

ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT
FÜR KUNST UND DENKMALPFLEGE

LXIV · 2010 · HEFT 1/2

VERLAG BERGER · HORN/WIEN

INHALT

<i>Artur Rosenauer</i>	VORWORT	5
<i>Markus Jeitler/Richard Kurdiovsky/Anna Mader-Kratky</i>	EINLEITUNG	7
<i>Ferdinand Opll</i>	SCHUTZ UND SYMBOL. ZUR STADTBEFESTIGUNG VON WIEN VOM HOHEN MITTELALTER BIS ZUR MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS	12
<i>Heike Krause/ Ingrid Mader</i>	DIE FRÜHNEUZEITLICHE STADTBEFESTIGUNG VON WIEN. AKTUELLE GRABUNGSERGEBNISSE DER STADTARCHÄOLOGIE WIEN	22
<i>Paul Mitchell</i>	DIE HOFBURG ALS FESTUNG (13.-16. JAHRHUNDERT)	35
<i>Markus Jeitler</i>	SCHRIFTQUELLEN ZUR BAUORGANISATION DER WIENER STADTBEFESTIGUNG IM 16. JAHRHUNDERT. NEUE ÜBERLEGUNGEN ZUM BAU DER BURG- UND LÖBLBASTEI	45
<i>Sibylle Grün</i>	ZUM VERHÄLTNIS DER WIENER BURG ZUR STADTBEFESTIGUNG IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT	53
<i>Diether Kramer/ Leopold Toifl</i>	ZUM VERGLEICH: DIE ENTWICKLUNG DER GRAZER STADTBEFESTIGUNG IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT	63
<i>Markus Jeitler/Richard Kurdiovsky/Anna Mader-Kratky</i>	NIVEAUS UND TERRAINS. ZUR RÄUMLICHEN REKONSTRUKTION DER WIENER BURGBEFESTIGUNG	73
<i>Andrea Sommer-Mathis</i>	FEST UND FESTUNG. DIE WIENER BURGBEFESTIGUNG ALS BAUPLATZ VON TANZSÄLEN UND OPERNHÄUSERN IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT	83
<i>Claudia Reichl-Ham</i>	„... DIE FESTUNG ZU HALTEN ODER MIT IHR ZU FALLEN.“ DIE BURGBASTEI UND IHRE MILITÄRHISTORISCHE BEDEUTUNG	93
<i>Johannes Feichtinger</i>	„AUF DEM ZAUBERHAUFEN“. DER BURGRAVELIN UND DIE FUNKTIONALISIERUNG DES GEDÄCHTNISSES AN DEN ENTSATZ WIENS VON DEN TÜRKEN 1683	108
<i>Jochen Martz</i>	„WAREN HIER DIE ALTEN WÄLLE?“ – ZUR GENESE UND ENTWICKLUNG DER GÄRTNERISCHEN NUTZUNG AUF DEM GELÄNDE DER FORTIFIKATORISCHEN ANLAGEN IM BEREICH DER WIENER HOFBURG	116
<i>Werner Michael Schwarz</i>	BEWEGUNGSPUREN. ZUR KRITIK AN DER STADTBEFESTIGUNG IM 18. JAHRHUNDERT	128
<i>Anna Mader-Kratky</i>	WIEN IST KEINE FESTUNG MEHR. ZUR GESCHICHTE DER BURGBEFESTIGUNG IM 18. JAHRHUNDERT UND IHRER SPRENGUNG 1809	134
<i>Christian Benedik</i>	PLANUNGEN FÜR DEN ÄUSSEREN BURGPLATZ VON DER SPRENGUNG IM JAHRE 1809 BIS ZUR ERRICHTUNG DES BURGTORES	145
<i>Reingard Witzmann</i>	„DIE ERÖFFNUNG DES IRDISCHEN PARADIESES“. NEUE LEBENSWELTEN AUF DER WIENER BASTEI ZWISCHEN JOSEPHINISMUS UND VORMÄRZ	155

Andrea Sommer-Mathis

FEST UND FESTUNG

DIE WIENER BURGBEFESTIGUNG ALS BAUPLATZ VON TANZSÄLEN UND OPERNHÄUSERN IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT*

TEMPORÄRE TANZSÄLE AUF DER BURGBASTEI (SPANIER)

Schon bald nach Fertigstellung der nach dem ersten Angriff der Osmanen (1529) nach modernen forifikatorischen Vorgaben wieder hergestellten bzw. neu errichteten Befestigungsanlage der Wiener Burg¹ wurde ihr prominentester Teil, die Burgbastei, auch für die Veranstaltung höfischer Feste genutzt.²

So berichtet Hans Francolin Burgunder in seiner Beschreibung des so genannten „Wiener Turniers“, das der spätere Kaiser Maximilian II. im Jahre 1560 zu Ehren seines Vaters, Ferdinand I., und seines Schwagers, des Herzogs Albrecht V. von Bayern³, an verschiedenen Plätzen Wiens veranstaltete, auch von einem temporären Tanzsaal, den man aus diesem Anlass auf der Burgbastei errichtet hatte: „[...] auff der Burckh Pastey, hat man einen vberaus schönen vnd köstlichen weitten Saal/ lust oder Dantzhaus gebawt/ in welchen oben der Boden von Leinbat [Leinwand] gar herlich geziert vnd schön gemaldt gewesen ist/ Plaw vnd Aschenfarb/ mit vierzeh grossen Seulen/ die gesehen/ wie Märblstein/ deren ober vnd vndern Capitel oder gesimbs verguldt gewesen/ vnder welchen die vier Seulen/ inmitten des Dantzhaus ist aufgeschlagen worden ain Pyne/ dreyer staffel hoch/ deren je einer höher den der ander/ für die Kay.[serliche] M[ajestä].t. sambt derselbe[n] geliebsten Khindern/ mit vil manichen verguldt[e]n Rosn allenthalb wol geschmuckt vn[d] geziert gewesen/ vnd gegen vber auff der andern seitten/ ist gemacht worden ein stiegen/ fünff staffel hoch/ je einer höher dann der ander/ für die Edelleuth den frembten vnd hofgesindt/ damit sy desto bas vnd leichtlicher haben zusehen

khünnen/ vnd in mitten ein andere hohe Pyne/ für die Spilleut vnd Trummeter/ auff gericht/ sonst seien auff der andern seitten benckh gemacht/ für das Frauenzimmer die mit khöstlichen depichen vnd dapissereyen bedeckht gewesen/ Die gantz leng aber/ des dantz oder Lusthaus/ ist gewesen sechzig schrit lang/ vnd dreysig braidt/ vnd in mitten auff baide orth zwaintzig/ das alles/ sambt des Saals wenden vmbvndvmb sein mit khöstlichen Dapissereyen von Goldt Silber vnnnd Seiden behengt vnnnd geziert gewesen.“⁴

Dieser Saal wies mit seinen 43,8 bzw. 51,1 m⁵ Länge und 21,9 m Breite recht beachtliche Dimensionen auf⁶ und war daher weit besser geeignet als die engen Räume der Alten Burg, die große Menge an Festgästen aufzunehmen, die zu diesem Fürstentreffen nach Wien gekommen waren. Die aufwändigen Festlichkeiten, die sich über einen ganzen Monat (24. Mai–24. Juni 1560) erstreckten, zählen zu den spektakulärsten Renaissancefesten des Wiener Hofes und sind durch die ausführliche Festbeschreibung des kaiserlichen Herolds Hans Francolin Burgunder⁷ außergewöhnlich gut dokumentiert. Francolins in deutscher und lateinischer Sprache erschienenes „Thurnier Buech“ wurde zwecks gezielter kulturpolitischer Propaganda auch an andere europäische Höfe verschickt und diente nicht nur der Perpetuierung der Memoria des „Wiener Turniers“ von 1560, sondern auch als Modell für die Vorbereitung ähnlicher Festveranstaltungen andernorts. Es wurde noch im 16. Jahrhundert mehrfach nachgedruckt,⁸ wobei man die qualitativollen Radierungen des Originals in vereinfachter Form als Holzschnitte wiedergab.⁹

* Ich möchte an dieser Stelle all meinen Kollegen vom Hofburg-Projekt sehr herzlich für die überaus angenehme und fruchtbare Kooperation danken, im Zusammenhang mit diesem Beitrag vor allem Sibylle Grün und Markus Jeitler, denen ich sehr viele wertvolle Hinweise und Anregungen verdanke.

¹ Siehe die Beiträge von Ferdinand Opll, S. 12–21, Markus Jeitler, S. 45–52, und Sibylle Grün, S. 53–62.

² Schon 1542 hatte Ferdinand I. von der Burgbastei aus eine Art Militärparade abgenommen, wofür er ein temporäres Gebäude („Hütte“) errichten ließ, vgl. FHKa, VDA, 578, fol. 256r (Hinweis von Markus Jeitler).

³ Der bayerische Herzog war mit Maximilians Schwester, Erzherzogin Anna, verheiratet.

⁴ Francolin deutsch 1561, fol. IIr.

⁵ In der lateinischen Version des Turnierbuches (Francolin lat. 1561, fol. IIIr) findet sich als Längenangabe „septuaginta passuum“, also 70 Schritt, was einer Länge von 51,1 m entspricht.

⁶ Auch wenn es sich nicht, wie Winkler 1979, S. 114 meinte, um einen Saal von 60 m Länge und 30 m Breite handelte. Winkler übertrug die Angaben in „schritt“ bei Francolin 1:1 in Meter, doch entsprach ein Schritt nur ca. 0,71–0,75 m; hier wurde mit einem Mittelwert von 0,73 m gerechnet.

⁷ Francolin dt. und lat. 1561.

⁸ 1566 und 1579 in Frankfurt am Main, 1590 in Dresden; vgl. Winkler 1979, S. 119 f.

⁹ Diese Illustrationen wurden auch für andere Turnierbücher verwendet und mehrfach, zum Teil sogar auf gegenüber liegenden Seiten, abgebildet; vgl. Rixner 1566 und Francolin 1566.



86. Große Tafelstube im Obergeschoss der Burg. Illustration von Hanns Sebald Lautensack im Turnierbuch von Hans von Francolin, verlegt bei Raphael Hofhalter, Wien 1560, ÖNB

Die Illustrationen stammen von der Hand verschiedener Künstler, die meisten von Hans Sebald Lautensack, und zeigen detailreich die einzelnen Teile des Festes und dessen Schauplätze: das Bankett in der Großen Tafelstube (Abb. 86), den abendlichen Tanz im Saal auf der Burgbastei, eine Seeschlacht auf der Donau, ein Fußturnier und ein Plankenstechen¹⁰ auf dem Platz vor der Burg, ein Scharmützel¹¹ am Oberen Werd vor dem Schottentor (heute Rossau), ein Freiturnier¹² am Unteren Werd zwischen Schlagbrücke und Tabor (heute Leopoldstadt) und schließlich die Erstürmung einer auf einer Donauinsel künstlich errichteten Stadt, die auf der Wasserseite auch mit zwei Basteien versehen war.¹³ Die Reiterspiele zeigen noch deutlich die enge Verbindung des Turniers zum Kriegshandwerk,

und gerade die fiktive Belagerung der Stadt, bei der man auch mit drastischen Mitteln nicht sparte – man verwendete Ochsenblut, um die Verwundeten möglichst realistisch aussehen zu lassen, und katapultierte aus Mörsern Strohpuppen mit „ein Schenpart [Maske] vorm Gesicht“, um die toten Körper der Feinde darzustellen –, mag in manchem Zuschauer Reminiszenzen an den erst 30 Jahre zurückliegenden Ansturm der Osmanen geweckt haben.

Die bildliche Vorstellung, dass „man dem Feind zur Provokation sozusagen auf der Nase herumgetanzt“¹⁴ habe, indem man die Burgbastei als Schauplatz von Tanz und Mummenschanz auswählte, erscheint zwar verlockend, doch ist zu bedenken, dass gerade dieser Teil der Festveranstaltungen in einem geschlossenen

¹⁰ Zweikampf zu Pferd mit schweren, stumpfen Lanzen.

¹¹ Simulation einer Feldschlacht in Form eines Gruppenkampfes.

¹² Gruppenkampf zu Pferd in Feldausrüstung mit Lanzen und Schwertern.

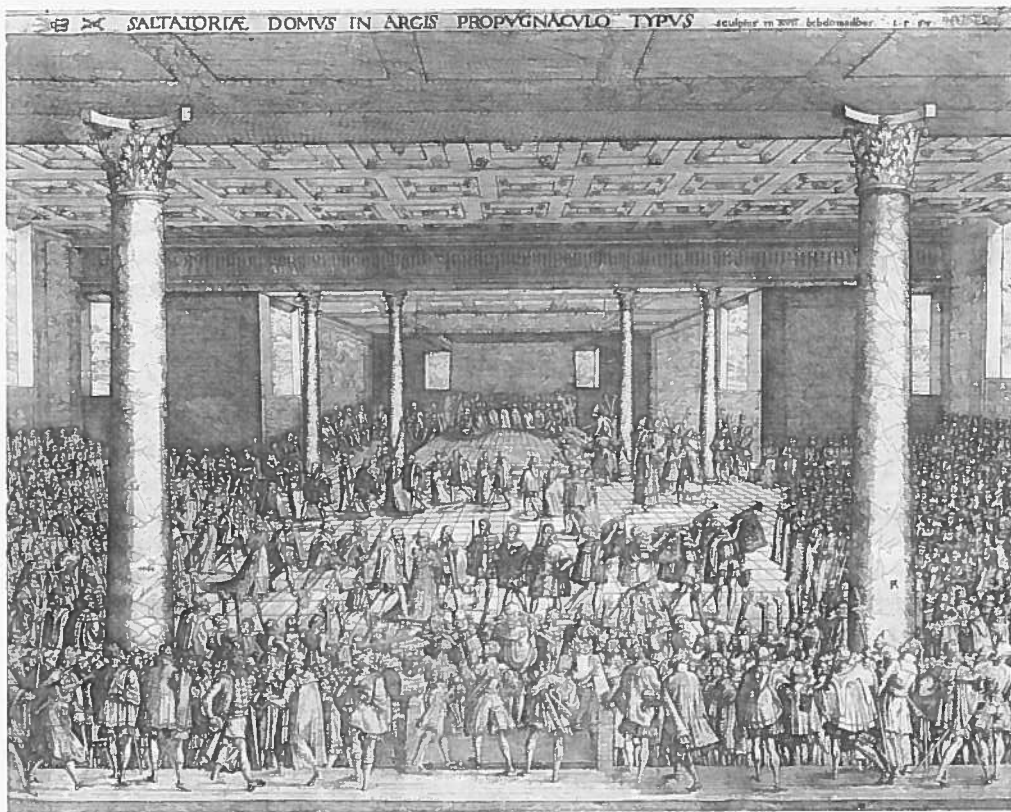
¹³ Vgl. zum „Wiener Turnier“ von 1560 u. a. *Vavra* 1990; *Hadamowsky* 1994, S. 73–75; *Pfaffenbichler* 2003/1, S. 279–281, Kat.-Nr. III. 23–26; *Pfaffenbichler* 2003/2; *Sandbichler* 2005. Ein ausführlicher zeitgenössischer Bericht des mantuanischen Kavaliere Annibale Cavriani hat sich im Archivio di Stato di Mantova erhalten: *Notizia delle feste con descriptione particolare di una scaramuccia, di un torneo a piedi, di una giostra, di una presa di un castello, con banchetti, danze e consegna di premi* [ASMn, AG, b. 447, f.16,

cc.151–169], abgedruckt in *Venturini* 2002, S. 174–181 (Hinweis von Sibylle Grün).

¹⁴ *Holzschuh-Hofer* 2007, S. 322.

¹⁵ Die beiden Abbildungen dürften von dem italienischen Maler und Radierer Francesco Terzi stammen; vgl. *Dreger* 1914, S. 161; Artikel von *Sonja Fabian*: http://www.uibk.ac.at/aia/terzio_francesco.htm (Februar 2004).

¹⁶ Die Kombination der Farben Blaugrau und Gold entspricht, wie die Forschungen von Renate Holzschuh-Hofer und Susanne Beseler ergeben haben, der renaissancezeitlichen Optik des Schweizerzertores; vgl. *Holzschuh-Hofer/Beseler* 2008 (Hinweis auf diese Koinkidenz von Sibylle Grün).



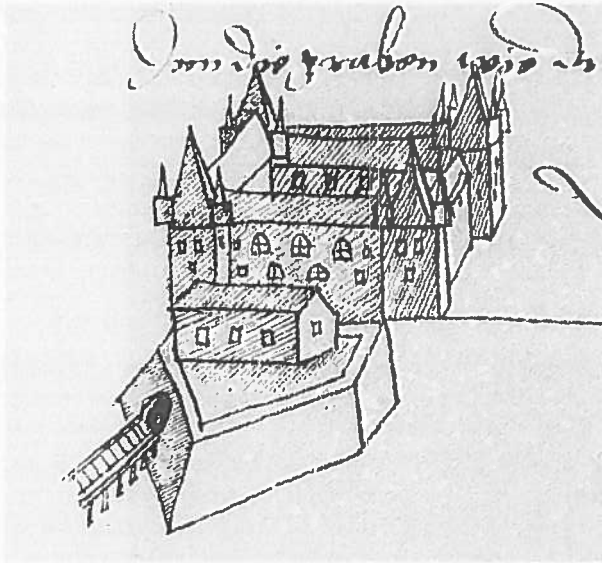
87. Blick in das temporäre Tanz- oder Lusthaus auf der Burgbastei (Spanier). Illustration des Monogrammistens F.A. im Turnierbuch von Hans von Francolin, verlegt bei Raphael Hofhalter, Wien 1560, ÖNB

Raum stattfand und dem exklusiven Kreis des Kaiserhofes und seiner adeligen Gäste vorbehalten war. Die Turniere und fingierten Schlachten waren hingegen auf mehrere, öffentlich zugängliche Plätze außerhalb der Stadtmauern verteilt und boten so einem weit größeren, auch bürgerlichen Zuschauerkreis Gelegenheit, die Kampfesstärke der Mitglieder des Kaiserhauses und des höchsten Adels spielerisch vorgeführt zu bekommen. Hinweise auf die erfolgreiche Türkenabwehr - und damit auf den seit 1529 im kollektiven Gedächtnis stets präsenten Ernstfall - durften dabei nicht fehlen.

Die in unserem Zusammenhang besonders interessierenden Illustrationen aus Francolins Turnierbuch sind die des Banketts in der Großen Tafelstube im Obergeschoss der Burg (Abb. 86) und die des temporären Tanzsaales auf der Burgbastei (Abb. 87).¹⁵ Der Enge der Tafelstube mit ihrer schweren Kassettendecke, den mit Tapisserien behängten Wänden und Fenstern mit Butzenscheiben setzte man den Neubau einer geräumigen Halle entgegen mit einem blau und aschfarben bemalten Plafond und mehreren Fensteröffnungen, die den Blick auch nach außen erlaubten. Sogar die 14 großen, fingierten Marmorsäulen, die als Stützen des Raumes dienten, waren so über den Saal verteilt, dass er trotz der zahlreichen, gedrängt darge-

stellten Festgäste recht weitläufig wirkt. Basen und Kapitelle der korinthischen Säulen waren vergoldet,¹⁶ die Wände des Saales mit gold- und silberfarbenen seidenen Tapisserien dekoriert. Für die Zuschauer und Musiker hatte man mehrere, unterschiedlich hohe Tribünen errichtet: Kaiser Ferdinand I. saß mit seiner Familie unter einem Baldachin auf einem dreistufigen Podest, das mit vergoldeten Rosen (wohl Rosetten) verziert war; ihnen gegenüber nahmen die Edelleute, die ausländischen Gäste und das Hofgesinde Platz, und dort befand sich auch die Tribüne für die Musiker und Spielleute. Auf der linken Seite des Saales war der männliche, auf der rechten der weibliche Teil des Publikums untergebracht.

Der Raum, den Francolin als „Lust oder Dantzhaus“ bezeichnete, diente während der Festfolge des Jahres 1560 mehrfach als Schauplatz für Tanzvergnügungen, die in Form der traditionellen höfischen Schreittänze kollektiv oder paarweise ausgeführt wurden. Diese Vorläufer der Hofbälle des 18. Jahrhunderts dauerten jeweils von 8 Uhr abends bis gegen Mitternacht und wurden durch die Ankündigung des Ritterspiels des folgenden Tages und die Verteilung der Preise an die Sieger des vorangegangenen Turniers unterbrochen. Der Saal wurde aber, wohl nicht zuletzt auf Grund der Raumnot in der Burg, auch für Bankette genutzt; so



88. Burgbastei (Spanier), Tilemann Stella, 1560, Mecklenburgisches Landeshauptarchiv Schwerin

bewirtete man etwa am Abend des 12. Juni 1560 an zwölf Tafeln nicht weniger als 154 Damen.

Während die Innenausstattung des Tanzsaales auf der Burgbastei durchaus den Anforderungen repräsentativen höfischen Prunks entsprach, mit denen der Kaiserhof vor allem die ausländischen Gäste beeindrucken wollte, dürfte das Äußere des Gebäudes eher unscheinbar gestaltet gewesen sein. Dies zeigt eine Skizze der Burgbastei (Abb. 88), die der mecklenburgische Reisende Tilemann Stella bei seiner Besichtigung der neuen Wiener Befestigungsanlage im Jahre 1560 anfertigte: Man erkennt deutlich die viertürmige Anlage der Hofburg mit der Bastei, die Stella als die „Aller schlechtest[e]“ des gesamten Festungsringes bezeichnete, und ein scheunenartiges Gebäude darauf, bei dem es sich wohl um Francolins „Lust oder Dantzhaus“ handeln dürfte.¹⁷

Wir werden in der Folge sehen, dass der Kaiserhof noch ein Jahrhundert später auch bei einem für längeren Bestand projektierten Theaterbau weitaus mehr Wert auf die Inneneinrichtung legte als auf die Fasadengestaltung.

Doch vorerst sei auf ein zweites Tanzhaus verwiesen, das 1571, wieder auf der Burgbastei, errichtet wurde. Anlass dafür boten die Hochzeitsfestlichkeiten, die der nunmehrige Kaiser Maximilian II. für seinen Bruder, Erzherzog Karl (II.) von Innerösterreich, und die bayerische Prinzessin Maria in Wien veranstaltete.¹⁸ Man orientierte sich bei der Gestaltung des Festprogramms am Modell der Münchner Hochzeit von 1568, die Herzog Albrecht V. von Bayern, der Ehrengast des „Wiener Turniers“ von 1560, für seinen Sohn Wilhelm und Renata von Lothringen ausgerichtet hatte.¹⁹ Im

Zentrum der Veranstaltungen standen in beiden Fällen – wie schon 1560 in Wien – ritterliche Turniere, die wieder in all ihren Spielarten präsentiert wurden; es gehörten aber natürlich auch Tanz, Musik und Bankette dazu, die ebenso minutiös geplant und vorbereitet wurden wie die Reiterspiele.²⁰

Im Mai 1571 beauftragte Kaiser Maximilian II. von Prag aus seinen Bausuperintendenten in Wien, „auf unserer purkpastei daselbst einen saal oder tanzplaz, wie etwo vor etlichen jaren in einer besonderen furstlichen zusammenkhunft auch beschehen“,²¹ zu errichten. Als der bayerische Agent Wincklmayr bald darauf nach Wien kam, um die Lage zu sondieren und entsprechende Vorbereitungen für den Besuch des bayerischen Hofes bei den kaiserlichen Verwandten zu treffen, berichtete er am 9. Juli 1571 nach München: „[...] wie wir Jn die Kaiserlich Burgg khomen, Zimert man gleich an den heltzern Zum Tanntzhauß so Jr Mt. an die Burgg Passtein werden machen lassen.“²² Und eine knappe Woche später konnte er bereits notieren: „Jn der Burgg Passtein seindt schon ettliche hohe Paue Jn die höhe aufgericht, darein man den Poden des Danntzhauß machen wirdet.“²³

Die Quellen geben keine Auskunft über die weiteren Baufortschritte und auch nicht darüber, wie dieses zweite Tanzhaus nach seiner Fertigstellung aussah; es hat sich auch keine Abbildung davon erhalten. Die Vermutung, dass es sich um dasselbe Gebäude wie 1560 gehandelt habe,²⁴ kann zwar nicht bestätigt werden, doch wäre es immerhin möglich, dass man die Holzkonstruktion damals in ihre Bestandteile zerlegte, diese im Arsenal aufbewahrte und zumindest einige davon 1571 wieder verwendete – ähnlich, wie dies offenbar mit einem Tanzsaal geschah, der anlässlich der Hochzeit des späteren Kaisers Matthias mit Erzherzogin Anna von Tirol im Jahre 1611 errichtet wurde.²⁵ Auch im Falle des Tanzhauses von 1571 überlegte man eine Nachnutzung; man wollte es für den Bau eines „Pindtstadts“ verwenden, was jedoch nicht bewilligt wurde.²⁶

In der gedruckten Festbeschreibung des Pritschenmeisters²⁷ Heinrich Wirrich findet sich in holprigen Versen bloß ein kurzer Hinweis auf das Tanzhaus:

„Nachdem das Maal hat endt genommen
Ist man auff das Tantzhaus kommen/
Das war geziert nach allem lust
Mit schönen Farben gmalnt vnd thust/
Acht Leuchter warn gemacht kunstreich
Sahen schönen Englen sehr gleich/
Das gantze Hauß war geziert wol
Daß ichs billich beweisen sol/
Vnd auch hie melden seine ziern
So hört man lieber von Thurniern/
[...]“²⁸

Auch der päpstliche Nuntius²⁹ und die venezianischen Gesandten³⁰ liefern keine näheren Angaben über

die Gestaltung des Raumes; man erfährt von ihnen nur, dass er aus Holz gebaut, weiträumig und mit Gemälden und Seidenteppichen geschmückt gewesen sei. Zwei weitere Augenzeugen der Hochzeitsfestlichkeiten, Friedrich von Limburg und Melchior von Schallhausen, die in Vertretung des Pfalzgrafen Friedrich nach Wien gekommen waren, erwähnen in ihrem Bericht hingegen ein interessantes Detail: „Den abent [des 28. August 1571] nach gehalltenem panckhet hatt man gedanczt, under welchem sich ein gemachte deckhen über dem danczboden gleichsam durch einen duner bewegt und uffgethun; do seindt die kheyserlichen kinder verkhlaidet inn engelsgestalt mit gar lieblichen singen und musiciren uff einer gemachten bruckhen herab gestigen und dem freulein hochzeiterin eczliche khöstliche kleinot in einer mumschancz presentirt und gebracht, welches ein seer wunderbarlich schön spectacl zu sehen gewesen.“³¹ Man hatte also den Plafond des Tanzsaales speziell präpariert, sodass er geöffnet werden konnte und den Blick frei gab auf die Kinder des Kaisers, die als Engel verkleidet in den Saal herabstiegen und der Braut Maria von Bayern ihre Geschenke präsentierten. Dieser überraschende Auftritt aus einem sich plötzlich öffnenden (Bühnen)Himmel wurde musikalisch von einem Hymnus begleitet, den Filippo di Monte, der Kapellmeister von Maximilian II., vertont hatte. Darin wurde der kaiserliche Nachwuchs mit den himmlischen Gestirnen verglichen, die auf die Erde – respektive die Tanzfläche – herabgestiegen waren, um sich im festlichen Reigen mit den Hochzeitsgästen zu vereinen: „Und vereint sollt ihr alle erglänzen/ mit tanzenden Füßen stampfen/ und diesen Reigen zieren/ der voll heiterer Lust ist.“³²

Damit fügte sich auch dieser Teil der Festlichkeiten in das kosmologische Programm des allegorischen Turniers, das am selben Tag stattgefunden hatte und den Höhepunkt der Hochzeitsfestlichkeiten von 1571 darstellte.³³ Die Grundidee stammte von dem Humanis-

ten Johann Baptist Fonteius in Zusammenarbeit mit Giuseppe Arcimboldo, dem späteren Hofmaler Kaiser Rudolfs II. In bunten Masken und Kostümen zogen zahllose mythologische und allegorische Figuren auf: die vier Weltteile mit ihren wichtigsten Ländern, die Elemente, die Jahreszeiten, die Winde, die Flüsse, die sieben freien Künste, die Kardinaltugenden, die Jagdgöttin Diana, der Meeresherr Neptun, aber auch vier Ritter der Tafelrunde des Königs Artus sowie verschiedene bizarre Gestalten, Riesen, Zwerge mit überdimensionalen Köpfen, Menschen mit Schwanenhälsen, Männer mit Tiermasken u.ä.m. – alle verkörpert von Mitgliedern des Kaiserhauses und des höchsten Adels. Der dahinter stehende imperiale Anspruch der habsburgischen Festorganisatoren zeigte sich deutlich in Europas Sieg im Kampf der Erdteile um die Vorrherrschaft. Ein Schlossfeuerwerk³⁴ bildete den fulminanten Abschluss der Festlichkeiten: Die Krieger, die das hölzerne Schloss besetzt hatten, waren als Türken kostümiert, und Türken waren es auch, die ein Schiff überfielen, auf dem eifrig musiziert wurde. Das „feurige“ Scheingefecht endete natürlich zugunsten der belagerten Christen – aus heutiger Sicht ein nahezu prophetischer Ausblick auf die Seeschlacht bei Lepanto, in der Don Juan de Austria, einer der Teilnehmer an den Wiener Festlichkeiten, am 7. Oktober 1571 als Oberbefehlshaber der Flotte der Heiligen Liga die Osmanen schlagen sollte.³⁵

VOM TEMPORÄREN TANZSAAL ZUM THEATERBAU AUF DER KURTINE

Nach dem Tod Kaiser Maximilians II. (1576) dauerte es einige Jahrzehnte, bis wieder Festesfreude am Wiener Hof Einzug hielt. Maximilians Nachfolger Rudolf II. verlegte 1583 die kaiserliche Hofhaltung nach Prag, und dessen Bruder Matthias musste sich als Erzherzog mit relativ bescheidenen Verhältnissen in der

¹⁷ Tilemann Stella, *Iter Viennese Cristo auspice et duce*, 1560; vgl. *Oppl* 1996/1997, S. 341.

¹⁸ Die Festlichkeiten wurden anschließend in der Residenz des Erzherzogs Karl in Graz fortgesetzt; vgl. *Vocelka* 1976, S. 85–90.

¹⁹ Vgl. u. a. *Straub* 1969, S. 148–158; *Vocelka* 1976, S. 55–63.

²⁰ Bei der Planung wurde besonders großer Wert auf die Organisation der Festbankette gelegt; vgl. HHStA, Hausarchiv, Familienakten, K 22, unfol.: *Verzeichnus wie auf nächstkünftiger des Ertzherzogen Carls zu Österreich Hochzeit vnngeuerlichen gedient soll werden, vnnnd was etwa für diener vnnnd Personen daher zugeprauchen vnnnd vonnöten* (Abschrift im BHStA, GHA, Korrespondenzakten 594/2, fol. 165r–169v; Hinweis von Markus Jeitler). Darin wird genau verzeichnet, wo sich die einzelnen Tafeln und die dazu gehörigen Küchen befinden sollten und wer von den Hochzeitsgästen kostenfrei zu halten war.

²¹ JKS 13, 1892, LVIII, Reg. 8879, 1571 Mai 15. Maximilian bezieht sich hier eindeutig auf das erwähnte Familientreffen des Jahres 1560.

²² BHStA, Fürstensachen 374, fol. 77r, 1571 Juli 9 (Hinweis von Markus Jeitler).

²³ Ebenda, fol. 94r, 1571 Juli 14; vgl. auch *Hurter* 1850, S. 179.

²⁴ Wie *Lindell* 2005, S. 16.

²⁵ Fenster und Türen dieses Tanzsaales waren noch 1614 eingelagert und sollten erst danach einer neuen Verwendung zugeführt werden; vgl. FHKA, NÖK, ER 223, fol. 218r, 1613 April 23; FHKA, NÖK, ER 225, fol. 64r, 1614 Jänner 31; FHKA, HFÖ W 651/W 652, fol. 853v–854r, 1614 Dezember 14.

²⁶ FHKA, HFÖ W 298/W 299, fol. 353v, 1571 Oktober 2; FHKA, NÖK ER 94, fol. 367v, 1571 Oktober 8 (Hinweis von Markus Jeitler).

²⁷ Art „Zeremonienmeister“ bei Schützenfesten und anderen festlichen Veranstaltungen.

²⁸ *Wirrich* 1571, vgl. auch *Camesina* 1872, S. 187.

²⁹ *Rainer* 1967, S. 64 f.

³⁰ *Dispacci di Germania* 1569–1571, Bd. 3, S. 579 f.

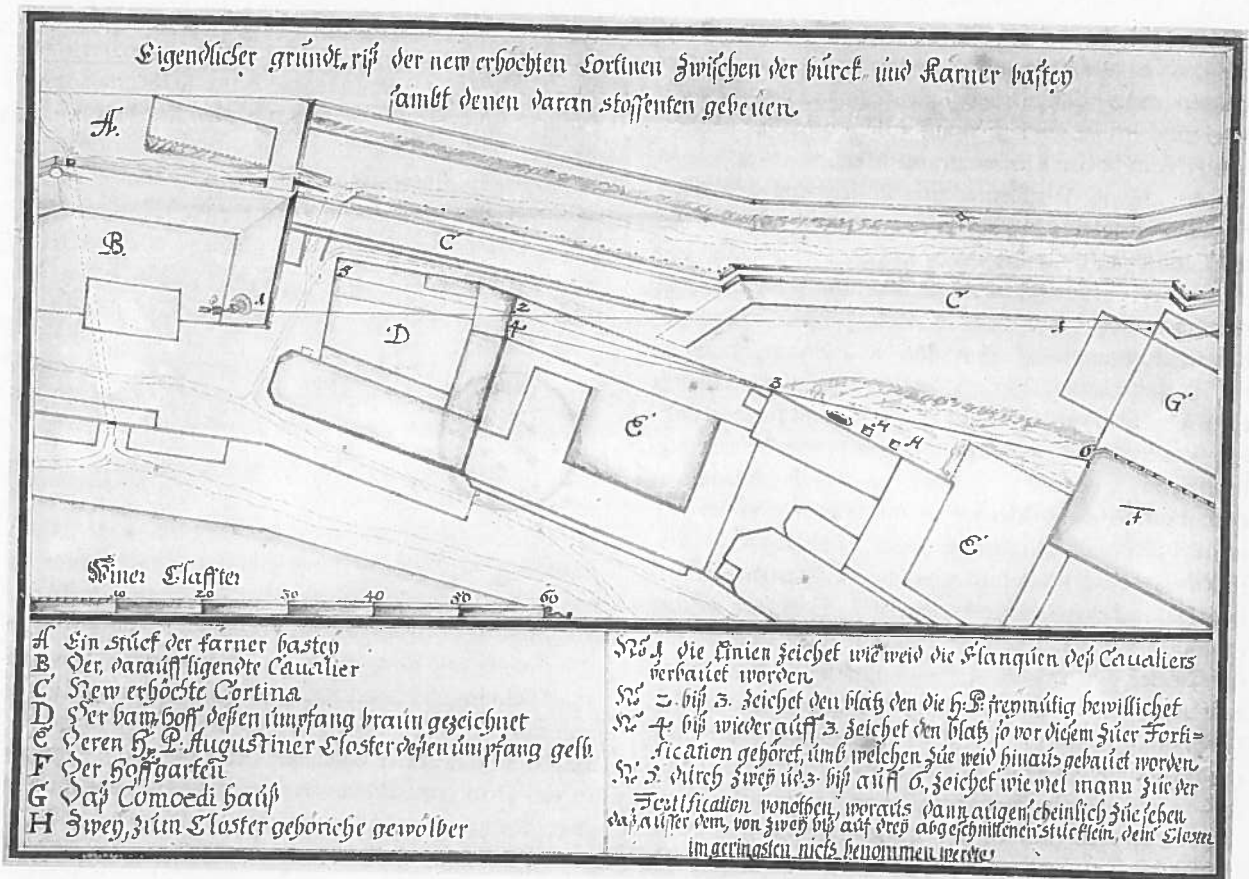
³¹ *Zwiedineck* 1899, S. 203.

³² *Fonteius* 1571; vgl. *Lindell* 2005, S. 16 f.

³³ *Fonteius* 1571; *Stubenrauch* 1837; *Vocelka* 1976, S. 78–83; *Vocelka* 1978; *DaCosta Kaufmann* 1978, S. 33–40; *Lindell* 1990; *Sommer-Mathis* 1992, S. 136, 140, 145, 279.

³⁴ Ein Turm mit vier Ecken oder eine Festung mit einem Haupt- und vier Ecktürmen wurde in Brand gesetzt; vgl. *Lotz* 1940, S. 19–22; *Fähler* 1974, S. 46–75; *Kohler* 1988, S. 116–123.

³⁵ Vgl. *Vocelka* 1976, S. 89 f.



89. Plan der Augustinerkurtine zwischen Burg- und Kärntnerbastey, 1672, KA, HKR

Wiener Burg begnügen, bevor er 1612 selbst die Kaiserwürde übernahm und den Regierungssitz nach Wien zurück verlegte. Doch, obwohl Matthias ein großer Freund von „Kurtzweilen“ war und allerlei Turniere, kostümierte Aufzüge, Maskeraden und Komödienaufführungen an seinem Hof veranstalten ließ,³⁶ gab es dafür weder einen eigenen Theatersaal geschweige denn ein selbständiges Theatergebäude.

Erst unter Kaiser Ferdinand II. entstand in den Jahren 1629–31 an der südwestlichen Seite des Unteren Lustgartens (heute Redoutensaaltrakt) ein neuer Tanzsaal³⁷, der später hauptsächlich für Theaterzwecke verwendet und entsprechend umgestaltet wurde. Mit sei-

nen beachtlichen Maßen von ca. 51,3 m Länge und 19 m Breite³⁸ war er der größte Innenraum des gesamten Hofburgkomplexes.³⁹

Das erste frei stehende Theatergebäude des Kaiserhofes wurde hingegen nicht in Wien, sondern in Regensburg erbaut, wo sich Ferdinand III. mit seinem Hofstaat anlässlich des Reichstages von 1653 fast zwei Jahre lang aufhielt.⁴⁰ Mit Hilfe venezianischer Handwerker errichtete dort der kaiserliche Hofarchitekt Giovanni Burnacini ein hölzernes Theater nach italienischer Art, das nach Ende des Reichstages abgebrochen, in zerlegtem Zustand auf der Donau nach Wien verschifft und dort im Arsenal aufbewahrt wurde.⁴¹

³⁶ Etwa die Faschingsunterhaltungen des Jahres 1613, vgl. *Khevenhüller*, AF 8, S. 5–7.

³⁷ Vgl. zum Bau des Tanzsaales die Dokumente u. a. in FHKa, NÖHA, W 61/A 2,2, fol. 753r–766v.

³⁸ Der Saal war „27 Claffter in der lang, vnnd 10 Claffter weit“ (1 Klaffter = 1,8965 m), also 51,2 m lang und 19 m breit.

³⁹ Vgl. *Dreger* 1914, S. 166–169, 182–184, 187; *Hadamowsky* 1955, S. 31; *AK Redoutensäle*, S. 6 f.; *Sommer-Mathis* 2005, S. 78–80. – Die Maße entsprechen ziemlich exakt denen des temporären Tanzsaales von 1560.

⁴⁰ Vgl. *Biach-Schiffmann* 1931, S. 38; *Böhm* 1986, S. 201–239; *Sommer-Mathis* 2006, S. 268–276.

⁴¹ Vgl. FHKa, HZB, 1653, fol. 560v, 572r.

⁴² Vgl. FHKa, NÖHA, W 61/A 41, fol. 2r–12v; *Hadamowsky* 1955, S. 32–34; *Seifert* 1985, S. 175 f., 399 f.; *Sommer-Mathis* 2005, S. 80–81.

⁴³ Vgl. *Seifert* 1985, S. 400, 673.

⁴⁴ Als Höhepunkte der Hochzeitsfestlichkeiten waren geplant: ein allegorisches Feuerwerk auf der Burghastey, das Rossballett „La contessa dell’Aria e dell’Acqua“ im Inneren Burghof und die Prunkoper „Il pomo d’oro“ in dem neuen Theatergebäude; vgl. u. a. *Seifert* 1974; *Seifert* 1988, S. 23–40.

⁴⁵ Vgl. zu Burnacini: *Biach-Schiffmann* 1931; *Solf* 1975; *Sommer-Mathis* 2000.

⁴⁶ *Brown* 1673, S. 90 f.

⁴⁷ Heute befindet sich dort der so genannte Bibliothekshof hinter dem Direktionstrakt der Österreichischen Nationalbibliothek.

1659 wurde es auf dem so genannten „Thummelplatz“, dem heutigen Josefsplatz, wieder aufgestellt⁴² und diente dort einer Commedia dell'arte-Truppe als Spielstätte. Dem Theater sollte allerdings kein langes Leben beschieden sein, denn schon 1662 ließ es Kaiser Leopold I. abreißen.⁴³

Nur vier Jahre danach entstand neuerlich Bedarf an einem repräsentativen Theatergebäude, wollte man doch die Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit der spanischen Infantin Margarita Teresa als politisch eminent bedeutsame Eheverbindung zwischen den beiden Linien des Hauses Habsburg mit entsprechendem Prunk feiern.⁴⁴ Der mit dem Bauprojekt beauftragte Architekt war Lodovico Ottavio Burnacini⁴⁵, der seinem Vater Giovanni schon beim Bau des Regensburger Theaters assistiert hatte. Man wählte einen Bauplatz, der nach Angaben des englischen Reisenden Edward Brown ursprünglich für ein neues Bibliotheksgebäude vorgesehen war⁴⁶ und sich ganz in der Nähe des 1662 abgetragenen Theaters auf dem Thummelplatz befand. Auch das zweite frei stehende Theatergebäude Wiens bezog seine Bezeichnung „Theater auf der Cortina“ von seinem Standort – der Augustinerkurtine, dem Abschnitt der Fortifikation zwischen der Burg- und der Kärntnerbastei.⁴⁷

Am 20. Februar 1666 erging ein Dekret Kaiser Leopolds I. an den Hofbauschreiber Johann Philipp Quentzer, mit dem dieser beauftragt wurde, dass „Er auf dem wahl neben dem Hoffgarten vnd zwischen die Cortina bey denen PP[atres] August[inern] ein hierin designirtes Comoedihauß zu erbauen anfang, ds. behörige darzue verschaffen [...]“.⁴⁸ Die Lage des Theaters erkennt man auf einem im Kriegsarchiv verwahrten Plan aus dem Jahr 1672, der das „Comoedi Hauß“ in seinem Verhältnis zum Augustinerkloster und zum Burggarten zeigt (Abb. 89).⁴⁹ Damals sollte im Zuge größerer Baumaßnahmen an der Befestigungsanlage auch die Kurtine erhöht werden, wogegen die Augustinerpatres heftig protestierten: Man sei ohne ihr Einverständnis bis in das Klosterareal vorgedrungen und habe dort großen Schaden angerichtet. Diese Vorwürfe versuchte der Oberst der Stadtguardia mit seinem Schreiben an den Präsidenten des Hofkriegsrates und der beigelegten Skizze des Fortifikationsingenieurs zu entkräften.⁵⁰



90. Allegorisches Feuerwerk auf der Burgbastei anlässlich der Hochzeit von Leopold I. mit der Infantin Margarita Teresa, 1666. Kupferstich von Melchior Küsel, aus Diarium Europaeum, 15. Theil, Frankfurt am Main 1667, Anhang I: Von Himmeln entzündete / und / Durch allgemeinen Zuruff der Erde / sich Himmelwerts erschwingende / Frolockungs=Flammen, ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken

In dem kaiserlichen Dekret vom 20. Februar 1666 sind die Maße des neuen Theaters genau angegeben: „34: Claffter lang 14: weith vnd 40: Schuch⁵¹ hoch, im licht [...] wovon aber die Helffte des Comoedi houses 20: Schueh [rund 6 m] tieff die erden völlig außgegraben vnd herauß gemauret: der übrige halbe theill aber nur sovil das es ein Fundament hat, vnd 3: Schueh [rund 1 m] von der Erden herauß in die höch, das die Schwelle Ihr aufligen darauf haben khönen, damit das Holzwerckh von Gewütter nit so geschwindt schaden nehmnen khan, gemauret werden solle.“⁵² Das Theater war also, mit Ausnahme der Fundamente, einem niedrigen Sockel und der gemauerten Unterbühne, ein Holzbau, was sich schon bald als problematisch erweisen sollte, denn man benötigte für die „gespannten Rösten“ 130 Baumstämme von stolzen 13 Klaftern (24,6 m) Länge, die nur in Neuburg am Inn zu finden waren, was aber hohe Transportkosten be-

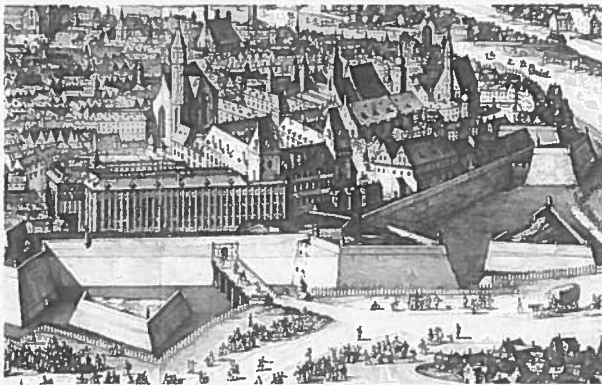
⁴⁸ FHKA, NÖHA, W 61/A 41, fol. 13r und 14r, 1666 Februar 20. – Vgl. auch NÖK, E 360 (1666), fol. 49r, NÖK, R 362 (1666), fol. 50v–51r.

⁴⁹ KA, HKR, Exp. 1672 – Mai: Plan der Kurtinen zwischen Burg- und Kärntnerbastei, KS Sign. K VII e 152-2 E. – Für den Hinweis auf diesen Plan und die uneigennütige Bereitstellung der Abschriften der dazu gehörigen Dokumente bin ich Markus Jeitler zu großem Dank verpflichtet.

⁵⁰ KA, HKR, K 65: 1672 Mai, fol. 2r–v.

⁵¹ 1 Klafter = 1,8965 m, 1 Schuh = 0,31 m. Das Theater war demnach 64,6 m lang, 26,6 m breit und 12,6 m hoch.

⁵² FHKA, NÖHA, W 61/A 41, fol. 13r und 14r, 1666 Februar 20; vgl. auch NÖK, R 362 (1666), fol. 50v–51r und NÖK, E 360 (1666), fol. 49r.



91. Die Hofburg von den Vorstädten gesehen mit dem Theater auf der Cortina rechts des Schweizerhofes. Ausschnitt aus der Wien-Ansicht von Folbert von Ouden-Allen, 1683/1686, Wien Museum

deutete.⁵³ Und „Zu der Session die in daß Neupauende Commoedi Hausß komben soll, müesßen nach dem Model etlich hundert Kriegl von ganzen Holz geträxlet werden“; dafür waren 16 bis 20 Stämme Espenholz erforderlich, die der Schlosshauptmann von Ebersdorf in den Taborauen schlägern sollte, wozu jedoch zunächst die Genehmigung des Prälaten von Stift Klosterneuburg eingeholt werden musste.⁵⁴ Man wollte für den Theaterbau nicht nur das Holz verwenden, das man für den Bau des Leopoldinischen Traktes nicht benötigte,⁵⁵ sondern auch die Teile, die von dem großen allegorischen Feuerwerk auf der Burgbastei (Abb. 90)⁵⁶ übrig geblieben waren, welches am 8. Dezember 1666 den Auftakt der Hochzeitsfestlichkeiten für Leopold und Margarita Teresa gebildet hatte, doch ergaben sich offenbar Verzögerungen bei der Lieferung des Holzes.⁵⁷

Letztlich dauerte die Errichtung des Theaters auf der Cortina fast zwei Jahre, und die Gesamtkosten beliefen sich auf 24.700 fl.⁵⁸ Im Winter 1667 war der Bau zwar vollendet, wäre jedoch beinahe ein Raub der Flammen geworden, als am 23. Februar 1668 in der „neuen Kayserlichen Burg“, dem soeben fertig ge-

stellten Leopoldinischen Trakt, ein großer Brand ausbrach.⁵⁹

Am 12. bzw. 14. Juli 1668 konnte das Theater mit der für die Hochzeit von 1666 vorgesehenen, aber immer wieder verschobenen Aufführung der Prunkoper „Il pomo d'oro“ von Marc Antonio Cesti eröffnet werden;⁶⁰ den festlichen Anlass dafür bot nun der Geburtstag der Kaiserin. In den folgenden Jahren scheint es überhaupt nicht benützt worden zu sein, und schon 1672 liest man von ersten „Baufälligkeiten“ und den entsprechenden Reparaturarbeiten.⁶¹ Das Theater blieb nur einigen wenigen, besonders aufwändig inszenierten Opern vorbehalten; gesichert sind bloß drei weitere Aufführungen, zwei davon im Jahre 1674 – die Geburtstagsoper für Leopold I., „Il ratto delle Sabine“ sowie die Festoper anlässlich der Geburt der Erzherzogin Anna Maria, „Il fuoco eterno custodito dalle Vestali“ – und eine 1678 – „La Monarchia latina trionfante“ zur Geburt des Thronfolgers Joseph.

Dem sorgfältigen Rekonstruktionsversuch von Peter Fleischacker⁶² verdanken wir nicht nur relativ präzise Angaben über Lage und Dimensionen des Theaters auf der Cortina, sondern auch über dessen architektonische und bühnentechnische Ausstattung, auf die in diesem Kontext nicht näher eingegangen wird. Fleischacker kommt zu der Annahme, dass die im kaiserlichen Dekret geforderten Längen- (64,6 m) und Breitenmaße (26,6 m) bei der Realisierung des Baus als Außenmaße eingehalten wurden, während die angegebene Höhe von 14,6 m als Innenmaß zu betrachten sei. Die Bühnentiefe habe ohne Proszenium und Orchestergraben insgesamt 26,15 m betragen, wobei 11,5 m auf die Vorderbühne entfielen, die – ebenso wie die leicht ansteigende und etwas tiefere Hinterbühne – Platz für die Kulissen und Prospekte geboten habe. Unter der Hinterbühne befand sich eine etwa 7 m tiefe Unterbühne für die Kulissenwägelchen und die im Barocktheater so wichtigen Versenkungen. Fleischacker nimmt für das ganze Haus eine einzige Höhe und ein recht flaches Dach mit nur einem Giebel an, doch Seifert⁶³ konnte an Hand von mehreren Abbildungen nachweisen, dass

⁵³ FHKA, NÖHA W 61/A 41, fol. 18r–21v, 1666 Sept. 28; vgl. auch NÖK, R 362 (1666), fol. 255r und NÖK, E 360 (1666), fol. 266v.

⁵⁴ FHKA, NÖHA W 61/A 41, fol. 26r–31v, 1667 März 14 und 26; vgl. auch NÖK, R 366 (1667), fol. 40r und 44v sowie NÖK, E 364 (1667), fol. 78r.

⁵⁵ FHKA, NÖK, R 362, fol. 81v, 1666 März 24; fol. 117v, 1666 April 16 und fol. 305v, 1666 Dezember 19.

⁵⁶ Auf dem Titelkupfer der Beschreibung sind auch die Zuschauer auf dem der Burgbastei gegenüber liegenden Teil der Stadtmauer dargestellt; vgl. *Feuerwerk* 1666 und *Diarium Europaeum* 15.

⁵⁷ FHKA, NÖHA, W 61/A 41, fol. 23r–25v, 1666 Dezember 16 und 19; vgl. auch NÖK, R 362 (1666), fol. 303v und NÖK, E 360 (1666), fol. 337r und 340r.

⁵⁸ Vgl. FHKA, HZB, 1666, fol. 437v und HZB, 1667, fol. 348r.

⁵⁹ *Theatrum Europaeum* X, S. 796: „[...] und wofern der zwischen der neuen und alten Burg stehende alte und veste Thurn mit seinen dicken Mauren nicht dargegen gestanden/ und dessen Thü-

ren und Fenster nicht auch mit eingeweichten Ochsen-Häuten wären behangen gewesen [...]; So würde das Feuer nicht allein auch die alte Burg/ mit dem anhangenden grossen Comödien-Hause/ und mit allen Cantzeleyen und Registraturen verzehret/ sondern auch gar in die Stadt eingerissen haben/ welches jedoch Gott noch gnädiglich verhütet.“; vgl. auch *Fuhrmann* 1739, S. 948.

⁶⁰ Die Aufführung der fünftaktigen Oper wurde auf zwei Abende verteilt; vgl. u.a. *Seifert* 1988, S. 39.

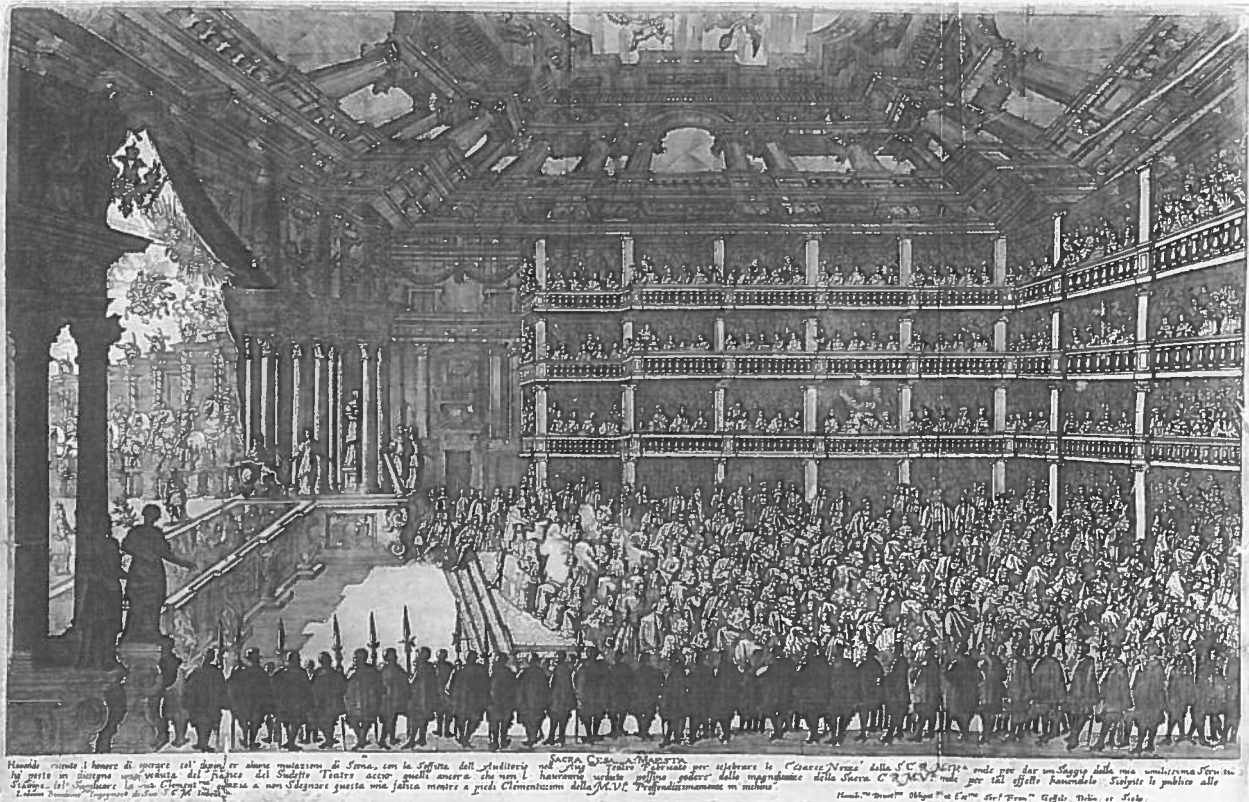
⁶¹ Vgl. FHKA, NÖHA, W 61/A 41, fol. 58r–59v, 1672 Oktober 27; vgl. FHKA, NÖK, R 386 (1672), fol. 256v.

⁶² *Fleischacker* 1962.

⁶³ *Seifert* 1985, S. 401 f., Abb. 16–20, 24, 28.

⁶⁴ Ein ähnliches Aussehen hatten auch das Innsbrucker Hoftheater, das Salvatortheater in München und die Hamburger Gänsemarktoper.

⁶⁵ *Fuhrmann* 1739, S. 1034 f.; vgl. *Starzer* 1891; *Fischer* 1993, S. 49 f.



92. Innenansicht des Theaters auf der Cortina während der Aufführung von „Il pomo d'oro“ 1668.
Kupferstich von Frans Geffels, ÖNB, Bildarchiv

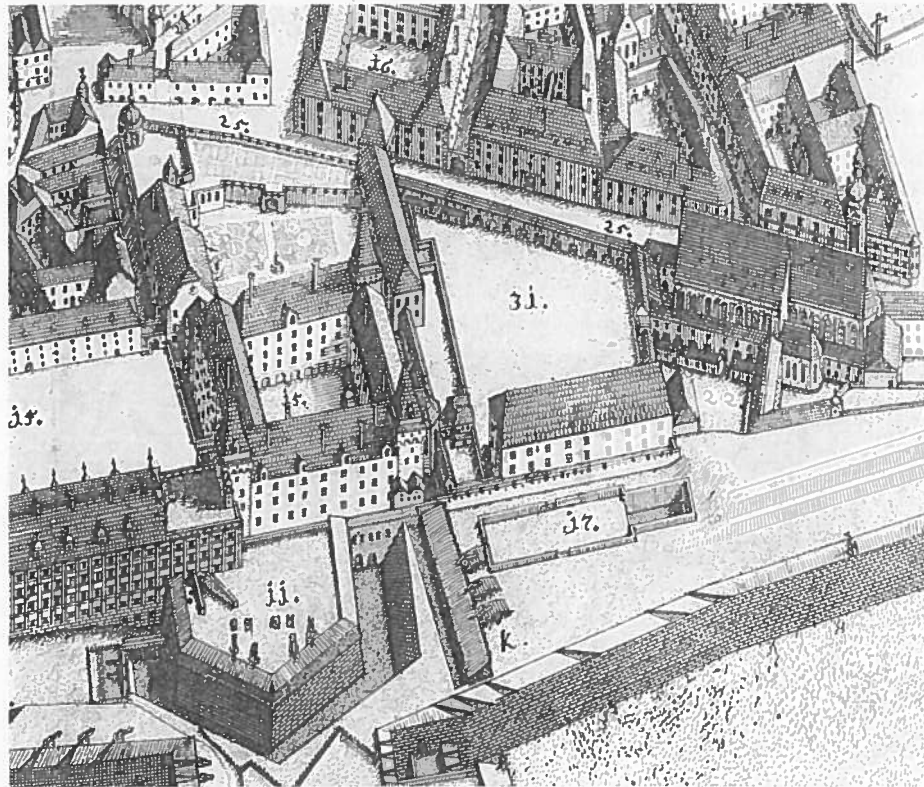
das Opernhaus aus zwei Bauteilen mit jeweils einem eigenen Dachgiebel bestanden habe (Abb. 91), wobei der niedrigere und schmalere Teil im Südosten dem Bereich des Gebäudes entsprach, in dem sich die unterkellerte Bühne befand.

Das Theater auf der Cortina war ein äußerlich schmuckloser, fast scheunenartiger Holzbau⁶⁴, dessen Innenraum Lodovico Ottavio Burnacini jedoch als prunkvolles dreistöckiges Logentheater gestaltet hatte; die illusionistische Deckenmalerei war ein Werk des flämischen Malers Frans Geffels, dem wir auch die berühmte Innenansicht des Theaters verdanken (Abb. 92). Die kaiserliche Familie saß auf einem erhöhten Podest direkt vor der Bühne, hatte somit nicht nur die optimale Sicht auf die zentralperspektivisch gestalteten Dekorationen, sondern konnte umgekehrt – als eigentlicher Mittelpunkt des Theaterereignisses – selbst gut gesehen werden, was im Barockzeitalter ein ganz wesentliches Moment des höfischen Selbstverständnisses war.

Im Zuge der Türkenbelagerung des Jahres 1683 wurde das hölzerne Theater auf der Cortina wegen seiner exponierten Lage auf der Stadtmauer und der damit verbundenen Feuersgefahr abgebrochen. Matthias Fuhrmann berichtet über diese Bedrohung und ihre Konsequenzen: „Den 16. dieß [= Juli 1683] hat

der Feind die Nacht über ein neue Batterie an der Höhe zu beyden Seiten des rothen Hofes verfertigt, von welcher er mit 12. Stucken unaufhörlich diesen Tag auf die Löwel=Pastey gefeuert. Hat auch immerzu mit Feuer=Kugeln, doch ohne sonderlichen Schaden gespielet, Weil aber von solchen die meisten auf das neu erbaute Comödien=Hauß, so von lauter Holtz, mit Oel getränkct und gefürneißt, auch nechst an der Burg und dem Augustiner=Closter angelegen gewesen, so war zu besorgen, daß es bald Feuer fangen, und ein grosses Trauer=Spiel absetzen durffte; weßhalben man dasselbe ungesäumet abzutragen und einzureissen befohlen. Indem aber dieses Abbrechen die Türcken wahrgenommen, haben sie mit Bomben=einwerffen, und Stuck=Kugeln dergestalt dahin gespielt, daß die Abbrechenden fast keinen Augenblick sicher gewesen. Damit nun derer Leuten geschonet wurde, haben die Zimmer=Leute die Haupt=Säulen absägen müssen, wodurch der gantze Last über einen Hauffen gefallen, die Balcken aber hat man sodann zu denen Abschnitten gebraucht. [...]“⁶⁵ – Die Holzkonstruktion des Theaters auf der Cortina erfuhr demnach eine unmittelbare „Nachnutzung“ und wurde selbst Bestandteil der Wiener Fortifikation.

Daniel Suttingers Vogelschau (Abb. 93) zeigt die Situation der Stadt unmittelbar nach der Türkenbe-



93. Fundamente des Theaters auf der Cortina. Ausschnitt aus dem Vogelschauplan von Daniel Suttinger, um 1684, siehe Abb. 101, ÖNB, Bildarchiv

lagerung mit dem gemauerten Unterbau des zerstörten Hoftheaters (Nr. 17), das nicht mehr aufgebaut werden sollte. Die großen Opernaufführungen fanden in der Folge wieder im Tanzsaal von 1631 statt, der den militärischen Angriffen nicht so stark ausgesetzt gewesen war und daher schnell repariert werden konnte.

Wenn auch die Befestigungsanlage nach den Erfahrungen des Jahres 1683 nicht mehr als Bauplatz – weder für temporäre Tanzsäle noch für dauerhafte Theaterbauten – in Betracht kam, so war und blieb

die Burgbastei während des gesamten 17. Jahrhunderts Schauplatz von großen allegorischen Feuerwerken⁶⁶, und die Kaiserinwitwe Eleonora di Gonzaga ließ sich bald nach dem Türkensturm auf der Kurtine, ganz in der Nähe des zerstörten Hoftheaters, einen Garten mit dem schönen Namen Bell'Aria anlegen, wo in den Jahren 1685 und 1687 auch kleine, einaktige Opernaufführungen stattfanden⁶⁷ – ein Vorbote der späteren Nutzung der Fortifikationsanlagen als Gärten und Vergnügungsstätten des Kaiserhofes während des 18. und 19. Jahrhunderts.

⁶⁶ 1666, 1673 und 1676 anlässlich der Hochzeiten Kaiser Leopolds I., 1699 gleichfalls zur Vermählung des Thronfolgers Joseph (I.); vgl. u. a. Seifert 1988, S. 27 f., 43 f., 54, 69 f.

⁶⁷ Vgl. die Beiträge von Jochen Martz, S. 116–127 und Anna Mader-Kratky, S. 134–144.