf der Bühne nacheinander erfolgten; vor allem Flug- und Wolkenmaschinen werden oft gleichzeitig im Bild festgehalten, ohne den tatsächlichen Zeitablauf innerhalb der Szene zu berücksichtigen.

Das zeigt sich beispielsweise in der Dekoration, die Lodovico Ottavio Burnacini für den Prolog von *Il pomo d'oro* entwarf. Die als *Teatro della Gloria Austriaca* bezeichnete Szene (Abb. 9), die auch als Ausschnitt auf der Radierung von Geffels zu erkennen ist, kann als Variation der Typendekoration eines königlichen Hofes (*Cortile regio*) gelten.

S. 353–361, 406–482; SOMMER-MATHIS 2016a, S. 140–143; SOMMER-MATHIS/FRANKE/RISATTI 2016, S. 63–67, 129, 252–253 (Kat.-Nrn. 1.26–1.40).



Abbildung 9. Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini, Prolog (*Teatro della Gloria Austriaca*) zu *Il pomo d'oro* (1668). Kolorierter Kupferstich.

In diesem Fall wurde eine aus fünf Kulissenpaaren in strenger Symmetrie angelegte Säulenhalle mit goldenen Reiterstatuen und einer auf dem Schlussprospekt gemalten halbrunden Nische abgeschlossen. Im Prolog wurden drei Wolkenmaschinen eingesetzt: in der Mitte die *Gloria Austriaca* auf dem Pferd Pegasus, die aus der Mittelprospektzone bis auf die Vorderbühne und von dort in die Höhe schwebte; links und rechts davon der Liebesgott Amor und der Hochzeitsgott Hymen auf kleinen Wolkenmaschinen, die wahrscheinlich ziemlich senkrecht aus der Oberbühne herabgelassen und wieder hinaufgezogen wurden.⁵⁵

Die spektakulärste *mutazione di scena* der gesamten Oper erfolgte im zweiten Akt, als sich vor den Augen des staunenden Publikums ein Meereshafen (*Porto di Mare*) in einen Höllenschlund (*Bocca dell'Inferno*) verwandelte, was auf dem eindimensionalen Szenenstich jedoch nur als Status quo wiedergegeben werden konnte. (Abb. 10) Die Seitenkulissen des Meereshafens mit den Felsdarstellungen auf der Vorderbühne blieben während der Verwandlung unverändert, was der Stecher aber nicht zeigt, weil es ihm primär um den Effekt des geöffneten Höllenschlunds geht. Dieses gigantische Maul war auf einem durchbrochenen Mittelprospekt aufgemalt und ließ sich durch Stoffdrapierungen öffnen und schließen. Dahinter ist die Meeresdekoration der vorigen Szene zu erkennen, die nun aber den Unterweltsfluss Acheron darstellt. Die Schiffe im

⁵⁵ Vgl. zum Prolog und dessen szenischer Gestaltung u. a. GRIFFIN 1972, S. 88–89; SOLF 1975, S. 47–61; SOMMER-MATHIS 2016a, S. 142.



Abbildung 10. Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini, Höllenmaul (*Bocca d'inferno*), II. Akt, 6.–7. Szene aus *Il pomo d'oro* (1668). Kolorierter Kupferstich.

Hafen wurden durch den Höllenrachen abgedeckt; stattdessen bewegte man von der Unterbühne aus den Kahn des Totenschiffers Charon, und aus der Oberbühne flogen drei Furien herab, die von ihm über den Fluss gebracht werden wollten. Der Schlussprospekt stellte die Höllenstadt Dite dar, die von ewigem Feuer umgeben war. Durch Herablassen des Mittelprospekts konnte die vorangegangene Hafenszene schnell wieder hergestellt werden, denn die Kulissen der Spielbühne waren während der ganzen Höllenszene gleich geblieben.⁵⁶

Die 23 Szenenbilder zu *Il pomo d'oro* stellen nur einen minimalen Teil des überaus umfangreichen Œuvres Lodovico Ottavio Burnacinis dar, können aber dennoch als repräsentativ für seine mehr als fünfzigjährige Tätigkeit als kaiserlicher Bühnen- und Kostümbildner am Wiener Kaiserhof angesehen werden. Für alle Inszenierungen, gleichgültig, ob es sich um eine repräsentative *fiesta teatrale*, eine Hochzeits-, Geburtstags-, Namenstags- oder eine Faschingsoper handelte, galt eindeutig die Dominanz des Optischen, die durch den kontrastreichen Einsatz der zentralperspektivischen Typendekorationen und die zahlreichen überraschenden Effekte der Bühnenmaschinerie gewährleistet wurde.

⁵⁶ Vgl. zu dieser und anderen Höllenszenen SOLF 1972, S. 70–72; GROSSMANN 1998, S. 334 (Kat.-Nr. 225c); RODE-BREYMANN 2000; KÜSTER 2003, S. 25–27, 135–136 (Kat.-Nrn. 84, 86).

Die Bühnenausstattung am Wiener Kaiserhof im 18. Jahrhundert: Die Familie Galli Bibiena

Nachfolger der beiden Burnacini als Theaterarchitekten und Bühnenbildner am Kaiserhof waren im 18. Jahrhundert mehrere Mitglieder der berühmten Bologneser Künstlerfamilie Galli Bibiena.⁵⁷ Die ersten Repräsentanten, die in Wien tätig wurden, waren die Brüder Francesco (1659–1739) und Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743). Sie hatten bereits in den 1680er-Jahren am Hofe der Farnese in Parma und Umgebung mit der neuen Technik der sogenannten Winkelperspektive experimentiert. Die frühen Theaterentwürfe Ferdinando Galli Bibienas waren zwar noch von der einen unendlichen Tiefe des Hochbarocks bestimmt, zeichneten sich aber bereits durch betonte Asymmetrie aus, was jedoch keine sensationelle Neuerung darstellte, denn schon Künstler wie Bernardo Buontalenti oder seine Nachfolger am Florentiner Hof, Giulio und Alfonso Parigi, hatten versucht, die starren Renaissancedekorationen durch die Verwendung mehrerer Fluchtpunkte zu dynamisieren.

Ab etwa 1700 verwendete Ferdinando Galli Bibiena in seinen Entwürfen zunehmend Diagonalachsen und -fluchten und lieferte in seinem 1711 in Parma erschienenen Traktat *L'architettura civile* auch die theoretischen Instruktionen dafür.⁵⁸ Die Diagonalperspektive, deren Fluchtpunkt nicht mehr inner-, sondern außerhalb des Blickfeldes des Zuschauers lag, bezeichnete er als »*maniera di veder le scene per angolo*«, als Winkelperspektive. In den Kapiteln 67⁵⁹ und 68⁶⁰ des vierten Teiles seines Buches und den entsprechenden Tafeln 22 und 23 gab er die Anleitung für die perspektivische Gestaltung des Prospekts eines Palasthofs und eines Saales, zwei der wichtigsten Typendekorationen der Barockoper (Abb. 11 a–c). Damit schuf Ferdinando Galli Bibiena auch die theoretische Grundlage der Winkelperspektive, welche die Entwicklung der Dekorationskunst des 18. Jahrhunderts ganz entscheidend beeinflussen sollte.

Dass er selbst an diesen Regeln festhielt, zeigt die von ihm autorisierte, fast unveränderte Neuauflage seiner *Architettura civile* unter dem Titel *Direzioni a' giovani studenti nel Disegno dell'Architettura civile*.⁶¹ Den Teil, der sich mit den Anleitungen für die Herstellung von Bühnenbildern beschäftigte, ergänzte er nur um ein Kapitel

57 Vgl. zu den Galli Bibiena vor allem HYATT MAYOR 1945; HADAMOWSKY 1962; MURARO/POVOLEDO 1970; MÜLLER 1986; BEAUMONT 1990; KRÜCKMANN 1998; LENZI/BENTINI 2000; GALLINGANI 2002; zur Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena auch FRANK 2000; FRANK 2016.

58 GALLI BIBIENA 1711.

59 GALLI BIBIENA 1711, S. 137: »Operazione Sessagesimasettima: Per disegnare le scene vedute per angolo, e prima di quelle d'un Cortile.«

60 GALLI BIBIENA 1711, S. 139: »Operazione Sessagesimaottava: Per disegnare un'altra Scena d'una Sala, o Stanza veduta per angolo.«

61 GALLI BIBIENA 1745.

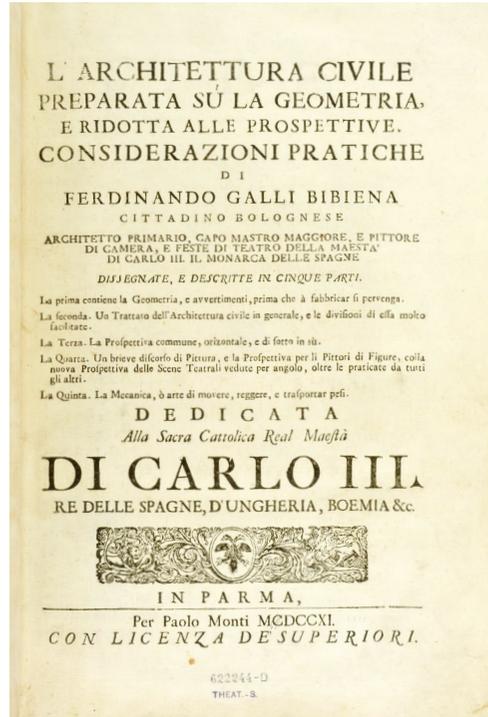
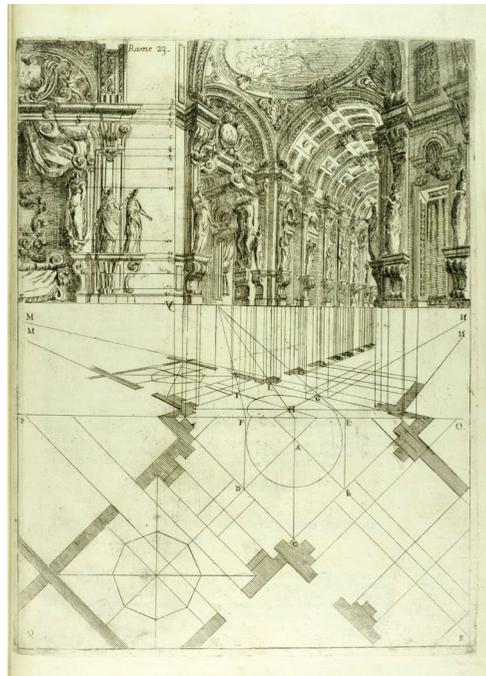
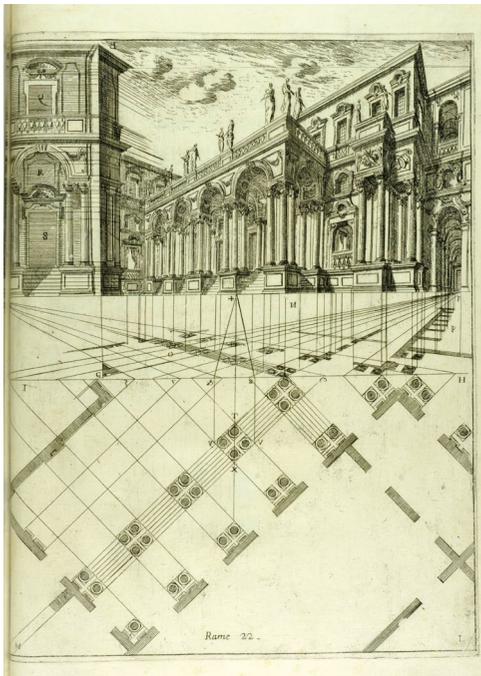


Abbildung 11 a–c. Titelblatt sowie Konstruktion eines Saales und eines Palasthofs in Ferdinando Galli Bibiena, *L'architettura civile* [...], Parma 1711, Kupferstiche Nr. 22 und 23.



(»*Operazione 69a*«), in dem er eine in sich geschlossene Bühnenszene, nicht mehr nur einen Ausschnitt wie bisher, perspektivisch erläuterte.

Der künstlerische Stil der Galli Bibiena steht in enger Verbindung mit der Weiterentwicklung der Gattung Musikdrama von der bisher dominierenden venezianischen Oper mit ihrer Fülle von Handlungssträngen und Schauplätzen hin zur *Opera seria*, die mit den Namen der Librettisten Apostolo Zeno (1668–1750), Pietro Pariati (1665–1733) und Pietro Metastasio (1698–1782) untrennbar verbunden ist.

Während die frühe Oper des 17. Jahrhunderts ihre Stoffe vorzugsweise aus der antiken Mythologie bezogen hatte, rückten in der *Opera seria* historische Stoffe aus der griechischen und römischen Antike in den Mittelpunkt des Interesses. Protagonisten waren nun nicht mehr primär mythologische und allegorische Figuren, sondern Herrscherpersönlichkeiten oder Feldherren wie Cäsar, Alexander der Große, Titus, Xerxes, Hadrian und Cyrus oder große Königinnen wie Semiramis und Dido von Karthago. Dementsprechend änderte sich auch die Hierarchie der Schauplätze der Opern, und Paläste, Feldlager oder Plätze mit repräsentativen öffentlichen Gebäuden wurden zu den wichtigsten Dekorationen.⁶² Wolkenmaschinen fanden ihren Platz nun primär in den Schlusszenen der Opern, den *Licenze*, die in keinem direkten Zusammenhang mit der Handlung standen, sondern der Huldigung des Herrscherhauses dienten.

Giuseppe Galli Bibiena, der 1716 mit der spektakulären Inszenierung von *Angelica vincitrice d'Alcina* auf dem Teich der Sommerresidenz Favorita seinen Einstand am Wiener Hof feierte,⁶³ ist der für Wien bedeutendste Vertreter seiner Familie in der zweiten Generation. Vom künstlerischen Erbe seines Vaters Ferdinando ausgehend, wurde er in seinen Bühnenbildentwürfen im Laufe der Zeit immer freier und gelöster. Das zeigt sich deutlich in dem 1740 in Augsburg erschienenen Stichwerk *Architetture e prospettive*,⁶⁴ das er seinem imperialen Schirmherrn, Kaiser Karl VI. (1685–1740), widmete. In den Stichen von Johann Andreas Pfeffel d. Ä. (1674–1748) sieht man, mit welcher künstlerischen Meisterschaft die jüngere Generation der Galli Bibiena die von Ferdinando als szenische Neuerungen postulierten Errungenschaften sowohl in Bühnen- als auch in ephemeren Dekorationen zu verwenden verstand.

Durch die Familie Galli Bibiena verbreitete sich die barocke Bühnenkunst und der Einsatz von Winkelperspektive und Diagonalachsen in ganz Europa, denn es gab kaum einen europäischen Hof zwischen Wien und Berlin, Böhmisches Krumau (heute Český Krumlov) und Drottningholm, Lissabon und Moskau, an dem nicht wenigstens ein Familienmitglied zumindest zeitweise tätig gewesen wäre; außerdem fanden sie sehr rasch viele mehr oder weniger begabte Nachahmer. An den heute noch in Böhmisches Krumau oder Ludwigsburg erhaltenen Typendekorationen erkennt man aber auch sehr

62 Vgl. ZIELSKE 1965.

63 Vgl. DEMBSKI-RISS 1996; DEMBSKI-RISS 2003; SOMMER-MATHIS 2016b; FISCHER 2018.

64 GALLI BIBIENA 1740.

deutlich, wie die für die großen europäischen Höfe konzipierten Entwürfe der Galli Bibiena in den kleineren Dimensionen zweier Schlosstheater von den dortigen Theatermalern umgesetzt wurden.

Mit den Theaterbauten und der Dekorationskunst der Galli Bibiena war der Höhe- und Endpunkt der Entwicklung der barocken Bühnentechnik erreicht, deren Anfänge sich in manchem bis in die Antike zurückverfolgen lassen.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 a–c Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. BE.6.O.27 (© ÖNB).
- Abb. 2 a SCHLOSSTHEATER 2001, S. 36 (Foto: Věroslav Škrabánek).
- Abb. 2 b SABBATTINI–FLEMMING 1926, S. 111: Illustration zu Kap. XXIX.
- Abb. 3 a–b Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 621.405-C.Th. (© KHM-Museumsverband).
- Abb. 4 http://collections.lacma.org/sites/default/files/remote_images/piction/ma-31565084-O3.jpg.
- Abb. 5 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM2351 (© KHM-Museumsverband).
- Abb. 6 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_II_233 (© KHM-Museumsverband).
- Abb. 7 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. 79.B.1-Mus (© ÖNB).
- Abb. 8 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/25 Mus (© ÖNB).
- Abb. 9 Wien, ÖNB, Österreichische Nationalbibliothek, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/2 Mus (© ÖNB).
- Abb. 10 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/9 Mus (© ÖNB).
- Abb. 11 a–c Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622.244-D.Th. (© KHM-Museumsverband).

Literatur

- ADAMCZYK 1994: Adamczyk, Vladimír: The Magic of the Baroque Stage / Charme du théâtre baroque, in: Czech theatre / Tchéque théâtre 7/1994 (= Castle Theatres in Bohemia and Moravia), S. 32–42.
- AERCKE 1994: Aercke, Kristiaan P.: Ne Plus ultra: Il Pomo d'Oro, the Habsburg Apple, in: Aercke, Kristiaan P.: Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse, Albany 1994, S. 221–252.

- ALBRECHT 2001: Albrecht, Siegfried: Teatro. Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16.–19. Jahrhunderts, Marburg 2001.
- ARNALDI 1762: Arnaldi, Enea: Idea di un teatro nelle principali sue parti simili a' teatri antichi all'uso moderno accomodato del conte Enea Arnaldi accademico Olimpico. Con due discorsi [...]. L'uno che versa intorno a' teatri in generale, riguardo solo al coperto della scena esteriore, l'altro al soffitto di quella del Teatro Olimpico di Vicenza, opera dell'Insigne Andrea Palladio, Vicenza 1762.
- AVAGNINA 2011: Avagnina, Elisa: Das Teatro Olimpico Vicenza, Venedig 2011.
- BEAUMONT 1990: Beaumont, Maria Alice: Eighteenth-Century Scenic and Architectural Design. Drawings by the Galli Bibiena Family from Collections in Portugal, Alexandria/Virginia 1990.
- BEIJER 1972: Beijer, Agne: Court Theatres of Drottningholm and Gripsholm, New York 1972.
- BERCKENHAGEN / WAGNER 1978: Berckenhagen, Ekhart; Wagner, Gretel (Hg.): Bretter, die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten, Ausst. Kat. Berlin, Berlin 1978.
- BERTHOLD 1951: Berthold, Margot: Joseph Furttendach (1591–1667). Architekturtheoretiker und Stadtbaumeister in Ulm, unveröff. Diss., München 1951.
- BEYER 2009: Beyer, Andreas: Andrea Palladio, Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft (= Wagenbachs Taschenbücherei, Bd. 625), Berlin 2009 [Erstausgabe: Frankfurt am Main 1987].
- BIACH-SCHIFFMANN 1931: Biach-Schiffmann, Flora: Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe, Wien/Berlin 1931.
- BJURSTRÖM 1961: Bjurström, Per: Giacomo Torelli and Baroque Stage Design, Stockholm 1961.
- BLAHA 2003: Bláha, Jiří (Hg.): Materiály k dějinám zámeckého divadla v Litomyšli [Materialien zur Geschichte des Schlosstheaters in Litomyšl], Litomyšl 2003.
- BLUMENTHAL 1980: Blumenthal, Arthur R. (Hg.): Theater Art of the Medici, Ausst. Kat. Hanover (= Dartmouth College Museum & Galleries), Hanover, New Hampshire, London 1980 [zweite Auflage 1982].
- BLUMENTHAL 1982: Blumenthal, Arthur R.: Giulio Parigi and Baroque stage design, in: Schnapper, Antoine (Hg.): La scenografia barocca, Bologna 1982, S. 19–34.
- BLUMENTHAL 1984: Blumenthal, Arthur R.: Giulio Parigi's Stage Designs. Florence and the Early Baroque Spectacle, 2 Bde. PhD Diss, New York 1984.
- BUCCHERI 2017: Buccheri, Alessandra: The Spectacle of Clouds, 1439–1650. Italian Art and Theatre, Routledge 2017.
- CAPELLI 1990: Capelli, Gianni: Il Teatro Farnese di Parma. Architettura, scene, spettacoli, Parma 1990.
- DEBORRE 1996: Deborre, Ingeborg: Palladios Teatro Olimpico in Vicenza: die Inszenierung einer lokalen Aristokratie unter venezianischer Herrschaft (= Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 13), Marburg 1996 [zugleich Diss., Marburg 1994].

- DEBORRE 1998: Deborre, Ingeborg: Ein Hof und seine Bühnen. Das Schloßtheater und seine Rolle in der Geschichte der württembergischen Theaterbauten, in: Das Ludwigsburger Schloßtheater. Kultur und Geschichte eines Hoftheaters, hg. von den Ludwigsburger Schloßfestspielen, Leinfelden-Echterdingen 1998, S. 19–34.
- DEMBSKI-RISS 1996: Dembski-Riss, Ulrike: Bühnenarchitektur und Bühnendekoration in den Wiener Opernaufführungen zur Zeit von Johann Joseph Fux. Anmerkungen zu den Szenenbildern der Opern *Angelica vincitrice di Alcina* und *Costanza e Fortezza*, in: Edler, Anfried; Riedel, Friedrich W. (Hg.): Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 7), Laaber 1996, S. 187–202.
- DEMBSKI-RISS 2003: Dembski-Riss, Ulrike: Theateraufführungen in Wien 1716, in: Küster, Ulf (Hg.): *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, Ausst. Kat. München 2003, S. 34–37.
- DIETRICH 1960: Dietrich, Margret: Bühnenperspektive und Dramaturgie im Barockzeitalter, in: *Maske und Kothurn* 6/1960, S. 341–350.
- DIETRICH 1970: Dietrich, Margret: Vom Einfluß der Mathematik und Mechanik auf das Barocktheater, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 107/1970, S. 7–22.
- DIETRICH 1985: Dietrich, Margret: Huldigungsspiele an die Erb-Infantin Margaretha: *La Gara* am Hofe Leopolds I., in: Krömer, Wolfram (Hg.): *Spanien und Österreich im Barockzeitalter* (= Akten des dritten Spanisch-Österreichischen Symposions; Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderheft, Bd. 58), Innsbruck 1985, S. 61–74.
- DOBRIITZSCH 2006: Dobritzsch, Elisabeth: Barocke Zauberbühne. Das EkhoF-Theater im Schloß Friedenstein Gotha (= Gothaisches Museums-Jahrbuch 2005), Weimar 2006.
- EKHOF-PROJEKT 1999: Das EkhoF-Projekt. Restaurierung und Wiederbelebung eines Barocktheaters, Erfurt-Gotha 1999.
- FABBRI/GARBERO ZORZI/PETRIOLI TOFANI 1975: Fabbri, Mario; Garbero Zorzi, Elvira; Petrioli Tofani, Anna Maria (Hg.): *Il luogo teatrale a Firenze*. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi, Ausst. Kat. Florenz, Mailand 1975.
- FISCHER 2018: Fischer, Christine: Theatrales Spektakel als Weltenordnung. *Angelica vincitrice di Alcina* von Johann Joseph Fux, Pietro Pariati sowie Ferdinando und Giuseppe Galli Bibiena (Wien, 1716), in: Sommer-Mathis, Andrea; Großegger, Elisabeth; Wessely, Katharina (Hg.): *Spettacolo barocco! Performanz, Translation, Zirkulation*, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2018, S. 47–82.
- FISCHER-LICHTE 2010: Fischer-Lichte, Erika: Repräsentation und Erregung von Affekten. Zu Techniken der Schauspielkunst und der Theatermaschinerie im 17. Jahrhundert, in: Bredekamp, Horst; Kruse, Christiane; Schneider, Pablo

- (Hg.): *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, Paderborn 2010, S. 219–233.
- FISCHER-LICHTE 2016: Fischer-Lichte, Erika: Theater als Affektmaschine, in: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2016, S. 17–25.
- FLEISCHACKER 1962: Fleischacker, Peter: *Rekonstruktionsversuch des Opernhauses und des Bühnenapparates in dem Theater des Ludovico Ottavio Burnacini*, unveröff. Diss., Wien 1962.
- FRANK 2000: Frank, Martina: *I Bibiena a Vienna: La corte e altri committenti*, in: Lenzi, Deanna/Bentini, Jadranka (Hg.): *I Bibiena – una famiglia europea*, Ausst. Kat. Bologna, Venedig 2000, S. 109–120.
- FRANK 2016: Frank, Martina: *Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena*, in: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2016, S. 151–167.
- FROMMEL 1998: Frommel, Sabine: *Sebastiano Serlio, architetto*, Mailand 1998.
- FURTTENBACH 1640: Furtttenbach, Joseph: *Architectura Recreationis. Das ist: Von Allerhand Nutzlich: vnd Erfrewlichen Civilischen Gebäwen*, Augsburg 1640.
- FURTTENBACH 1663: Furtttenbach, Joseph: *Mannhaffter Kunst-Spiegel/Oder Continuation, vnd Fortsetzung allerhand mathematisch- vnd mechanisch-hochnutzlich- sowol auch sehr erfürlichen Delectationen [...]*, Augsburg 1663.
- FURTTENBACH 1971: Furtttenbach, Joseph: *Architectura civilis (1628), Architectura recreationis (1640), Architectura privata (1641)*. Drei Bände in einem Band. Mit einer Vorbemerkung von Hans Foramitti (= *Documenta Technica. Darstellungen und Quellen zur Technikgeschichte, Reihe II*), Hildesheim/New York 1971.
- FURTTENBACH 2013: Furtttenbach, Joseph: *Lebenslauff 1652–1664*, hg. von Kaspar von Greyerz, Kim Siebenhüner und Roberto Zaugg (= *Selbstzeugnisse der Neuzeit*, Bd. 22), Köln, Weimar, Wien 2013.
- GALLI BIBIENA 1711: Galli Bibiena, Ferdinando: *L'architettura civile preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche [...]*, Parma 1711 [Neuausgabe mit Einleitung von Diane M. Kelder, New York 1971].
- GALLI BIBIENA 1745: Galli Bibiena, Ferdinando: *Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile, nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle Scienze [...]*, Bologna 1745 [zweite Auflage 1753].
- GALLI BIBIENA 1740: Galli Bibiena, Giuseppe: *Architetture, e prospettive dedicate alla Maestà di Carlo Sesto Imperador de Romani [...]*, Augsburg 1740 [Neuausgabe mit Einleitung von A. Hyatt Mayor, New York 1964].
- GALLINGANI 2002: Gallingani, Daniela (Hg.): *I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Florenz 2002.

- GAMBA/MONTEBELLI 1995: Gamba, Enrico; Montebelli, Vico (Hg.): *Macchine da teatro e teatri di macchine*. Branca, Sabbatini, Torelli scenotecnici e meccanici del Seicento, Ausst. Kat. Pesaro, Urbino 1995.
- GERDES 1987: Gerdes, Frauke: Aspekte der Bühnenbildentwicklung in Italien bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, in: Pritchard, Brian W. (Hg.): *Antonio Caldara. Essays on his life and times*, Aldershot 1987, S. 345–363.
- GESS/HARTMANN 2015: Gess, Nicola; Hartmann, Tina: Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung, in: Gess, Nicola; Hartmann, Tina; Hens, Dominika (Hg.): *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime (= eikones)*, Paderborn 2015, S. 9–39.
- GIOSEFFI 1974: Gioseffi, Decio: Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del teatro vitruviano, in: *Bollettino del CISA A. Palladio* 16/1974, S. 271–286.
- GOLOUBEVA 1997: Goloubeva, Maria: *Il Pomo d'Oro* and the Problem of Dynastic Continuity in the Reign of Leopold I, in: *Majestas* 5/1997, S. 79–98.
- GOLOUBEVA 2000: Goloubeva, Maria: The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Bd. 184), Mainz 2000.
- GREISENEGGER 1972: Greisenegger, Wolfgang: Überlegungen zum Theater der Renaissance in Italien. Serlios Typenszene als Ergebnis einer ikonographischen Tradition, in: *Maske und Kothurn* 18/1972, S. 140–150.
- GREISENEGGER 1981: Greisenegger, Wolfgang (Hg.): *Barockes Theater in Italien. Illusion und Praxis*, Ausst. Kat. Wien, Wien 1981.
- GREISENEGGER 1981a: Greisenegger, Wolfgang: Bernardo Buontalenti (1536–1608) oder die Verwandlungsbühne, in: Greisenegger, Wolfgang (Hg.): *Barockes Theater in Italien. Illusion und Praxis*, Ausst. Kat. Wien, Wien 1981, S. 15–20.
- GREISENEGGER 2016: Greisenegger, Wolfgang: Die Entwicklung von Bühnenbau und Kulissenteknik vom 16. zum 18. Jahrhundert, in: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2016, S. 59–69.
- GREISENEGGER-GEORGILA 2011: Greisenegger-Georgila, Vana (Hg.): *Ungezähmte Natur als Schauplatz. Bühnenbilder aus drei Jahrhunderten*, Ausst. Kat. Wien, Wien 2011.
- GRIFFIN 1972, Griffin, Robert Arthur: *Il Pomo D'Oro*, in: Griffin, Robert Arthur: *High Baroque Culture and Theatre in Vienna*, New York 1972, S. 83–115.
- GROSSMANN 1998: Großmann, G. Ulrich (Hg.): *Von deutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701*, Ausst. Kat. Nürnberg, Köln 1998.
- HADAMOWSKY 1962: Hadamowsky, Franz: *Die Familie Galli Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater (= Museion N.F. 1, Bd. 2)*, Wien 1962.
- HERTWECK 2011: Hertweck, Eva: Triumph, Hoffnung und Anspruch der Casa d'Austria unter Leopold I. in Wort und Bild der Prunkopern *Il pomo d'oro* (1668), *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674) und *La monarchia latina trionfante* (1678),

- Masterarbeit am Institut für Kunst- und Baugeschichte des Karlsruhe Institute of Technology 2011.
- HEWITT 1958: Hewitt, Barnard (Hg.): *The Renaissance Stage. Documents of Serlio, Sabbattini and Furttentbach*, Coral Gables, Florida 1958.
- HILLESTRÖM 1956: Hilleström, Gustaf: *Drottningholmsteatern förr och nu: The Drottningholm Theatre – Past and Present*, Stockholm 1956 [erweiterte Auflage 1980].
- HILLESTRÖM 1958: Hilleström, Gustaf: *Das Schlosstheater von Drottningholm*, Stockholm 1958.
- HILMERA 1968: Hilmera, Jiří: *Das Schloßtheater in Litomyšl, Pardubitz* 1968.
- HILMERA 1994: Hilmera, Jiří: *The Château Theatre in Český Krumlov / Le théâtre du château de Český Krumlov*, in: *Czech theatre / Tchéque théâtre 7/1994* (= *Castle Theatres in Bohemia and Moravia*), S. 12–26.
- HYATT MAYOR 1945: Hyatt Mayor, Alphaeus: *The Bibiena Family*, New York 1945.
- JUNG 2003: Jung, Carsten: *Wie es jetzt üblich ist. Theaterbau und Aufführungspraxis als Ausdruck ihrer Zeit*, in: Küster, Ulf (Hg.): *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, Ausst. Kat. München, München 2003, S. 22–24.
- JUNG 2010: Jung, Carsten: *Historische Theater in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Berlin, München 2010.
- KARNER 2014: Karner, Herbert: *Vom Tanzsaal zum Saaltheater (Redoutensaaltrakt)*, in: Karner, Herbert (Hg.): *Die Wiener Hofburg, 1521–1705: Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz* (= *Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg*, Bd. 2), Wien 2014, S. 361–376.
- KRÜCKMANN 1998: Krückmann, Peter O. (Hg.): *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*, Ausst. Kat. Bayreuth, München, New York 1998.
- KÜSTER 2003: Küster, Ulf (Hg.): *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, Ausst. Kat. München, München 2003.
- KULL 1987: Kull, Gustaf: *Drottningholms slottsteater: scenmaskineriet = Drottningholm Court Theater: the Stage Machinery*, Härnösand 1987.
- LAZARDZIG 2006: Lazardzig, Jan: *Die Maschine als Spektakel. Funktion und Admiration im Maschinendenken des 17. Jahrhunderts*, in: Schramm, Helmar; Schwarte, Ludger; Lazardzig, Jan (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York 2006, S. 167–193.
- LAZARDZIG 2007: Lazardzig, Jan: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2007.
- LAZARDZIG-RÖSSLER 2016: Lazardzig, Jan; Rößler, Hole (Hg.): *Technologies of Theatre. Joseph Furttentbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures* (= *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Bd. 20, H. 3–4), Frankfurt am Main 2016.
- LENZI/BENTINI 2000: Lenzi, Deanna; Bentini, Jadranka (Hg.): *I Bibiena – una famiglia europea*, Ausst. Kat. Bologna, Venedig 2000.

- MAMCZARZ 1988: Mamczarz, Irène: Le théâtre de Parme et le drame musical italien (1628–1732). Étude d'un lieu théâtral, des représentations, des formes. Drame pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, drame musical, Florenz 1988.
- MAMONE 1981: Mamone, Sara: Il teatro nella Firenze medicea (= Problemi di storia dello spettacolo, Bd. 9), Mailand 1991 [erste Auflage 1981].
- MAMONE 2003: Mamone, Sara: Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV–XVII secolo), Rom 2003.
- MAMONE 2015: Mamone, Sara: Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il Teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi, in: Drammaturgia XII, n.s. 2/2015, S. 17–43.
- MAMONE 2016: Mamone, Sara: The Uffizi Theatre: The Florentine Scene from Bernardo Buontalenti to Giulio and Alfonso Parigi, in: Lazardzig, Jan; Rößler, Hole (Hg.): Technologies of Theatre. Joseph Furttentbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures (= Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, Bd. 20, H. 3–4), Frankfurt am Main 2016, S. 389–414.
- MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1975: Mancini, Franco; Muraro, Maria Teresa; Povoledo, Elena (Hg.): Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana, Ausst. Kat. Venedig, Venedig 1975.
- MANGINI 1974: Mangini, Nicola: I teatri di Venezia, Mailand 1974.
- MAZZONI 1998: Mazzoni, Stefano: L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria, Florenz 1998.
- MILESI 2000: Milesi, Francesco (Hg.): Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca, Ausst. Kat. Fano, Fano 2000.
- MÜLLER 1986: Müller, Claudia: Ferdinando Galli Bibienas *Scene di nuova invenzione*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49/1986, S. 356–375.
- MURARO/POVOLEDO 1970: Muraro, Maria Teresa; Povoledo, Elena (Hg.): Disegni teatrali dei Bibiena, Ausst. Kat. Venedig (= Cataloghi di Mostre, Bd. 31), Venedig 1970.
- NAGLER 1958: Nagler, Alois Maria: Theater der Medici, in: Maske und Kothurn 4/1958, S. 168–198 und 346–352.
- NAGLER 1964: Nagler, Alois Maria: Theatre Festivals of the Medici 1539–1637, New Haven/London 1964.
- NICOLL 1971: Nicoll, Allardyce: Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale (= Biblioteca teatrale. Studi, Bd. 5), Rom: 1971 [ital. Version von A. Nicoll: The development of the theatre. A story of theatrical art from the beginnings to the present day, London u. a. 1971 [erste Auflage 1958].
- NOGARA 1972: Nogara, Gino: Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970, Vicenza 1972.
- POCHAT 1990: Pochat, Götz: Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990.

- POVOLEDO 1982: Povoledo, Elena: Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano, in: Schnapper, Antoine (Hg.): La scenografia barocca, Bologna 1982, S. 5–17.
- POWELL 2000: Powell, John S.: Music and Theatre in France 1600–1680, Oxford 2000.
- PUPPI 1980: Puppi, Lionello (Hg.): Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città, Ausst. Kat. Vicenza, Mailand 1980.
- QUECKE 1998: Quecke, Ursula: Maschinenzauber im Schloßtheater. Die einzigartige historische Bühnenmaschinerie in Ludwigsburg, in: Das Ludwigsburger Schloßtheater. Kultur und Geschichte eines Hoftheaters, Leinfelden-Echterdingen 1998, S. 35–42.
- REINKING 1984: Reinking, Wilhelm: Die sechs Theaterprojekte des Architekten Joseph Furttenbach 1591–1667, Frankfurt am Main 1984.
- REUS 2003: Reus, Klaus-Dieter: Das Operntheater erfordert etwas Großes in dem Äußerlichen der Vorstellung. Barocke Bühnentechnik, in: Küster, Ulf (Hg.): Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, Ausst. Kat. München, München 2003, S. 30–33.
- RODE-BREYMANN 2000: Rode-Breymann, Susanne: In Charons Nachen. Die Unterweltsszene in der Barockoper, in: Musik & Bildung 6/2000, S. 24–32.
- ROSAND 1991: Rosand, Ellen: Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991.
- ROTHROCK 1987: Rothrock, Orville Joseph: Jacques Callot and Court Theatre, 1608–1619. Studies in Court Theatre and its Printed Propaganda in the Background of Callot's Artistic Individuality, PhD Diss., Princeton 1987.
- SABBATTINI 1638: Sabbattini, Nicola: Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri, Ravenna 1638 [Nachdruck hg. von A. Perrini unter dem Titel *Scene e macchine teatrali*, Rom 1989].
- SABBATTINI–FLEMMING 1926: Sabbattini, Nicola: Anleitung Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen von Nicola Sabbattini 1639 [sic!]. Übersetzt und mitsamt dem Urtext, hg. von Willi Flemming, Weimar 1926.
- SASLOW 1996: Saslow, James M.: The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as »Theatrum Mundi«, New Haven/London 1996.
- SAUTER/WILES 2014: Sauter, Willmar; Wiles, David: The Theatre of Drottningholm – Then and Now. Performance between the 18th and 21st centuries (= Stockholm Theatre Studies, Bd. 4), Stockholm 2014.
- SCAMOZZI 1615: Scamozzi, Vincenzo: L'idea della architettura universale, Venedig 1615 [Nachdruck: Bologna 1982].
- SCHIAVO 1980: Schiavo, Remo: Guida al Teatro Olimpico, Vicenza 1980 [zweite Auflage 1986].
- SCHLOSSTHEATER 2001: Das Schlosstheater in Český Krumlov, hg. von der Stiftung Barocktheater im Schloss Český Krumlov, Český Krumlov 2001 [vierte Auflage].

- SCHÖNE 1933: Schöne, Günter: Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli Bibiena nach den Perspektivbüchern (= Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 43), Leipzig 1933 [Reprint 1977].
- SCHOLDERER 1994: Scholderer, Hans-Joachim: Das Schloßtheater Ludwigsburg. Geschichte, Architektur, Bühnentechnik, mit einer Rekonstruktion der historischen Bühnenmaschinerie (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 71), Berlin 1994.
- SELFRIDGE-FIELD 2007: Selfridge-Field, Eleanor: A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres (1660–1760), Stanford 2007.
- SERLIO 1584: Serlio, Sebastiano: Tutte l'opere d'architettura [...] et un indice copiosissimo raccolto [...] da M. Gio. Domenico Scamozzi, Venedig 1584.
- SERLIO 1600: Serlio, Sebastiano: Tutte l'opere d'architettura et prospettiva [...] con un indice copiosissimo [...] et un breve discorso [...] raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi, Venedig 1600 [zweite Auflage].
- SOLF 1975: Solf, Sabine: Festdekoration und Grotteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini: Inszenierung barocker Kunstvorstellung (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 355), Baden-Baden 1975.
- SOMMER-MATHIS 1996: Sommer-Mathis, Andrea: Parnaß – Helikon – Olymp: der Musenberg im höfischen Fest. Zur Darstellung der Musik in den Florentiner Renaissancefesten, in: *Imago Musicae* 13/1996, S. 75–106.
- SOMMER-MATHIS 2000: Sommer-Mathis, Andrea: Lodovico Ottavio Burnacini, scenografo e costumista di Antonio Draghi, in: Sala, Emilio; Daolmi, Davide (Hg.): *Quel novo Cario, quel divin Orfeo*. Antonio Draghi da Rimini a Vienna (= *ConNotazioni*, Bd. 7), Lucca 2000, S. 397–410.
- SOMMER-MATHIS 2004a: Sommer-Mathis, Andrea: *La gara*, in: Tamburini, Elena (Hg.): *Il quadro della visione: Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Rom 2004, S. 75–76.
- SOMMER-MATHIS 2004b: Sommer-Mathis, Andrea: Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666–1673), in: Cremades, Fernando Checa (Hg.): *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 2004, S. 231–256.
- SOMMER-MATHIS 2005: Sommer-Mathis, Andrea: Luoghi teatrali alla corte imperiale di Vienna nel Seicento: Dalla sala all'edificio teatrale, in: Nowé, Laura Sannia; Cotticelli, Francesco; Puggioni, Roberto (Hg.): *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, Rom 2005, S. 75–84.
- SOMMER-MATHIS 2006: Sommer-Mathis, Andrea: Lieux de représentation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVII^e siècle: de la salle à l'édifice, in: Mazouer, Charles (Hg.): *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle* (= *Biblio*, Bd. 17, 165), Tübingen 2006, S. 355–375.

- SOMMER-MATHIS 2010: Sommer-Mathis, Andrea: Fest und Festung. Die Wiener Burgbefestigung als Bauplatz von Tanzsälen und Opernhäusern im 16. und 17. Jahrhundert, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 64/2010, S. 83–92.
- SOMMER-MATHIS 2014a: Sommer-Mathis, Andrea: Das Theater auf der Kurtine, in: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg, 1521–1705: Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (=Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2), Wien 2014, S. 422–427.
- SOMMER-MATHIS 2014b: Sommer-Mathis, Andrea: Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen, in: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg, 1521–1705: Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (= Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2), Wien 2014, S. 470–493.
- SOMMER-MATHIS 2016a: Sommer-Mathis, Andrea: Höfische Repräsentation in Theater und Fest der Frühen Neuzeit, in: Gruber, Gernot; Mokre, Monika (Hg.): Repräsentation/en, Wien 2016, S. 131–149.
- SOMMER-MATHIS 2016b: Sommer-Mathis, Andrea: Das Wiener Theatralfest *Angelica vincitrice di Alcina* im europäischen Kontext, in: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2016, S. 169–179.
- SOMMER-MATHIS 2017: Sommer-Mathis, Andrea: The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena, in: Music in Art 42/2017, S. 11–37.
- SOMMER-MATHIS/FRANKE/RISATTI 2016: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2016.
- STRIBOLT 2002: Stribolt, Barbro: Scenery from Swedish Court Theatres: Drottningholm, Gripsholm, Stockholm 2002.
- TESTAVERDE 1991: Testaverde, Anna Maria: L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo del 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi (= Musica e Teatro. Quaderni degli amici della Scala, Bd. 7, H. 11–12), Mailand 1991.
- TESTAVERDE 2015: Testaverde, Anna Maria: L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586–1637), in: Drammaturgia XII, n.s. 2/2015, S. 45–69.
- TINTELNOT 1939: Tintelnot, Hans: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939.
- VALENTIN 1984: Valentin, Jean-Marie: *Il Pomo d'Oro* et le mythe impérial Catholique à l'époque de Léopold I^{er}, in: XVII^e Siècle 36/1984, S. 17–36.
- VITRUV 1976: Vitruv: De architectura libri decem/Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1976 [erste Auflage 1964].

- VLNAS 2001: Vlnas, Vít (Hg.): The Glory of the Baroque in Bohemia. Art, Culture and Society in the 17th and 18th Centuries, Ausst. Kat. Prag, Prag 2001.
- WOLFF 1968: Wolff, Hellmuth Christian: Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900 (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV/1), Leipzig 1968.
- ZIELSKE 1965: Zielske, Harald: Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im europäischen Barocktheater, Diss., Berlin, München 1965.