



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der große Theatersaal der Jesuiten in der  
Alten Universität in Wien“

Verfasserin

Christiane Lindner, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: emer. O. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger



# Inhaltsverzeichnis

<b>VORWORT</b> .....	<b>1</b>
<b>1 EINLEITUNG</b> .....	<b>3</b>
<b>2 DIE FUNKTION ALS FEST- UND THEATERSAAL</b> .....	<b>6</b>
<b>2.1 Die Bühne</b> .....	<b>11</b>
2.1.1 Die erste Bühne.....	11
2.1.2 Die große Kulissenbühne (1653/54).....	13
2.1.2.1 Der Zeitpunkt der Errichtung .....	13
2.1.2.2 Die erste Aufführung.....	15
2.1.2.3 Giovanni Burnacini als Erbauer der großen Kulissenbühne .....	16
2.1.3 Umbau der Bühnenfront durch Lucofico Ottavio Burnacini (1667).....	18
2.1.4 Reparaturarbeiten und Abbau des Theaters .....	21
2.1.4.1 Erneuerung der Bühne und neue Dekorationen (1714) .....	22
2.1.4.2 Erneuerung der Bühnenmaschinerie (1720) .....	23
2.1.5 Öffnung der Bühne für die Aufführungen der unteren Klassen (1731) .....	24
2.1.5.1 Neue Bühnenfront.....	28
2.1.5.2 Neue Bühnentechnik.....	29
2.1.5.3 Neue Bühne oder Adaptierung der bestehenden großen Bühne?.....	33
2.1.6 Errichtung eines neuen Bühnenvorbaus ( <i>propylaeum</i> ) (1736).....	34
2.1.6.1 Form und Ausgestaltung des <i>propylaeum</i> .....	37
2.1.6.2 Der Orchesterplatz vor dem Proszenium .....	41
2.1.6.3 Das <i>propylaeum</i> als bauliche Trennung zwischen Saal und Bühne .....	42
2.1.7 Einbau eines kleinen Theaters in die große Bühne ( <i>theatridion</i> ) (1737) .....	43
2.1.7.1 Umfang, Bühne und Zuschauertribüne.....	47
2.1.7.2 Konstruktion und die Möglichkeit zum schnellen Abbau .....	49
2.1.8 Verkauf der große Bühne (1754) .....	50
<b>2.2 Die Zuschauerreihen</b> .....	<b>53</b>
<b>2.3 Die Galerie an der Saalrückwand</b> .....	<b>56</b>

<b>3</b>	<b>DIE NUTZUNG ALS <i>ODAEUM MARIANUM</i></b> .....	<b>60</b>
3.1	Errichtung eines Marienaltars (1698) .....	64
3.2	Umbau zum <i>Odaeum Marianum</i> (1736).....	68
3.2.1	Seitenwände und Gemälde .....	69
3.2.2	Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä) .....	72
3.2.3	Marienskapelle .....	76
3.3	Auszug und spätere Umzüge des <i>Odaeum Marianum</i> .....	79
3.3.1	Neues <i>Odaeum</i> in der <i>Domus Universitatis</i> (1755).....	79
3.3.2	Neue Aula und Kapelle des Franz-Xaver (1759).....	81
3.3.3	Eigenes <i>Odaeum</i> in der alten Aula (1761) .....	83
<b>4</b>	<b>DER UMBAU ZUM <i>MUSAEUM MATHEMATICUM</i> (AUSBLICK)</b> .....	<b>86</b>
<b>5</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	<b>91</b>
	<b>QUELLENVERZEICHNIS</b> .....	<b>95</b>
	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	<b>98</b>
	<b>ABBILDUNGSNACHWEIS</b> .....	<b>103</b>
	<b>ANHANG</b> .....	<b>104</b>

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kulissenbühne von Giovanni Burnacini (1652) .....	104
Abb. 2: Bühne des Theaters in Regensburg von Giovanni Burnacini (1653) .....	105
Abb. 3: Kulissenbühne der Jesuiten von Giovanni Burnacini zur Zeit der „Pietas Victrix“ (1959) ...	106
Abb. 4: Theater auf der Cortina von Ludovico Ottavio Burnacini (1668) .....	107
Abb. 5: Promotion Sub Auspiciis Imperatoris (1693) .....	108
Abb. 6: Vier akademische Nationen vor dem Rektor (1693) .....	109
Abb. 7: Großes Hoftheater Leopold I. (1700) – Proszenium .....	110
Abb. 8: Großes Hoftheater Leopold I. (1700) – Zuschauerraum .....	111
Abb. 9: Collegium Academicum, 1. Stock (1756–1773), Detail Aula-Gebäude .....	112
Abb. 10: Collegium Academicum, 2. Stock (1756–1773), Detail Aula-Gebäude .....	113
Abb. 11: Collegium Academicum, 3. Stock (1756–1773), Detail Aula-Gebäude .....	114
Abb. 12: Aula der Wissenschaften 2. Obergeschoss (2003) .....	115
Abb. 13: Aula der Wissenschaften 3. Obergeschoss (2003) .....	116
Abb. 14: Inventarliste zum Verkauf der Bühne (1754) .....	117
Abb. 15: Deckenfresko – Aquarell von G. Hartinger (18. Jhd.) .....	127



## Vorwort

Die Arbeit an meiner Diplomarbeit war eine lange Reise an deren Ende ich mich nun beim Schreiben dieser Zeilen befinde. Durch Unterbrechungen und Umwege ist sie um einiges länger ausgefallen als gedacht, war dadurch aber umso spannender und lehrreicher. Ich möchte dieses Vorwort dazu nutzen, mich bei denjenigen zu danken, die mich auf dieser Reise begleitet und mit Fachwissen, Ressourcen oder persönlicher Unterstützung zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben.

Zunächst möchte ich mich herzlich bei meinem Betreuer emer. O. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger bedanken, der mir Zeit ließ, als ich sie brauchte und mir, als es in der Schlussphase eilte, mit fachlichen Ratschlägen, raschen Korrekturen und der Bereitschaft, bei meinem knappen Zeitplan mitzuspielen, zur Seite stand. Besonders bedanken möchte ich mich auf bei Univ.-Prof. Dr. Dorothea Weber, die mich mit ihrem Interesse am Jesuitentheater angesteckt und zu der vorliegenden Diplomarbeit ermuntert hat. Vor allem zu Beginn meiner Recherchen hatte ich in ihr eine interessierte Ansprechpartnerin, die mir ihr Wissen, ihre Kontakte und ihre Thesen zu textkritischen Fragen zur Verfügung stellte.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich Dr. Elisabeth Großegger vom Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, die mir die Mikrofilme der *Historia collegii* für meine Recherchen zur Verfügung stellte. Ohne sie wäre das Studium der Quellen um einiges schwieriger verlaufen. Ebenso bedanken möchte ich mich bei Dipl. Ing. Dr. Susanne Hauk von der Verwaltungsstelle für das Bauwesen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, die mir Kopien der Pläne zum Umbau des Aula-Gebäudes aus dem Jahr 2003 für vergleichende Studien überließ. Für die Transkriptionen der in Kurrentschrift verfassten deutschen Textquellen danke ich Herrn Heinz Fischer und Dr. Matthias Johannes Pernerstorfer.

Ebenso bedanken möchte ich mich bei Dr. Georg Traska, der mir Einblick in seine Forschungen zum Theatersaal gab und mir seine unpublizierte Arbeit zur Funktion des Theatersaals als Ort der naturwissenschaftlichen Sammlung der Universität für meine Untersuchungen zur Verfügung stellte. Für die Hilfe in kunsthistorischen Fragen vor allem zu Marienaltar und Marienkapelle bedanke ich mich bei Doz. Dr. Herbert Karner von der Abteilung für Kunstgeschichte am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Besonderer Dank gebührt Mag. Vera Hofmann für ihre mit großer Sorgfalt und kritischem Blick durchgeführten Korrekturarbeiten, die in der Abschlussphase der Arbeit noch einmal frischen Wind in den Text brachten.

Abschließend richtet sich mein persönlicher Dank an meine Eltern, für ihre Geduld und vor allem dafür, dass sie diese irgendwann nicht mehr hatten und mich so dazu brachten einen anderen Weg einzuschlagen, der mich schließlich ans Ziel führte. Besonders bedanken möchte ich mich zudem bei Ines Polly, BSc und Mag. Vera Hofmann für Aufmunterung und Rückhalt in verschiedenen Phasen der Arbeit, sowie bei meiner Partnerin Flora Bachleitner für ihre Unterstützung, ihr Verständnis und den Freiraum, der es mir ermöglichte, dieses Projekt abzuschließen.

# 1 Einleitung

Der große Theatersaal der Jesuiten in der Alten Universität ist einer der ältesten heute noch erhaltenen Theatersäle Wiens und ein wichtiger Teil der Wiener Theatergeschichte. Besonders in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fanden auf der Bühne des Saales prunkvolle Aufführungen der Jesuiten für das Kaiserhaus statt, die Wien zu einem Zentrum des Jesuitentheaters im deutschen Sprachraum machten. Die Aufführungen dieser sogenannten „*Ludi Caesarei*“ zählten zu den Höhepunkten des barocken Maschinentheaters und konnten sich an Pracht und Prunk durchaus mit den Aufführungen der barocken Hofoper messen. Trotz der großen Bedeutung, die der Theatersaal dadurch für die Geschichte des barocken Theaters und vor allem für das Jesuitentheater in Wien hatte, gibt es bisher keine ausführliche Untersuchung zu seiner Geschichte. Diese Lücke möchte ich mit meiner Diplomarbeit schließen.

Ich möchte mich dabei vor allem mit der Baugeschichte des Saales und seiner Einrichtungselemente während der Nutzung durch die Jesuiten beschäftigen. Der gewählte Zeitraum reicht von der Errichtung des *Collegium academicum* im Alten Universitätsviertel 1625 bis zur Auflösung des Jesuitenordens im Jahr 1773. Dabei ist die Miteinbeziehung des vorhandenen Quellenmaterials von essenzieller Bedeutung, durch die ein umfassendes Verständnis der Geschichte des Theatersaales erst ermöglicht wird. Deshalb soll in einem ersten Schritt das Quellenmaterial zum Theatersaal zugänglich gemacht werden. Den Fokus möchte ich dabei auf die Textquellen der jesuitischen Ordenschroniken (*Historia collegii* und *Litterae annuae*) legen. Sie stellen aufgrund ihrer großen Textfülle die Hauptquelle zur Baugeschichte des Saales dar, allerdings existiert bislang keine umfangreiche Edition der lateinischen Texte. In der vorliegenden Arbeit sollen die Textstellen erstmals in einer diplomatischen Abschrift und einer von mir angefertigten deutschen Übersetzung als Volltext verfügbar gemacht werden. Da die *Litterae annuae* meist eine gekürzte und verallgemeinerte Version der Einträge aus den Hauschroniken enthalten, werde ich mich dabei vor allem auf die *Historia collegii* stützen.<sup>1</sup> Daneben sollen die übrigen relevanten Quellen miteinbezogen werden. Dazu zählen die Beschreibung des Theatersaales in deutscher Sprache, die im Jahr 1685 vom

---

<sup>1</sup> Für ausführlichere Informationen zu den Ordenschroniken der Jesuiten vgl. GARMS und HEIB.

Domherrn TESTARELLO angefertigt wurde, zwei Stiche der Bühne des Saales aus dem Jahr 1693 (Abb. 5 und Abb. 6), sowie Grundrisspläne des Theatersaals aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die einen späten Bauzustand zeigen (Abb. 10 und Abb. 11) und moderne Pläne des letzten Umbaus aus dem Jahr 2003 (Abb. 12 und Abb. 13).

Neben den Quellen, die die Grundlage für die Überlegungen zur Baugeschichte des Theatersaales bilden, soll auch der aktuelle Forschungsstand miteinbezogen und dem Quellenbefund gegenübergestellt werden. Es gibt bisher nur wenige Arbeiten, die sich intensiver mit dem Theatersaal und seiner Baugeschichte beschäftigen. Ein guter Überblick über die frühe Baugeschichte unter Einbeziehung der relevanten Quellen findet sich bei MÜHLBERGER 2003. Die Nutzung des Saales nach der Zeit der Jesuiten und seine Restaurierung in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts wird ausführlich von BRACHETTI dokumentiert. Die theatergeschichtlich relevantesten und gleichzeitig ausführlichsten Beschäftigungen mit dem Theatersaal stammen von HADAMOWSKY 1991 und DIETRICH. HADAMOWSKY bietet eine ausführliche Auflistung von Quellen zum Jesuitentheater in Wien und bezieht dabei auch die Ordenschroniken der Jesuiten mit ein. Diese Liste bildet die Grundlage für die meisten modernen Arbeiten zum Theatersaal. Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine vollständige Sammlung, sondern um ausgewählte Quellen, die zudem nur kurz paraphrasiert werden. DIETRICH entwickelt im Rahmen eines Projektentwurfs für die Österreichische Akademie der Wissenschaften quellenbasierte Überlegungen zur Geschichte des Theatersaals. Dieser Entwurf ist bisher der einzige Versuch, die Geschichte des Theatersaals anhand der vorhandenen Quellen zu erforschen. Allerdings bezieht sich DIETRICH nur auf wenige Textstellen der Ordenschroniken und wirft vor allem Fragen für ein weiteres Vorgehen im Rahmen eines eigenen Projektes auf, das letztlich nicht ausgeführt wurde.

Ich möchte mit der vorliegenden Arbeit an die Forschungen von HADAMOWSKY und DIETRICH anschließen. Die erstmalige Edition der für den Theatersaal relevanten Textstellen soll die Auflistung von HADAMOWSKY ergänzen, Lücken darin schließen und als umfassende Quellensammlung zur Geschichte des Theatersaales die Grundlage für zukünftige Beschäftigungen mit dem Theatersaal bilden. Die übergreifende Darstellung der Baugeschichte des Theatersaales unter Einbeziehung der vorhandenen Quellen steht im Geiste der Überlegungen DIETRICHS, vor allem in der Berücksichtigung der ver-

schiedenen Funktionen des Saales, die über die Nutzung als Theatersaal hinausgehen. Das von DIETRICH angedachte Projekt soll dadurch in gewissem Sinne doch noch ausgeführt werden.

Die Baugeschichte des Saales und seiner Einrichtungselemente soll in den folgenden Kapiteln anhand der verschiedenen Funktionen und Nutzungen des Saales durch die Jesuiten dargestellt werden. Da es sich um eine theaterwissenschaftliche Arbeit handelt, wird dabei ein besonderes Augenmerk auf die Nutzung als Theatersaal und die Baugeschichte der Bühne gelegt werden. Daneben werden aber auch die Funktionen als Festsaal der Universität und als Versammlungsort der Marianischen Kongregation, einer religiösen Studentenvereinigung der Jesuiten, behandelt. Als Abschluss wird in einer Art Ausblick die Funktion des Saales als Aufbewahrungsort der naturwissenschaftlichen Sammlung der Jesuiten betrachtet.

## 2 Die Funktion als Fest- und Theatersaal

Der große Theatersaal befand und befindet sich auch heute noch im zweiten und dritten Stock des Schulgebäudes des *Collegium academicum*, der sogenannten Alten Aula in der Bäckerstraße Nr. 20. Er war der repräsentativste Spielort der Jesuiten in Wien. Auf seiner prächtigen Kulissenbühne, die über die modernste Bühnentechnik der Zeit verfügte, fanden bis zur ihrem Abbau im Jahr 1754 regelmäßig große öffentliche und kleinere schulinterne Aufführungen statt.<sup>2</sup> Vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fanden hier großartigen Prunkinszenierungen von Stücken des damals bedeutendsten Jesuitendramatikers Nicolaus Avancini statt. Diese „*Ludi Caesarei*“, deren alleiniger Zweck in der Verherrlichung des österreichischen Herrscherhauses bestand, waren Meisterwerke des barocken Illusionstheaters und konnten es in Pracht und Gestaltungsaufwand mühelos mit der italienischen Oper aufnehmen. Sie machten Wien zum Zentrum des europäischen Jesuitentheaters im 17. Jahrhunderts und waren ein wichtiges Element barocken Theatergeschehens.<sup>3</sup> Vor allem aufgrund seiner Bedeutung als Spie-

---

<sup>2</sup> Das Theater spielte eine große Rolle in den Schulen der Jesuiten. Es wurde sowohl als Mittel zur Erziehung als auch als Werkzeug der katholischen Propaganda eingesetzt und war ein fester Bestandteil des Lehrplans. Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts führten die Jesuiten in ihren Schulen regelmäßig Stücke in lateinischer Sprache auf. Zur Geschichte des Jesuitenordens und seiner verschiedenen Methoden der Gegenreformation, zu denen das Theaterspiel gehörte, siehe HARTMANN. Für die Geschichte der Jesuiten im deutschsprachigen Raum immer noch grundlegend ist DUHR 1–4. In Wien richteten die Jesuiten im Jahr 1554 auf Wunsch von Kaiser Ferdinand I. eine Schule im ehemaligen Karmeliterkloster am Hof ein, wo im Jahr 1655 die erste Theaterraufführung stattfand. Bald entwickelte sich ein reger Spielbetrieb. Die Bandbreite reichte dabei von kleineren Spielen im Rahmen des Unterrichts bis zu öffentlichen Aufführungen vor größerem Publikum, die fünf bis sechsmal im Jahr zu bestimmten Festtagen stattfanden. Gespielt wurde an verschiedenen Orten im und um die Schule am Hof (Kirche, Speisesaal, Platz am Hof). Im Jahr 1623 wurden den Jesuiten die philosophische und ein Großteil der theologischen Fakultät der Universität übertragen. Sie verlegten ihre Schule in das alte Universitätsviertel und errichteten dort ein großes *Collegium academicum*. Die alte Schule am Hof wurde zu einem Professhaus (d. h. einem Haus ohne Einkünfte, das nur von Almosen leben darf) umgewandelt. Der Umzug in das neue *Collegium academicum* bedeutete auch für das Theater einen neuen Aufschwung. Er markiert den Beginn der Glanzzeit des Jesuitentheaters in Wien. Diese Zeit war geprägt von einem regen Interesse und einer damit einhergehenden Förderung des Jesuitentheaters durch das Kaiserhaus, vor allem unter dem theaterbegeisterten Kaiser Leopold I. (1637–1705), deren Höhepunkt die Prunkaufführungen der „*Ludi Caesarei*“ bildeten. Im 18. Jahrhundert ließ das Interesse des Kaiserhauses nach und das Jesuitentheater verlor an Bedeutung, was schlussendlich zum Verkauf der Bühne im Jahr 1754 führte. Zur Geschichte der Jesuiten in Wien siehe DUHR 1–4 sowie vor allem für die Frühzeit des Ordens die Darstellung von BECK. Für die allgemeine Geschichte Wiens zur Zeit der Gegenreformation siehe CZEIKE, sowie CSENDES/OPPL. Zur Zeit der Jesuiten an der Universität Wien und dem *Collegium academicum* siehe GALL, WRBA 1985A und 1985B, sowie MÜHLBERGER 1997. Zur frühen Baugeschichte des *Collegium academicum* siehe vor allem HUEBER und MÜHLBERGER 2003.

<sup>3</sup> Sie zeichneten sich aus durch prächtige Kostüme und Dekorationen, Musikbegleitung und Tanzeinlagen, vor allem aber durch die Ausnutzung aller Möglichkeiten des barocken Maschinentheaters. Zur Geschichte des Jesuitentheaters in den deutschsprachigen Ländern siehe FLEMMING und MÜLLER, sowie die

ort der „*Ludi caesarei*“ hat der Saal einen festen Platz in der Geschichte des Jesuitentheaters und der Theatergeschichte der Stadt Wien. Er ist zudem einer der ältesten Theatersäle der Stadt. Heute befindet er sich im Besitz der Akademie der Wissenschaften und wird als Veranstaltungsraum genutzt.

Tatsächlich handelte es sich bei dem sogenannten „Theatersaal“ um den großen Festsaal der alten Universität, in dem laut der Beschreibung des Domherrn TESTARELLO aus dem Jahr 1685 „alle actus publicos, alß promotiones, disputationes“<sup>4</sup> abgehalten wurden. Im Jahr 1661 fand hier die erste *promotio sub auspiciis imperatoris* statt.<sup>5</sup> Ein Stich aus dem Jahr 1693 zeigt eine solche Promotion, für die die Bühne des Saales verwendet wurde (Abb. 5). Ein zweiter Stich aus dem Jahr 1693 dokumentiert eine weitere Funktion des Festsaales als Versammlungsort der akademischen Nationen (Abb. 6). Daneben wurde der Festsaal auch als Theatersaal genutzt.<sup>6</sup> Diese Funktion ist kulturgeschichtlich am bedeutendsten. Dass der Saal auch im Empfinden der Zeit vor allem als Theatersaal gesehen wurde, zeigt die Beischrift einer Skizze des *Collegiums* aus dem Jahr 1653, die den Saal im obersten Geschoß des Aula-Gebäudes als Auditorium für Theateraufführungen beschreibt („*in supremo aula seu auditorium pro actionibus comicis*“<sup>7</sup>).

Wann genau der Saal fertiggestellt wurde, lässt sich aufgrund der schlechten Quellenlage zur Frühzeit des Kollegs nicht ermitteln.<sup>8</sup> MÜHLBERGER geht allerdings davon aus, dass die Kernbereiche des *collegium academicum* zeitgerecht zur Jahrhundertfeier des

---

Periochen-Edition von SZAROTA. Zum Jesuitentheater in Wien siehe Weilen, Adel und vor allem HADAMOWSKY 1988 und HADAMOWSKY 1991. Speziell zu Nicolaus Avancinis Tätigkeit in Wien siehe KABIERSCH und AVANCINI, PIETAS VICTRIX ED. MUNDT/SEELBACH.

<sup>4</sup> TESTARELLO, 828. Transkription von Dr. Matthias Johannes Pernerstorfer.

<sup>5</sup> Vgl. MÜHLBERGER 2003, 37 sowie MÜHLBERGER 1997, 260. Die Ordenschroniken berichten ebenfalls über Promotionen im großen Festsaal, so z.B. im Jahr 1673 (vgl. L. a. 1673, 92–93).

<sup>6</sup> Neben der Funktion als Festsaal und Theatersaal wurde der Saal auch als Versammlungsort der Marianischen Kongregation verwendet, dazu siehe das Kap. 3 „Die Nutzung als *Odaeum Marianum*“.

<sup>7</sup> Zitiert nach MÜHLBERGER 2003, 37. Das Original der Skizze war leider nicht zu ermitteln. Zu einer genaueren Beschreibung der Skizze siehe HAMANN/MÜHLBERGER/SKACEL, 246.

<sup>8</sup> Für Näheres zur schlechten Quellenlage vgl. MÜHLBERGER 2003, 30. Vor allem die *Historia collegii* weist beachtliche Lücken für die Frühzeit des akademischen Kollegs auf. So fehlen die Jahre 1621, 1627, 1628, 1630, 1633/34 und 1639–48. Die *Litterae annuae* berichten 1622–24 nichts über das Wiener Kolleg. Zur frühen Baugeschichte vgl. GALL, 68–70, WRBA 1985B, 56–59, sowie DUHR 2, 1, 321 und 550–552. Die ausführlichste Beschreibung inklusive umfangreicher Behandlung der Quellen findet sich bei MÜHLBERGER 2003.

Ordens im Jahr 1639 fertiggestellt werden konnten.<sup>9</sup> Der Theatersaal wird im darauffolgenden Jahr erstmals in den Ordenschroniken erwähnt im Zuge von Aufführungen auf der Bühne der „*Aula academica*“.<sup>10</sup> An der Bezeichnung des Saales als „*Aula academica*“ (wörtl.: akademischer Saal) lässt sich seine ursprüngliche Funktion als Festsaal der Universität ablesen.<sup>11</sup> Dazu passen auch die weiteren Bezeichnungen als „*Auditorium academicum*“ oder „*Auditorium publicum*“.<sup>12</sup> Besonders zu beachten ist, dass mit „*Aula academica*“ in den Ordenschroniken immer der Theatersaal gemeint ist und niemals das Aula-Gebäude, das als „*scholae*“ bzw. „*academicae scholae*“ bezeichnet wird.<sup>13</sup> Auch in der Beschreibung des Domherrn TESTARELLO aus dem Jahr 1685 findet sich die deutsche Entsprechung „Schuelen“ als Bezeichnung für das Aula-Gebäude.<sup>14</sup>

Wie oft der Theatersaal tatsächlich für Aufführungen genutzt wurde, kann nicht genau gesagt werden. Es ist aber mit DIETRICH davon auszugehen, dass der Saal aufgrund seiner Funktion als Mehrzwecksaal nicht so oft für theatralische Zwecke verwendet wurde, wie gemeinhin angenommen wird.<sup>15</sup> Die Ordenschroniken berichten regelmäßig über öffentliche Aufführungen, die oft in Anwesenheit der kaiserlichen Familie stattfanden. Dazu gehörten vor allem die Prämienspiele am Ende des Schuljahres. Dem Theatersaal werden diese Spiele nicht immer explizit zugeordnet, es kann aber davon ausgegangen werden, dass diese Aufführungen vor größerem Publikum jährlich auf der Bühne des

---

<sup>9</sup> Vgl. MÜHLBERGER 2003, 36. Die Grundsteinlegung erfolgte am 1. August 1624 durch Kaiser Ferdinand II. In den Ordenschroniken finden sich mehrere Einträge zum Baufortschritt: 1636 war der Bau so weit fortgeschritten, dass die Form des Gebäudes erkennbar war (vgl. H. c. I, 157). 1638 war das Kollegsgebäude bereits bis zum Dach aufgemauert (vgl. H. c. I, 186–187). Vgl. dazu auch HADAMOWSKY 1991, 13–14.

<sup>10</sup> Vgl. L. a. 1640, 376r: „(...) *Scholae* (...) *actioniubs scenicis humaniores etiam in Aula Academica saepius plausum à theatro retulerunt* (...)“. Die Stelle ist gleichzeitig die erste Erwähnung einer Aufführung im Theatersaal. Dazu siehe auch das Kap. 2.1 „Die Bühne“ und besonders die Anm. 31.

<sup>11</sup> Die Bezeichnung „*Aula academica*“ findet sich beispielsweise in der ersten Nennung des Theatersaales aus dem Jahr 1640 (vgl. L. a. 1640, 376r). Dazu siehe auch Anm. 31. Auch später wird der Saal meistens so bezeichnet, unter anderem im Jahr 1653 (L. a. 1653, 13), als über die Errichtung der großen Kulissenbühne berichtet wird, im Jahr 1673 (vgl. L. a. 1673, 92) in einem Bericht über im Saal stattfindende Promotionen im Saal oder im Jahr 1736 (vgl. H. c. III, 65v), in der Beschreibung des neuen Deckenfreskos des Theatersaales, das heute noch erhalten ist (Abb. 15).

<sup>12</sup> Die Bezeichnung als „*Auditorium academicum*“ findet sich beispielsweise im Jahr 1731, vgl. H. c. III, 27v, die Bezeichnung „*Auditorium publicum*“ Jahr 1644 (vgl. L. a. 1644, 202r), sowie im Jahr 1648 (vgl. H. c. II, 1).

<sup>13</sup> So beispielsweise im Jahr 1649: „*residuum fabricae partem, quae Academicas prospectat scholas* (...)“ (H. c. II, 5) bzw. im Jahr 1652, wo von einem der beiden Schwibbögen die Rede ist, die vom Hauptgebäude des Kollegs zum Aula-Gebäude führen: „*ambitus, qui per plateam ad Scholas extenditur*“ (H. c. II, 14).

<sup>14</sup> Vgl. TESTARELLO, 826.

<sup>15</sup> Vgl. DIETRICH, 30.

Saales stattfanden.<sup>16</sup> Dazu kamen außertourliche größere Spiele zu imperialen Anlässen, die oben bereits erwähnten „*Ludi Caesarei*“, für die meist auch die Bühne erneuert oder mit neuen Bühnenbildern ausgestattet wurde. Dazu zählt beispielsweise die anlässlich der Krönung Ferdinands IV. zum ungarischen König geplante Aufführung des Stückes „*Theodosius Magnus Justus et Pius, Imperator*“ (sic!) von Nikolaus Avancini, die den Anlass für die Errichtung der großen Kulissenbühne des Theatersaales gab. Die Aufführung konnte letztlich durch den Tod Ferdinands IV. nicht stattfinden.<sup>17</sup> Ein früher Höhepunkt der „*Ludi Caesarei*“ war die Aufführung von Avincinis „*Pietas Victrix*“ im Jahr 1659 anlässlich der Kaiserkrönung Leopolds I.<sup>18</sup> Im Jahr 1667 wurde anlässlich der Hochzeit Leopolds I. mit seiner Nichte Margaretha Maria Theresia von Spanien Avancinis „*Ansberta*“ aufgeführt und die Bühne dafür erneuert.<sup>19</sup> Die Kosten für die Aufführungen trug der Kaiser. Vor allem unter Leopold I. und auch noch unter seinem Nachfolger Joseph I. wurden große Aufführungen gegeben.<sup>20</sup> Im 18. Jahrhundert nahm das Interesse des Kaiserhauses am Jesuitentheater ab. Karl IV. war selten, Maria Theresia überhaupt nur einmal bei Aufführungen im Theatersaal anwesend.<sup>21</sup> Die Zahl der großen Stücke ging zurück und im Jahr 1731 wurde die große Bühne offiziell an die Gymnasialklassen für die Aufführungen ihrer kleiner dimensionierten Schulstücke übergeben.<sup>22</sup> Die letzte große Prunkaufführung im Theatersaal, die den Geist der „*Ludi Caesarei*“ noch einmal kurz aufleben ließ, fand im Jahr 1743 anlässlich der Hochzeit Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen statt.<sup>23</sup> Bald darauf war es auch mit den Schul-

---

<sup>16</sup> Explizite Nennungen des Theatersaales finden sich beispielsweise in den Jahren 1644 (vgl. L. a. 1644, 202r) und 1648 (vgl. H. c. I, 1) im Zusammenhang mit Aufführungen „*in publico auditorio*“. In den Jahren 1655 (vgl. H. c. II, 20) und 1662 (vgl. H. c. II, 43) wird über Stücke „*in publico teatro*“, in den Jahren 1677 (vgl. H. c. II, 134) und 1685 (vgl. H. c. II, 224v) „*in auditorio academico*“ berichtet.

<sup>17</sup> Vgl. H. c. II, 18–19 sowie HADAMOWSKY 1991, 16. Siehe dazu auch das Kap. 2.1.2.2 „Die erste Aufführung“.

<sup>18</sup> Vgl. L. a. 1959, 70 sowie HADAMOWSKY 1991, 17. Siehe auch dazu das Kap. 2.1.2.2 „Die erste Aufführung“.

<sup>19</sup> Vgl. H. c. II, 68 sowie HADAMOWSKY 1991, 17. Siehe dazu auch das Kap. 2.1.3 „Umbau der Bühnenfront durch Lucovico Ottavio Burnacini (1667)“.

<sup>20</sup> Eine Ausführliche Auflistung liefert HADAMOWSKY 1991.

<sup>21</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1988, 81. Es handelte sich dabei um die Festaufführung anlässlich ihrer Hochzeit im Jahr 1743. Siehe auch Anm. 23.

<sup>22</sup> Vgl. H. c. III, 27v. Dazu siehe auch das Kap. 2.1.5 „Öffnung der Bühne für die Aufführungen der unteren Klassen (1731)“. Zur Reduzierung des Spielplans ab der Regierungszeit Karls IV. vgl. FLEMMING, 117, HADAMOWSKY 1988, 90–91 und HADAMOWSKY 1991, 5–6.

<sup>23</sup> Vgl. H. c. III, 105v. Dazu siehe auch das Kapitel über das *theatridion*, genauer den Unterabschnitt 2.1.7.2 „Konstruktion und die Möglichkeit zum schnellen Abbau“. Interessanterweise verläuft der Niedergang des Jesuitentheaters parallel zum Niedergang des barocken Hoftheaters. HADAMOWSKY weist darauf hin, dass nur ein Jahr darauf im Zuge der Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit Maria Annas im Jahr 1744 das letzte höfische Theatralfest barocker Prägung stattfand. Nur drei Jahre später wiederum

aufführungen im Theatersaal vorbei. Im Jahr 1754 wurde die große Bühne abgebaut und an Maria-Theresia verkauft.<sup>24</sup> Gleichzeitig verlor der Saal auch seine Funktion als Festsaal der Universität. Im Jahr 1755 wurde das neue Aula-Gebäude, in dem sich heute der Sitz der Akademie der Wissenschaften befindet, fertiggestellt.<sup>25</sup> Alle akademischen Feierlichkeiten wurden daraufhin in den Festsaal der neuen Aula verlegt. Der nunmehr ehemalige Fest- und Theatersaal wurde in ein Naturalienkabinett umgewandelt.<sup>26</sup>

Im Rahmen seiner Funktion als Fest- und Theatersaal erhielt der Saal spezielle Einrichtung, über die die Ordenschroniken ausführlich berichten. An erster Stelle steht hier die Bühne, auf der sowohl die Aufführungen als auch die akademischen Festakte stattfanden. Daneben verfügte der Saal über Sitzreihen, die an den Seitenwänden verliefen. An der Saalrückwand befand sich schließlich eine Galerie für Musiker oder hohen Besuch. Die Bühne ist der in den Ordenschroniken am Besten dokumentierte und theatergeschichtlich relevanteste Bauteil des Theatersaales. Dennoch ist erstaunlich wenig darüber bekannt. Vor allem die ältere Literatur beschränkt sich meist auf die Beschreibung der Bühnentechnik der Kulissenbühne des Jahres 1654 und den Verkauf der Bühne im Jahr 1754.<sup>27</sup> Eine genauere Betrachtung der Zeit zwischen diesen 100 Jahre auseinanderliegenden Eckdaten findet sich erst in der neueren Literatur, vor allem DIETRICH arbeitet intensiv mit ausgewählten Texten der Ordenschroniken.<sup>28</sup> Die übrigen Bauteile wurden in der Forschungsliteratur bisher kaum besprochen. In den nachfolgenden Kapiteln sollen daher die entsprechenden Textstellen zugänglich gemacht und etwaige Lücken in der Dokumentation geschlossen werden. Im Vordergrund steht dabei schon allein die Erstellung einer genauen Baugeschichte der Bühne, die trotz der großen Quellendichte bisher fehlt.

---

wurde das große Hoftheater Leopolds I., das Francesco Galli-Bibiena im Jahr 1700 errichtete von dessen Neffen Antonio Galli-Bibiena in einen Redoutensaal umgebaut. Vgl. HADAMOWSKY 1962, 10–11.

<sup>24</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1991, 29 bzw. die aus diesem Anlass erstellte Verkaufsquittung (Abb. 14). Dazu siehe auch das Kap. 2.1.8 „Verkauf der große Bühne (1754)“.

<sup>25</sup> Zum neuen Aulagebäude, das von Jean Nicolas Jadot errichtet wurde siehe GALL, 97–118 sowie ausführlicher KARNER/ROSENAUER/TELESKO.

<sup>26</sup> Dazu siehe das Kapitel 4 „Der Umbau zum *Musaeum Mathematicum* (Ausblick)“.

<sup>27</sup> Siehe hier vor allem WEILEN und in seiner Nachfolge vor allem DUHR und FLEMMING.

<sup>28</sup> Vgl. DIETRICH. HADAMOWSKY 1991 bietet einen guten Überblick über die Quellenlage zum Jesuitentheater in Wien bezieht manche Texte allerdings fälschlich nicht auf den Theatersaal.

## 2.1 Die Bühne

Bereits kurz nach ihrem Umzug in das *collegium academicum* begannen die Jesuiten mit Theateraufführungen an ihrer neuen Wirkungsstätte. Die *Historia collegii* berichtet noch aus dem Umzugsjahr 1625 von der ersten Theateraufführung im noch im Bau befindlichen neuen *collegium academicum*.<sup>29</sup> Bis zur Fertigstellung des Theatersaales wurde an verschiedenen Orten gespielt, z. B. im Speisesaal (*triclinium*) und im Hof des neuen Kollegiums oder auf der Bühne des alten Kollegiums, dem nunmehrigen Professhaus am Hof.<sup>30</sup> Die erste Erwähnung des Theatersaales in den *Litterae annuae* zum Jahr 1640 ist gleichzeitig auch die erste Erwähnung einer Aufführung im Theatersaal.<sup>31</sup> In der Folge berichten die Ordenschroniken regelmäßig über weitere Aufführungen auf der Bühne des Saales.<sup>32</sup>

### 2.1.1 Die erste Bühne

Über die Bühne, auf der die frühen Aufführungen stattfanden, ist nichts Näheres bekannt. Die erste Nennung in den Ordenschroniken findet sich gemeinsam mit den Be-

<sup>29</sup> Vgl. H. c. I, 115.

<sup>30</sup> Im Hof des *collegium* fand beispielsweise die Aufführung des „Cyrus Rex“ im Jahr 1631 statt (vgl. H. c. I, 138, sowie HADAMOWSKY 1991, 12). Das *triclinium* wurde auch nach der Fertigstellung des Theatersaales noch als Ort für Aufführungen benutzt. So berichtet z. B. die *Historia collegii* im Jahr 1648 über Aufführungen sowohl im Theatersaal als auch im *triclinium*: „*Bis frustra conati sumus Augustae praesentiae scenam aperire, alteram in Triclinio, in publico Auditorio alteram, solenni (sic!) ludendam apparatus*“ (H. c. II, 1). Weitere Nennungen finden sich in den Jahren 1677 (vgl. H. c. II, 134) und 1688 (vgl. H. c. II, 294v). Auch im Professhaus wurde im *triclinium* gespielt, z. B. in den Jahren 1631 (vgl. H. c. I, 138) und 1638 (vgl. H. c. I, 186). Dazu siehe auch HADAMOWSKY 1991, 12–13.

<sup>31</sup> Vgl. L. a. 1640, 376r: „(...) *Scholae (...) actioniubs scenicis humaniores etiam in Aula Academica saepius plausum à theatro retulerunt (...)*“. In der Literatur wird die Aufführung des Jahres 1640 vom Quellenbefund abweichend interpretiert. HADAMOWSKY geht ohne Angabe von anderen Quellen davon aus, dass es sich bei der Aufführung im Jahr 1640 um „Zelus“, das erste Werk von Avancini in Wien, handelte (vgl. Hadamowsky 1991, 14). Im Text ist jedoch nur die Rede von mehreren nicht näher genannten Aufführungen. Möglicherweise bezieht sich HADAMOWSKY auf eine Perioche, die er aber nicht anführt. WEILEN und in dessen Nachfolge DUHR sprechen für das Jahr 1640 fälschlich von einer Aufführung über den Ordensheiligen Franz Xaver im Hof des Kollegs anlässlich der Säkularfeier des Ordens, die jedoch laut Quellenbefund bereits im Jahr 1639 stattfand (vgl. WEILEN, 22 und DUHR 2, 1, 663). Vgl. dazu den Bericht über die Säkularfeier in der L. a. 1639, 323v–325v. Mit dem Theatersaal wird die Aufführung in keinem der Fälle verknüpft, denn die Literatur kennt mit Ausnahme von DIETRICH nur „die Bühne“ aus dem Jahr 1654.

<sup>32</sup> Gleich im darauffolgenden Jahr findet sich ein Bericht über eine Aufführung „in *Aulae Academicae theatro*“ (L. a. 1641, 14r.). Für die lateinischen Bezeichnungen für den Theatersaal siehe die Einleitung zu das Kap. 2 „Die Funktion als Fest- und Theatersaal“. Aufgeführt wurde Avancinis „*Pomum Theodosianum*“ (vgl. L. a. 1641, 30r sowie HADAMOWSKY 1991, 14). In den Jahren 1644 (vgl. L. a. 1644, 202r) und 1648 (vgl. H. c. II, 1) finden sich Berichte über Aufführungen „in *publico Auditorio*“, womit auch der Theatersaal gemeint sein dürfte. Dazu vgl. auch die Aufstellung bei HADAMOWSKY 1991, 14–15.

richten über die ersten Aufführungen in den Jahren 1640 und 1641.<sup>33</sup> In beiden Textstellen ist von einem *theatrum* die Rede, womit in den Ordenschroniken immer die Bühne, niemals ein ganzes Theater oder der Theatersaal bezeichnet wird. Eine nähere Beschreibung liefern die Chroniken allerdings nicht.

In der Sekundärliteratur, die mit Ausnahme von DIETRICH zumeist nur die 1654 errichtete große Kulissenbühne kennt, finden sich nur vereinzelte und vage Hinweise. So schildert etwa WEILEN eine Aufführung aus dem Jahr 1651 und beschreibt gleichzeitig den Bühnenvorhang, der „die gequälten Gestalten der Unterwelt“<sup>34</sup> zeigte. Seine Beschreibung ist jedoch in vieler Hinsicht problematisch, denn er erwähnt zwar den Wiener Jesuiten Anton Hänfling als Autor der Schilderung, verzichtet aber auf eine genaue Quellenangabe. Zudem zitiert er diese Beschreibung aus dem Jahre 1651 im Zusammenhang mit der großen Kulissenbühne von 1654, als deren Errichtungsdatum er das Jahr 1650 nennt.<sup>35</sup> Es bleibt unklar, worauf sich die Beschreibung tatsächlich bezieht. Die einzige konkrete Beschäftigung mit der Problematik der ersten Bühne findet sich bei DIETRICH. Sie nimmt an, dass es sich dabei um ein Podium mit einer Art von Periakten (Telari) handelte, das im Jahr 1625 errichtet wurde und bis zum Bau der großen Kulissenbühne im Jahr 1654 Bestand hatte.<sup>36</sup> Der Annahme des Jahres 1625 als Zeitpunkt der Errichtung des Podiums kann ich mich nicht anschließen, da mit MÜHLBERGER davon auszugehen ist, dass der Theatersaal erst um die Jahre 1639/40 fertiggestellt wurde.<sup>37</sup> Schlüssig erscheint mir allerdings die Einschätzung DIETRICHS bezüglich der verwendeten Bühnentechnik. Die Periaktentechnik war die zu dieser Zeit übliche Bühnen-

---

<sup>33</sup> Siehe Anm. 31 und Anm. 32.

<sup>34</sup> WEILEN, 27. Die Schilderung lässt eine recht prächtige Aufführung vermuten: „Voll banger Erwartung saßen die Zuseher in dem ganz verfinsterten Saale, den nur gelbe aufzuckende Blitze und schwefelige Flammen mit ungewissem Lichte erhellten. Ferne grollender Donner, wehklagende Stimmen verbreiteten Angst, die durch die Bilder des Vorhangs, die gequälten Gestalten der Unterwelt zeigend, noch gesteigert wurde. Aber plötzlich schwieg der Lärm, der Vorhang hob sich unter lieblicher Musik, wie mit Zephyrhauch, und die Bühne zeigte den Himmel mit allen seinen Gottheiten. Lange durfte sich das Publicum, das ganz Auge und Ohr zu sein wünschte, nicht des Friedens freuen, es ertönte der Schall von 600 (!) Trompeten und Pauken, Wurffspiesse und Schwerte regneten herab und ein kriegerisches Heer erschien, geführt von einem Jüngling in Frauenkleidern, den Apelles nicht hätte malen können, wenn er nicht von allen Göttinnen die Schönheit und das Ebenmass abgenommen hätte. Er stellt sich als die Beredsamkeit der Wiener Schule vor, der nun Himmel und Erde huldigen.“

<sup>35</sup> Vgl. WEILEN, 25. Ausgehend von ihm findet sich das Jahr 1650 vor allem in der älteren Literatur oft anstelle von 1654 als Errichtungsdatum der großen Bühne. Ausführlicher zur Problematik des Jahres 1650 als Errichtungsjahr der großen Bühne vgl. Kap. 2.1.2 „Die große Kulissenbühne (1653/54)“.

<sup>36</sup> Vgl. DIETRICH, 1.

<sup>37</sup> Vgl. DIETRICH, 1.

technik. Dabei handelte es sich um Prismen aus Holz, deren drei Seiten mit einzelnen Szenenbildern bespannt waren und so einen schnellen Szenenwechsel ermöglichten.<sup>38</sup> In der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde die Periaktentechnik durch die modernere Kulissententechnik nach Aleotti–Torelli ersetzt.<sup>39</sup> Möglicherweise war dieser Wechsel in der Technik auch der Anlass für die Errichtung der großen Bühne des Jahres 1654. Diese war nämlich bereits mit dem neuen Kulissensystem ausgestattet.

### 2.1.2 Die große Kulissenbühne (1653/54)

In den Jahren 1653/54 wurde der Theatersaal mit einer neuen Bühne ausgestattet, deren Errichtung den Abschluss der Saalausgestaltung darstellte.<sup>40</sup> Sie war mit der modernsten Technik ausgestattet und verfügte anstelle der bis dahin üblichen Periakten über ein modernes Kulissensystem nach Aleotti–Torelli.<sup>41</sup>

#### 2.1.2.1 Der Zeitpunkt der Errichtung

Über den genauen Zeitpunkt der Errichtung der neuen Bühne herrscht in der Literatur Uneinigkeit. In der älteren Literatur wird ausgehend von WEILEN zumeist das Jahr 1650 genannt, ohne jedoch durch die Angabe von Quellen belegt zu werden.<sup>42</sup> Die neuere Literatur geht gemäß eines Berichts in der *Historia collegii* davon aus, dass die große

---

<sup>38</sup> Diese Technik geht zurück auf Josef Furttentbach, der 1641 eine Telaribühne im Stadttheater von Ulm errichtete. Vgl. SCHÖNE, 45–46.

<sup>39</sup> Nach Wien kam die Kulissententechnik mit dem kaiserlichen Bühnenarchitekten Giovanni Burnacini, den Ferdinand III. im Jahr 1751 an den Wiener Hof berief. Vgl. BIACH–SCHIFFMANN, 30. Dazu siehe auch das Kap. 2.1.2.3 „Giovanni Burnacini als Erbauer der großen Kulissenbühne“.

Für einen Überblick über die Entwicklung der Kulissenbühne siehe BRAUNECK 2, 20–28. Eine genaue Beschäftigung mit der Geschichte der Periakten- und der Kulissententechnik bietet SCHÖNE, der sich vor allem auf die Primärtexte zur Bühnentechnik bezieht und sehr detailliert auf die jeweiligen Methoden eingeht. Ein guter Überblick über den höfischen Theaterbau findet sich bei HAMMITZSCH. ZUCKER bietet eine Übersicht über die barocke Bühnentechnik und berücksichtigt dabei auch das Jesuitentheater. Speziell mit der Entwicklung der Bühnentechnik auf den Bühnen der Jesuiten beschäftigt sich FLEMMING, der sich auch konkret mit der Bühnentechnik der Bühne des Theatersaales befasst. Siehe unten Anm. 62. Eine Vorstellung von den Kulissendekorationen der Jesuiten bietet die heute noch erhaltene Sammlung von Dekorationen der Jesuitenbühne in Sopron/Ödenburg. Dazu siehe STAUD und für umfangreiche farbige Abbildungen JANKOVICS.

<sup>40</sup> Vgl. MÜHLBERGER 2003, 36.

<sup>41</sup> Zur Entwicklung der Bühnentechnik siehe Anm. 39.

<sup>42</sup> Vgl. WEILEN, 25. Für das Jahr 1654 erwähnt er in Kenntnis der Textstelle nicht die Errichtung der Bühne, sondern lediglich die Kosten der geplanten Aufführung. In seiner Nachfolge findet sich das Jahr 1650 als Datum der Fertigstellung auch bei HAMMITZSCH, 106, DUHR 2, 1, 662, FLEMMING, 118, WRBA 1985B, 62 und GALL, 70. Dabei zeigen sich teilweise Vermischungen von Daten und Quellentexten. Besonders bei FLEMMING, der die Angaben zu den Bühnen im Professhaus und im *Collegium* völlig vermischt und sie meist falsch zuordnet. Eine profunde Bearbeitung und Miteinbeziehung der Quellen findet sich erst bei HADAMOSKY 1991.

Kulissenbühne im Jahr 1654 errichtet wurde.<sup>43</sup> In den Ordenschroniken finden sich keine Belege für das Jahr 1650, sehr wohl aber der erwähnte Bericht aus dem Jahr 1654, in dem eine prächtige Bühne beschrieben wird, die Ferdinand IV. anlässlich seiner Krönung zum römischen König im Theatersaal errichten ließ:<sup>44</sup>

atque iam dignioribus publicj honores ex Regia liberalitate Ferdinandj .IV. in solennj theatro, quod Neo Regi Romanorum consalutando raris et artificiosis machinis, picturis, conversionibus scenarum, comicis insuper ad maiestatem vestimentis alijs et aliis pretio facilè 4000 flo. instruxeramus, propediem decernebantur

Ferner wurden für die besonders Würdigen (sc. Schüler) öffentliche Ehrungen<sup>45</sup> durch die königliche Freigiebigkeit Ferdinands IV. auf einer prächtigen Bühne, die wir zur Begrüßung des neugewählten römischen Königs mit seltenen und kunstreichen Maschinen, Dekorationen<sup>46</sup> und Szenenverwandlungen, überdies mit einer Reihe von<sup>47</sup> prächtigen, der Würde (sc. des Königs) angemessenen Theaterkostümen zu einem Preis von sicher 4000 Floren errichtet hatten, für die nächsten Tage anberaumt;

Neben dieser von der Sekundärliteratur zitierten Stelle aus dem Jahr 1654 findet sich in den Ordenschroniken noch ein weiterer Bericht, der für die Frage des Errichtungsdatums der neuen Bühne von Bedeutung ist. Im Jahr 1653 schreiben die *Litterae annuae*:<sup>48</sup> „*Aula demum Academica versatili theatro, septemplici conversione eleganter adornata est / Die Aula Academica wurde mit einer beweglichen Bühne mit siebenfacher Verwandlung geschmackvoll ausgestattet.*“ In der neueren Literatur wird diese Textstelle nicht berücksichtigt. Erwähnung findet sie interessanterweise ausschließlich bei DUHR, der eigentlich in der Nachfolge WEILENS das Jahr 1650 als Errichtungszeitpunkt annimmt und nicht näher darauf eingeht.<sup>49</sup> WRBA erwähnt zwar die sieben Verwandlungen, ordnet sie allerdings dem Jahr 1650 zu.<sup>50</sup> In der Quellensammlung von HADA-

---

<sup>43</sup> Vgl. BRACHETTI, 5, HADAMOWSKY 1988, 89, HADAMOWSKY 1991, 16, MÜHLBERGER 2003, 36.

<sup>44</sup> H. c. II, 18–19.

<sup>45</sup> Dabei dürfte es sich um die jährliche Prämienverteilung an die besten Schüler handeln, die oft Anlass zu einem größeren Spiel war.

<sup>46</sup> Die Übersetzung von *pictura* mit „Dekoration“ folgt HADAMOWSKY 1988, 89. Diese Interpretation wird gestützt durch die Inventarliste von 1754, in der die einzelnen Bühnenbilder als „Mallereyen“ bezeichnet werden (Abb. 14).

<sup>47</sup> Zu *alijs et alijs* in der Bedeutung „eine Reihe von...“ Vgl. TLL I 1640, 1sq. Für den Hinweis danke ich Univ.-Prof. Dr. Dorothea Weber.

<sup>48</sup> L. a. 1653, 13.

<sup>49</sup> Vgl. DUHR, 3, 495.

<sup>50</sup> Vgl. WRBA 1985B, 62.

MOWSKY fehlt sie gänzlich.<sup>51</sup> Interessant ist auch die Tatsache, dass sich der Bericht des Jahres 1653 ausschließlich in den *Litterae annuae* findet, jener von 1654 wiederum nur in der *Historia collegii* aufscheint. Der Bericht des Jahres 1653 ist zwar weniger detailliert, doch ist aufgrund der zeitlichen Nähe der beiden Berichte anzunehmen, dass es sich um zwei Beschreibungen ein und derselben Bühne handelt. Somit gehe ich davon aus, dass der Bau der neuen großen Bühne bereits 1653 begonnen und im selben Jahr oder 1654 abgeschlossen wurde. Das in der älteren Literatur angenommene Jahr 1650 halte ich aufgrund fehlender Quellenangaben und der abweichenden Überlieferung in den Ordenschroniken für falsch.

#### 2.1.2.2 Die erste Aufführung

Wie der Text der *Historia collegii* aus dem Jahr 1654 berichtet, wurde die neue Bühne zur Begrüßung des neugewählten römischen Königs Ferdinand IV. errichtet, dem zu Ehren eine prächtige Aufführung stattfinden sollte.<sup>52</sup> Die geplante Aufführung musste jedoch aufgrund des Todes Ferdinands IV., er starb am 9. Juli 1654 an den Blattern, abgesagt werden.<sup>53</sup> Obwohl die Aufführung in den Ordenschroniken nicht explizit überliefert ist, lässt sie sich anhand der zugehörigen Perioche belegen, die in der Quellensammlung HADAMOWSKYS zitiert wird. Demnach hätte das Stück „*Theodosius Magnus Justus et Pius, Imperator*“ (sic!) von Nikolaus Avancinus aufgeführt werden sollen.<sup>54</sup> Laut HADAMOWSKY und DIETRICH arbeitete Avancinus das nicht zur Aufführung gelangte Stück später zur berühmten „*Pietas Victrix*“ um, die im Jahr 1659 anlässlich der Kaiserkrönung Leopolds I. aufgeführt wurde.<sup>55</sup> DIETRICH, die sich genauer mit der Frage nach der ersten Aufführung auf der großen Bühne beschäftigt, geht davon aus, dass die Bühne erst mit dieser Aufführung aus dem Jahr 1659 eingeweiht wurde.<sup>56</sup> Eine andere Meinung vertritt BRACHETTI, der bereits für das Jahr 1655 von einer Nutzung der Bühne

---

<sup>51</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1991, 16.

<sup>52</sup> Vgl. H. c. II, 18–19. Ferdinand IV. wurde am 18. Juni 1653 am Reichstag zu Regensburg zum römischen König gekrönt.

<sup>53</sup> Vgl. H. c. II, 19 bzw. HADAMOWSKY 1988, 90.

<sup>54</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1991, 16.

<sup>55</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1991, 16, sowie DIETRICH, 13, die davon ausgeht, dass die „*Pietas Victrix*“ auf der Grundlage der Dekorationen des „*Theodosius Magnus*“ aus dem Jahr 1654 verfasst wurde und vermerkt, dass eine solche Arbeitsweise durchaus üblich war.

<sup>56</sup> Vgl. DIETRICH, 1 sowie 11–12. Sie geht davon aus, dass die Bühne im Theatersaal nicht so oft für Theateraufführungen genutzt wurde, wie sonst in der Sekundärliteratur angenommen wird.

ausgeht.<sup>57</sup> Auch der Quellenbefund deutet bereits auf eine frühere Benutzung der Bühne hin. Zwar finden sich für die Jahre 1654 und 1655 keine Einträge über Aufführungen im Theatersaal, möglicherweise war dieser Umstand der Hoftrauer nach dem Tod von Ferdinand IV. und Eleonora, der Witwe Ferdinands II., geschuldet.<sup>58</sup> Im Jahr 1655 wird jedoch eine Prämienverteilung „*in theatro*“ erwähnt, auf die sich möglicherweise BRACHETTI bezieht.<sup>59</sup> Prämienverleihungen fanden zumeist im Zuge einer größeren Aufführung statt.<sup>60</sup> Zudem berichten die Chroniken im Jahr 1656 über zwei Aufführungen vor den Majestäten.<sup>61</sup> In beiden Fällen wird die Bühne im Theatersaal zwar nicht explizit genannt, doch halte ich es für sehr wahrscheinlich, dass die erwähnte Prämienverteilung und die beiden Aufführungen tatsächlich dort stattfanden. Es ist mehr als unwahrscheinlich, dass repräsentative Aufführungen trotz Vorhandenseins einer prächtigen Bühne an anderen Orten stattfinden sollten.

Die Aufführung der „*Pietas Victrix*“ im Jahr 1659 nimmt dennoch eine Sonderstellung ein, da wir zu dieser Aufführung Stiche der Bühnenbilder überliefert haben. Der Text des Stückes sowie die Stiche der Bühnenbilder aus der Prachtausgabe sind wichtige Quellen für die Rekonstruktion der Bühnenausstattung der großen Kulissenbühne sowie die Frage nach ihrem Erbauer.<sup>62</sup>

### 2.1.2.3 Giovanni Burnacini als Erbauer der großen Kulissenbühne

Im Jahr 1651 berief Kaiser Ferdinand III. den italienischen Bühnenbildner und Theaterarchitekten Giovanni Burnacini nach Wien.<sup>63</sup> Burnacini war einer der bedeutendsten Bühnenbildner der venezianischen Oper und ein Konkurrent Giacomo Torellis, dem die

---

<sup>57</sup> Vgl. BRACHETTI, 5 allerdings ohne Angabe von Quellen. Möglicherweise bezieht er sich auf die in der *Historia collegii* für das Jahr 1655 erwähnte Prämienverteilung (vgl. H. c. II, 20).

<sup>58</sup> Vgl. DIETRICH, 12. Laut HADAMOWSKY fand am Kaiserhof aufgrund der Hoftrauer die nächste Aufführung erst im Jahr 1656 statt (vgl. HADAMOWSKY 1955, 19).

<sup>59</sup> Vgl. H. c. II, 20.

<sup>60</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1988, 78.

<sup>61</sup> Vgl. H. c. II, 22.

<sup>62</sup> Zum Text der „*Pietas Victrix*“ und den Stichen der Bühnenbilder siehe die moderne Ausgabe AVANCINI, PIETAS VICTRIX ED. MUNDT/SEELBACH. Eine ausführliche Besprechung der Kulissentechnik der großen Bühne würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, deshalb begnüge ich mich hier mit dem Verweis auf FLEMMING, der eine genaue Analyse der Stiche und Regieanweisungen durchführt und daraus Rückschlüsse über die Form der großen Bühne und die Art der Bühnentechnik zieht.

<sup>63</sup> Vgl. BIACH-SCHIFFMANN, 30.

Vervollständigung des von Aleotti entwickelten Kulissensystems zugeschrieben wird.<sup>64</sup> Mit Burnacini kamen sowohl die neue Technik der Kulissenbühne als auch der prunkvolle Stil der venezianischen Oper nach Wien.<sup>65</sup>

Bereits im Jahr 1652 errichtete er eine Bühne mit Kulisstechnik für den Kaiser.<sup>66</sup> Von der darauf aufgeführten Oper „*La Gara*“ sind Stiche erhalten, die die Bühne sowie den Zuschauerraum zeigen (Abb. 1). Es ist davon auszugehen, dass es sich dabei um die erste Kulissenbühne Wiens handelte.<sup>67</sup> Für den Reichstag zu Regensburg konstruierte Giovanni Burnacini ein freistehendes Holztheater, in dem im Februar 1653 die Oper „*L'Inganno d'Amore*“ aufgeführt wurde.<sup>68</sup> Das Theater wurde im Herbst 1653 abgebaut und nach Wien verschifft, wo es im kaiserlichen Arsenal eingelagert wurde.<sup>69</sup> HADAMOWSKY nimmt an, dass es erst im Jahr 1659 am sogenannten „Thummelplatz“ (heute Josefsplatz) wieder aufgebaut wurde.<sup>70</sup> DIETRICH weist darauf hin, dass Giovanni Burnacini nicht nur Bühnen für den Kaiserhof errichtete, sondern auch für die Jesuiten tätig war. Sie schreibt ihm die Errichtung der großen Kulissenbühne im Jahr 1653/54 zu.<sup>71</sup> Gestützt wird diese Annahme durch die Stiche zur „*Pietas Victrix*“, die im Jahr 1659 auf der großen Bühne im Theatersaal aufgeführt wurde (Abb. 3). Auf sechs der neun Stiche findet sich die Signatur „G. B.“, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf Burnacini hinweist. Aufgrund der Tatsache, dass Giovanni Burnacini bereits im Jahr 1655 verstarb und nicht alle neun Stiche zur „*Pietas Victrix*“ die Initialen „G.B.“ tragen, geht DIET-

---

<sup>64</sup> Zur Geschichte der Kulisstechnik und Torelli siehe Anm. 39. Zu Giovanni Burnacini im Allgemeinen siehe BRAUNECK 2, 448–456 sowie ausführlicher zu Vita, Bedeutung und Theaterbauten BIACH-SCHIFFMANN und HADAMOWSKY 1988, 137–138.

<sup>65</sup> Vgl. BRAUNECK 2, 449. Giovanni Burnacini hatte somit in Wien eine ähnliche Rolle wie sein Konkurrent Giacomo Torelli, der die italienische Prunkoper im Jahr 1645 nach Paris brachte. Vgl. dazu BIACH-SCHIFFMANN, 34.

<sup>66</sup> Vgl. BIACH-SCHIFFMANN, 33. Über den Aufstellungsort der Bühne herrscht in der Literatur Uneinigkeit, BIACH-SCHIFFMANN geht nach WEILEN davon aus, dass es sich um einen selbstständigen Theaterbau auf dem Reitplatz der Hofburg handelte, der damit das erste freistehende Theatergebäude Wiens darstellen würde. SEIFERT, 396 geht dagegen von einer Saalbühne aus und nimmt an, dass sich die neue Bühne im „Neuen Saal oder Dantz-Platz“ in der Hofburg befunden hat.

<sup>67</sup> BIACH-SCHIFFMANN, 34 erwähnt zwar nach FLEMMING, dass die Jesuiten bereits 1650 über Kulissen verfügten und schreibt diese Tatsache ebenfalls Burnacini zu, der angeblich im Jahr 1650 kurz in Wien war. Die Annahme FLEMMINGS zum Jahr 1650 konnte aber bereits als falsch herausgearbeitet werden (siehe Anm. 42).

<sup>68</sup> Vgl. BIACH-SCHIFFMANN, 38–39, wo sich eine Beschreibung des Theaters, dessen Maße und die Belege der Zahlungen an Giovanni Burnacini finden.

<sup>69</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1988, 138.

<sup>70</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1955, 33. Die Annahme beruht auf der Tatsache, dass die Kosten für den Bau des Theaters am Thummelplatz auffallend gering waren, sodass es sich wohl um ein bereits vorhandenes Theater handeln musste, das lediglich wieder aufgebaut wurde. Vgl. auch SEIFERT, 400.

<sup>71</sup> Vgl. DIETRICH, 2.

RICH davon aus, dass die sechs mit „G.B.“ signierten Dekorationen ursprünglich für die im Jahr 1654 geplante und abgesagte Aufführung des „*Theodosius Magnus Justus et Pius, Imperator*“ gedacht waren und 1659 für die „*Pietas Victrix*“ wiederverwendet wurden.<sup>72</sup> Die Annahme, Giovanni Burnacini hätte nicht nur die Dekorationen entworfen, sondern die ganze Bühne konstruiert, wird durch einen Vergleich der Stiche zur „*Pietas Victrix*“ mit den Stichen zur 1652 aufgeführten Oper „*La Gara*“ zusätzlich untermauert (Abb. 1 und Abb. 3). Die beiden Proszenien sind einander so ähnlich, dass es mehr als wahrscheinlich ist, dass beide von demselben Künstler errichtet wurden. Interessanterweise finden sich in der Sekundärliteratur nur bei DIETRICH diesbezügliche Überlegungen, die Burnacini in Verbindung mit dem Jesuitentheater bringen. Die Ordenschroniken liefern keine Berichte über den Baumeister der großen Bühne und mir sind auch sonst keine schriftlichen Zeugnisse über die Beteiligung Burnacinis am Bau der Bühne bekannt. Dennoch scheint es mir aufgrund der von DIETRICH dargelegten Hinweise sehr wahrscheinlich, dass die große Kulissenbühne von Giovanni Burnacini errichtet wurde.

Die große Kulissenbühne muss demnach als doppeltes Geschenk des Kaiserhauses an die Gesellschaft Jesu gesehen werden.<sup>73</sup> König Ferdinand IV. bezahlte die beträchtlichen Baukosten von 4000 Gulden, sein Vater Kaiser Ferdinand III. beauftragte seinen Theatralarchitekten Giovanni Burnacini für die Ausführung zur Verfügung. Dadurch erhielten die Jesuiten eine Bühne, die sich mit den Bühnen der kaiserlichen Theater messen konnte. Erst durch diese Bühne wurden die Voraussetzungen geschaffen für die große Pracht der „*Ludi caesarei*“, die unter Kaiser Leopold I. ihren Höhepunkt erreichte.

### **2.1.3 Umbau der Bühnenfront durch Lucovico Ottavio Burnacini (1667)**

Die von Giovanni Burnacini erbaute Bühne wurde noch vor dem Ende des 17. Jahrhunderts umgestaltet. Zwei Stiche aus dem Jahr 1693 (Abb. 5 und Abb. 6) zeigen eine üppiger ausgestaltete Bühnenfront als die Stiche zur „*Pietas Victrix*“ aus dem Jahr 1659 (Abb. 3). Anstelle der behäbig wirkenden geraden Formen der Bühnenfront von

---

<sup>72</sup> Vgl. DIETRICH, 12.

<sup>73</sup> Für den Hinweis danke ich Prof. Greisenegger.

Giovanni Burnacini finden sich hier runde Säulen, geschwungene Formen und insgesamt ein höheres Maß an Verzierung.

In der Literatur wird auf die Stiche aus dem Jahr 1693 ausschließlich von DIETRICH genauer Bezug genommen. Sie schreibt die Umgestaltung der Bühnenfront Lucovico Ottavio Burnacini, dem Sohn und Nachfolger Giovanni Burnacinis als Hofarchitekt zu.<sup>74</sup> Lucovico Ottavio Burnacini kam im Jahr 1651 als Gehilfe seines Vaters nach Wien und folgte ihm als kaiserlicher Architekt nach. Er entwickelte den Stil seines Vaters weiter und war mit seinen Bühnen und Dekorationen maßgeblich an der Blüte der Wiener Opernkultur unter Kaiser Leopold I. beteiligt.<sup>75</sup> Sein bedeutendstes Werk auf diesem Gebiet war die Errichtung eines freistehenden Theaters, des sogenannten „Theater[s] auf der Cortina“, anlässlich der Hochzeit Leopolds I. mit der Infantin Margarita Teresa von Spanien im Jahr 1666.<sup>76</sup> Eröffnet wurde es im Jahr 1668 mit der Prunkoper „*Il pomo d'oro*“, deren prachtvolle Ausstattung in ganz Europa gerühmt wurde.<sup>77</sup> Ein Stich aus dem Textbuch von „*Il pomo d'oro*“ zeigt den Innenraum des Theaters sowie die prachtvoll ausgeschmückte Bühnenfront (Abb. 4).<sup>78</sup> Vergleicht man die Bühne von „*Il pomo d'oro*“ mit der Jesuitenbühne auf den Stichen des Jahres 1693, sind einige Parallelen zu sehen, vor allem in Bezug auf die Form der Säulen und die Verzierungen der Orchestergräben. Aufgrund der großen Ähnlichkeit der Jesuitenbühne mit der Bühne des Cortina-Theaters geht DIETRICH davon aus, dass die Neugestaltung der Jesuitenbühne auf Lucovico Ottavio Burnacini zurückgeht.<sup>79</sup> Ludovico wäre somit nicht nur als Hofarchitekt Nachfolger seines Vaters Giovanni, sondern durch die Erneuerung der von

---

<sup>74</sup> Vgl. DIETRICH, 13 und 29–30.

<sup>75</sup> Vgl. BIACH-SCHIFFMANN, 30. Zur Bedeutung Ludovico Burnacinis und seiner Bühnenbauten siehe vor allem BIACH-SCHIFFMANN und aus kunsthistorischer Perspektive siehe SOLF.

<sup>76</sup> Die Hochzeit fand zu Ostern des Jahres 1666 *per procurationem* statt, Margarita kam im Dezember desselben Jahres nach Wien, wo bis zur Fastenzeit des Jahres 1667 prunkvolle Hochzeitsfeierlichkeiten stattfanden.

<sup>77</sup> Für BRAUNECK stellen die Dekorationen Burnacinis den Höhepunkt der barocken Bühnenkunst dar (vgl. BRAUNECK, 2, 449). Zum Hoftheater des Wiener Kaiserhauses im Allgemeinen siehe HADAMOWSKY 1955, HADAMOWSKY 1988, 133–164 sowie SEIFERT, der vor allem auf die verschiedenen Bühnen eingeht. Eine umfassende Rekonstruktion des Theaters auf der Cortina liefert FLEISCHACKER.

<sup>78</sup> Eine genaue Beschreibung findet sich bei BRAUNECK 2, 450. Einen Rekonstruktionsversuch des Cortina-Theaters und seiner Bühnenmaschinerie liefert FLEISCHACKER.

<sup>79</sup> Vgl. DIETRICH, 30. Als Vergleich dienen ihr Stiche zur Oper „*Il fuoco eterno*“, die ebenfalls im Cortina-Theater aufgeführt wurde.

Giovanni im Jahr 1653/54 errichteten großen Kulissenbühne auch als Bühnenarchitekt der Jesuiten.<sup>80</sup>

Über den genauen Zeitpunkt und Anlass der Umgestaltung äußert sich DIETRICH nicht. Allerdings ergibt sich für die Umgestaltung ein Zeitfenster von der Errichtung der großen Kulissenbühne im Jahr 1654 bis zu den Stichen aus dem Jahr 1693. Innerhalb dieses Zeitraumes wird in den Jesuitenchroniken ein Umbau nicht dezidiert erwähnt, doch findet sich im Jahr 1667 ein Bericht über eine große Aufführung, in dem von einer errichteten Bühne die Rede ist:<sup>81</sup>

Sub finem anni extracto sumptibus Caesareis 2000 fl. teatro Ansberta data Augustissimis, diebus binis, bis exhibita semper placuit â plerisque bis spectata, semper laudata.

Auf einer gegen Ende des Jahres durch kaiserliche Aufwendungen von 2000 Floren aufgerichteten Bühne wurde *Ansberta* für die Majestäten an zwei aufeinanderfolgenden Tagen gegeben; zweimal aufgeführt fand es immer Gefallen, wurde von den meisten zweimal angeschaut und immer beklatscht.

Der explizite Hinweis auf eine „aufgerichtete Bühne“ und die beachtlichen Kosten von 2000 Floren oder Gulden<sup>82</sup> – immerhin die Hälfte der Errichtungskosten für die Bühne von 1653/54 – deuten darauf hin, dass für die Aufführung des Jahres 1667 tatsächlich bauliche Veränderungen vorgenommen wurden.<sup>83</sup> Dass es sich dabei wirklich um eine völlig neu errichtete Bühne handelt, halte ich aufgrund der zeitlichen Nähe zur Errichtung der großen Kulissenbühne im Jahr 1653/54 und vor allem aufgrund der geringeren Kosten im Jahr 1667 für wenig wahrscheinlich. Die von DIETRICH angenommene Umgestaltung der Bühnenfront und ihre Anpassung an den Zeitgeschmack scheint mir plausibler.<sup>84</sup> Die auf den Stichen von 1693 dargestellte neue Bühnenfront würde somit auf das Jahr 1667 zurückgehen. Ein weiteres Argument für eine diesbezügliche Interpretation der Textstelle ist meines Erachtens die zeitliche Nähe und dadurch wahrscheinliche Verbindung der erwähnten Aufführung zu den Hochzeitsfeierlichkeiten Leopolds I.,

---

<sup>80</sup> Möglicherweise war Ludovico bereits im Jahr 1654 als Gehilfe seines Vaters am Bau des Jesuitentheaters beteiligt und dadurch der ideale Kandidat für den Umbau der Bühnenfront. Belege finden sich dafür allerdings nicht.

<sup>81</sup> H. c. II, 68.

<sup>82</sup> Die Bezeichnungen sind gleichbedeutend. In den Chroniken findet sich zudem auch die Bezeichnung „*rhenensium*“ also „rheinischer Gulden“, sowie „*imperiales*“ – „Reichsgulden“.

<sup>83</sup> DIETRICH, 13 weist darauf hin, dass seit 1653/54 mehrmals 2000 Fl. für die Erneuerung des Theaters ausgegeben wurden. In den Ordenschroniken findet sich diese Summe nur an zwei Stellen, einmal im Jahr 1662 für Kostüme (vgl. H. c. II, 21) und einmal in der vorliegenden Textstelle.

<sup>84</sup> Vgl. DIETRICH, 30.

die sich über einen Gutteil des Jahres 1667 erstreckten.<sup>85</sup> Die großen jesuitischen Prunkaufführungen und die damit verbundenen Theaterbauten hatten traditionellerweise zumeist imperiale Anlässe. So wurde die Bühne in den Jahren 1653/54 anlässlich der Krönung König Ferdinands IV. errichtet und die Prachtauführung der „*Pietas Victrix*“ im Jahr 1659 fand zu Ehren der Kaiserkrönung Leopolds I. statt. Da die Ordenschroniken explizit erwähnen, dass die Aufführung des Stückes „*Ansberta*“ im Jahr 1667 vor den Majestäten stattfand, ist es durchaus möglich, dass die Aufführung Teil der ausgedehnten Hochzeitsfeierlichkeiten war und die Bühne aus diesem Anlass neu ausgestaltet wurde. Über Lucovico Ottavio Burnacini als möglichen Erbauer der neuen Bühnenfront gibt die Textstelle keine Auskunft. Geht man allerdings davon aus, dass die Bühne tatsächlich anlässlich der Kaiserhochzeit neu gestaltet wurde und beachtet man die große Ähnlichkeit der neuen Bühnenfront mit der Bühne des von ihm für denselben Anlass entworfenen Cortina-Theaters, so halte ich es für mehr als wahrscheinlich, dass die Umgestaltung der Bühnenfront durch Lucovico Ottavio Burnacini erfolgte.

#### 2.1.4 Reparaturarbeiten und Abbau des Theaters

In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts berichten die Ordenschroniken erstmals über Reparaturen am Theater. Im Jahr 1707 wurde die Bühne im Zuge von Umbauarbeiten im Aulagebäude sogar abgebaut. Die *Litterae annuae* berichten, dass „*dejectô theatro in reparationem scholarum*“/“weil die Bühne wegen der Instandsetzung des Schulgebäudes abgebaut war“<sup>86</sup> die große Aufführung zum Festtag des Hl. Franz Xaver (3. Dez.) nicht stattfinden konnte. In der *Historia collegii* findet sich zum Jahr 1708 ein genauerer Bericht über die genannten Umbauarbeiten, im Zuge derer die morschen Deckenbalken des Schulgebäudes durch Gewölbe ersetzt wurden.<sup>87</sup> Gegen Ende des Jahres dürfte die Bühne schon wieder aufgestellt gewesen sein, da die jährliche Aufführung am Festtag des Franz Xaver stattfinden konnte.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Siehe dazu Anm. 76.

<sup>86</sup> L. a. 1707, 63r.

<sup>87</sup> Vgl. H. c. II, 408r–v.

<sup>88</sup> Vgl. H. c. II, 420v.

#### 2.1.4.1 Erneuerung der Bühne und neue Dekorationen (1714)

Der erste Bericht über Reparaturen an der Bühne stammt aus dem Jahr 1714, als die Bühne erneuert wurde und neue Dekorationen erhielt:<sup>89</sup>

Accessit praeterea theatro partim vetustate, partim temporum iniuriâ multum collapsa tam in scenarum numero, quam reparatione splendendor novus ac decus 100 Rhenensium pretium facillè superans (...)

Überdies erwuchs dem Theater, das teils durch sein Alter, teils durch die schwierigen Zeitumstände<sup>90</sup> sehr verfallen war, sowohl in der Zahl der Dekorationen, als auch durch Erneuerung neuer Glanz und Zier, deren Kosten über 100 rheinische Gulden betragen.

Die erwähnten „schwierigen Zeitumstände“ beziehen sich möglicherweise auf die im Anschluss an den Reparaturbericht erwähnte Tatsache, dass in den vorangegangenen vier Jahren keine größere Aufführung stattfand.<sup>91</sup> Die Gründe dafür waren vielfältig: im Jahr 1711 wurde aus Trauer um Kaiser Josef I. nicht gespielt, 1712 bat Kaiser Karl VI., der zu sehr mit Regierungsgeschäften zu tun hatte, die Aufführungen ausfallen zu lassen und im Jahr 1713 fand aufgrund der Pest keine Aufführung statt.<sup>92</sup> Auch die *Litterae annuae* erwähnen explizit, dass in den letzten vier Jahren keine Aufführung stattgefunden hat und weisen darauf hin, dass die Bühne hergerichtet wurde, weil sie im nächsten Jahr für eine Aufführung gebraucht wurde.<sup>93</sup> Wer die Kosten der Reparatur trug, wird weder in der *Historia collegii*, noch in den *Litterae annuae* angegeben.

---

<sup>89</sup> H. c. II, 439r–v. HADAMOWSKY 1991, 18 nennt bereits für das Jahr 1674 eine Renovierung und Ausstattung der Bühne mit sechs neuen Wandeldekorationen, von denen drei der Kaiser bezahlt haben soll. Der dazugehörige Bericht aus den *Litterae annuae* bezieht sich allerdings nicht auf die Bühne im *collegium academicum*, sondern auf die Bühne des Professhauses. Vgl. L. a. 1674, 115.

<sup>90</sup> Zu *iniuria temporum* in der Bedeutung „widrige Zeitumstände“ vgl. TLL VII.1 1675, 58sqq.

<sup>91</sup> Vgl. H. c. II, 439v: „*cui insuper augendo, unâque juvenibus ad majorem diligentiam excitandis indultum est, ut in suis quibusque classibus, bene de re literaria meritis praemia offerrentur, praecipuè cùm in 4<sup>m</sup> jam annum solennius drama (sic!) nullum fuerit instructum.* / Um diesen (sc. den Glanz) noch zu mehren und zugleich die Schüler zu größerem Fleiß zu ermuntern, wurde gewährt, dass aus allen Klassen denjenigen, welche sich um das Studium wohlverdient gemacht hatten, Preise überreicht wurden, besonders da schon das vierte Jahr kein festlicheres Schauspiel mehr aufgeführt worden war.“

<sup>92</sup> Vgl. H. c. II, 423r, sowie 427r und 432v.

<sup>93</sup> Vgl. L. a. 1714, 69. Für das Jahr 1715 ist auch tatsächlich eine größere Aufführung belegt, der Kaiser kam allerdings erst zur Aufführung im Jahr 1716 (vgl. H. c. II, 445r und 450v).

#### 2.1.4.2 Erneuerung der Bühnenmaschinerie (1720)

Im Jahr 1720 findet sich ein weiterer Bericht über eine Reparatur der Bühne, deren bau-fällige Maschinerie erneuert wurde:<sup>94</sup>

Majoribus opus erat auxilijs in theatri machinam propè jam fatiscentem, et inno-vandam, et fulciendam. Providentiâ aedilis Coadjutoris Tobiae Paur industriâ, et laudatissimâ dexteritate periculo exempta est molis omnis, et novum induit ro-bur, et decus, vel saeculo, ùt ajebat senex optimus, duraturum. Prospectum eo-dem labore majora Drammata (sic!) producentium commodis, liberali munifi-centiâ in opus totum 1000 Imperiales largiente R.<sup>do</sup> Patre Provinciae Capite.

Es waren größere Hilfeleistungen nötig um das fast schon auseinander fallende Bühnengerüst<sup>95</sup> zu erneuern und zu befestigen. Durch den vorausschauenden Ei-fer und die lobenswerte Geschicklichkeit des Baumeisters<sup>96</sup> Koadjutor Tobias Pauer wurde die Gefahr beseitigt und es erhielt neue Festigkeit und Verzierung, die, wie jener sagte, sogar ein Jahrhundert Bestand haben werde. Durch diese Arbeit wurde Vorsorge getroffen für die Annehmlichkeiten derer, die größere Dramen aufführten, indem der ehrwürdige Pater Provinzial mit großzügiger Freigiebigkeit 1000 Reichstaler für die ganze Arbeit spendete.

Die Tatsache, dass die Gesellschaft Jesu, konkret der Provinzial, die beträchtlichen Kos-ten der Reparatur selbst trug, ist gemeinsam mit den im Jahr 1714 erwähnten langen Zeiten ohne größere Aufführungen bezeichnend für einen Wandel in der Bedeutung des Jesuitentheaters.<sup>97</sup> Laut HADAMOWSKY war mit dem Tod Leopolds I. im Jahr 1705 und dem Tod Josephs I. im Jahr 1711 die große Zeit des Jesuitentheaters in Wien vorüber. Der Tod Josephs I. markiert den Beginn des dritten und letzten Abschnitts in der von HADAMOWSKY entwickelten Einteilung des Wiener Jesuitentheaters, der sich vom Jahr 1711 bis zum Verbot des Jesuitentheaters durch Maria Theresia im Jahr 1761 erstreckte. Im Gegensatz zum zweiten Abschnitt, der von der Theaterbegeisterung Leopolds I. und seines Nachfolgers Joseph I. geprägt war, war diese Endzeit des Jesuitentheaters ge-

---

<sup>94</sup> H. c. II, 477r. In der Literatur wird diese Stelle nur von HADAMOWSKY 1991, 27 und HAMMITZSCH, 107 explizit erwähnt, wobei er die Kosten fälschlich mit 100 Fl. angibt.

<sup>95</sup> Möglicherweise ist *machina* in diesem Zusammenhang auch mit „Maschinerie“ zu übersetzen. (vgl. ThIL VIII ,13, 29sq.).

<sup>96</sup> HADAMOWSKY 1991, 27 übersetzt *aedilis* hier mit „Spielmeister“, eventuell angelehnt an die Funktion des Ädilen in der Antike, der für die Ausrichtung der öffentlichen Festspiele und Theateraufführungen verantwortlich war. Die Übersetzung mit „Baumeister“ beruht auf einer anderen Stelle der Ordenschroni-ken: der erwähnte Tobias Pauer starb während der Arbeiten an der Bühne. Sein Nachruf, der sich bereits in den Aufzeichnungen zum Jahr 1719 (vgl. H. c.II, 467r.) findet, erwähnt seine Leistungen als Baumeis-ter, von einem etwaigen Amt als Spielmeister wird nicht gesprochen.

<sup>97</sup> HADAMOWSKY 1988, 91 geht davon aus, dass bereits die Reparaturen des Jahres 1714 vom Rektor des Jesuitenkollegs bezahlt wurden, nennt aber dafür keine Quellen.

kennzeichnet durch ein völliges Fehlen des kaiserlichen Interesses an den Aufführungen der Jesuiten. Kaiser Karl VI. besuchte die Jesuitenaufführungen nur selten und Kaiserin Maria–Theresia sogar nur einmal.<sup>98</sup> Durch dieses fehlende Interesse verringerte sich die Anzahl der großen Prunkaufführungen und auch die Anzahl der regulären Spiele. Anstelle der früheren sechs Aufführungen pro Jahr gab es nun pro Jahr nur noch ein Prämienspiel und je ein Spiel der einzelnen Klassen.<sup>99</sup> Das schwindende Interesse des Kaiserhauses am Jesuitentheater zeigte sich nicht nur in der seltenen Benutzung der Bühne, sondern auch in den versiegenden Zuwendungen. Während in der Hochblüte des Theaters unter Ferdinand III und Leopold I. die Kosten für Theaterneubauten und Ausstattung vom Kaiserhof getragen wurden, finden sich in den Berichten späterer Jahre keine Geldspenden des Kaiserhofes mehr. Auch die großen Umbauten der Jahre 1731 bis 1737 wurden zur Gänze von den Jesuiten selbst getragen.

### **2.1.5 Öffnung der Bühne für die Aufführungen der unteren Klassen (1731)**

Die 30er Jahre des 18. Jahrhunderts waren für das ganze *collegium academicum* eine Phase des Umbaus und der Neugestaltung. Auch der Theatersaal und vor allem die Bühne waren davon betroffen. Die Bühne wurde zwischen 1731 und 1737 sogar gleich dreimal verändert. Diese Veränderungen sind Folgen des Bedeutungsverlustes des Jesuitentheaters in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der damit einhergehenden geringen Benutzung der Bühne für große Aufführungen. Die große Saalneugestaltung des Jahres 1736, die *de facto* eine Umgestaltung des bisherigen Theatersaales in einen Versammlungsraum der marianischen Kongregation bedeutete, und die endgültigen Abtrennung des Bühnenraums vom restlichen Saal durch den Einbau eines *theatridions* im Jahr 1737 sind architektonische Manifestationen dieses Bedeutungsverlustes. Am Endpunkt dieser Entwicklung stand schließlich der Verkauf der Bühne im Jahr 1754 und das Verbot des Jesuitentheaters durch Maria Theresia im Jahr 1761.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1991, 5. Die Einteilung HADAMOWSKYS beinhaltet den ersten "religiösen" Abschnitt von 1555–1640, den zweiten "kaiserlichen" Abschnitt von 1637–1711, der die prachtvollen "*Ludi Caesarei*" des Nicolaus Avancini beinhaltete und von großem kaiserlichen Interesse geprägt war und den erwähnten dritten „humanistischen“ Abschnitt von 1711–1761, der von der Reduktion und Redimensionierung der Aufführungen geprägt war. Vgl. dazu HADAMOWSKY 1991, 3–6 sowie in kürzerer Form HADAMOWSKY 1988, 80–81.

<sup>99</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1991, 4–5.

<sup>100</sup> Dazu siehe Kap. 2.1.6 „Errichtung eines neuen Bühnenvorbaus (*propylaeum*) (1736)“ und Kap.2.1.7 „Einbau eines kleinen Theaters in die große Bühne (*theatridion*) (1737)“, sowie Kap. 2.1.8 „Verkauf der große Bühne (1754)“. Anlässlich des Verkaufs der Bühne im Jahr 1754 wurde eine umfangreiche Inven-

Die erste greifbare Konsequenz der sinkenden Bedeutung des Jesuitentheaters und seiner großen Prunkaufführungen findet sich im Jahr 1731. In diesem Jahr wurde die große Bühne, die zuvor den großen, von Studenten und Dozenten der Universität bestrittenen Festaufführungen vorbehalten war, den unteren Klassen (d. h. den Gymnasialklassen) übergeben und als Spielort ihrer Schulaufführungen verwendet. Diese Umwidmung bildete den Grundstein für die weiteren Umbauten der Bühne, die in den Jahren 1736 und 1737 folgen sollten. Ein ausführlicher Bericht findet sich in der *Historia collegii*, die von einer neuen zu diesem Zweck errichteten Bühne mit neuer Technik berichtet:<sup>101</sup>

Sed et mansuetiores Musae ingens sibi emolumentum juxtà, acornamentum (sic!) habuêre: cùm enim hucusque inter tenebras prope, atque perangusto in spatio, quod vix invitatos caperet, suos cogere educere Roscios, nunc novi operis apparatu elegans, atque magnificum in Auditorio Academico suis usibus theatrum accepit; in quo quid primum mirêre, inventorisne ingenium, an artificum praestantiam? haud facilè definiveris. Occupat id ingentis operis fronte totam Auditorij altitudinem, eâque arte elaboratum est, utinflexis (sic) ad latera scenis frontispicij<sup>102</sup> officium pereleganter Accademicis in actibus sustineat, simul tamen etiam quaterna variatione producentium commoditati, ac spectantium voluptati inserviat: in quo illud singulare quòd sinè crenarum, rotarúmque ductu, varijs duntaxat plexibus, aut junctis, aut apertis, exhibitiones evolvantur potius, quàm substituantur. Sed nec minori laude se dignum penicillus aulicus, qui delineationem juxtà, ac colores superaddidit, probavit: tam etsi enim longitudo operis, quod spatio accomodari debuit, usque adeò magna non sit, ità tamen ex opticae legibus, quas exhaustit penitissimè, oculo novit imponere, ut triplam propè spatij extendat longitudinem, omniâque veluti vitâ donata proponat. Adde plenam majestate nubium, laqueariumque fluctuum instar implexionem, columnarum ordinem, aliâque artis specimina, quae omnia quantò elagantiori apparatu publici causâ adornata sunt, tantò amplioribus impensis stetêre, quibus potissimum eximia R P Provincialis liberalitas adjecit subsidium, qui ubi rerum optimarum, ità literarum cùm primis insignem se fautorem praestat.

Aber auch die unteren Klassen<sup>103</sup> erhielten großen Nutzen und Zierde: während man bis jetzt gezwungen war die Schauspieler fast in Dunkelheit und auf sehr engem Raum, der kaum die Gäste fasste, auftreten zu lassen, erhielt man jetzt im

---

tarliste erstellt, die die einzelnen Komponenten der Bühne auflistet. Siehe dazu im Anhang Abb. 14). Zum Saalumbau des Jahres 1736 siehe das Kapitel 3.2 „Umbau zum *Odaeum Marianum* (1736)“.

<sup>101</sup> H. c. III, 27v.

<sup>102</sup> Die II–Stelle hat hier *propylaei*. Vgl. L. a. 1731, 412.

<sup>103</sup> Die Bezeichnung *Mansuetiores Musae* findet sich in den Chroniken häufig im Zusammenhang mit dem Gymnasialunterricht (z.B. bei der Angabe der Schülerzahlen). Konkret wird damit das humanistische Studium der unteren sechs Klassen bezeichnet. In den Chroniken finden sich daneben auch die Bezeichnungen *humaniores musae/classes/scholae/disciplinae*. Die *Litterae annuae* erwähnen in der Parallelstelle die unteren Klassen explizit: „cùm hucusque **professores inferiorum classium** inter tenebras atque in loco perangusto, quod vix invitatis sufficeret, suos cogere educere Roscios.“ (L. a. 1731, 412).

Theatersaal eine in großer Pracht neu errichtete elegante und herrliche Bühne zur eigenen Verwendung. Es ist schwer zu sagen, was man dabei mehr bewundern soll, das Genie des Erfinders oder die Vortrefflichkeit der Künstler. Sie nimmt an der Vorderseite des gewaltigen Baus die ganze Höhe des Auditoriums ein und ist mit solcher Kunstfertigkeit ausgeführt, dass sie mit den zu den Seiten gekrümmten *scenae* sehr geschmackvoll die Aufgabe eines Frontispizes bei akademischen Akten übernimmt. Daneben aber dient die vierfache Verwandlung auch der Annehmlichkeit der Vorführenden sowie dem Vergnügen der Zuseher. Sie ist insofern außergewöhnlich, als die Kulissen ohne die Führung von Rädern und Rillen nur durch verschiedene geschlossene oder geöffnete Verschließungen eher aufgerollt als ausgetauscht werden. Aber auch der fürstliche Pinselstrich, der noch farbige Darstellungen hinzufügte, erwies sich keines geringeren Lobes für würdig: denn obwohl die Länge<sup>104</sup> des Baus (*sc.* Bühne), die an den Platz angepasst werden musste, nicht allzu groß war, so versteht er es dennoch, durch die optischen Gesetzmäßigkeiten der Perspektive, die er gänzlich ausschöpfte, dem Auge vorzutäuschen, dass er (*sc.* die Bühne) sich fast auf die dreifache Länge des tatsächlichen Raumes ausdehne, und stellte alles lebendig dar. Hinzu kommt noch eine prachtvolle wogenähnliche Verflechtung von Wolken und Tafelungen, eine Säulenreihe und andere Beispiele der Kunst. Je prächtiger diese für die Allgemeinheit ausgestattet wurden, desto höher beliefen sich die Kosten, wobei vor allem die außerordentliche Freigiebigkeit des ehrwürdigen Pater Provinzial Hilfe leistete, der sich als hervorragender Gönner der Wissenschaften, aber ganz besonders der Literatur<sup>105</sup> erweist.

Den genauen Grund der Verlegung der Aufführungen der unteren Klassen in den Theatersaal erfahren wir aus dem Text nicht, allerdings dürfte der konkrete Anlass der Abriss des ursprünglichen Spielortes gewesen sein. Dieser Spielort war eine kleine Bühne im ersten Obergeschoß des Aula-Gebäudes. Die Nutzung der kleinen Bühne für die Aufführungen und Deklamationen der unteren Klassen ist sowohl durch diverse Nennungen in den Ordenschroniken, als auch durch den Bericht des Domherrn TESTARELLO belegt, der die Bühne eindeutig diesem Zweck zuordnet.<sup>106</sup> Gemäß einer Schilderung der *Historia collegii* aus dem Jahr 1731 wurde die kleine Bühne im Zuge von Umbauarbeiten abgebaut. An ihrer Stelle wurde ein neues Stiegenhaus errichtet und der neugeschaffene

---

<sup>104</sup> Gemeint ist hier die Bühnentiefe.

<sup>105</sup> Zu *res optimae* in der Bedeutung „Wissenschaften“ vgl. ThL II 2095, 9: *i.q. artes liberales*.

<sup>106</sup> Vgl. TESTARELLO, 828: „In dem untern Gebäw ist noch ein anders kleineres Auditorium, welches ebenfalls ein wohl gemachtes, und mit etlichen Scenis gezierthes Theatrum hat, allhier halten die Untere schuelen ihre privat comedien und Declamationen.“ (Transkription: Dr. Matthias Johannes Pernerstorfer). In den Ordenschroniken finden sich Berichte über die kleine Bühne zumeist im Zusammenhang mit dort stattfindenden Aufführungen und Deklamationen. Die erste Erwähnung stammt aus dem Jahr 1673 (vgl. H. c. II, 101), danach finden sich immer wieder Berichte über diverse Aufführungen. Im Jahr 1698 berichtet die *Historia collegii* über eine neue kleine Bühne mit fünf Szenenverwandlungen (vgl. H. c. II, 298v). Ab wann diese Bühne verwendet wurde geht aus den Quellen nicht hervor.

Platz unter den Stiegen wurde zur Lagerung diverser Theatermaschinen verwendet.<sup>107</sup> Unter der Voraussetzung, dass es zu keinen weiteren Umbauten am Stiegenhaus kam, kann man daher davon ausgehen, dass sich das alte kleine Theater an jener Stelle befand, an der auf den Albertina-Plänen die Stiegen eingezeichnet sind (Abb. 9).

Der Text selbst führt keinen Grund für die Verlegung der Aufführungen an, er erwähnt lediglich die Dunkelheit und Enge des alten Spielortes. Allerdings geht die Erwähnung der abgebauten kleinen Bühne dem Bericht über den Theatersaal als neuen Aufführungsort unmittelbar voraus.

Die Verwendung der großen Bühne durch die unteren Klassen war keineswegs nur eine temporäre durch die Umbauten bedingte Lösung. Im Gegenteil dürften die Aufführungen der unteren Klassen von nun an dauerhaft auf der Bühne des Theatersaals stattgefunden haben. Davon zeugt ein Bericht aus dem Jahr 1737, also sechs Jahre nach dem Abbau der kleinen Bühne, als auf Drängen der Eltern, die sich wegen der Größe der Bühne um die Stimmen ihrer Kinder sorgten, ein kleineres *theatridion* auf die große Bühne des Theatersaals gesetzt wurde.<sup>108</sup>

DIETRICH, die sich sehr ausführlich mit dem Bericht des Jahres 1731 auseinandersetzt, interpretiert die Textstelle gänzlich anders. Sie nimmt an, dass die im Text genannte neue Bühne für die unteren Klassen nicht im Theatersaal, sondern im ersten Obergeschoß des Aula-Gebäudes errichtet wurde. Sie bezieht sich dabei zum einen auf den erwähnten Abbau der kleinen Bühne im Jahr 1731, zum anderen auf die Albertina-Pläne, auf denen eine Bühne im ersten Obergeschoß eingezeichnet ist (Abb. 9). Das erste Obergeschoß als Aufstellungsort der neuen Bühne für die unteren Klassen ist schon allein aufgrund der expliziten Nennung des Theatersaales (*auditorium academicum*) als Aufstellungsort auszuschließen.<sup>109</sup> Dagegen spricht auch die im Text erwähnte

---

<sup>107</sup> Vgl. H. c. III, 27r: „*Gradus, qui (...) ad theatrum majus deduxerant (...) eum in locum translati, ubi ante inferiorum classium Magistri sua exhibuere drammatia (...) / Die Stiegen, die zum großen Theater geführt hatten, wurden an jenen Ort verlegt, wo zuvor die Lehrer der niedrigeren Klassen ihre Dramen aufgeführt hatten.*“. Den Abbau der Bühne, bzw. die Tatsache, dass sie sich zumindest nicht mehr an ihrem alten Standort befand, bestätigt auch eine weitere Meldung aus dem Jahr 1738: „*(...) cubiculum post linguae sacrae controversarumque fidei quaestionum lectionibus destinatum scholam olim parvum theatrum fuerat (...) / Das Zimmer nach der Klasse für die heilige Sprache und die Kontroversialtheologie, welches zuvor ein kleines Theater war...*“ (H. c. III, 71v).

<sup>108</sup> Vgl. H. c. III, 1737. Siehe dazu das Kap. 2.1.7 „Einbau eines kleinen Theaters in die große Bühne (*theatridion*) (1737)“.

<sup>109</sup> Zur Bedeutung von *auditorium academicum* als Theatersaal siehe die Einleitung in Kap. 2 „Die Funktion als Fest- und Theatersaal“.

Verwendung der neuen Bühne für akademische Akte. Es scheint unwahrscheinlich, dass diese in einem kleinen Auditorium im ersten Obergeschoß stattfinden sollten, wenn man einen Stock höher über einen repräsentativen Saal verfügte. Die Bühne, die auf den Albertina-Plänen im ersten Obergeschoß zu erkennen ist, dürfte aus späterer Zeit stammen.<sup>110</sup>

Neben dem Verweis auf den ehemaligen Spielort der Schulaufführungen und der Verortung der neuen Bühne im Theatersaal berichtet der Text des Jahres 1731 über einige interessante Neuerungen. Zum einen scheint die Bühne zumindest eine neue Bühnenfront erhalten zu haben und eine gänzlich neue Bühnentechnik, die nun zur Anwendung kam. Der Text lässt außerdem vermuten, dass es sich bei dem Gesamtkonstrukt um eine gänzlich neue Bühne handelte.

#### 2.1.5.1 Neue Bühnenfront

Die vorliegende Textstelle der *Historia collegii* beschreibt eine neuerrichtete Bühnenfront, die die ganze Raumhöhe des Saales einnahm und als *frontispicium* bei akademischen Akten diente. Unter *frontispicium* oder *propylaeum* (so die Bezeichnung in der Parallelstelle aus den *Litterae annuae*<sup>111</sup>) versteht man in diesem Zusammenhang eine Vorbühne bzw. den Bühnenvorbau.<sup>112</sup> Durch die explizite Nennung der akademischen Akte bestätigen die Ordenschroniken die Funktion des Theatersaales als Ort von akademischen Festakten auch für das 18. Jahrhundert. Diese Funktion behielt er bis zur Fertigstellung der neuen Aula im Jahr 1755, danach wurde der Theatersaal als Ort akademischer Feierlichkeiten vom Festsaal des neuen Aula-Gebäudes abgelöst.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Möglicherweise handelt es sich dabei um die im Jahr 1754 erwähnte neue Bühne, auf der die Aufführungen nach dem Verkauf der großen Bühne stattfanden (vgl. H. c. III, 161r). Dazu passen würde eine Stelle aus dem Jahr 1766, als das Theaterspielen in den Jesuitenschulen schon längst verboten war, die über die Renovierung einer verfallenen Bühne berichtet. Vgl. H. c. III, 207r. Dazu siehe auch das Kap. 2.1.8 „Verkauf der große Bühne (1754)“.

<sup>111</sup> Vgl. L. a. 1731, 412.

<sup>112</sup> Zur Begriffsdefinition siehe auch Kap. 2.1.6 „Errichtung eines neuen Bühnenvorbaus (*propylaeum*) (1736)“.

<sup>113</sup> Zum neuen Aulagebäude, das von Jean Nicolas Jadot geplant wurde und heute die Akademie der Wissenschaften beherbergt siehe GALL, 97–118 sowie die umfangreiche Publikation von KARNER/ROSENAUER/TELESKO.

Nachdem hier von einer neuen Bühnenfront gesprochen wird, dürfte die von Lucovico Ottavio Burnacini errichtete Bühnenfront nicht mehr existiert haben. In den Chroniktexten wird ein etwaiger Abbau nicht erwähnt. Es wäre aufgrund von Berichten über hastig errichtete Bühnen aus den Jahren 1722 und 1723 denkbar, dass sie möglicherweise bereits bei den Instandsetzungsarbeiten des Jahres 1720 entfernt worden war.<sup>114</sup> Interessant ist auch die Erwähnung der zur Seite gebogenen *scenae*. In der Regel werden in den Ordenschroniken mit *scenae* die Bühnendekorationen bezeichnet. Deren Verwendung als Hintergrund bei akademischen Akten belegen die Stiche aus den Jahren 1693, die eine Promotion und eine Versammlung der akademischen Nationen zeigen (Abb. 6). Der Hinweis auf die schräg zur Seite gebogenen *scenae* ließe sich in diesem Zusammenhang möglicherweise auf die Kulissenform (Schräg- oder Bogenkulissen) der Dekorationen beziehen. DIETRICH geht davon aus, dass hier mit *scenae* die Seitenteile der Bühne gemeint sind, die demnach schräg zur Seite gebogen waren.<sup>115</sup> Diese Form der Bühnenfront wurde auch bei anderen Bühnen der Zeit verwendet, beispielsweise bei der Bühne des Hoftheaters von Francesco Galli-Bibiena aus dem Jahr 1700 (Abb. 7). Auch der 1736 errichtete, neue Vorbau der Bühne im Theatersaal hatte eine ebensolche Form.<sup>116</sup> Die Interpretation DIETRICHS der im Text genannten *scenae* als schräge seitliche Bühnenflügel liegt daher nahe.

#### 2.1.5.2 Neue Bühnentechnik

Noch aufschlussreicher als die Beschreibung der Bühnenfront sind die Ausführungen über die neue Technik, mit der die Bühne im Jahr 1731 ausgestattet wurde.

Es wird erwähnt, dass die Kulissen nicht mehr durch die „Führung von Rädern und Rillen“, also durch Kulissenwägen, die unter der Bühne auf Schienen liefen, ausgetauscht werden mussten. Sie dürften also direkt auf der Bühne gestanden haben. Zudem wird ausführlich von einer prächtigen Illusionsmalerei geschrieben, die eine große Raamtiefe vortäuscht, die über die explizit erwähnte geringe reale Tiefe der Bühne hinausging und verschiedene Dekorationsmotive miteinander verflucht.

---

<sup>114</sup> Vgl. für das Jahr 1722 H. c. II, 490v sowie 497r für das Jahr 1723.

<sup>115</sup> Vgl. DIETRICH, 28.

<sup>116</sup> Dazu siehe Kap. 2.1.6 „Errichtung eines neuen Bühnenvorbaus (*propylaeum*) (1736)“.

Die Schilderungen des Textes, vor allem in der Hervorhebung der Illusionsmalerei, deuten auf die zeitgenössische Kulissentechnik hin, die in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts durch den Jesuiten Andrea Pozzo (1642–1709) und den Theaterbauer Ferdinando Galli-Bibiena entwickelt wurde. Die neue Technik zeichnete sich vor allem durch die große Bedeutung der Perspektivmalerei in der Schaffung von Raumtiefe und die zunehmende Unabhängigkeit von der realen Bühnentiefe aus.<sup>117</sup> Andrea Pozzo war der Erste, der die Tiefenwirkung der Bühne vor allem durch malerische Mittel zu erreichen versuchte und war mit seinem zweibändigen Werk „Prospettiva de’ Pitotori et Architetti“<sup>118</sup> maßgeblich an der Weiterentwicklung der Kulissentechnik beteiligt. Er arbeitete mit kulissenübergreifender Perspektivmalerei und höheren Schrägkulissen und war einer der Ersten, denen so die Darstellung von Rundbauten in einer Bühnendekoration gelang. Durch die neue Technik wurde die reale Tiefe der Bühne für die Perspektivwirkung weniger wichtig.<sup>119</sup> Der völlige Übergang zu einer rein malerischen Form der Perspektivwirkung wurde nicht zuletzt durch Ferdinando Galli-Bibiena vollzogen. Wie Pozzo arbeitete er mit kulissenübergreifender Malerei, dazu kam eine neue Darstellungstechnik, die „Übereckstellung der Szenenarchitektur“<sup>120</sup>, die durch die Verwendung der Winkelperspektive ermöglicht wurde. Die Raumachsen der Dekorationsmotive folgten nun nicht mehr der Achse des Zuschauerraumes, sondern waren um 45° gedreht, sodass zwar auf der Bühne nur ein Teil des Raumes dargestellt war, der Rest aber von den Zusehern gedanklich ergänzt werden konnte und so ein gänzlich neuer Raumeindruck entstand. Durch diese neue Perspektiventeknik wurde die natürliche Perspektive der Kulissengassen völlig irrelevant und die reale Bühnentiefe musste nicht mehr voll ausgenützt werden.<sup>121</sup> SCHÖNE nennt als Folge daraus die Entstehung neuer flacher, wahrscheinlich mit Bogenkulissen ausgestatteter Bühnen. Für ihn stellen die Techniken von Pozzo und der Familie Galli-Bibiena den Endpunkt in der Entwicklung der barocken Kulissenbühne dar.<sup>122</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Wiener Jesuiten mit den Theatertheorien Pozzos und Galli-Bibienas vertraut waren, denn beide waren für längere Zeit in Wien tätig. Andrea Pozzo war für den Umbau und das prächtige Deckenfresko

---

<sup>117</sup> Für eine Übersicht über die neuen Entwicklungen in der Bühnentechnik durch Pozzo und Ferdinando siehe BRAUNECK, 28–30 und 455–456 sowie vor allem SCHÖNE 66–84.

<sup>118</sup> Vgl. DIETRICH, 29, sowie POZZO.

<sup>119</sup> Dazu vgl. SCHÖNE, 66–76.

<sup>120</sup> SCHÖNE, 80.

<sup>121</sup> Vgl. SCHÖNE, 76–84. Zu den Galli-Bibiena im Allgemeinen vgl. HADAMOWSKY, 1962.

<sup>122</sup> Vgl. SCHÖNE, 84.

der Jesuitenkirche aus dem Jahr 1703 verantwortlich und gestaltete das Fresko im Speisesaal (*triclinium*) des *collegium academicum*.<sup>123</sup> Ferdinando Galli-Bibiena war, wie schon sein Bruder Francesco, der 1699–1700 das große Hoftheater Leopolds I. (Abb. 7 und Abb. 8) errichtet hatte, von 1717–1723 erster Theatralarchitekt Kaiser Karls VI. Seine Söhne und Nachfolger Giuseppe und Antonio vervollkommneten seine neuartige Perspektiventchnik und waren verantwortlich für die große Prachtentfaltung des Hoftheaters unter Karl VI. Somit war die Familie Galli-Bibiena in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts prägend für das Wiener Hoftheater.<sup>124</sup> Es ist durchaus möglich, dass die Hofarchitekten der Familie Galli-Bibiena auch für die Umgestaltung der Bühne im Theatersaal im Jahr 1731 verantwortlich waren. Sie befänden sich damit in der Tradition von Giovanni und Lucovico Ottavio Burnacini, die ebenfalls als Hofarchitekten Bühnen für die Jesuiten errichteten oder umgestalteten. Belege finden sich dafür allerdings nicht.<sup>125</sup>

DIETRICH weist darauf hin, dass durch die neue Kulissentechnik keine Unterbühne und auch keine Bühnenfall mehr nötig waren. Ihrer Ansicht nach soll die perspektivische Tiefenwirkung, die ja durch den Bühnenfall verstärkt wurde, nun ausschließlich durch die im Text ausführlich beschriebene prächtige Illusionsmalerei erzielt worden sein.<sup>126</sup> Für eine Begradigung des Bühnenfalls würde auch die Tatsache sprechen, dass im Jahr 1737 in die bestehende große Bühne ein kleineres *theatridion* eingesetzt wurde, dessen Zuschauerränge sich auf der Spielfläche der großen Bühne befanden.<sup>127</sup> Ein begradigter Bühnenboden würde einen solchen Einbau sicher leichter machen. Ich halte es für wahrscheinlich, dass mit Einführung der neuen Kulissentechnik im Jahr 1731 auch der

---

<sup>123</sup> Zur Beteiligung Pozzos am Kirchenumbau 1703 vgl. H. c. II, 360r bzw. für eine ausführliche Beschreibung der Kirchenumgestaltung 361r–366r. 1711 wird Pozzo gemeinsam mit einem nicht näher genannten, aber als ebenso berühmt bezeichneten Schüler, der zudem wie Pozzo dem Orden der Jesuiten angehörte, als Schöpfer des Freskos im Speisesaal (*triclinium*) genannt. Vgl. H. c. II, 423v. Auch das Fresko im Theatersaal wurde vor allem in der älteren Literatur oft Pozzo zugeschrieben. Dazu siehe Kap. 3.2.2 „Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä)“. Zu Pozzos Tätigkeiten in Wien siehe KARNER 2012, zu Pozzos Schöpfungen für den Jesuitenorden insgesamt siehe KARNER/LINSBOTH.

<sup>124</sup> Zu den Galli-Bibiena und ihrer Tätigkeit in Wien vgl. HADAMOWSKY 1962.

<sup>125</sup> Zur Bühne von Giovanni Burnacini siehe das Kap. 2.1.2 „Die große Kulissenbühne (1653/54)“, zur Adaption durch Ludovico Burnacini siehe das Kap. 2.1.3 „Umbau der Bühnenfront durch Lucovico Ottavio Burnacini (1667)“.

<sup>126</sup> Vgl. DIETRICH, 29.

<sup>127</sup> Dazu siehe das Kap. 2.1.7 „Einbau eines kleinen Theaters in die große Bühne (*theatridion*) (1737)“.

Bühnenfall entfernt wurde und die reale Bühnentiefe, die durch die Illusionsmalerei nicht mehr so bedeutend war, verkürzt wurde.

Die *Historia collegii* erwähnt im Zusammenhang mit dem neuen Kulissensystem neben der prächtigen Illusionsmalerei auch noch eine spezielle Vorrichtung, mit der der Austausch erfolgte. Demnach wurden die Kulissen nicht mehr auf Kulissenwagen gezogen, sondern konnten einfach durch das Lösen von Klammern aufgerollt werden. In der Sekundärliteratur zur barocken Bühnentechnik ist diese spezielle Technik nicht dokumentiert. Möglicherweise könnte es sich dabei um aufgerollte Stoffbahnen handeln, die oben oder seitlich an den Kulissenrahmen angebracht waren und nach Bedarf auf- und zugerollt wurden. DIETRICH nimmt an, dass es sich dabei um eine technische Innovation der Jesuiten handelt und bringt Anton Hertzog und Franz Anton Danne, die beide an dem 1736 fertiggestellten Deckenfresko im Theatersaal beteiligt waren, mit der neuen „Erfindung“ in Verbindung.<sup>128</sup> Ob die neue Technik wirklich von Anton Hertzog und Antonius Danne erfunden bzw. die neuen Kulissen von ihnen angefertigt wurden, wie es DIETRICH für möglich hält, lässt sich nicht belegen.

In den Quellen wird Hertzog nicht namentlich erwähnt, er wird allerdings in der Literatur als Schöpfer der Deckenfresken in Theatersaal und Bibliothek gehandelt.<sup>129</sup> Danne wird in den Ordenschroniken als Maler der Scheinarchitektur der beiden Fresken erwähnt.<sup>130</sup> Beide hatten allerdings Bezüge zum Theater. Anton Hertzog war als Schüler Pozzos bestimmt mit dessen Theatertheorien vertraut und Franz Anton Danne war unter den Galli-Bibiena als Hoftheatermaler mit der Ausführung ihrer Bühnenbilder betraut.<sup>131</sup> Er war auch für die Jesuiten tätig, laut HADAMOWSKY soll er die Dekorationen für eine große Aufführung vor Maria Theresia im Jahr 1743 gestaltet haben.<sup>132</sup> Geht man also mit DIETRICH davon aus, dass Hertzog und Danne für die neue Kulissentechnik von 1731 verantwortlich waren, ist es durchaus denkbar, sie sich im Bezug auf die übrige Bühnentechnik aufgrund der dargelegten Verbindungen an der von Pozzo und den Gal-

---

<sup>128</sup> Vgl. DIETRICH, 28. Zum Fresko siehe Kap. 3.2.2 „Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä)“.

<sup>129</sup> Dazu vgl. Kap. 3.2.2 „Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä)“.

<sup>130</sup> Vgl. zum Deckenfresko des Theatersaales H. c. III, 65v sowie für das Fresko der Bibliothek H. c. III, 62v. Auch die Fresken des Astronomieturmes (*observatorium astronomicum*) aus dem Jahr 1737 werden Danne zugeschrieben (vgl. L. a. 1737, 92v).

<sup>131</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1962, 22.

<sup>132</sup> Vgl. Hadamowsky 1962, 22. Im Jahr 1744 gestaltete er für das Stift Seitenstetten eine Kulissenbühne.

li-Bibiena erneuerten Kulissentechnik orientiert hatten. Letztlich ist es aber aufgrund fehlender Belege nicht klar zu sagen, wer für die Neugestaltung der Bühne verantwortlich war und wie man sich die neue Bühnentechnik konkret vorzustellen hat.

#### 2.1.5.3 Neue Bühne oder Adaptierung der bestehenden großen Bühne?

Angesichts der recht beachtlichen Neuerungen in Bühnentechnik und Bühnenrampe stellt sich die Frage, ob es sich dabei lediglich um Adaptionen der von Giovanni Burnacini errichteten Bühne aus dem Jahr 1654 handelt, oder ob 1731 eine gänzlich neue Bühne errichtet wurde.

Der Textbefund der *Historia collegii* ist hierzu widersprüchlich. In der vorliegenden Beschreibung der Bühne aus dem Jahr 1731 findet sich die Formulierung „(...) *nunc novi operis apparatu elegans, atque magnificum in Auditorio Academico suis usibus theatrum accepit* / (...) *man erhielt jetzt im Theatersaal eine in großer Pracht neu errichtete elegante und herrliche Bühne zur eigenen Verwendung*“<sup>133</sup>. Die Stelle lässt in Verbindung mit den beträchtlichen Veränderungen in Kulissentechnik und Malerei die Errichtung einer neuen Bühne vermuten. Eine spätere Meldung aus dem Jahr 1737 lässt allerdings eher eine Adaption vermuten: „(...) *in magnifico aulae Academicae suis accommodato usibus theatro* (...) / (...) *auf der prächtigen Bühne der Aula Academica, die für ihren (sc. der unteren Klassen) Gebrauch angepasst worden war* (...)“<sup>134</sup>.

In der Sekundärliteratur finden sich keine Hinweise auf eine etwaige Neuerrichtung der großen Bühne, allerdings wurde die vorliegende Beschreibung aus dem Jahr 1731 bisher nicht wirklich in die Überlegungen zum Theatersaal miteinbezogen wurde. HADAMOWSKY zitiert die Textstelle zwar in seiner Aufstellung zum Wiener Jesuitentheater, bezieht sie jedoch nicht explizit auf den Theatersaal.<sup>135</sup> In seiner Wiener Theatergeschichte ordnet er die Stelle zwar dem Theatersaal zu, interpretiert sie jedoch fälschlich (und vermutlich in Verwechslung mit der Beschreibung des *theatridion* aus dem Jahr 1737) dahingehend, dass die große Bühne aufgrund einer neuen Bauweise innerhalb

---

<sup>133</sup> H. c. III, 27v.

<sup>134</sup> H. c. III, 71r. Genauer dazu siehe Kap. 2.1.7 „Einbau eines kleinen Theaters in die große Bühne (*theatridion*) (1737)“.

<sup>135</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1991, 27.

eines Tages abgebaut werden konnte.<sup>136</sup> DIETRICH beschäftigt sich zwar ausführlich mit dem Text, interpretiert ihn aber als Schilderung einer neu errichteten kleinen Bühne im ersten Obergeschoß der Aula.<sup>137</sup> Es kann letztlich nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob die große Bühne tatsächlich abgebaut und eine neue errichtet wurde, doch scheint aufgrund der genannten Textstelle aus dem Jahr 1737 eine Adaption wahrscheinlicher. Möglicherweise handelte es sich im Jahr 1731 um eine ähnliche Erneuerung, wie sie auch im Jahr 1667 durch Lucovico Ottavio Burnacini vorgenommen worden war, mit dem Unterschied, dass 1731 nicht nur die Bühnenfront erneuert wurde, sondern auch die Bühnentechnik auf den neuesten Stand gebracht wurde.<sup>138</sup>

In jedem Fall aber waren die Veränderungen des Jahres 1731 von großer Tragweite. Die Neuerungen in der Bühnentechnik sind meines Erachtens fast gleichbedeutend mit der Einführung der Kulissentechnik im Zuge der Errichtung der großen Bühne durch Giovanni Burnacini im Jahr 1654. Für noch einschneidender halte ich aber die Veränderung in der Benutzung der großen Bühne, die sich durch die Öffnung für die Aufführungen der Gymnasialklassen ergab. Sie zeugt von der sinkenden Relevanz der immer seltener stattfindenden großen öffentlichen Aufführungen der Jesuiten. Zeitgleich bildet sie die Grundlage für die drei großen Umbauten der Bühne in den 1730er Jahren und ist somit von großer Bedeutung für die Baugeschichte des ganzen Saales. Auch die Schaffung einer neuen vom Bühnenraum abtrennbaren Bühnenfront im Jahr 1736 steht damit in Verbindung.

### **2.1.6 Errichtung eines neuen Bühnenvorbaus (*propylaeum*) (1736)**

Im Jahr 1736 wurde der Theatersaal komplett umgestaltet. Die alte Orchesterempore wurde durch eine neue Galerie ersetzt, unter der sich eine neue Marienkapelle für die Versammlungen der marianischen Kongregation befand. Die Saalwände wurden mit neuen Fenstern, Vorhängen und Bildern ausgestattet und die Sitzreihen erneuert. Die Decke wurde mit einem Fresko ausgestattet, das die Himmelfahrt Mariä darstellte. Die

---

<sup>136</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1988, 90.

<sup>137</sup> Vgl. DIETRICH, 28.

<sup>138</sup> Zum Umbau des Jahres 1667 siehe Kap. 2.1.3 „Umbau der Bühnenfront durch Lucovico Ottavio Burnacini (1667)“.

Bühne erhielt im Zuge dieser Umgestaltung einen neuen prächtigen Vorbau.<sup>139</sup> Die große Saalneugestaltung des Jahres 1736, die *de facto* eine Umgestaltung des Theatersaales in einen Versammlungsort der Marianischen Kongregation bedeutete, ist die architektonische Manifestation einer veränderten Saalnutzung weg vom Theater hin zur marianischen Kongregation.<sup>140</sup> Die Umgestaltung des Bühnenvorbau war vermutlich genauso wie die anderen Umbauten ein Teil dieser Transformation. Die *Historia collegii* berichten darüber wie folgt:<sup>141</sup>

Superest explicandum Theatri frontem pergulae obvertentis propylaeum<sup>142</sup> sanè magnificum ijsdem cum illa coloribus auróque haud parcius nobilitatum. Utrinque quinque columnarum ordo fastigium sustentat: alae auditori obversae geminum ostium ad Theatrum ingressuris pandunt: in duobus verò lateribus inter columnas interceptis, seque mutuò respicientibus cylindricae cavitates in concham superius desinentes aperiuntur, quorum una virtutis, scientiae simulacro altera stationem accommodat. Propylaei pedem ambit odaei tergum in medio decenter situatum, applicatis dextrorsum et sinistrorsum scalis ex cochleae segmento, quae ad theatri mobile antependium seu Academicorum certaminum aream deducunt. Theatrum compaginatis asserebus praecluditur, qui architectonicam propylaei continuationem profundumque recessum inductis pigmentis mentiuntur.

Es bleibt noch das wirklich prächtige *propylaeum* der Bühne, die der Vorderseite der Galerie (*pergula*) zugewandt ist, zu beschreiben, das mit denselben Farben wie jene (sc. Galerie) und kaum weniger mit Gold veredelt wurde. Auf beiden Seiten stützt eine Reihe von fünf Säulen den Giebel: die zum Zuseher gewendeten Flügel eröffnen den Eintretenden zwei Eingänge zur Bühne. Auf den zwei Seiten aber, die durch Säulen unterbrochen werden und sich gegenüberliegen, öffnen sich zylindrische Höhlungen, die weiter oben in einer Muschel enden. Eine gibt dem Bild der Virtus, die andere dem der Wissenschaft einen Standort. Den Fuß des *propylaeums* umgibt die Rückseite des Orchesterplatzes, der wohlgestaltet in die Mitte gesetzt wurde. Daran sind links und rechts Stufen aus dem Abschnitt einer Wendeltreppe<sup>143</sup> angefügt, die zum beweglichen Vorhang der Bühne bzw. dem Platz der akademischen Wettkämpfe führen. Die Bühne wird von zusammengefügteten Brettern verschlossen, die durch ihre Bemalung die architektonische Fortsetzung des Propyläums und einen tiefen Hintergrund vortäuschen.

---

<sup>139</sup> Vgl. H. c. III, 65v–66r.

<sup>140</sup> Genauer zu den Umbauten des Jahres 1736 und deren Bedeutung siehe Kap. 3.2 „Umbau zum *Odaeum Marianum* (1736)“.

<sup>141</sup> Vgl. H. c. III, 66r.

<sup>142</sup> Die Konstruktion *Theatri...propylaeum* wird in der Parallelstelle aus den *Litterae annuae* vielleicht zum besseren Verständnis wie folgt aufgelöst: „*superest explicandum Theatri, quod frontem pergulae obvertit propyleum*“ (L. a. 1736, 100v).

<sup>143</sup> Zu *chochlea* als *terminus technicus* für „Wendeltreppe“ Vgl. ThL III 1397, 83sq.

Von der verminderten Bedeutung des Theaterspielens, vor allem der großen öffentlichen Aufführungen, zeugte bereits die Übergabe der Bühne im Theatersaal an die Gymnasialklassen im Jahr 1731. Der hier im Jahr 1736 beschriebene Neubau des Bühnenvorbaus war eine direkte Folge daraus und ist in engem Zusammenhang zu sehen mit dem Bericht über den Einbau eines kleineren *theatridion* auf die Bühne im darauffolgenden Jahr 1737.

Bevor aber genauer auf die Textstelle eingegangen werden kann, soll zunächst die Frage geklärt werden, worum es sich bei dem genannten *propylaeum* handelt. Ursprünglich stammt der Terminus *propylaeum* aus der Architektur, wo er den Vorhof von Tempelbauten bezeichnet. DIETRICH, die die vorliegende Textstelle vermutlich bis *dato* als Einzige genauer betrachtet hat, interpretiert den Begriff *propylaeum* dementsprechend als „Vorhalle“, von der aus man in den Theatersaal gelangen konnte.<sup>144</sup> Diese Vorhalle soll anstelle der großen Bühne errichtet worden sein, von der sie annimmt, sie sei zwischen 1731 und 1736 im Zuge der Umgestaltung des Theatersaales abgebaut worden.<sup>145</sup> Die Theorie DIETRICHS wird jedoch durch den Quellenbefund widerlegt. Es finden sich in den Chroniken keinerlei Belege für einen Abbau der großen Bühne im angegebenen Zeitraum. Ganz im Gegenteil wird die Bühne sowohl im Jahr 1731 als auch im Jahr 1737 in Berichten erwähnt und es finden sich bis zum Jahr 1754 immer wieder einzelne Meldungen, die auf das Vorhandensein einer Bühne im Theatersaal schließen lassen.<sup>146</sup> Zudem wird die Bühne sogar in der vorliegenden Textstelle gleich zu Beginn explizit erwähnt. DIETRICH bezieht sich zwar auch auf den Text, doch interpretiert sie das genannte *theatrum* als den Theatersaal selbst. Dass *theatrum* in den Chroniken allerdings immer die Bühne bezeichnet und nicht den Theatersaal, wurde bereits zu Beginn des Kapitels über die erste Bühne dargelegt.<sup>147</sup> Da die Bühne also nicht abgebaut wurde, kann das *propylaeum* sie folglich nicht ersetzt haben. Ganz im Gegenteil lässt die im Text vorgenommene Zuordnung des

---

<sup>144</sup> Vgl. DIETRICH, 16. HADAMOWSKY 1991, 28 erwähnt zwar die vorangehenden Berichte in den Chroniken über die Saalumgestaltung und das Deckenfresko; die für die Geschichte des Jesuitentheaters ungleich bedeutsamere Beschreibung des *propylaeum* bleibt aber unerwähnt.

<sup>145</sup> Vgl. DIETRICH, 13.

<sup>146</sup> So kam es beispielsweise in den Jahren 1743 und 1744 zu großen Aufführungen. Die Aufführung des Jahres 1743 wurde sogar von Maria Theresia besucht. Vgl. H. c. III, 105v sowie für die Aufführung des Jahres 1744 H. c. III, 113v.

<sup>147</sup> Siehe dazu das Kap. 2.1.1 „Die erste Bühne“, sowie Anm. 32

*propylaeum* zur Bühne (*propylaeum theatri*) darauf schließen, dass es vielmehr in irgendeiner Weise mit der Bühne verbunden gewesen sein muss. Auf eine Verbindung mit der Bühne deutet auch die Erwähnung eines *propylaeum* in den Berichten über die Bühne aus dem Jahr 1731 hin: die *Historia collegii* erwähnt zur Seite gebogene *scenae* der Bühne, die die Funktion eines *frontispicium* übernehmen, worunter in diesem Fall der Bühnenvorbau bzw. das Proszenium zu verstehen ist.<sup>148</sup> In der Parallelstelle aus den *Litterae annuae* findet sich anstelle von *frontispicium* der Begriff *propylaeum*.<sup>149</sup> *Propylaeum* bezeichnet also genauso wie *frontispicium* den Bühnenvorbau. Es handelt sich folglich nicht wie von DIETRICH vermutet um eine Vorhalle zum Theatersaal, sondern um das Proszenium bzw. den Vorbau der Bühne selbst. Die vorliegende Textstelle kann also nicht wie bisher aus den Betrachtungen zur Baugeschichte der Bühne ausgeklammert werden, sondern muss als wichtiges Zeugnis in diesbezügliche Überlegungen miteinbezogen werden.

#### 2.1.6.1 Form und Ausgestaltung des *propylaeum*

Die vorliegende Textstelle des Jahres 1736 enthält die erste Beschreibung eines Proszeniums der Bühne des Theatersaales. Trotz des ausführlichen Berichtes kann über dessen Form und die genaue Ausgestaltung allerdings nur gemutmaßt werden. Denn anders als bei den Bühnenfronten von Giovanni und Lucovico Ottavio Burnacini, von denen Kupferstiche vorliegen (Abb. 3, Abb. 5 und Abb. 6), gibt es keine erhaltenen Abbildungen des Proszeniums des Jahres 1736. Allerdings lässt der Text in Verbindung mit anderen Quellen Rückschlüsse auf Form und Ausgestaltung zu. Er spricht beispielsweise von zwei einander gegenüberliegenden Seiten, auf denen sich zwischen Säulen Nischen für je eine Statue befanden.<sup>150</sup> Diese Beschreibung ist besonders in Bezug auf den Grundriss des Proszeniums interessant. Die explizite Erwähnung, dass sich die Seiten gegenüberliegen, lässt vermuten, dass es sich dabei um Seitenflügel handelt, die von der Front des Proszenium abgesetzt in Richtung des Zuseherraumes vorragen. Bestätigt wird diese Vermutung durch die Miteinbeziehung einer anderen Quelle, nämlich des ebenso 1736 fertiggestellten Deckenfreskos des Theatersaales.

---

<sup>148</sup> Vgl. H. c. III, 27v.

<sup>149</sup> Vgl. L. a. 1731, 412.

<sup>150</sup> Die Statuen der *virtus* und der *scientia*, die der Text erwähnt, wurden erst später im Jahr 1737 hinzugefügt, vgl. H. c. III, 75v.

Das Fresko, das sich über die gesamte (nicht von der Bühne verbaute) Decke des Theatersaales erstreckt, hat eine eigentümliche Form: es ist nicht rechteckig, sondern weist auf seiner der Bühne zugewandten Seite eine trapezförmige Erweiterung auf.<sup>151</sup> Diese Form lässt sich eigentlich nur durch die Anpassung an eine bauliche Struktur erklären und es ist mehr als wahrscheinlich, dass es sich dabei um das Proszenium der Bühne handelt. In Bezug auf die Textstelle bestätigt die Form des Freskos nicht nur die Annahme zweier gegenüberliegender Seitenflügel, sie lässt darüberhinaus auch darauf schließen, dass diese Flügel nicht im rechten Winkel zur Front des Proszeniums standen, sondern abgeschrägt nach vorne verliefen.

Die Form des Proszeniums mit seitlichen Flügeln ist keine Neuerung. Bereits die Stiche aus dem Jahr 1693 zur Bühnenfront von Luovico Ottavio Burnacini zeigen, wenngleich stark verkürzt dargestellt, seitliche Flügel, zwischen denen sich eine Art Orchestergraben befand (Abb. 5 und Abb. 6). Auch der Stich zu Burnacinis Cortina-Theater zeigt deutlich diese Form des Proszeniums (Abb. 4).<sup>152</sup> Bei allen drei Beispielen handelt es sich jedoch um gerade Flügel. Der vorliegenden Beschreibung deutlich ähnlicher ist ein Stich des 1699-1700 von Francesco Galli Bibiena umgestalteten großen Hoftheaters Leopolds I. (Abb. 7).<sup>153</sup> Hier finden sich bereits schräge mit Säulen versehene Seitenflügel, denen die Flügel des Proszeniums des Theatersaales geähnelt haben könnten.

Es ist gut denkbar, dass das Hoftheater, wie auch schon bei den vorhergehenden Proszenien der Bühne im Theatersaal als Vorbild gedient hat. So ist es beispielsweise vorstellbar, dass die im Text erwähnten Nischen für die Statuen ähnlich zwischen den Säulen platziert waren wie die Trompeterlogen im Hoftheater.<sup>154</sup> Anders als das

---

<sup>151</sup> Die trapezförmige Erweiterung, wie sie im heutigen Bauzustand zu sehen ist, wurde erst bei Restaurationsarbeiten in den 1950er Jahren erkannt. Zuvor war das Fresko in rechteckiger Form erhalten, die es möglicherweise bei der Umgestaltung des Theatersaales in ein Naturalienkabinett erhalten hat. Genauer dazu siehe Kap. 3.2.2 „Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä)“. Die derzeitige Form des Deckenfreskos ist auf den modernen Plänen eingezeichnet (siehe Abb. 12 und v. a. Abb. 13).

<sup>152</sup> Auf den Stichen der ursprünglichen Bühne von Giovanni Burnacini sind noch keine Seitenflügel zu sehen (Abb. 3).

<sup>153</sup> Das große Hoftheater ersetzte unter anderem das 1683 abgebrochene Cortina-Theater von Ludovico Ottavio Burnacini. Im Jahr 1747 wurde es von Antonio Bibiena und Nicolas Jadot zum Redoutensaal umgewandelt. Das Deckenfresko stammt von Andea Pozzo. Vgl. KÜSTER, 70.

<sup>154</sup> Für den Hinweis auf die korrekte Bezeichnung dieser Logen als „Trompeterlogen“ danke ich Prof. Greisenegger.

Hoftheater Leopolds I. dürften die Seitenflügel des Proszeniums im Theatersaal aber nicht bis zur Wand abgeschrägt gewesen sein. Betrachtet man die Form des Deckenfreskos (Abb. 13), so zeigt es deutlich gerade und im rechten Winkel zur Seitenwand stehende Enden der schrägen Seitenflügel des Proszeniums.

Die Form des Freskos ist hier deshalb relevant, weil der Text von zwei Eingängen zur Bühne spricht, die sich an den beiden zum Zuseher gewandten Flügel des Bühnenvorbaus befinden sollen. Die Position dieser Eingänge ist nur anhand des Textes schwer festzumachen. Es ist möglich, dass sie sich ähnlich dem Hoftheater Leopolds I. auf den beiden Schrägseiten der Bühnenflügel befanden, es kann aber auch sein, dass sie sich in den vom Fresko angezeigten geraden Enden der Bühnenflügel befanden. Diese Interpretation wird durch den Text gestützt, der explizit erwähnt, dass die Eingänge den Zusehern zugewandt sind.

Die Klärung der Position der Eingänge ist letztlich eng verbunden mit der Beantwortung der Frage, wohin diese Eingänge führten. Der Text erwähnt diesbezüglich, dass die beiden Eingänge für diejenigen gebaut wurden, die in die Bühne hineintreten werden („*ad theatrum ingressuris*“<sup>155</sup>).

Interessanterweise wird hier die Bühne und nicht das Proszenium erwähnt. Diese Unterscheidung ist vor allem deshalb interessant, weil der Text neben den beiden Eingängen auch Stiegen erwähnt, die auf die Bühne oder das Proszenium führten. Diese Stiegen befanden sich auf beiden Seiten des vor dem Proszenium liegenden Orchesterplatzes, der später noch behandelt werden soll. Laut Text führten sie wie ein Teil einer Wendeltreppe, also in einer Biegung zum „beweglichen Vorhang der Bühne bzw. dem Platz der akademischen Wettkämpfe“<sup>156</sup>. Ich denke, dass damit die vorderste Fläche der Bühne oder eben des Proszeniums gemeint ist. Geht man ohne weitere Berücksichtigung sprachlicher Spitzfindigkeiten davon aus, dass sowohl die Eingänge als auch die Stufen auf die Bühne oder das Proszenium führen, könnte man das als weitere Parallele zum Hoftheater Leopolds I. auslegen. Möglicherweise beschreibt der Text eine ähnliche Konstruktion, wie sie auf dem Stich des Hoftheaters aus dem Jahr 1704 zu sehen ist (Abb. 7). Auf den Schrägseiten der Bühnenflügel befinden sich zwei

---

<sup>155</sup> H. d. III, 66r.

<sup>156</sup> H. c. III, 66r: „*ad theatri mobile antependium seu Academicorum certaminum aream deducunt*“.

Eingänge und dahinter befinden sich Stiegen, die auf das Proszenium oder den vordersten Bühnenteil führen. Ich halte diese Interpretation aber aufgrund des Textbefundes für falsch. Abgesehen von der dezidierten Erwähnung, dass die Eingänge auf die Bühne führen und die Stiegen auf den Platz der akademischen Wettkämpfe, die vor der Bühne auf dem Proszenium stattfanden, werden Eingänge und Stiegen nicht gemeinsam genannt. Deren Beschreibungen befinden sich innerhalb der Textstelle in einiger Entfernung voneinander, was darauf schließen lässt, dass es sich nicht um eine gekoppelte Konstruktion handelte. Meines Erachtens kann man aufgrund der angeführten Argumente davon ausgehen, dass sich bei diesen Stiegen und Eingängen um zwei getrennte Zugänge zu zwei verschiedenen Bereichen handelte. Die neben dem Orchesterplatz liegenden gewundenen Stiegen führten auf das Proszenium, die in den geraden zum Zuschauerraum gerichteten Enden der Seitenflügel eingefassten Eingänge führten auf die dahinter liegende Bühne.

Geht man von der Richtigkeit dieser Interpretation aus stellt sich allerdings die Frage, warum eine derartige Zugangslösung notwendig war. Dies lässt sich meines Erachtens nur durch die Miteinbeziehung der weiteren Umbauten beantworten, denen die Bühne im folgenden Jahr 1737 unterzogen wurde. Denn ein Jahr nach der Fertigstellung des neuen *propylaeum* wurde in die große Bühne ein kleines *theatridion* eingebaut, dessen Zuschauerränge sich auf der Spielfläche der großen Bühne befanden.<sup>157</sup> Aufgrund der großen zeitlichen Nähe der Neugestaltung des Proszeniums und des Einbaus des *theatridion* halte ich es für sehr wahrscheinlich, dass die Pläne für dessen Einbau bereits im Jahr 1736 bekannt waren und entsprechende Vorkehrungen getroffen wurden. Vor diesem Hintergrund wären die beiden im Text des Jahres 1736 erwähnten Eingänge eindeutig als Eingänge in das zukünftige *theatridion* zu verstehen. Möglicherweise wird auch die eigentümliche Verwendung des Futurs in der Phrase „*ad theatrum ingressuris*“<sup>158</sup> in diesem Zusammenhang verständlich. Denn das Betreten der Bühne auf diesem Wege würde erst im darauffolgenden Jahr 1737 nötig werden.

---

<sup>157</sup> Siehe dazu Kap. 2.1.7 „Einbau eines kleinen Theaters in die große Bühne (*theatridion*) (1737)“.

<sup>158</sup> H. c. III, 66r.

### 2.1.6.2 Der Orchesterplatz vor dem Proszenium

Neben der Beschreibung des Bühnenvorbaus erwähnt der Text ein *odaeum*, dessen Rückseite an den Fuß des Proszeniums grenzt. Der Begriff *odaeum* findet sich in den Ordenschroniken zumeist in der Verbindung *odaeum marianum* und bezeichnet so den Versammlungsort der marianischen Kongregation.<sup>159</sup> Ich denke allerdings, dass der Begriff hier eher im Sinne seiner ursprünglichen Bedeutung gebraucht wird. Als *odeion* oder *odeum* bezeichnete man in der Antike ursprünglich überdachte Rundbauten für Aufführungen und Wettstreite in Gesang und Instrumentalmusik. Eine Erwähnung des Begriffes im Zusammenhang mit sakraler Ordensarchitektur findet sich bei FLEMMING in einem Verweis auf eine Musikantenempore in einer Kirche als *odaeum pensile musicorum*.<sup>160</sup> Es ist meines Erachtens davon auszugehen, dass der Begriff *odeum* in der vorliegenden Textstelle einen vor der Bühne liegenden Platz für Musikanten, also eine Art Orchestergraben bezeichnet. In den Ordenschroniken ist das die einzige Beschreibung eines Orchestergrabens, allerdings dürfte bereits die Bühne von Lucovico Ottavio Burnacini aus dem Jahr 1667 einen Orchesterbereich gehabt haben. Auf den Stichen der Jahre 1693 ist deutlich ein entsprechender Vorsprung zu sehen (Abb. 5 und Abb. 6). Die Ordenschroniken erwähnen allerdings eine Musikantenempore (*pegma musicorum*), die sich an der Rückwand des Theatersaales befunden haben muss und 1736 durch die neu-gebaute Galerie ersetzt wurde. Es ist möglich, dass die neue Galerie des Jahres 1736 zu einer Art Empore für hohen Besuch umgestaltet wurde und somit für die Musikanten nicht mehr zur Verfügung stand. Eine derartige Nutzung würde auch dem Schema des Hoftheaters Leopolds I. von Francesco Galli-Bibiena entsprechen, wo im Jahr 1700 das erste Mal eine mehrgeschossige Hofloge der Bühne gegenübergestellt wurde um die Bedeutung des Herrschers hervorzuheben (Abb. 8), der zuvor, etwa im Cortina-Theater Lucovico Ottavio Burnacinis (Abb. 4), für gewöhnlich auf einem Podest im Parterre Platz nahm.<sup>161</sup> In diesem Fall wäre der Orchestergraben als eine Art Ersatz für die abgetragene Musikantenempore zu betrachten.

---

<sup>159</sup> Zur genaueren Definition des Begriffes *odaeum marianum* siehe Kap. 3 „Die Nutzung als *Odaeum Marianum*“.

<sup>160</sup> Vgl. FLEMMING, 119, Anm. 130.

<sup>161</sup> Vgl. KÜSTER, 70. Genauer zur Funktion von Galerie und Musikantenempore siehe Kap. 2.3 „Die Galerie an der Saalrückwand“.

### 2.1.6.3 Das *propylaeum* als bauliche Trennung zwischen Saal und Bühne

Zu Beginn des Kapitels wurde ausgeführt, dass der Umbau des Theatersaals im Jahr 1736 vor allem den Zwecken der marianischen Kongregation bzw. auch der Funktion des Saales als Festsaal für akademische Akte diene. Vermutlich wurde auch der neue Bühnenvorbau für diese Zwecke geschaffen. Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass das *propylaeum* weniger als ein repräsentativer Teil der Bühne, sondern vor allem als Element der baulichen Trennung von Bühne und Theatersaal betrachtet werden muss.

Argumente für diese Interpretation liefert die Beschreibung des *propylaeum* selbst. Gleich zu Beginn der Textstelle wird erwähnt, dass das neue Proszenium mit denselben Farben bemalt war wie die gegenüberliegende Galerie (*pergula*), also mit Marmorfarbe und Gold.<sup>162</sup> Es wurde also dem Gesamtdesign des Saales angepasst. Der Text berichtet weiter über die Möglichkeit die Bühne, eben nicht das *propylaeum*, mit bemalten Brettern zu verschließen, die optisch die Architektur des *propylaeum* fortsetzten. Betrachtet man das *propylaeum* als Teil der Bühne, könnte man annehmen, dass der gesamte Bühnenvorbau mit diesen Brettern verschlossen werden konnte und der Saal quasi nach dem Orchestergraben mit einer Wand abgeschlossen wurde. Allerdings scheint es mir unwahrscheinlich zu sein ein prächtiges Proszenium zu errichten und es dann zu verschließen und unbentutzt zu lassen. Für viel wahrscheinlicher halte ich es, dass die Bretter die hinter dem *propylaeum* liegende Bühnenöffnung verschlossen und somit das *propylaeum* in seiner ganzen Tiefe für akademische Akte und Deklamationen verwendet werden konnte. Die Funktion als Hintergrund und Rahmen für akademische Akte, die früher der Bühne mit ihren Dekorationen zukam, wie es beispielsweise auf den Stichen der Jahre 1693 zu sehen ist (Abb. 5 und Abb. 6), würde damit ab jetzt vom neuen *propylaeum* übernommen und die Funktion des Saales als Ort akademischer Feierlichkeiten wäre von der Bühne unabhängig. In diesem Zusammenhang sind auch die zuvor besprochenen Stiegen, die auf das Proszenium führen, zu sehen. Durch sie konnte man unabhängig von der Bühne vom Saal aus auf das Proszenium gelangen.

---

<sup>162</sup> Vgl. H. c. III, 65v. bzw. das Kap. 2.3 „Die Galerie an der Saalrückwand“.

Den Zugang zur Bühne gewährleisteten bei verschlossener Bühnenöffnung die bereits ausführlich besprochenen beiden Eingänge an den Enden der Seitenflügel.

Es zeigt sich also, dass es sich bei dem neuen Proszenium um einen eigenen von der Bühne unabhängigen Bauteil handelt, der zudem durch eigene Aufgänge und die Möglichkeit zur Verschließung der Bühnenöffnung die Bühne für akademische Akte *de facto* ersetzen konnte. Die einheitliche Farbgestaltung des Proszeniums mit der Galerie am anderen Ende des Saales, in die auch die Bretter einbezogen waren, die die Bühnenöffnung verschlossen, macht klar, dass das Proszenium als Teil des nunmehr einheitlich gestalteten neuen *Auditorium academicum* und nicht primär als Teil der Bühne zu betrachten ist. Die Bühne selbst wurde durch die Verschließung der Bühnenöffnung zu einem eigenen, vom Theatersaal abgetrennten Raum. Der Bau des *propylaeum* im Jahr 1736 schafft somit bereits die Voraussetzungen für die kurz darauf erfolgte völlige Abtrennung von Bühnenbereich und Saalbereich durch den Einbau des *theatridion* im Jahr 1737. Das *propylaeum* fungiert somit letztlich als bauliche Trennung zwischen den zuvor vereinten Bereichen Saal und Bühne.

### **2.1.7 Einbau eines kleinen Theaters in die große Bühne (*theatridion*) (1737)**

Im Jahr 1737 berichten die Ordenschroniken über eine weitere Veränderung auf der großen Bühne des Theatersaales, die gleichzeitig das Ende der bühnenbezogenen Umbauten der 1730er Jahre darstellt. Diese Veränderung ist die letzte Konsequenz der im Jahr 1731 begonnenen Umwidmung der großen Bühne des Theatersaales als Spielort für die Aufführungen der Gymnasialklassen. Da die Aufführungen auf der großen Bühne für die Schüler mit großen stimmlichen Belastungen verbunden waren, wurde im Jahr 1737 ein kleineres *theatridion* auf die große Bühne gesetzt um die Bedingungen für die Schüler zu verbessern. Eine sehr ausführliche Beschreibung dieses neuen *theatridion* liefern die *Litterae annuae*:<sup>163</sup>

Accessit aliud mansuetioribus Musis non mediocre decus et emolumentum.  
Solebant illae in magnifico aulae Academiae suis accommodato usibus theatro

---

<sup>163</sup> L. a. 1737, 90v–91r. In diesem Fall habe ich mich für die Stelle aus den *Litterae annae* entschieden, da die Textstelle der *Historia collegii* sehr schwer lesbar und teilweise nur durch die Kenntnis der Parallelstelle entziffert werden konnte. Zum Text der *Historia collegii* siehe H. c. III, 71r–v. Interessanterweise ist die Textstelle der *Litterae annuae* in diesem Fall ausführlicher als der Text der *Historia collegii* und enthält zwei größere Passagen, die sich in der Parallelstelle nicht finden. Siehe unten Anm. 164 und 165.

exercitationes publicas exhibere: ea tamen semper cura de suis prolibus sollicitos tenebat parentes, ne, dum teneram adhuc, gracilémque, ut audiantur distinctiùs, intendunt vocem filii, debile in primo juventutis flore pectus detrimenti caperet quidpiam, jacturâ nulli unquam aetati resarcienda. His igitur ut lamentis paterna superiorum benignitas deferret, novi operis apparatu elegans ipso in amplissimo theatro theatridion substituere. Occupat id totum, quod à prima propylei fronte, quae auditorium respicit, ad ultimos Academici aedificii limites usque interjacet spatium, et quo soli olim consistebant actores **91r**: loco, is et frequentem suum in gremium recipit auditorè<m>: in longum siquidem undecim minimùm porrigitur orgiis, in latum septem protenditur, totidémque assurgit in altum: ambulacrum auditorii in morem tortuoso utriusque lateris anfractu, versísque in cochleae modum gradibus exornatum, ut neoextracti theatri finem ambit, sic frontis antiquae propyleum mirando prorsus labore firmat.<sup>164</sup> Theatrum ipsum, in quo velut suo in Parnasso Musae resident, quaternâ variatione producentium commoditatem, spectantiúmque auget voluptatem. dum enim loricâ, cassidéque munita Pallas suos in literarium certamen athletas provocat, iisdem pariter quò sese recipiant, dum recessui canitur, pretiosa utroque ex latere tentoria subministrat: dum curis fractae leves insequi damas, cervósque fert animus, frondes offendit procerarum arborum: dum indefessam clientibus suis literarum persuadet curam, domos offert libris, remotísque forensi à strepitu receptaculis instructissimas: ubi demum ad publica illos officia apparat, in quibus labanti reipublicae (sic!) supponere cogentur humeros, Atrium suppeditat Consiliis accommodatissimum, perpendendísque rebus summo olim universi orbis emolumento erupturis.<sup>165</sup> Quid? quòd totum hoc opus sine omni crenarum, rotarúmque ductu, variis solùm plexibus tanto artificio coaluerit, ut si quod drama majore apparatu exhibendum foret, unius diei intervallo theatrum omne, quò gloriabatur hactenus, amplissimum spatium recuperaret: non ferro scilicet, non clavis, non tignis gravantibus muros, sed innitentibus sibi ipsis trabibus omne opus est absolutum. Sed et insigni cum laude artem suam opticam curioso spectatori aulicus penicillus objicit, qui non scenarum modò, verùm et nubium, laqueariúmque decumanorum instar aestuantis pelagi fluctuum implexione, alijsque innocuis artis pictoriae fraudibus magnam novo operi addere novit majestatem.

Dazu kam für die unteren Klassen<sup>166</sup> eine andere, nicht mittelmäßige, nützliche Zierde. Jene führten für gewöhnlich auf der prächtigen Bühne der *Aula academica*, die für ihren Gebrauch angepasst worden war, öffentliche Übungen auf. Doch waren die stets um ihre Sprösslinge bekümmerten Eltern von der Sorge erfüllt, dass deren schwache Brust in der ersten Blüte der Jugend irgendeinen Schaden nehme, wenn die Söhne ihre noch zarte und feine Stimme

<sup>164</sup> Die Passage „ut neoextracti theatri ... labore firmat“ findet sich im Text der *Historia collegii* nicht.

<sup>165</sup> Die Passage „dum enim loiricâ ... emolumento erupturos“ findet sich in der Parallelstelle der *Historia collegii* nicht. Es handelt sich dabei um eine Beschreibung der zuvor erwähnten vier Verwandlungen der Bühne. Den Hinweis für die korrekte Deutung der Stelle verdanke ich Prof. Dorothea Weber. Der Text der *Historia collegia* fasst sich in der Nennung der vier Dekorationstypen kurz und bezeichnet sie, im Gegensatz zu der gewundenen und sehr barocken Ausdrucksweise der *Litterae annuae*, konkret als Wald, Halle, Feldlager und Stadt. Vgl. H. c. III, 71r: „Theatrum ipsum (...) quaterna variatione Sylvae: Atrii castrorum et urbis producentium commoditatem spectantiumque auget voluptatem“.

<sup>166</sup> Zu *mansuetiores musae* in dieser Bedeutung siehe Anm. 103.

anstrengen, um deutlicher gehört zu werden – ein Verlust, der niemals wieder ersetzt werden könne. Also zollte die väterliche Wohltätigkeit der Oberen diesen Beschwerden Tribut und man setzte in die große Bühne ein in großer Pracht neu errichtetes *theatridion* ein. Es nimmt den gesamten Raum ein, der zwischen der Front des *propylaeum* und den äußersten Grenzen des akademischen Gebäudes liegt, und der Platz, wo früher allein die Schauspieler standen, nimmt nun auch die häufig anwesenden Zuschauer in seinem Schoß auf. Denn es ist mindestens 11 Orgia lang und 7 Orgia breit und genauso hoch. Die Galerie<sup>167</sup>, die nach Art eines Auditoriums mit Krümmungen auf beiden Seiten und nach Art einer Schnecke gedrehten Stufen verziert ist, läuft ebenso um das Ende der neuerrichteten Bühne herum, wie sie das *propylaeum* der alten Vorderseite durch geradezu bewunderswerte Arbeit befestigt. Die Bühne selbst, auf der sich die Musen gleichwie auf ihrem Parnas niederlassen, vermehrt durch vierfache Verwandlung das Vergnügen der Vorführenden und der Zuseher. Wenn nämlich Pallas, geschützt durch Panzer und Helm, ihre Wettkämpfer zum literarischen Kampf aufruft, stellt sie ihnen zugleich kostbare Zelte auf beiden Seiten zur Verfügung, wohin sie zurückkehren können, wenn zum Rückzug geblasen wird; wenn ihr von Sorgen ermattet der Sinn danach steht, zarte Rehe und Hirsche zu jagen, findet sie Laubwerk von hohen Bäumen; wenn sie ihre Schützlinge zu unermüdlicher Sorge um das Studium überredet, bietet sie Häuser an, die mit Büchern und von äußerem Lärm geschützten Zufluchtsorten bestens ausgestattet sind; wenn sie jene schließlich für öffentlichen Ämter vorbereitet, in denen sie gezwungen sind dem wankenden Staat die Schultern unterzusetzen, stellt sie eine Halle zur Verfügung, die bestens für Ratsversammlungen geeignet ist, und zum Abwägen von Angelegenheiten, die künftig zum höchsten Nutzen der ganzen Welt ausschlagen werden. Was soll man erst dazu sagen, dass dieser ganze Bau ohne jegliche Führung durch Räder oder Rillen, sondern allein durch verschiedene Klammern von solcher Kunstfertigkeit zusammenhält, sodass – wenn ein Drama mit größerer Pracht aufgeführt werden soll – die Bühne ihren ganzen sehr ansehnlichen Raum, dessen sie sich bis jetzt gerühmt hat, im Zeitraum von einem Tag wiedererlangt. Der ganze Bau wird nämlich nicht durch Eisen, nicht durch Nägel, nicht durch Balken, die die Wände belasten, sondern durch einander gegenseitig abstützende Balken vollendet. Doch auch der fürstliche Pinselstrich bietet unter großer Anerkennung seine optische Kunst (*sc.* Perspektivkunst) dem aufmerksamen Betrachter dar. Er fügt durch eine den ungeheuren Fluten des brandenden Meeres gleichende Verflechtung nicht nur der Dekorationen, sondern auch von Wolken und Tafelungen und anderen unschuldigen Täuschungen der Malkunst dem neuen Bau große Pracht hinzu.

Wie bereits zu Beginn des Kapitels erwähnt steht die Textstelle des Jahres 1737 in enger Verbindung mit den beiden vorangegangenen Texten der Jahre 1731 und 1736. Die Errichtung des *theatridion* aufgrund der Beschwerden der Eltern belegt nicht nur die bereits anlässlich der Umwidmung der Bühne im Jahr 1731 geäußerte These, dass ab

<sup>167</sup> Zu *ambulacrum* in der Bedeutung „Galerie“ siehe die Beschreibung des Astronomieturms und der angeschlossenen Bibliothek aus dem Jahr 1733 (H. c. III, 43r–v), sowie die Beschreibung der Bibliothek aus dem Jahr 1736 (H. c. III, 62v–63r).

diesem Zeitpunkt wirklich alle Aufführungen der unteren Klassen auf der großen Bühne des Theatersaales stattfanden, sie ist vielmehr die logische Konsequenz aus dieser veränderten Nutzung der großen Bühne und schließt somit die 1731 begonnene Entwicklung ab. Der Einbau des *theatridion* ist auch ein weiterer Beleg für die Tatsache, dass die große Bühne nicht mehr so oft für große Aufführungen verwendet wurde und steht in engem Zusammenhang mit dem Umbau des Jahres 1736, der meines Erachtens den Einbau des *theatridion* bereits vorbereitet. Denn sowohl die mit Brettern verschließbare Bühnenöffnung als auch die Eingänge zum Bühnenraum ergeben im Zusammenhang mit einem dahinterliegenden *theatridion* Sinn.

In der Literatur finden sich im Gegensatz zu den Textstellen von 1731 und 1736, die nur von DIETRICH ausführlicher diskutiert werden, mehrere kontroverse Meinungen zum *theatridion* des Jahres 1737. DUHR und in seiner Folge WRBA beziehen sich auf die Textstelle und erwähnen den Einbau eines kleinen Theaters auf die große Bühne aufgrund der elterlichen Sorge, datieren diesen allerdings entgegen dem Textbefund auf das Jahr 1739.<sup>168</sup> WEILEN bezieht sich recht genau auf den Text und erwähnt die Elternklagen als Grund für die Umgestaltung der großen Bühne in eine kleine, sowie die vier Verwandlungen und die Möglichkeit einer Wiederherstellung der großen Bühne innerhalb eines Tages.<sup>169</sup> HADAMOWSKY erwähnt zwar richtigerweise die Errichtung des *theatridion* auf der großen Bühne im Jahr 1737, bezieht die im Text erwähnte Möglichkeit dieses innerhalb eines Tages abzubauen aber fälschlich auf die große Bühne, der er diese Möglichkeit zuschreibt.<sup>170</sup> Für DIETRICH bleibt die Textstelle über die Errichtung des *theatridion* rätselhaft, da sie fälschlich davon ausgeht, die große Bühne sei 1736 anlässlich der Renovierung des Theatersaales abgebaut und durch eine Vorhalle ersetzt worden. Sie wirft die Frage auf, ob sich die Textstelle möglicherweise auf das Professhaus beziehen könnte.<sup>171</sup> Diese Annahme läuft dem Textbefund zuwider, denn die *Litterae annuae* sprechen mit „*magnifico aulae Academicae suis accommodato usibus teatro*“<sup>172</sup> explizit von der Bühne des Theatersaals.<sup>173</sup> DIETRICHS These ist aber insofern interessant, als es im Professhaus tatsächlich ein *theatridion* gab, das laut

---

<sup>168</sup> Vgl. DUHR 4, 1, 350–51 sowie WRBA 1985B, 64.

<sup>169</sup> Vgl. WEILEN, 41.

<sup>170</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1991, 28 sowie HADAMOWSKY 1988, 90–91.

<sup>171</sup> Vgl. DIETRICH, 19.

<sup>172</sup> L. a. 1737, 90v.

<sup>173</sup> Zur Bezeichnung des Saales als *aula academica* siehe Kap. 2 „Die Funktion als Fest- und Theatersaal“.

Ordenschroniken im Jahr 1733 abgebaut wurde.<sup>174</sup> Möglich wäre, dass dieses *theatridion* aufbewahrt und später im Theatersaal wieder aufgestellt wurde, aufgrund der großen Ausmaße des *theatridion* auf der Bühne des Theatersaales scheint es aber nicht sehr wahrscheinlich.

#### 2.1.7.1 Umfang, Bühne und Zuschauertribüne

Die Ausmaße des *theatridion* werden im Bericht der Ordenschroniken genau angegeben. So soll es 7 Orgia breit und hoch und mindestens 11 Orgia lang sein (das entspricht einer Breite und Höhe von 13,28 m und einer Länge von 20,86 m)<sup>175</sup> und den ganzen Raum von der Front des *propylaeum* bis zum Ende des Aula-Gebäudes eingenommen haben. Dieser Raum entspricht der Spielfläche und der Hinterbühne der großen Bühne. Vergleicht man die genannten Maße mit den Abmessungen der modernen Pläne, so stimmen sie genau mit den in den modernen Plänen als „Hinterbühne“, „Garderobe“ und „Stiege 3“ bezeichneten Räumen des schmaleren Fortsatzes des Aula-Gebäudes überein (Abb. 12). Die genannte Raumhöhe von 7 Orgia, die um fünf Meter höher ist als die 1736 für den Theatersaal angegebene Höhe, erklärt sich wahrscheinlich durch die Tatsache, dass der Raum der Hinterbühne aufgrund der Obermaschinerie der großen Bühne bis in den Dachstuhl reichte. Innerhalb des beschriebenen Raumes fanden eine kleine Bühne mit vier Dekorationen (Wald, Halle, Feldlager und Stadt) und eine Zuschauergalerie Platz.<sup>176</sup> Die Bühne dürfte mit der gleichen Kulissenteknik ausgestattet gewesen sein, die die große Bühne im Jahr 1731 erhielt. HADAMOWSKY weist darauf hin, dass diese in den Chroniktexten der Jahre 1731 und 1737 ähnlich beschrieben wird und bezieht sich dabei auf die Formulierung „ohne die Führung von Rädern und Rillen“, die sich tatsächlich in beiden Texten findet und

---

<sup>174</sup> Vgl. L. a. 1733, 163: „*Praeter scholas, cubiculum, quo vetus theatridion steterat, pro academijs habendis ad elegantiam concinnatum est*“. Beschrieben wird die Umwandlung des Raumes in dem vorher das *theatridion* gestanden hat in einen Ort für Akademien.

<sup>175</sup> Die Umrechnung der historischen Maße in Meter erfolgte auf der Grundlage der Festlegung des Verhältnisses von Fuß zu Meter (1 Fuß = 31,608cm) aus dem Jahr 1877. Angaben zum Verhältnis von Orgia zu Fuß (1:6) liefern die Ordenschroniken: „*triginta pedum, seu quinque orgiarum longitudinis est*“, also 30 Fuß = 5 Orgia (L. a. 1736, 98v). Von diesem Verhältnis geht auch DIETRICH, 17 bei ihren Berechnungen der Maße des Theatersaales aus.

<sup>176</sup> Die Zahl der Dekorationen und deren Namen gehen aus der Beschreibung der *Litterae annuae* nicht hervor, finden sich allerdings im parallelen Text der *Historia collegii*: „*Theatrum ipsum (...) quaterna variatione Sylvae: Atrii castrorum et urbis producentium commoditatem spectantiumque auget voluptatem.*“ (H. c. III, 71r). Dazu siehe auch Anm. 165.

sich auf die Art des Kulissentausches bezieht.<sup>177</sup> Diese liefen nicht mehr auf Kulissenwägelchen, sondern dürften direkt auf der Bühne gestanden haben.<sup>178</sup> Auch in der Beschreibung der Malereien der Bühne finden sich Parallelen zur Beschreibung der großen Bühne aus dem Jahr 1731. Auch dort wurde die durch die Illusionsmalerei geleistete „Verflechtung nicht nur der Dekorationen, sondern auch von Wolken und Tafelungen“<sup>179</sup> lobend erwähnt.

Wie diese Zuschauergalerie genau ausgesehen hat, lässt sich aufgrund der kryptischen Beschreibung nicht genau sagen. Die Textstelle spricht von einer Galerie, die nach Art eines Auditoriums mit Krümmungen auf beiden Seiten und nach Art einer Schnecke gedrehten Stufen verziert ist und um die Enden der kleinen Bühne herumläuft und die Wand des *propylaeum* befestigt. Es könnte sein, dass es sich dabei um eine in der Höhe umlaufende Galerie handelt, die durch zwei Wendeltreppen zu erreichen war. Die Beschreibung, dass diese Galerie aber nach der Art eines Auditoriums um die Bühne lief, könnte aber auch bedeuten, dass es sich um eine Art gerundete Tribüne handelte, deren Stufen nicht als Wendeltreppen zu verstehen sind, sondern als aufsteigende und rund verlaufende Sitzstufen, ähnlich wie in einem Hörsaal. Diese Interpretation scheint mir praktisch betrachtet sinnvoller, allerdings könnte man sich aus Platzgründen auch für die erste Variante entschieden haben.

Auf den Albertina-Plänen ist im kleineren Saal des nun getrennten und als *musaeum* beschriebenen Theatersaals eine Galeriekonstruktion zu sehen, die ähnlich der Beschreibung im Text um eine Bühne führt und durch zwei Wendeltreppen betreten werden konnte (Abb. 10 und Abb. 11). Dabei handelt es sich allerdings nicht um das 1737 erwähnte *theatridion*, da die Albertina-Pläne einen späteren Bauzustand zeigen, als der Theatersaal bereits als Naturalienkabinett genutzt wurde. Es ist allerdings denkbar, dass die dargestellte Galerie noch vom 1737 eingebauten *theatridion* stammt und diese beim Umbau des Theatersaals in ein Naturalienkabinett übernommen wurde. Wahrscheinlich scheint mir eine solche Übernahme aber aufgrund der unterschiedlichen Größenverhältnisse allerdings nicht. Die Galerie des Naturalienkabinetts erstreckt sich

---

<sup>177</sup> Vgl. L. a. 1737, 90v–91r. Zum Text aus dem Jahr 1731 vgl. H. c. III, 27v sowie das Kap. 2.1.5 „Öffnung der Bühne für die Aufführungen der unteren Klassen (1731)“.

<sup>178</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1988, 90.

<sup>179</sup> L. a. 1737, 91r: „*non scenarum modò, verùm et nubium, laqueariùmque decumanorum instar aestuantis pelagi fluctuum implexione*“.

über die gesamte Saalbreite (ca. 20m), die Galerie des *theatridion* musste mit weniger Platz (ca. 13m) auskommen. Die Ähnlichkeit der Konstruktion mit der Beschreibung der vorliegenden Textstelle legt aber zumindest eine entsprechende Interpretation der beschriebenen Zuschauertribüne als eine Galerie nach der Art der Galerie der Albertina-Pläne nahe. Letztlich ist die Frage nach der Gestalt der Zuschauertribüne aber nicht eindeutig zu beantworten.

#### 2.1.7.2 Konstruktion und die Möglichkeit zum schnellen Abbau

Das *theatridion* verfügte über eine einzigartige Konstruktion. Es wurde nicht mit Nägeln zusammengehalten oder in den Wänden verankert, sondern bestand aus Balken, die so zusammengefügt waren, dass sie sich ohne Verklammerungen gegenseitig stützten. Diese besondere Bauweise wurde bedingt durch die Tatsache, dass die große Bühne trotz darauf gesetztem *theatridion* weiterhin für größere Aufführungen zur Verfügung stehen sollte. Der Text erwähnt, dass das *theatridion* zu diesem Zweck innerhalb eines Tages abgebaut werden konnte.<sup>180</sup>

Laut WEILEN bestand dazu allerdings nur selten Gelegenheit.<sup>181</sup> Das bestätigt auch der Quellenbefund. Nur zweimal werden in den folgenden Jahren Aufführungen auf der großen Bühne erwähnt. Im Jahr 1743 spielte man vor Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen „*in recens errecto magnifico theatro*“<sup>182</sup>. Der Anlass war möglicherweise die Krönung Maria Theresias zur böhmischen Königin, die im selben Jahr stattfand. Die Dekorationen der Aufführung sollen vom Hoftheatermaler Franz Anton Dandene entworfen worden sein, der uns bereits in der Diskussion um die Erfinder der neuen Bühnentechnik des Jahres 1731 begegnete und auch für die Scheinarchitektur am Fresko des Theatersaales verantwortlich war.<sup>183</sup> Auch im darauffolgenden Jahr 1744 wird eine Aufführung „*in magno theatro*“<sup>184</sup> erwähnt, die möglicherweise aus Anlass der Hochzeit der jüngeren Schwester der Kaiserin, Maria Anna von Österreich mit Karl Alexander von Lothringen stattfand.<sup>185</sup> Dabei handelte es sich vermutlich um die letzte große

---

<sup>180</sup> HADAMOWSKY schreibt die Möglichkeit zum Abbau innerhalb eines Tages im Widerspruch zum Textbefund der großen Bühne zu. Vgl. HADAMOWSKY 1988, 90.

<sup>181</sup> Vgl. WEILEN, 41.

<sup>182</sup> H. c. III, 105v.

<sup>183</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1962, 22. Zum Fresko siehe Kap. 3.2.2 „Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä)“.

<sup>184</sup> H. c. III, 113v.

<sup>185</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1962, 10.

Prunkaufführung auf der Bühne des Theatersaales. Denn genau zehn Jahre später wurde die große Bühne und mit ihr vermutlich auch das kleine *theatridion* abgebaut.

### 2.1.8 Verkauf der große Bühne (1754)

Im Jahr 1754 wurde die große Bühne abgebaut und mit ihrer ganzen Maschinerie an die Kaiserin Maria Theresia verkauft. Davon zeugt die Verkaufsquittung, die zu diesem Anlass angefertigt wurde (Abb. 14). Darin wird am 20. Mai 1754 der Erhalt von 2500 Floren durch den Rektor des *collegium academicum* bestätigt.<sup>186</sup>

Nachdeme Ihro Kays. Königl. Maytt. Beliebet, daß ganz große, meinem anverthrauten Collegio aigenthumlich angehörige Theatrum, mit allen Scenen, samt all und jeden Zugehörigungen, aus dem Schullgebäude, in das Kayserliche Belveder überbringen, und daselbst aufrichten zulassen und dafür 2.500 fl. Allergnedigist außzuwerffen. Also bekenne hierauf, das ich sothane 2500 fl. aus dem Kays. Königl. Universal-Cameral Zallamt paar empfangen habe.

Die Bühne wurde zuvor vom 5. – 8. April abgebrochen und ins Belvedere übersiedelt.<sup>187</sup> An die Quittung angefügt ist eine zehnsseitige Liste sämtlicher Bauteile der großen Bühne. Beschrieben werden Dekorationen, Beleuchtung, Flugmaschinerie und die allgemeine Konstruktion der Bühne mit genauen Maßen und Stückzahlen der einzelnen Elemente.<sup>188</sup> Eine genaue Analyse liefert HADAMOWSKY, der die Verkaufsquittung als detaillierte Beschreibung einer Barockbühne würdigt.<sup>189</sup> Er geht auch davon aus, dass es sich bei dieser Barockbühne um die 1654 von Giovanni Burnacini errichtete große Kulissenbühne handelte.<sup>190</sup> Tatsächlich scheinen in der Liste neben den oben genannten Teilen auch 24 Kulissenwägelchen auf. Aufgrund der im Laufe der Jahre vorgenommenen Umbauten kann allerdings meines Erachtens nicht davon ausgegangen, dass die Bühne 100 Jahre nach ihrer Errichtung noch in ihrem Originalzustand vorhanden war. Die Existenz von Kulissenwägelchen ist vor allem im Zusammenhang mit dem Bühnenumbau im Jahr 1731 interessant, als die Bühne mit einer neuen Kulissentechnik versehen wurde. Möglicherweise wurde die alte Technik ohne Anpassung der Bühne weiter erhalten.

---

<sup>186</sup> VERKAUFSQUITTUNG DER JESUITENBÜHNE, siehe auch Abb. 14. Transkription von HADAMOWSKY 1988, 91.

<sup>187</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1988, 91.

<sup>188</sup> Vgl. VERKAUFSQUITTUNG DER JESUITENBÜHNE, sowie Abb. 14.

<sup>189</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1988, 91–93.

<sup>190</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1988, 93.

In den Ordenschroniken ist über den Abbau der großen Bühne des Theatersaales nichts zu lesen. Dieses Schweigen entspricht der Tradition nur über erbauliche Dinge zu berichten. Sie erwähnen allerdings, dass im Jahr 1754 ein Prämienspiel „*sub anni finem in novo Theatro*“<sup>191</sup>, also auf einer neue Bühne aufgeführt worden war. Der Ort dieser neuen Bühne wird allerdings nicht genannt. Es ist möglich, dass diese anstelle der alten großen Bühne im Theatersaal errichtet worden war, vielleicht handelte es sich sogar um das *theatridion*, das nun die große Bühne ersetzte. Ich halte es aber für wenig wahrscheinlich, denn der Verkauf der Bühne war nicht die einzige Veränderung im Theatersaal. Im darauffolgenden Jahr 1755 wurde das neue Aula-Gebäude von Jean Nicolas Jadot fertiggestellt und die akademischen Akte in den dort neugeschaffenen Festsaal verlegt.<sup>192</sup> Die Marianische Kongregation erhielt im selben Jahr einen neuen Versammlungsort und verlegte ihre Treffen aus dem Theatersaal dorthin.<sup>193</sup> Der nunmehr seiner ursprünglichen Funktion beraubte Theatersaal wurde nun zu einem Naturalienkabinett umgestaltet.<sup>194</sup> Dieser Bauzustand ist auf den Albertina-Plänen zu sehen (Abb. 10 und Abb. 11). Die Pläne liefern möglicherweise auch Anhaltspunkte über den Aufstellungs-ort der oben erwähnten Bühne, auf der 1754 das Prämienspiel stattfand. Auf den Plänen zum ersten Obergeschoß des nunmehrigen alten Aula-Gebäudes ist eine kleine Bühne zu sehen (Abb. 9). Möglicherweise wurde diese Bühne im Zuge des Abbaus der großen Bühne des Theatersaales errichtet und die weiterhin jährlich stattfindenden Aufführungen der Gymnasialklassen wurden dort ausgetragen.

Dennoch muss der Verkauf der großen Bühne letztlich als erster Schritt zum Ende der langen Tradition des Jesuitentheaters in Wien gesehen werden. Denn nur sieben Jahre später verbot Kaiserin Maria Theresia im Jahr 1761 das Theaterspielen in den Schulen der Gesellschaft Jesu.<sup>195</sup> Die *Historia collegii* erwähnen, dass aufgrund dieses Verbotes im Jahr 1761 keine Aufführung stattfand und stattdessen Akademien abgehalten wurden, damit die Schüler ihrer öffentlichen Übung nicht beraubt würden.<sup>196</sup> Im Jahr 1762 wird die endgültige Aufgabe des Theaterspielens aufgrund des kaiserlichen Verbots

---

<sup>191</sup> H. c. III, 161r.

<sup>192</sup> Zum neuen Aulagebäude, das heute die Akademie der Wissenschaften beherbergt siehe GALL, 97–118 sowie ausführlicher KARNER/ROSENAUER/TELESKO.

<sup>193</sup> Dazu siehe Kap. 3.3.1 „Neues *Odaeum* in der *Domus Universitatis* (1755)“.

<sup>194</sup> Dazu siehe Kap. 4 „Der Umbau zum *Musaeum Mathematicum*“.

<sup>195</sup> Vgl. DUHR 4, 1, 351, WEILEN, 41 sowie HADAMOWSKY 1991, 29.

<sup>196</sup> Vgl. H. c. III, 189r.

noch einmal explizit erwähnt: „*Theatrum, quod ita novo Caesario decreto imperatum esset omnino conticuit.*”<sup>197</sup> In der ebenfalls von den Jesuiten geführten Theresianischen Akademie war das Schultheater weiterhin erlaubt.<sup>198</sup> Im Jahr 1768 wurden schließlich alle Schultheateraufführungen in Österreich verboten.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> H. c. III, 194v.

<sup>198</sup> Vgl. L. a. 1753, 90v.

<sup>199</sup> Vgl. WEILEN, 41.

## 2.2 Die Zuschauerreihen

Neben der großen Bühne waren im Theatersaal auch Sitzreihen vorhanden. Durch den Charakter des *auditorium academicum* als Mehrzwecksaal wurden diese nicht ausschließlich bei Theateraufführungen verwendet. Sie dürften vor allem als Sitzplätze für akademische Versammlungen und Feiern, sowie für die Treffen der marianischen Kongregation gedient haben. Darauf lässt die Beschreibung der Sitzreihen aus der ersten literarischen Erwähnung bei TESTARELLO schließen. Er berichtet im Jahr 1685 über den Saal und seine Sitzreihen wie folgt:<sup>200</sup>

Mehrbesagtes Auditorium ist so groß, daß es bey 3000 Man fasset, und pflegt man alle Actus publicos, alß Promotiones, *Pag.* 828: Disputationes, wie auf die größere Congregation Unßer Lieben Frawen allezeit hierin zu halten. Es sind darin zu sehen hohe und große Subsellia, ist auch für Ein jede Fakultät ein absonderlicher Platz und Sitz verordnet und ausgetheilet.

TESTARELLO bietet uns nicht nur die Erwähnung der Zuschauerreihen oder Sitze, er beziffert auch das Fassungsvermögen des Saales mit 3000 Personen. Diese Anzahl wird in der Literatur durch die Bank als übertrieben angesehen. HADAMOWSKY weist darauf hin, dass die Veranstaltungen im Theatersaal nur ausgewählten Zusehern offenstanden und es sich dabei meist um geistliche, adelige oder bürgerliche Standespersonen und die Eltern der Schüler handelte.<sup>201</sup> DIETRICH stellt auf das elitäre Publikum Bezug nehmend die Frage, woher diese geschätzten 3000 Zuseher denn kommen sollten.<sup>202</sup> MÜHLBERGER klassifiziert schließlich die Schätzung TESTARELLOS als barocke Übertreibung und nennt als realistischen Wert ein Fassungsvermögen von 1000 Personen, das im Jahr 1951 bei der Planung eines Festspielhauses im ehemaligen Theatersaal angenommen wurde.<sup>203</sup>

In den Ordenschroniken finden sich zunächst keine Einträge, die der Schilderung TESTARELLOS entsprechen oder sie konkretisieren würden. Einen guten Eindruck von der Gestalt der Zuschauerränge geben allerdings zwei Stiche des Theatersaales aus dem

---

<sup>200</sup> TESTARELLO, 827–828.

<sup>201</sup> Vgl. HADAMOWSKY 1988, 94.

<sup>202</sup> Vgl. DIETRICH, 21.

<sup>203</sup> Vgl. MÜHLBERGER 1997, 260 wahrscheinlich bezugnehmend auf BRACHETTI, 15. BRACHETTI berichtet detailliert über den Plan des Jahres 1951 und die Gründe der letztlich nicht erfolgten Verwirklichung (vgl. BRACHETTI, 14–17).

Jahr 1693 (Abb. 5 und Abb. 6). Sie zeigen parallel an den Seitenwänden verlaufende Sitzreihen, die in Stufen nach oben hin ansteigen und zur Bühne hin gerade abschließen. Gesonderte Sitzplätze der einzelnen Fakultäten, wie sie TESTARELLO erwähnt, sind hier allerdings nicht zu sehen. Der Stich zur Promotion *sub auspiciis imperatoris* (Abb. 5) zeigt in der Mitte der Sitzreihen zudem ein erhöhtes Podest, auf dem der Kaiser seinen Platz hatte. Es ist anzunehmen, dass der Kaiser diesen Platz auch bei Theateraufführungen einnahm.<sup>204</sup> Die Sitzreihen für die übrigen Zuseher, die rechtwinklig zur Bühne stehenden Sitzreihen waren gewiss keine sehr bequemen Plätze um einer Theateraufführung beizuwohnen. Insofern bekräftigen die Stiche die eingangs geäußerte Vermutung, dass die Sitzbänke nicht primär als Zuschauerreihen für Theaterstücke konstruiert wurden, sondern eher den diversen akademischen Zwecken und Versammlungen der marianischen Kongregation gedient haben.

Die erste und gleichzeitig einzige Erwähnung der Sitzbänke in den Ordenchroniken stammt aus dem Jahr 1736, als von einer Verschönerung der alten Sitzreihen im Zuge der Saalneugestaltung berichtet wird:<sup>205</sup>

Sed adhucdum<sup>206</sup> (sic!) de Academicis subsellijs ad utrumque aulae latus assurgentibus paucis<sup>207</sup> dicendum: vetustas horum tincturâ marmorei coloris oblita, cûmque antea in directum sine venustate procurrerent, à tortuoso utriusque cornu anfractu ornamentum acceperunt.

Doch ausserdem müssen noch ein paar Worte gesagt werden über die akademischen Sitzbänke, die sich zu beiden Seiten des Saales hin erheben: deren altes Holz wurde mit einem marmorfarbigen Anstrich bemalt und sie erhielten Zierde durch die gewundene Biegung beider äußeren Enden, nachdem sie sich früher ohne Schönheit in gerader Richtung erstreckten.

Der marmorfarbige Anstrich der Sitzbänke lässt sich mit dem Gesamtkonzept der Saalneugestaltung in Verbindung bringen. Die Chroniken berichten 1736 von einem derartigen Anstrich für die neue Galerie und in weiterer Folge für das neue *propyläum* der Bühne, das im selben Stil wie die Galerie gestaltet wurde.<sup>208</sup> Die neue Krümmung der

---

<sup>204</sup> Siehe dazu auch den Stich zum Cortina-Theater (Abb. 4). Später wurde der Ehrenplatz vom Parkett auf den ersten Rang verschoben, das Hoftheater Leopolds I. von Francesco Galli-Bibiena verfügte deshalb über eine prächtige Mittelloge für den Kaiser (Abb. 8). Siehe dazu auch SCHÖNE, 77.

<sup>205</sup> H. c. III, 66r.

<sup>206</sup> Richtig in der Parallel-Stelle L. a. 1736, 100v.: *adhuc dum*.

<sup>207</sup> Richtig ebd.: *pauca*.

<sup>208</sup> Vgl. H. c. III, 65v zur Galerie, sowie fol. 66r zum *propylaeum*.

beiden Enden mag auch ästhetische Gründe gehabt haben, es wäre allerdings auch denkbar, dass durch die Umbauten im Saal, konkret durch die neue Galerie und den neuen Bühnenvorbau (*propyläum*), ein erhöhter Platzbedarf bestand und die Sitzreihen deshalb gekürzt und abgerundet wurden.

Nach dem Jahr 1736 gibt es keine Zeugnisse mehr über die Sitzreihen. Es ist allerdings anzunehmen, dass sie Bestand hatten, solange der Theatersaal noch über eine Bühne verfügte und für akademische Festakte und Versammlungen der marianischen Kongregation genutzt wurde. Nach dem Verkauf der großen Bühne im Jahr 1754, der Verlegung der akademischen Akte in den Festsaal der 1955 fertiggestellten neuen Aula und dem Umzug der marianischen Kongregation in ein neues *odeum marianum* im selben Jahr dürften die Sitzreihen jedoch im Zuge der Umwandlung des Theatersaales in ein Naturalienkabinett abgebaut worden sein.<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Die *Historia collegii* erwähnt im Jahr 1755 zwar Sitzreihen auch im neuen *odeum marianum*, allerdings waren diese „Bankreihen, wie man sie aus Kirchen sieht“ (H. c. III, 164v.) nachempfunden. Es ist also unwahrscheinlich, dass die Sitzreihen aus dem Theatersaal mitgenommen wurden. Dazu siehe auch Kap. 3.3.1 „Neues *Odaeum* in der *Domus Universitatis* (1755)“. Zum neuen Aulagebäude, das von Jean Nicolas Jadot geplant wurde und heute die Akademie der Wissenschaften beherbergt siehe GALL, 97–118 sowie ausführlicher KARNER/ROSENAUER/TELESKO. Zur Funktion des Theatersaales als Naturalienkabinett siehe das Kap. 4 „Der Umbau zum *Musaeum Mathematicum*“.

### 2.3 Die Galerie an der Saalrückwand

Neben der großen Bühne und den Sitzreihen war der Theatersaal auch mit einer Galerie ausgestattet. Diese befand sich gegenüber der Bühnenfront an der Saalrückseite. Im Gegensatz zu Bühne und Sitzreihen existieren dazu keine Bildquellen. Allerdings wird die Galerie in der Saalbeschreibung des Domherrn TESTARELLO und in den Ordenschroniken erwähnt. TESTARELLO beschreibt die Galerie als eine Art Musikantenempore: „solches Auditorium hat auff beeden seithen viele Fenster, zurückh in der höhe einen großen chor für die Musikanten“<sup>210</sup>. Der Bericht von TESTARELLO wird durch die Ordenschroniken bestätigt, die für das Jahr 1698 im Zusammenhang mit der Errichtung eines neuen Marienaltars ein *pegma musicorum* (wörtl.: Gerüst für die Musikanten) erwähnen, das sich an der Rückseite des Saales befand. Der Altar ragte über dieses *pegma musicorum* hinaus, war aber so konstruiert, dass der oberste Teil abgenommen werden konnte, wenn etwa bei Theateraufführungen eine freie Sicht auf die Bühne notwendig war.<sup>211</sup>

Es ist unklar ist, ob die Empore auch bei Theateraufführungen als Platz für die Musiker diente, denn die große Bühne verfügte spätestens seit der Umgestaltung durch Lucovico Ottavio Burnacini im Jahr 1667 über einen Orchestergraben. Er ist auf den beiden beiden Stichen aus dem Jahr 1693 deutlich zu sehen (Abb. 5 und Abb. 6). Auch die Ordenschroniken berichten im Jahr 1736 von einem Orchesterplatz vor dem neuen Bühnenvorbau (*propylaeum*).<sup>212</sup> Es ist denkbar, dass die Musiker „ihre“ Empore bei verschiedenen Gelegenheiten aufzugeben hatten, wenn diese anderweitig benutzt wurde, beispielsweise als Art Loge, in der hohe Gäste den Spielen beiwohnen konnten. Eine derartige Nutzung lassen mehrere Einträge der Ordenschroniken aus den 1690er Jahren vermuten, die über Mitglieder der kaiserlichen Familie berichteten, die den Aufführungen von der Galerie aus beiwohnten, welche zu diesem Zweck mit Stoffbahnen verziert wurde.<sup>213</sup> Die Galerie wird dabei nicht mehr als *pegma musicorum*, sondern als *pergula*

<sup>210</sup> TESTARELLO, 827 in der Transkription von Dr. Matthias Johannes Pernerstorfer.

<sup>211</sup> H. c. III, 296v. Für die vollständige Textstelle siehe Kap. 3.1 „Errichtung eines Marienaltars (1698)“.

<sup>212</sup> Vgl. H. c. III, 66r.

<sup>213</sup> So im Jahr 1692 (vgl. H. c. II, 255v), 1693 (vgl. H. c. II, 265r-v) und 1700 (vgl. H. c. II, 320v). Die Verzierung mit Stoffbahnen wird im Jahr 1697 erwähnt, als der Graf von Lothringen und sein Bruder einer Aufführung von der Galerie aus beiwohnten: „*in pergula, locô ad id tapetibus apparatô spectator*

bezeichnet. Dieser Begriff findet sich auch in der einzigen ausführlichen Beschreibung der Galerie in den Ordenschroniken aus dem Jahr 1736.<sup>214</sup> In diesem Jahr wurde die Galerie im Zuge der Saalneugestaltung erneuert und der zuvor genannte Marienaltar durch eine Marienkappelle ersetzt, die sich unter der neuen Galerie befand. Die *Historia collegii* beschreibt die neue Galerie und die dazugehörige Saalrückwand folgendermaßen:<sup>215</sup>

Deformis arca dorso ad frontem pergulae acclini aram antea complectebatur: nunc ea pergulae novae est conformatio, ut in medio sui gemino gradu consurgens, et convexitate prominens, subtus capax sacello spatium designet. Ara libera sacelli medium obtinet. Sacelli ambitum in frontem, geminúmque latus quatuor columnae distinguunt (...). Denique Sacelli gemináeque camerae hinc inde illud stipantis caelum recentis iterum albarij picturá decoratur: atque in illo Sanctissima Trinitas adoranda exhibetur; in istis verò surgentes flexíque in orbem cancelli lapidei subjectum oculum errore innocenti ludunt. Alae camerarum grandibus et non inelegantibus cistis praetexuntur; frontem verò porta isthic vera, illic ficta, veris utrinque ornatibus decorata occupat. Columnae Sacelli pergulaeque universae, cúmque his bases, coronides, atque zophori marmorei coloris pigmentis, capitella verò cum stylobatis et cymatiis aurò nitent. Sacellum tegit pannus coccineus, clatríque ferrei saepiunt, ipsi quoque scita conformatione auróque in cymatia inducto conspicui.

Ein unförmiger Kasten, der mit der Rückseite an die Vorderseite der *pergula* (Galerie) gelehnt war, umgab früher den Altar: nun hat die neue *pergula* eine solche Form, dass sie sich in ihrer Mitte um zwei Stufen erhebt und in einer Wölbung hervorragt, dass sie darunter einen geräumigen Platz für eine Kapelle schafft. Ein freistehender Altar nimmt die Mitte der Kapelle ein. Die umgebende Wand der Kapelle teilen vier Säulen in Front und zwei Seiten (...). Außerdem wird die Decke der Kapelle und der beiden Gewölbe, die jene auf beiden Seiten dicht umgeben, erneut mit frischer Stuckmalerei geschmückt: und zwar wird in dieser (*sc.* Kapelle) die heilige Dreifaltigkeit zur Anbetung dargeboten, in jenen (*sc.* Gewölben) aber täuschen steinerne Schranken, die sich in die Höhe richten und zu einem Rund gebogen sind, das von unten hinaufblickende Auge durch unschuldige Irreführung. Die Seitenwände der Gewölbe werden verziert durch große und nicht unschöne Kästen; die Vorderseite (*sc.* die Saalrückwand) aber nimmt auf der einen Seite eine echte Tür, auf der anderen eine scheinbare ein, die auf beiden Seiten mit echten Verzierungen geschmückt ist. Die Säulen der Kapelle und der gesamten *pergula*, und mit ihnen die Sockel, Kränze und Friese sind mit marmornen Farben bemalt, aber die Kapitelle, Stylobate und Kymatien

---

*accessit Serenissimus Lotharingiae Dux, cum Fratre suo natu minimò, Landgraffio Hassiae, alijsque primae Nobilitatis*” (L. a. 1697, 33r).

<sup>214</sup> Auch an anderen Orten wird der Begriff *pergula* für Galerie verwendet. So beispielsweise bei der Beschreibung der neuen Einrichtung der Bibliothek im Jahr 1736, wo mit *pergula* die Galerie zwischen Erdgeschoß und Obergeschoß bezeichnet wird. Vgl. H. c. III, 62v.

<sup>215</sup> H. c. III, 65v.

glänzen von Gold. Ein scharlachrotes Tuch verhüllt die Kapelle und eisernes Gitterwerk verschließt sie, das selbst auch durch seine feine Gestaltung und das in die Verzierung eingelegte Gold hervorsteht.

Die im Text ebenfalls ausführlich beschriebene Kapelle wird in einem eigenen Kapitel zu besprechen sein, ich möchte mich hier ausschließlich der Beschreibung der gesamten Galerie widmen.<sup>216</sup>

Zunächst wird von einer zweistufigen Erhöhung in der Mitte der Galerie gesprochen. Diese Erhöhung diente möglicherweise nicht nur der Einrichtung der Kapelle, wie im Text erwähnt. In Anbetracht der Tatsache, dass die Galerie teilweise als Art Loge für hohe Gäste diente, könnte die Erhöhung in der Mitte womöglich auch zur Betonung im Sinne einer fürstlichen Mittelloge gedient haben. Eine solche Konstruktion findet sich auch im kaiserlichen Hoftheater des Jahres 1700 (Abb. 8) und entsprach der zeitgenössischen Bühnentechnik.<sup>217</sup>

Der Text weist zwar nicht explizit darauf hin, doch denke ich, dass sich diese Galerie über die gesamte Breite der hinteren Saalwand erstreckte. Anders lassen sich eine Kapelle, zwei Kästen und zwei Türen nicht unterbringen. Im Text werden keine konkreten Maßangaben genannt, doch könnte ich mir gut vorstellen, dass die Galerie zumindest eine Fensterbreite einnahm. Nur so lässt sich die ebenfalls 1736 erwähnte Anzahl von je 3 gegenüberliegenden Wandflächen zwischen den Fenstern erklären.<sup>218</sup> Das erste Fenster wurde womöglich von den genannten großen Kästen verdeckt. Darin könnten eventuell Gerätschaften für die Versammlungen der marianischen Kongregation untergebracht gewesen sein. Die Tatsache, dass nur eine der beiden Türen an der Saalrückwand als echt erweist, liegt womöglich an der Anordnung der Stiegen, die zum Theatersaal führten.<sup>219</sup>

Interessant ist auch die Farbgestaltung der Galerie mit Marmor- und Goldfarben. Dieselben Farben wurden auch bei der Bemalung des gegenüberliegenden Bühnenvorbaus

---

<sup>216</sup> Zur Marienkapelle siehe das Kap. 3.2.3 „Marienkapelle“.

<sup>217</sup> Vgl. KÜSTER, 70.

<sup>218</sup> Dazu siehe genauer das Kapitel 3.2.1 „Seitenwände und Gemälde“.

<sup>219</sup> Siehe dazu die Anordnung der Stiegen auf den Albertina-Plänen (Abb. 11).

(*propylaeum*) verwendet, worauf in dessen Beschreibung explizit hingewiesen wird.<sup>220</sup> Die gleiche Farbgebung war ein wesentlicher Teil der einheitlichen Saalgestaltung, die mit dem Umbau des Jahres 1736 erreicht wurde.

Die neue Galerie hatte nicht lange Bestand. Denn schon in den Jahren 1754/1755 verlor der Saal seine Funktion als Fest- und Theatersaal an den Fest-saal im neuen Aula-Gebäude und auch die Versammlungen der marianischen Kongregation wurden an einen anderen Ort verlegt. Es ist davon auszugehen, dass die Galerie zusammen mit der restlichen Saaleinrichtung im Zuge der Umgestaltung des Saales in ein Naturalienkabinett (*musaeum mathematicum*) abgerissen wurde.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die hier beschriebene Galerie nicht mit der Galerie identisch ist, die auf den Albertina-Plänen zu sehen ist (Abb. 10 und Abb. 11). Diese rundumlaufende Galerie wurde wahrscheinlich im Zuge der erwähnten Umwidmung des Theatersaales in ein Naturalienkabinett (*musaeum mathematicum*) im Jahr 1755 errichtet und war über zwei Wendeltreppen zugänglich. Laut FITZINGER bestand sie bis 1807, als sie im Zug der Umgestaltung des Naturalienkabinetts gemeinsam mit der restlichen Saaleinrichtung abge

---

<sup>220</sup> Vgl. H. c. III, 66r: „*Theatri frontem pergulae obvertentis propylaeum sanè magnificum ijsdem cum illa coloribus auróque haud parcius nobilitatum*“ / „Das wirklich prächtige *propylaeum* der Bühne, die der Vorderseite der Galerie (*pergula*) zugewandt ist und das mit denselben Farben wie jene (sc. Galerie) und kaum weniger mit Gold veredelt wurde“.

### 3 Die Nutzung als *Odaeum Marianum*

Der Theatersaal wurde nicht nur für akademische Festakte und größere Theateraufführungen genutzt, es fanden darin auch Veranstaltungen der Marianischen Kongregation statt. Marianische Kongregationen waren von den Jesuiten geführte religiöse Laienvereinigungen und Teil ihres religiösen Erziehungsprogramms.<sup>221</sup> Ihr Zweck bestand in der Anleitung der Mitglieder zu einem aktiven christlichen Leben. Dazu gehörten regelmäßige (oft wöchentliche) Versammlungen und diverse Übungen, beispielsweise das Engagement der Kongregationsmitglieder im sozialen Bereich (Armenfürsorge, Krankenpflege, etc.).<sup>222</sup> Am Wiener Kolleg gab es fünf Kongregationen:<sup>223</sup> eine für Akademiker, zwei für Gymnasiasten und je eine am Konvikt St. Barbara bzw. am Seminar St. Ignatii.<sup>224</sup> Mit dem Theatersaal besonders verbunden war lediglich die Kongregation der Akademiker, die sogenannte größere Kongregation unter dem Titel „Mariä Himmelfahrt“.<sup>225</sup>

<sup>221</sup> HARTMANN 2001, 33 weist darauf hin, dass die Kongregationen für die Jesuiten neben der Missionstätigkeit ein weiteres Mittel zur Verbreitung des katholischen Glaubens waren. Genauere Ausführungen zur marianischen Kongregation im Allgemeinen (und teils auch speziell zu den Wiener Kongregationen) finden sich bei DUHR. Zur Geschichte der Kongregation am Wiener Kolleg v.a. nach der Ordensauflösung siehe die Ausführungen bei WRBA 1985B, 72–74.

<sup>222</sup> Andere Übungen waren z.B. häufiger Empfang der Sakramente, öffentliche Glaubensbetätigung in Form von Prozessionen, aktive Ausübung des Glaubens in Form von guten Taten uvm. Ausführlicher zu den Mitteln und Übungen der marianischen Kongregationen siehe DUHR 2, 2, 97–110.

<sup>223</sup> Ursprünglich war pro Kolleg nur eine Kongregation vorgesehen, doch kam es an den meisten Orten wegen der großen Zahl der Mitglieder schon im 16. Jahrhundert zu Teilungen (vgl. DUHR 1, 367). Im 17. Jahrhundert gab es bereits mehrere Kongregationen für die verschiedenen Stände, Altersgruppen und Nationen (vgl. DUHR 2, 2, 82). Am Wiener Professhaus gab es beispielsweise sechs Kongregationen: je eine deutsche und italienische Kongregation für Adelige, eine deutsche für verheiratete Bürger, eine italienische Bürgerkongregation, eine für Jünglinge und eine Kongregation für Handwerkslehrlinge (vgl. DUHR 2, 2, 85). Bei der Ordensauflösung 1773 waren es sogar zehn (vgl. DUHR 4, 1, 355).

<sup>224</sup> Die älteste und größte Kongregation war die Kongregation der Akademiker unter dem Titel „Mariä Himmelfahrt“. Sie wurde 1579 gegründet und setzte sich aus den Mitgliedern der vier Fakultäten der Universität zusammen (vgl. DUHR 1, 367 sowie H. c. I, 25v im Jahr 1579. Vgl. auch H. c. II, 160 im Jahr 1679, wo die 100-Jahr-Feier erwähnt wird.). Im Jahr 1628 wurde die mittlere Kongregation unter dem Titel „Mariä Empfängnis“ (*Congregatio media*) für die Schüler der Poetik und Rhetorik gegründet (vgl. L. a. 1628, 2v sowie DUHR 2, 2, 113, der jedoch fälschlich annimmt, es handle sich dabei lediglich um einen neuen Titel der größeren Kongregation.). Die Schüler der Grammatikklassen waren in der kleineren bzw. kleinsten Kongregation unter dem Titel „Mariä Reinigung“ (*Congregatio minima*) zusammengefasst. Zudem gab es Kongregationen am Seminar St. Ignatii unter dem Titel „Mariä Heimsuchung“ und am Konvikt der Hl. Barbara. Seminar und Konvikt waren Nachfolger der Bursen, in denen die Studenten früher untergebracht waren (vgl. DUHR 1, 295–96). Bei der Kongregation am Konvikt S. Barbarae handelte es sich wohl um keine marianische Kongregation, sie dürfte jedoch mit der Studentenkongregation in Verbindung gestanden haben (vgl. DUHR 1, 365–67, dessen Ausführungen jedoch teilweise unklar bleiben.).

<sup>225</sup> In den Ordenschroniken wird sie als *maior Congregatio ex quatuor Facultatibus conflata sub titulo Gloriosae in caelos Assumptae Virginis* oder kurz als *Sodalitas maior* bezeichnet. MÜHLBERGER II, 260 nennt auch die Bezeichnung *Sodalitas parthenia*. DUHR 1, 367 weist darauf hin, dass der Titel der Wiener

Denn jede Kongregation verfügte über einen eigenen Versammlungsraum für regelmäßige Treffen und Feierlichkeiten, der in den Chronikquellen als *Odaeum* bezeichnet wird.<sup>226</sup> Der Kongregation der Akademiker, die die meisten Mitglieder hatte, stand dafür der Theatersaal zur Verfügung. Daher findet sich in den Ordenschroniken für den Saal neben *Aula academica* in diesem Zusammenhang auch die Bezeichnung *Odaeum Marianum*.<sup>227</sup>

In der Sekundärliteratur finden sich nur wenige Informationen zu dieser Funktion des Theatersaales. Die Ausführungen beschränken sich zumeist auf die Erwähnung der Funktion als Versammlungsort der marianischen Kongregation, genauere Untersuchungen über den Theatersaal als *Odaeum Marianum* gibt es bisher nicht.<sup>228</sup> Im Gegensatz dazu berichten die Ordenschroniken regelmäßig über die Aktivitäten der Kongregation im Saal. Der Saal diente der Kongregation vor allem als Versammlungsraum für ihre wöchentlichen Treffen.<sup>229</sup> Möglicherweise wurde er auch für die Feierlichkeiten der Kongregation – gefeiert wurden als Hauptfest Mariä Himmelfahrt und als Nebenfest Mariä Verkündigung – genutzt, dafür gibt es jedoch keinerlei Hinweis in den Texten.<sup>230</sup>

---

Kongregation der Akademiker von der Norm abweicht: die meisten marianischen Kongregationen bestanden nach dem Vorbild der Kongregation am römischen Kolleg unter dem Titel „Mariä Verkündigung“.

<sup>226</sup> Als *odeion* oder *odeum* bezeichnete man in der Antike ursprünglich überdachte Rundbauten für Aufführungen und Wettstreite in Gesang und Instrumentalmusik, wurden aber auch für Versammlungen benutzt. Bei DUHR findet sich die Bezeichnung „Oratorium“, er berichtet über das Jahr 1646, dass alle Kongregationen im Wiener Professhaus eigene Oratorien hatten (vgl. Duhr 2, 1, 321). Für das Akademische Kolleg findet sich in den Ordenschroniken neben Berichten über den Theatersaal als *Odaeum* der akademischen Kongregation auch ein Eintrag über die Räume der beiden Schülerkongregationen: im Jahr 1709 wurden deren *Odaea* mit neuen von Andrea Pozzo gestalteten Altären ausgestattet (vgl. H. c. II, 410v). Wo genau sich die Räume befanden, geht aus der Beschreibung leider nicht hervor.

<sup>227</sup> Vgl. z. B. H. c. II (1687), 236r bzw. H. c. III (1751), 151r. Daneben finden sich in den Chroniken die Varianten *Odaeum Parthenium* (vgl. H. c. III (1738), 75v bzw. L. a. 1700, 42v), *Aula Parthenia* (vgl. H. c. III (1739), 82r) sowie *Odaeum Academicum* (L. a. 1723, 39v bzw. L. a. 1724, 67v).

<sup>228</sup> Einzig bei DIETRICH finden sich quellenbasierte Überlegungen. DUHR, der sich sehr ausführlich mit den marianischen Kongregationen beschäftigt, nennt zwar Details zur Studentenkongregation, der Theatersaal als Versammlungsort wird jedoch nicht erwähnt. MÜHLBERGER 1997, 260 und BRACHETTI, 6 erwähnen lediglich den Saal als Versammlungsort.

<sup>229</sup> Dass die Versammlungen wöchentlich stattfanden, belegen etwa die Annalen zum Jahr 1736: „(...) *Sodalitatis majoris, quae hebdomadarium loci hujus usum habet* (...)“ (L. a. 1736, 100v). DUHR nennt sogar die genaue Zeit der Versammlungen: er zitiert einen Bericht aus dem Jahr 1617, der von einer Dauer von 13 bis 14 Uhr spricht (vgl. DUHR 2, 2, 98), im Jahr 1655 soll der Beginn auf 14 Uhr verlegt worden sein (vgl. DUHR, 3, 643).

<sup>230</sup> Möglicherweise fanden die Feierlichkeiten auch in der Jesuitenkirche statt. Daneben gab es regelmäßige Prozessionen außer Haus: In der Woche um Mariä Himmelfahrt fand zusätzlich eine Prozession zum *Odaeum Marianum* in Hietzing, in der Fastenzeit eine Prozession zum Kalvarienberg in Hernals statt (Die Ordenschroniken berichten darüber jährlich, vgl. z.B. H. c. II (1700), 316v.). Dazu kam eine jährliche

In der Woche nach Mariä Himmelfahrt dürfte jedoch regelmäßig – vielleicht als Abschluss der Feierlichkeiten? – eine feierliche Zeremonie im Theatersaal abgehalten worden sein.<sup>231</sup> Neben den regelmäßigen Versammlungen finden sich zudem Berichte über außerordentliche Aktivitäten: So gibt es etwa vereinzelt Meldungen über Theaterstücke, die von den beiden (kleineren) Gymnasiasten-Kongregationen auf der Bühne des Saales aufgeführt wurden.<sup>232</sup> Eine ungewöhnliche Übung der Kongregation bezeugen die Annalen für das Jahr 1687: bei einer Nachtwache anlässlich der Feierlichkeiten von „*Mariae Himmelfahrt*“ reinigten die Mitglieder der größeren Kongregation den Theatersaal mit eigenen Händen.<sup>233</sup>

Ab wann der Theatersaal für marianische Zwecke verwendet wurde, kann nicht genau gesagt werden. In den Ordenschroniken findet sich genauso wie für die anderen beiden Verwendungen keine diesbezügliche Erklärung. Explizit erwähnt wird die Verwendung bei Testarello 1685:<sup>234</sup> „und pflegt man alle *actus publicos*, alß *promotiones*, *disputationes*, wie auch die größere *congregation* Unserer lieben Frawen alle Zeit darin zu halten“. Der erste diesbezügliche Eintrag in den Ordenschroniken ist die Beschreibung des Saalputzes aus dem Jahr 1687:<sup>235</sup> „(...) *Auditorium Academicum in quo Congregatio suos habet conventus* (...).“ Ich halte es jedoch aufgrund der großen Zahl der Mitglieder der *Sodalitas maior* für wahrscheinlich, dass die Treffen von Anfang an im Theatersaal stattfanden.<sup>236</sup>

---

Feierlichkeit für eine *Virgo Foyensis* oder *Voyensis*, worum es sich dabei genau handelte, bleibt jedoch unklar. (vgl. z.B. H. c. II (1700), 316v).

<sup>231</sup> Im Jahr 1698 wird berichtet, dass der in diesem Jahr errichtete neue Altar im Zuge dieser Feier das erste Mal benutzt worden ist. Den Quellen zufolge sei das immer schon üblich gewesen. Vgl. H. c. II, 297r.

<sup>232</sup> So führte etwa die kleinere Kongregation unter dem Titel „Mariä Reinigung“ im Jahr 1641 zu Ehren ihres neuernannten Rektors Ferdinand, dem Sohn des Kaisers, ein *Drama Parthenicum* auf (vgl. L. a. 1641, 14r). Die mittlere Kongregation unter dem Titel „Mariä Empfängnis“ brachte anlässlich der Säcularfeier der größeren marianischen Kongregation im Jahr 1679 ein Stück auf die Bühne. (vgl. L. a. 1679, 137). Laut DUHR war dieser Usus in allen Provinzen verbreitet und wurde bereits früh beklagt (vgl. DUHR 2, 1, 666). In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bürgerte er sich in einzelnen Kongregationen immer mehr ein, vor allem anlässlich der Wahl eines neuen Präses (gemeint ist wohl der Vorsitzende des Vorstandes). (vgl. DUHR 3, 648).

<sup>233</sup> Vgl. H. c. II, 236r: „*Auditorium Academicum in quo Congregatio suos habet conventus, proprijs manibus mundârunt*.“

<sup>234</sup> Testarello, 827–828.

<sup>235</sup> H. c. II, 236r. Bestätigt wird die Funktion des Theatersaales als *Odaeum* abermals im Jahr 1689: „*aula academica marianis conventibus destinata*“ (H. c. II, 296v).

<sup>236</sup> Anders DIETRICH, 5, die vermutet, dass die Kongregation erst im Jahr 1736 das Mitbenutzungsrecht für den Theatersaal erhielt. Eine stichprobenartige Aufstellung der Mitgliederzahlen der Wiener Kongregationen für einzelne Jahre findet sich bei DUHR: Die größere Kongregation hatte demnach im Jahr 1643

Im Rahmen seiner Funktion als *Odaeum Marianum* erhielt der Saal auch spezielle Einrichtung, über die die Ordenschroniken ausführlich berichten. Demnach wurde im Jahr 1698 ein Marienaltar errichtet, der allerdings im Jahr 1736 wieder abgerissen und durch eine Marienkapelle ersetzt wurde. Das Jahr 1736 ist als Jahr des großen Saalumbaus ein wichtiges Datum in der Baugeschichte des Theatersaals. Der Umbau selbst stand größtenteils im Zeichen der Ausgestaltung des Saales für seine Funktion als *Odaeum Marianum*. Neben der bereits erwähnten Marienkapelle wurde als deutlichstes Zeichen dieser Funktion des Saales ein Deckenfresko mit dem Thema der Himmelfahrt Mariä geschaffen, das auch heute noch erhalten ist. Die Beschreibungen der spezifisch zur Nutzung durch die Marianische Kongregation errichteten Bauteile leisten wichtige Beiträge zur Baugeschichte des Theatersaales. In der Forschung wurden sie allerdings abgesehen vom Deckenfresko bisher kaum besprochen. In den nachfolgenden Kapiteln sollen die einzelnen Textstellen zugänglich gemacht und in die Betrachtungen zur Ausgestaltung und Baugeschichte des Theatersaales einbezogen werden. Zudem soll das weitere Schicksal des *Odaeum Marianum* nach dem Auszug aus dem Theatersaal im Jahr 1755 beleuchtet werden um so ein abgerundetes Bild der Entwicklung zu erhalten.

---

400 (vgl. DUHR 2, 1, 321), 1649 bereits 550 (vgl. DUHR 2, 2, 85) und im Jahr 1735 bereits 1020 (vgl. DUHR 4, 1, 351) Mitglieder.

### 3.1 Errichtung eines Marienaltars (1698)

Der Theatersaal, der ja nicht ausschließlich für die Zwecke der marianischen Kongregation genutzt wurde, dürfte zunächst ob seiner Mehrfachnutzung nicht über einen eigenen Altar verfügt haben. Zumindest findet sich bei der ersten Beschreibung durch den Domherrn TESTARELLO aus dem Jahr 1685 zwar der Hinweis auf seine Funktion als Versammlungsort der Kongregation, ein für allfällige Feierlichkeiten zu verwendender Altar wird aber nicht genannt.<sup>237</sup> Möglicherweise lag das aber auch an der Tatsache, dass die Altäre für die Feierlichkeiten lediglich temporär errichtet wurden. Eine erste diesbezügliche Meldung findet sich im Jahr 1695, wo die *Historia collegii* über die Errichtung eines Altars anlässlich der Feier von Mariä Himmelfahrt berichtet:<sup>238</sup>

Exornavit hanc solemnitatem singulariter extracta ara magnifica, quam copiosa luminaria (...) illustraverunt.

Diese Feierlichkeit schmückte ein eigens errichteter prächtiger Altar, den viele Leuchten erstrahlen ließen.

Dass der genannte Altar nur temporär für das Fest errichtet und danach wieder entfernt worden war, lässt eine Bemerkung der *Historia collegii* aus dem Jahr 1698 vermuten, die in Zusammenhang mit dem Bericht über die Errichtung eines neuen – nun feststehenden – Altares steht:<sup>239</sup>

Serviet deinceps altare istud ad solitos conventus magno sanè laboris compendio, quo identidem nova altaria tumultuario opere construi et destrui antehac oportebat.

Dieser Altar wird für die gewohnten Zusammenkünfte dienen und zwar mit einer großen Ersparnis an Arbeit, denn bisher war es immer wieder nötig neue eilig gebaute (provisorische) Altäre zu errichten und abzubauen.

Wie aus der oben zitierten Textpassage hervorgeht, wurden die temporären Altäre im Jahr 1698 von einem fix im Saal stehenden Altar abgelöst. Er befand sich auf der der Bühne gegenüberliegenden Saalseite und nahm die gesamte Höhe des Saales ein. Er war jedoch so konstruiert, dass er bei Nichtgebrauch zusammengeklappt und der oberste Teil abgenommen werden konnte, damit er bei den anderen im Saal stattfindenden Ak-

---

<sup>237</sup> Vgl. TESTARELLO, 826.

<sup>238</sup> H. c. II, 273v. Ob dieser Usus erst 1695 eingeführt wurde oder schon früher so verfahren wurde, ist unklar, da frühere Belege für einen Altar in der *Aula Academica* fehlen.

<sup>239</sup> H. c. II, 287r.

tivitäten nicht hinderlich war. Eine ausführliche Beschreibung des neuen Altares liefert die *Historia collegii*:<sup>240</sup>

Erectum hoc anno est in Aula Academica Marianis conventibus destinata elegans, et affabrè concinnatum altare, quod fixum stabit ad ingressum Aulae ex adverso theatri, cuius altitudo à pavimento ad laqueare usque porrigitur, ne verò pars supra Musicorum pegma eminens prospectui ad theatrum officiat, ad nutum facillimè amoveri potest. Amplitudo aperti et explicati altaris ad 10. Geometricos pedes extenditur, ejusdem clausi et convoluti latitudo vix senos pedes excedit: geminae namque alae, quarum quaelibet unam intra, alteram supra duas columnas duorum sanctorum justae magnitudinis statuas, auro splendidè et copiosè illitas continet, ita adaptatae sunt, ut convolutae mensam altaris vix impleant, explicatae verò multùm extra illam protenduntur in geminas bases pro rerum usu facilè mobiles. Valvae etiam lignae intus et afforis non ineleganter pictae clauso altari sunt adversus pulveres praesidio, apertae verò magnum addunt ornamentum. Extima operis facies potissimum contegitur frustillis ex nucum radice excisis, et adeò concinnè et dexterè commissis, ut solidi ligni eleganter maculati speciem praeferat, ac superinductae vernicis splendore ita colluceat, ut pennicilli (sic!) industria potius, quam naturâ <e> ingenio in consimillimam varietatem elaborata videatur. Per certa intervalla artificiosè distinguitur vel auro inductis, vel ebani<sup>241</sup> (sic!) in morem denigratis tessellis. Medium occupat assumptae Virginis effigies caelestium geniorum famulatu stipata vivaci colorum lusu expressa, quam elegans et auro dives ex ligno parergon ornat: huic supereminet coronatum scutum nitidissimo auro micans, cuius media area argento candens, vel benefactoris cujupiam insignia gentilitia, vel pium symbolum expectat. Fastigium occupat lemniscata corona plurimo auro coruscans, et pro rerum usu mobilis, cuius vasto ambitu cingitur, et illustratur amoena pictura caelestis gloriae lucem vivis lineamentis adumbrans.

In diesem Jahr wurde in der *Aula Academica*, dem Ort der marianischen Zusammenkünfte, ein geschmackvoller, kunstgerecht zusammengefügtter Altar errichtet, der beim Eingang des Saales gegenüber dem Theater dauerhaft stehen wird. Seine Höhe erstreckt sich vom Boden bis zur Decke, damit aber nicht der Teil, der über das Gerüst für die Musikanten emporragt, den Blick zum Theater verbaut, kann er auf Verlangen sehr leicht fortbewegt werden. Die Größe des geöffneten und ausgebreiteten Altares erstreckt sich über 10 geometrische Fuß<sup>242</sup>, die Breite/Größe des geschlossenen und zusammengeklappten Altares überschreitet kaum sechs Fuß. Denn die beiden Flügel, die beide je zwei prächtig mit reichlich Gold überzogene Heiligenstatuen von angemessener Größe enthalten (eine zwischen, die andere auf zwei Säulen), sind so angepasst, dass sie geschlossen den Altartisch kaum anfüllen, ausgebreitet erstrecken sie sich jedoch weit über diesen hinaus zu zwei je nach Bedarf beweglichen Sockeln hin. Zudem

<sup>240</sup> H. c. II, 296v–297r.

<sup>241</sup> Bei dieser Form handelt es sich m.E. um einen Fehler, klassisch wäre *ebeni*, ich konnte keine Belege für eine neulateinische Nebenform *ebani* finden. Die Parallelstelle in den *Litterae annuae* hat die korrekte Form *ebeni* (L. a. 1698, 44r).

<sup>242</sup> Bei *pes geometricus* handelt es sich um ein in der Renaissance erfundenes Längenmaß, das der Vereinheitlichung dienen sollte.

sind die hölzernen Türflügel innen und außen geschmackvoll bemalt und bieten dem geschlossenen Altar Schutz gegen Staub, geöffnet fügen sie jedoch große Zierde hinzu. Die Außenseite des Werkes ist hauptsächlich mit aus der Wurzel von Nussbäumen ausgeschnittenen Stückchen bedeckt, die so kunstgerecht und gewandt zusammengefügt sind, dass sie (sc. die Außenseite) den Anschein von schön geflecktem festen Holz erweckt und durch den Glanz des aufgetragenen Firnis so leuchtet, dass sie eher durch fleißigen Pinselstrich als durch die natürliche Beschaffenheit in gleichmäßiger Vielfalt (sc. der Farben) ausgearbeitet scheint. In bestimmten Abständen ist sie mit kunstvoll in Gold getauchten oder wie Ebenholz geschwärzten (Mosaik)steinchen verziert. Die Mitte nimmt ein Bild der in den Himmel aufgenommenen und von der Dienstbarkeit himmlischer Genien umringten Jungfrau in lebhaftem Farbenspiel ein, das ein geschmackvolles und reich mit Gold verziertes Beiwerk aus Holz schmückt. Über ihm (sc. dem Bild) ragt ein gekröntes Schild funkelnd von glänzendstem Gold hervor, dessen silbern glänzende Mitte das Familienwappen eines Wohltäters oder ein frommes Symbol erwartet. Die Spitze nimmt eine mit Bändern geschmückte von sehr viel Gold schimmernde Krone ein, die je nach Bedarf beweglich ist und von deren weitem Kreis das liebliche Gemälde umschlossen und beleuchtet wird, das das Licht der himmlischen Gnade mit lebhaften Federstrichen andeutet.

Die Kosten von 800 rheinischen Gulden trug die Kongregation, bis auf 100 rheinische Gulden, die die Professoren der vier Fakultäten – aus deren Mitgliedern sich die größere Kongregation ja zusammensetzte – für die Statuen ihrer Patrone beisteuerten. Erstmals verwendet wurde der Altar am Sonntag nach Mariä Himmelfahrt im Jahr 1689. Besonders interessant ist die spezielle Konstruktion des Altares als Flügelaltar mit abnehmbarem Oberteil (Krone).<sup>243</sup> Sie entspricht einerseits der nur zeitweisen Nutzung des Altares für Versammlungen oder Feierlichkeiten der Kongregation, andererseits war sie durch die Mehrfachnutzung des Theatersaales notwendig, denn die Krone versperrte die Sicht auf die Bühne.<sup>244</sup>

In späterer Zeit wurde die – wohl auch durch den nachträglichen Einbau des Altares in den Theatersaal bedingte – Raumlösung und die Konstruktion des Altares bereits als ungenügend empfunden, wie ein Bericht aus dem Jahr 1736 vermuten lässt:<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> Eine genaue Analyse der Ausgestaltung des Altars kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit leider nicht geleistet werden, allerdings wäre eine genauere kunsthistorische Untersuchung der Textstelle lohnend.

<sup>244</sup> Angesichts dieser doch eher umständlichen Lösung stellt sich auch die Frage, wieso der Altar Ausmaße hatte, die es erforderlich machten, bei größeren Veranstaltungen einen Teil davon abzutragen. Möglicherweise lässt dies als Hinweis auf eine intensivere Nutzung des Theatersaales durch die marianische Kongregation (im Vergleich zu anderen Veranstaltungen) interpretieren. Hierfür spricht, dass im Jahr 1736 der gesamte Saal auf Kosten der marianischen Kongregation erneuert und umgestaltet wurde.

<sup>245</sup> H. c. III, 65.

„*Deformis arca dorso ad frontem pergulae acclini aram antea complectebatur* / Ein unförmiger Kasten, der mit der Rückseite an die Vorderseite der Pergula (Galerie) gelehnt war, umgab früher den Altar“. Eine elegantere Lösung wurde erst im Jahr 1736 gefunden, als der Altar durch eine Marienkapelle ersetzt wurde.<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> DIETRICH, 18 identifiziert aufgrund der fehlerhaften Überlieferung in den *Litterae annuae* die genannte *pergula* mit dem truhenförmiger Bau des Altares und geht fälschlich davon aus, dass 1736 daraus die Kapelle gestaltet wurde. Genauer dazu siehe das Kap. 2.3 „Die Galerie an der Saalrückwand“.

### 3.2 Umbau zum *Odaeum Marianum* (1736)

Im Jahr 1736 wurde der Theatersaal, wohl als Teil eines größer angelegten Umbauprogrammes im gesamten *Collegium academicum*, komplett umgestaltet und bekam ein einheitliches Aussehen.<sup>247</sup> Die Fenster wurden begradigt und neue Bilder an den Wänden angebracht, die Zuschauerbänke wurden renoviert, an der Saalrückwand wurde eine neue Galerie mit integrierter Marienkapelle errichtet, die Bühne erhielt eine neue, verschließbare Front, die wie die Galerie bemalt war und an der Decke wurde ein prächtiges Fresko angebracht, das die Himmelfahrt Mariä darstellt und noch heute erhalten ist. Die Kosten für diesen Umbau beliefen sich auf 4100 rheinische Gulden und wurden zum größten Teil von der marianischen Sodalität getragen.<sup>248</sup> Die Schilderung dieses Umbaus in der *Historia collegii* ist gleichzeitig die erste umfassende Schilderung des Theatersaales in den Ordenschroniken. Sie zeugt auch von einem Paradigmenwechsel in der Nutzung des Saales. Die große Zeit des Jesuitentheaters war durch das mangelnde Interesse des Kaiserhauses vorbei und die Bühne wurde in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts den Gymnasiasten überlassen, was dazu führte, dass schließlich ein kleineres *Theatridion* auf die große Bühne gesetzt wurde. Die neue Bühnenfront, die im Zuge des Umbaus 1736 gebaut wurde, ermöglichte zudem die Verschließung der Bühnenöffnung, hinter der sich das *Theatridion* befand. So kam es de facto zu einer Raumteilung: auf der einen Seite die kleine Bühne auf der Bühne, auf der anderen Seite der Festsaal, der nun fast vollständig auf eine Nutzung durch die marianische Kongregation getrimmt wurde, die für die Umgestaltung auch aufkam. Sichtbar wird diese Umgestaltung vor allem in dem großen, aber auch in der festen Einrichtung einer Marienkapelle anstelle des alten Altars. Die neuen Gemälde an den Seitenwänden zeigen zwar die Fakultätspatrone der Universität, also keine dezidiert marianischen Motive, finden sich aber nach

---

<sup>247</sup> Die *Historia collegii* beginnt ihren Bericht mit der Ankündigung einer großen Veränderung und dem neuen Gesicht, das der Saal erhalten hat: *Sed peculiarem annus hic in huius Sodalitatis annalibus memoriam sibi vindicat ob novam aulae Partheniae iuxta atque Academicae faciem, quam anno isthoc induit, cuius typum et augustam speciem exhibemus.* Vgl. H. c. III, 65v–66r. Im Bezug auf das gesamte *Collegium academicum* berichten die Chroniken in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts von mehreren Um- und Neubauten: so wurde 1731 der 1. Stock der Aula umgestaltet (vgl. H. c. III, 27r), 1732 ist von einem neuen Trakt die Rede (vgl. H. c. III, 35r–v), 1733 folgt der Astronomieturm (vgl. H. c. III, 42v), 1736 die Bibliothek (vgl. H. c. III, 62v–63v). In der Literatur finden sich keine genauen Angaben zu dieser intensiven Bautätigkeit. DUHR 4,1,350–51 zählt die Erwähnungen in den Quellen auf, HUEBER, 121 beschränkt sich auf die Aussage, dass der Komplex bis zum Bau der Neuen Aula Mitte des 18. Jhdts. immer wieder erweitert wurde. GALL, 69 meint, dass durch diese „2. Bauwelle“ (ca. 100 Jahre nach der frühbarocken Bauphase) ungefähr der heutige Zustand des Komplexes hergestellt wurde.

<sup>248</sup> Vgl. H. c. III, 66r.

dem Auszug der marianischen Kongregation aus dem Theatersaal 1755 im neuen *Odaeum marianum* wieder.<sup>249</sup>

### 3.2.1 Seitenwände und Gemälde

Die Beschreibung der neuen Seitenwände und der darauf angebrachten großen Gemälde steht am Beginn der Schilderung des großen Umbaus im Jahr 1736. Die folgende Textstelle ist die erste und gleichzeitig einzige Erwähnung der Seitenwände in den Ordenschroniken.<sup>250</sup>

Latus utrumque **fenestrarum** quinarum ordine dispungitur, quarum inaequalis antehac altitudo ad symmetriae leges primis curis emendata fuit, R.<sup>(everen)di</sup> P.(atris) Rectoris Academici munifica pietate priscis orbiculis quadrata vitra, et vetustate exesis eorum jugamentis nova substituente. Earundem latera cum fronte RR. PP. Philosophiae Professorum liberalitate plastico opere gypsum induerunt; extantes verò secus fenestrarum hiatus adversique sibi seni parietes à totidem tabulis auro et sculptura insignibus decus accipiunt, quae geminorum Philosophiae Theologiaeque, et singulorum Juridicae, Medicaeque facultatis Tutelarium ab eleganti penicillo formam habent. Sunt hae tabulae ita muro aptatae, ut pensili aulaeorum serie /: quando eius<sup>251</sup> usus est :/ non obtegantur.

Jede Seite wird von einer Reihe von 5 Fenstern unterteilt, deren bisherige ungleiche Höhe zuallererst<sup>252</sup> gemäß den Gesetzen der Symmetrie berichtigt wurde, wobei durch die freigiebige Barmherzigkeit des ehrwürdigen Pater Rektors die alten runden Scheiben durch viereckige Gläser und deren durch das Alter zerfressene Fensterrahmen durch neue ersetzt. Ihre Seiten (sc. der Fenster) und die Vorderseite wurden durch die Freigiebigkeit der ehrwürdigen Patres Philosophieprofessoren mit Stuck verkleidet; die sechs (genauer: zwei mal je drei<sup>253</sup>) gegenüberliegenden Wände neben den Fensteröffnungen erhielten Zierde von ebenso vielen durch Gold und Skulpturen (sc. ihrer Rahmen) hervorstechenden Gemälden, welche von feinem Pinselstrich Abbildungen der je zwei Patrone der Philosophie und der Theologie, sowie der einzelnen Patrone der juristischen und medizinischen Fakultät enthalten. Diese Gemälde sind so an der Wand befestigt, dass sie durch die herabhängende Reihe der Vorhänge, wenn diese verwendet wird, nicht verdeckt werden.

In der Literatur wurde diese Textstelle bislang kaum rezipiert. Lediglich bei DIETRICH finden sich Mutmaßungen dazu, vor allem in Bezug auf die Gemälde und die Vorhang-

---

<sup>249</sup> Vgl. H. c. III, 164v.

<sup>250</sup> H. c. III, 65v.

<sup>251</sup> Die Parallelstelle in den *Litterae annuae* hat hier richtig: *eorum*. (L. a. 1736, 100r.)

<sup>252</sup> „*Primis curis*“ könnte in der Übersetzung „bei der ersten Instandsetzung“ auch auf eine frühere Instandsetzung verweisen, doch ist in den Quellen nichts über größere Arbeiten vor 1736 genannt.

<sup>253</sup> Vgl. L. a. 1736, 100r: *bis terni*.

technik. Sie geht davon aus, dass die Vorhänge dazu dienten die Bilder zu verdecken, damit die Zuseher bei Vorstellungen nicht davon abgelenkt würden. Dies steht allerdings in Widerspruch zur Textstelle, die explizit darauf hinweist, dass die Vorhänge so gestaltet waren, dass sie die Bilder eben nicht verdeckten.<sup>254</sup>

Der Text spricht von jeweils fünf Fenstern auf beiden Seitenwänden des Saales. Betrachtet man den Theatersaal in seinem heutigen Bauzustand, wird man acht Fenster auf jeder Seite zählen. Bei den fünf Fenstern der Textstelle dürfte es sich um die im Jahr 1736 nicht von der Bühne verdeckten Fenster handeln. Sie finden eine Entsprechung in den fünf Fenstern, die sich auf den modernen Plänen unter dem Deckenfresko befinden (Abb. 12 und Abb. 13). Das Fresko war an die Form des Bühnenvorbaus (*propylaeum*) angepasst, der gleich darauf folgte.<sup>255</sup> Die Nennung von lediglich fünf Fenstern in der vorliegenden Textstelle bestätigt die im Zusammenhang mit der Errichtung des *propylaeum* aufgestellte Überlegung, dass der Theatersaal in der Wahrnehmung des Jahres 1736 mit dem *propylaeum* abschloss und der eigentliche Bühnenraum, auf dem ab 1737 das *theatridion* Platz fand, nicht mehr Teil des Saales war.<sup>256</sup> Die genannten fünf Fenster entsprechen auch den auf den Albertina-Plänen eingezeichneten fünf Fenstern des großen Raumes des *musaeum mathematicum* (Abb. 10).

Neben der Anzahl der Fenster berichtet uns die *Historia collegii* auch von den dazwischenliegenden 6 Wänden, die mit ebenso vielen Bildern versehen wurden, die die Patrone der Fakultäten zeigen. Diese Passage ist insofern problematisch, als es nur vier Fakultäten gab. Deren Patrone werden in der *Historia collegii* in einem Eintrag zum Jahr 1727 genannt, in dem vier Statuen der Fakultätspatrone in der Jesuitenkirche beschrieben werden. Demnach waren es folgende Patrone: die Hl. Katharina für die Philosophie, der Hl. Johannes für die Theologie, für die Juristen der Hl. Ivo und die Hll. Cosmas und Damian für die Medizin. Cosmas und Damian teilten sich eine Statue.<sup>257</sup> Es scheint mir aufgrund dieser Textstelle nicht sehr wahrscheinlich, dass mit den „je zwei

---

<sup>254</sup> Vgl. DIETRICH, 13–15.

<sup>255</sup> Siehe dazu das Kap. 3.2.2 „Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä)“.

<sup>256</sup> Siehe dazu das Kap. 2.1.6 „Errichtung eines neuen Bühnenvorbaus (*propylaeum*) (1736)“.

<sup>257</sup> Vgl. H. c. II (1727), 519r: Beschrieben werden vier Statuen der Patrone in der Jesuitenkirche. Cosmas und Damian müssen sich eine Statue teilen, sodass auch für die vorliegende Stelle angenommen werden kann, dass sie als eine Person gelten.

Patronen der Philosophie und der Theologie“ wirklich zwei Patrone pro Fakultät gemeint sind. Denkbar wäre, dass Katharina und Johannes wie Cosmas und Damian auf einem Bild dargestellt wurden und somit lediglich drei Bilder für die Darstellung aller Patrone nötig waren, die an beiden Wänden spiegelgleich angebracht wurden.<sup>258</sup> Ein möglicher Grund für diese Verknappung könnte die begrenzte Anzahl der verfügbaren Wände sein. Wir wissen, dass der Saal über fünf Fenster auf jeder Seite verfügte. Betrachtet man die modernen Pläne des Saales, sieht man deutlich, dass im dem Bereich, den das Deckenfresko einfasst, vier Wände zwischen den Fenstern liegen, die theoretisch für die Aufhängung der Bilder genützt werden konnten. Allerdings wurde 1736 nicht nur das Fresko angebracht und die Bühnenfront errichtet, auf der Saalrückwand befand sich außerdem eine neue Galerie. Ich halte es für möglich, dass die Galerie zumindest in die Wand zwischen erstem und zweitem Fenster hineinreichte und deshalb lediglich drei Wände auf jeder Seite für Bilder zur Verfügung standen. Eine weitere mögliche Erklärung könnte der Zeitgeist des 18. Jahrhunderts bieten. Die Zusammenlegung der philosophischen und theologischen Fakultäten in ein Bild und die gleichzeitige Hervorhebung der juristischen und medizinischen Fakultäten durch jeweils eigene Bilder könnte als Zeichen der zunehmenden Säkularisierung im 18. Jahrhundert und den damit einhergehenden veränderten Gewichtungen der universitären Studienfächer interpretiert werden. Aufgrund fehlender zusätzlicher Belege muss es hinsichtlich dieser Frage aber bei Mutmaßungen bleiben.

Gesichert ist dahingegen der weitere Verbleib der Bilder. Die Chroniken berichten, dass sie im Jahr 1755 im Zuge der Verlegung des *Odaeum Marianum* in die *Domus Universitatis* mitgenommen wurden.<sup>259</sup> Eine weitere Erwähnung findet sich im Jahre 1765 in einem Bericht in den *Historia collegii* über die Ausstattung des wiederum neuen *Odaeum Marianum* im 1. OG der Alten Aula. Gemäß dieser Textstelle wurden die Bilder mit neuen Bordüren versehen.<sup>260</sup> Die Verbindung der Fakultätspatrone mit den Versammlungen der marianischen Sodalität belegt ein Bericht aus dem Jahr 1698, in dem von der Anschaffung von vier Statuen der Fakultätspatrone für die marianische Kongregation

---

<sup>258</sup> Anders DIETRICH, 15. Sie geht davon aus, dass die Patrone der Theologie und Philologie auf der einen, die Patrone der juristischen und medizinischen Fakultät auf der anderen Seite dargestellt wurden.

<sup>259</sup> Vgl. H. c. III, 164v.

<sup>260</sup> Vgl. H. c. III, 202v.

gesprochen wird.<sup>261</sup> Aufgrund dieser Schilderungen liegt die Annahme nahe, dass die Bilder bereits im Jahr 1736 als Teil der Ausstattung des *Odaeum Marianum* gedacht waren. Gemeinsam mit dem marianischen Thema des Deckenfreskos und der Marienkapelle unter der Galerie ergibt sich so ein thematischer Schwerpunkt in der Ausstattung der *Aula academica*, der auf eine mögliche Hauptnutzung durch die marianische Kongregation ab dem Jahr 1736 verweist.

### 3.2.2 Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä)

Das Deckenfresko ist schon allein durch sein Bildthema (dargestellt ist die Himmelfahrt Mariä) ein deutlicher Beleg für die Nutzung des Saales durch die marianische Kongregation. Zudem ist es der einzige heute noch erhaltene Teil der historischen Saaldekoration. Ursprünglich dürfte der Saal allerdings über eine bemalte Holzdecke verfügt haben, die von TESTARELLO im Jahr 1685 wie folgt beschrieben wird:<sup>262</sup>

Obenher ist es (sc. das Auditorium) mit sauberer tischlerarbeit betaffelt, mit vergulden rossen, gemahlten landschafften, laubwerckh und andern gemähl (...).

Diese Holzdecke wurde im Zuge der großen Neugestaltung des Theatersaales im Jahr 1736 durch das heute noch erhaltene Deckenfresko ersetzt. Es ist möglich, dass die Neugestaltung der Decke mit den Umbauarbeiten des Jahres 1708 in Zusammenhang steht. Damals musste die große Bühne im Saal abgebaut werden, damit im 1. Stock des Aula-Gebäudes morsch gewordene Balken ausgetauscht und ein neues Gewölbe errichtet werden konnten.<sup>263</sup> Eventuell geschah im Theatersaal das gleiche und die alte Holzdecke wurde dafür abgenommen, allerdings finden sich nirgends in den Chroniken entsprechende Belege. Ich halte es für wahrscheinlicher, dass das neue Fresko einfach Teil des Modernisierungsprogramms war, dem das gesamte Kolleg in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts unterzogen wurde. Neben dem Theatersaal wurden beispielsweise auch der Speisesaal (*triclinium*), die Kirche und die Bibliothek erneuert und ebenso mit

---

<sup>261</sup> Vgl. H. c. II, 297r.

<sup>262</sup> TESTARELLO, 827.

<sup>263</sup> Vgl. H. c. II, 403r. Zum Abbau der Bühne siehe das Kap. 2.1.8 „Verkauf der große Bühne (1754)“.

prachtvollen Fresken ausgestattet. Die *Historia collegii* berichtet darüber sehr ausführlich.<sup>264</sup> Über das Deckenfresko des Theatersaales ist im Jahr 1736 Folgendes zu lesen:<sup>265</sup>

Pars aulae suprema arte pictoriâ jucundam oculis scenam praebet: margo hujus operis geminus est, incumbentium sibi, geminamque porticum suffulcientium columnarum ordo, quae structura ab eodem celebri pictore, à quo Bibliothecae suprâ commemoratae laqueare eformata plurimum venustatis, quin et altitudinis aulae adijcit. Et quoniam locus iste simul est Partheniae Sodalitatis è quatuor facultatibus congregatae; ambitur hoc margine triumphalis pompa assumptae Virginis, sub quo titulo militat Sodalitas; nebulis illa suffecta, velut oculorum sphaeram proximè effugitura adspicitur, Geniis cincta famulantibus, quorum altiores alii, alii demissiores provolant; hi Reginae suae insignia deferentes, illi florum nimbos, isti suffiminum odores cum aere permiscentes.

Der oberste Teil der Aula bietet den Augen mit Malerei eine erfreuliche Szene dar: der Rand dieses Kunstwerks ist eine doppelte Reihe von dicht aneinander stehenden Säulen, die eine doppelte Säulenhalle tragen. Dieser, von demselben berühmten Maler, von dem die Decke der oben erwähnten Bibliothek stammt, gestaltete Bau fügt der Aula recht viel an Schönheit, ja sogar an Höhe hinzu. Und nachdem dies zugleich der Versammlungsort der aus vier Fakultäten gebildeten *Sodalitas Parthenia* ist, zieht am Rand ein Triumphzug der in den Himmel aufgenommenen Jungfrau, unter deren Namen die *Sodalitas* dient; jene ist von Wolken „unterbaut“ und wenn man sie anblickt, scheint es, als ob sie gleich aus dem Blickfeld entfliehe. Sie ist umgeben von dienenden Genien, von denen die einen höher, die anderen tiefer herbeifliegen. Sie bringen ihrer Königin deren Insignien, die einen Blumenbinden, die anderen verbreiten Düfte von Räucherwerk in der Luft.<sup>266</sup>

Der Text nennt das Bildthema, die schon erwähnte Himmelfahrt (*Assumptio*) Mariae, und liefert darüber hinaus eine recht anschauliche Schilderung der dargestellten Szene, die auch mit dem heutigen Erscheinungsbild des Freskos übereinstimmt. Über einer Scheinarchitektur, die das Fresko einrahmt, befindet sich ein Wolkenhimmel in dem Maria im Kreis von vielen Genien in den Himmel erhoben wird. Die Scheinarchitektur wird extra gelobt und wir erfahren auch, welcher Künstler dafür verantwortlich war. Es soll derselbe berühmte Maler gewesen sein, der auch das Deckenfresko der Bibliothek geschaffen hat, das ebenfalls im Jahr 1736 fertiggestellt worden war. Die entsprechende

---

<sup>264</sup> Zur Neugestaltung des Speisesaales im Jahr 1711 siehe H. c. II, 423r–424r, für die Beschreibung der Kirchengestaltung aus dem Jahr 1703 vgl. H. c. II, 361r–266r und zur Beschreibung der 1736 fertiggestellten Bibliothek siehe H. c. III, 62v–63v.

<sup>265</sup> H. c. III, 65v.

<sup>266</sup> Die Abfolge *hi...illi...isti* würde eigentlich bedeuten, dass drei Gruppen von Genien drei verschiedene Dinge (Insignien, Blumenbinden und Düfte) herbei tragen. Das Fresko zeigt jedoch nur Blumen und Weihrauch. Die Übersetzung folgt der Annahme, dass es sich dabei um die erwähnten Insignien handelt.

Textstelle der *Historia Collegii* nennt als Schöpfer des Bibliotheksfreskos den Theatermaler Antonius Danne.<sup>267</sup> Wir finden also in den Ordenschroniken eine konkrete Zuschreibung zumindest für die Ausführung der Scheinarchitektur. Wer die übrigen Teile ausführte, wird nicht erwähnt. In der Forschung wird die Frage der Urheberschaft des Freskos kontrovers diskutiert. Laut BRACHETTI galt vor allem in der älteren Forschung lange Zeit Andrea Pozzo, der für den Umbau und das prächtige Fresko der Jesuitenkirche aus dem Jahr 1703 verantwortlich war, als Schöpfer des Freskos im Theatersaal.<sup>268</sup> Er weist aber darauf hin, dass diese These später aufgrund der Tatsache, dass Pozzo bereits 1709 verstarb und das Fresko im Theatersaal aus stilistischen Gründen nicht vor 1731 entstanden sein konnte, abgelehnt wurde und die neuere Forschung (BRACHETTI schreibt Mitte des 20. Jahrhunderts) davon ausgeht, dass das Fresko von Pozzos Schüler Anton Hertzog stammt.<sup>269</sup> Die Urheberschaft Hertzogs wird auch in der späteren Literatur diskutiert. GALL spricht von einer möglichen Ausführung des Freskos durch Anton Hertzog, dessen Entwurf er aber auf Pozzo zurückführt.<sup>270</sup> Im Katalog von HAMANN/MÜHLBERGER/SKACEL findet sich bezugnehmend auf die Beschreibung des Freskos in den Ordenschroniken eine differenzierte Zuschreibung. Entwurf und Ausführung der Scheinarchitektur werden aufgrund von stilistischen Parallelen Vertretern der Familie Galli–Bibiena zugeschrieben, die Figuren sollen allerdings von Anton Hertzog stammen.<sup>271</sup> Diese Annahme basiert auf dem Vergleich der Figuren mit den Figuren des Bibliotheks–Freskos, als deren Schöpfer Anton Hertzog aufgrund von Bildsignaturen als sicher angenommen wird.<sup>272</sup> Obwohl sich der Katalog auf die Überlieferung der Ordenschroniken bezieht, wird der dort erwähnte Antonius Danne nicht genannt und nicht

<sup>267</sup> Vgl. H. c. III, 62v: *aedificavit hanc scenam celeberrimus ille Antonius Dannè*.

<sup>268</sup> Vgl. BRACHETTI, 5. FITZINGER, 43 geht in seiner Abhandlung über das Naturalienkabinett, in das der Theatersaal nach dem Auszug der Marianischen Kongregation verwandelt wurde, davon aus, dass das Fresko von Pozzo stammt. Zur Funktion des Saales als Naturalienkabinett siehe das Kap. 4 „Der Umbau zum *Musaeum Mathematicum*“. Dass Andrea Pozzo 1703 für die Umgestaltung der Kirche verantwortlich war, ist in den Ordenschroniken belegt. Vgl. H. c. II, 360r bzw. für eine ausführliche Beschreibung der Kirchengestaltung 361r–366r. 1711 wird Pozzo gemeinsam mit einem nicht näher genannten, aber als ebenso berühmt bezeichneten Schüler, der zudem wie Pozzo dem Orden der Jesuiten angehörte, als Schöpfer des Freskos im Speisesaal (*triclinium*) genannt. Vgl. H. c. II, 423v. Zu Pozzos Tätigkeiten in Wien siehe KARNER 2012, zu Pozzos Schöpfungen für den Jesuitenorden insgesamt siehe KARNER/LINSBOTH.

<sup>269</sup> Vgl. BRACHETTI, 6.

<sup>270</sup> Vgl. GALL, 70.

<sup>271</sup> Vgl. HAMANN/MÜHLBERGER/SKACEL, 296.

<sup>272</sup> Vgl. HAMANN/MÜHLBERGER/SKACEL, 297. Der Katalogtext zum Deckenfresko der Bibliothek weist darauf hin, dass Anton Hertzog nur als Figurenmaler bekannt ist und die Scheinarchitektur womöglich von einem anderen Künstler gemalt wurde. Auch hier wird die Architektur der Familie Galli–Bibiena zugeschrieben.

in die Überlegungen miteinbezogen. Am stimmigsten scheint mir die Überlegung Dietrichs zu sein, die sowohl die Überlieferung der Ordenschroniken als auch die kunsthistorischen Argumente der Bildsignaturen vereint. Sie nimmt an, dass die Scheinarchitektur dem Text entsprechend von Antonius Danne gemalt wurde, der Mittelteil des Freskos aber von Anton Hertzog stammte. Zudem geht sie davon aus, dass Danne und Hertzog auch gemeinsam für das Fresko der Bibliothek verantwortlich waren.<sup>273</sup> Wieso die Ordenschroniken aber an beiden Stellen ausschließlich Antonius Danne namentlich nennen, bleibt ungeklärt.

Abgesehen von der vorliegenden Textstelle finden sich in den Chroniken keine weiteren Einträge zum Deckenfresko. Allerdings zeugen anderen Quellen von dessen weiterer Geschichte. FITZINGER erwähnt in seiner Beschreibung des nach dem Auszug der marianischen Kongregation aus dem Theatersaal und dem Verkauf der großen Bühne im Jahr 1754 oder 1755 dort eingerichteten Naturalienkabinetts (*musaeum mathematicum*), dass das Fresko Anfang des 19. Jahrhunderts noch erhalten war.<sup>274</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist das Fresko auf einem Aquarell des Malers Gustav Hartinger zu sehen, dessen Szenerie mit der Beschreibung der Ordenschroniken übereinstimmt (Abb. 15).<sup>275</sup> BRACHETTI weist allerdings darauf hin, dass – bei aller Übereinstimmung mit dem Chroniktext – Hartinger schon nicht mehr den Originalzustand des Freskos portraitiert haben dürfte. Denn das Fresko hatte ursprünglich keine streng rechteckige Form, wie von Hartinger abgebildet, sondern war der Form der Bühnenfront angepasst, die über zwei seitliche Fortsätze in Richtung Zuschauerraum verfügte.<sup>276</sup> Die Ordenschroniken erwähnten diese Erweiterung nicht explizit. Entdeckt wurde sie laut BRACHETTI erst durch ein Gutachten des Bundesdenkmalamtes anlässlich der Restaurierung des Deckenfreskos im Jahr 1951.<sup>277</sup> Heute ist das Fresko in dieser restaurierten Version, die die Erweiterung zur Bühne hin zeigt, erhalten.<sup>278</sup>

---

<sup>273</sup> Vgl. DIETRICH, 17.

<sup>274</sup> Vgl. FITZINGER, 42. Zur Funktion des Saales als *musaeum mathematicum* und dem damit einhergehenden Umbau siehe das Kap. 3 „Die Nutzung als *Odaeum Marianum*“.

<sup>275</sup> Das Aquarell wurde auf Anlass des Bildhauers Josef Kassin († 1931) angefertigt, der seit 1893 im alten Universitätsviertel wohnte und sich sehr für die Erhaltung des originalen Bestandes (z.B. die Einrichtung der Bibliothek) einsetzte. Genauer dazu siehe BRACHETTI, 8.

<sup>276</sup> Vgl. BRACHETTI, 6. Zur genauen Form der Bühnenfront des Jahres 1736 siehe Kap. 2.1.6 „Errichtung eines neuen Bühnenvorbaus (*propylaeum*) (1736)“.

<sup>277</sup> Vgl. BRACHETTI, 6. Die Restaurierung war nötig geworden, da das Fresko bereits durch den Einbau einer Zwischendecke um 1900 und vor allem durch Beschädigungen im Zweiten Weltkrieg und der

Wann die ursprüngliche Form des Freskos zu der rechteckigen Form verändert wurde, ist unklar. Ich halte es aber für sehr wahrscheinlich, dass diese Veränderung noch im 18. Jahrhundert stattfand, konkret bei der Umwandlung des Theatersaales in das bereits erwähnte Naturalienkabinett (*Musaeum mathematicum*) im Jahr 1755.<sup>279</sup> Darauf lassen die Albertina-Pläne schließen, die den Zustand des Saales nach diesem Umbau zeigen. Zu sehen ist eine Wand, die den Saal nach fünf Fenstern in zwei Bereiche teilt (Abb. 10 und Abb. 11). Betrachtet man die modernen Pläne, die die rekonstruierte Form des Deckenfreskos zeigen, sieht man, dass die Erweiterung des Freskos zur Bühne hin genau an dieser Stelle beginnt (Abb. 13). Die neue Raumteilung könnte folglich der Anlass zur Übermalung der nach dem Abbau der Bühne ohnehin funktionslosen Erweiterung des Freskos gewesen sein.

### 3.2.3 Marienkapelle

Der Einbau einer fixen Marienkapelle war neben dem Deckenfresko wohl das deutlichste Zeichen für die Umgestaltung des Theatersaales in einen Versammlungsort der marianischen Kongregation. Die Marienkapelle, die sich unter der neugestalteten Galerie an der Saalrückwand befand, ersetzte den alten, als unförmig bezeichneten Altar des Jahres 1698. Die *Historia collegii* beschreibt die neue Kapelle wie folgt:<sup>280</sup>

Deformis arca dorso ad frontem pergulae acclini aram antea complectebatur: nunc ea pergulae novae est conformatio, ut in medio sui gemino gradu consurgens, et convexitate prominens, subtus capax sacello spatium designet. Ara libera sacelli medium obtinet. Sacelli ambitum in frontem, geminumque latus quatuor columnae distinguunt, eaque spatia intermedia vacua ternis tabulis eleganti margine vestitis ad venustatem implentur, quarum media, eaque arae imminens Assumptionem Virginis /:unde coetus nomen suum indispiscitur /:, lateralium altera Annunciationem, partum alia Incarnati Verbi repraesentat. Denique Sacelli (...) caelum recentis iterum albarij picturâ decoratur: atque in illo Sanctissima Trinitas adoranda exhibetur, (...). (...) Columnae Sacelli pergulaeque universae, cumque his bases, coronides, atque zophori marmorei coloris pigmentis, capitella verò cum stylobatis et cymatiis aurò nitent. Sacellum tegit pannus coccineus, clatrique ferrei saepiunt, ipsi quoque scita conformatione auròque in cymatia inducto conspicui.

---

Nachkriegszeit in schlechtem Zustand war. Dazu vgl. BRACHETTI, 7 und MÜHLBERGER 1997, 261. Zur Nutzung des Theatersaales nach der Zeit der Jesuiten vgl. GALL, 71, speziell für das 19. und die Erste Hälfte des 20. Jahrhundert vgl. BRACHETTI, 7–17, sowie MÜHLBERGER 1997, 261–262.

<sup>278</sup> Sie ist auch auf den modernen Plänen eingezeichnet (Abb. 12 und Abb. 13).

<sup>279</sup> Dazu siehe auch Anm. 274.

<sup>280</sup> H. c. III, 65v.

Ein unförmiger Kasten, der mit der Rückseite an die Vorderseite der *pergula* (Galerie) gelehnt war, umgab früher den Altar: nun hat die neue *pergula* eine solche Form, dass sie sich in ihrer Mitte um zwei Stufen erhebt und in einer Wölbung hervorrägt, dass sie darunter einen geräumigen Platz für eine Kapelle schafft. Ein freistehender Altar nimmt die Mitte der Kapelle ein. Die umgebende Wand der Kapelle teilen vier Säulen in Front und zwei Seiten. Die freien Zwischenräume werden durch drei Bilder, die mit geschmackvollem Rand (Rahmen) versehen sind, ausgefüllt und tragen so zur Zierde bei. Das mittlere über den Altar ragende Bild stellt die Himmelfahrt Mariä – von der die Versammlung (sc. Kongregation) ihren Namen hat – dar, von den seitlichen stellt das eine die Verkündigung, das andere die Geburt des inkarnierten Wortes (sc. Christi) dar. Außerdem wird die Decke der Kapelle erneut mit frischer Stuckmalerei geschmückt: (und zwar) wird in dieser (sc. Kapelle) die heilige Dreifaltigkeit zur Anbetung dargeboten/dargestellt, (...). (...) Die Säulen der Kapelle und der gesamten *pergula*, und mit ihnen die Sockel, Kränze und Friese sind mit marmornen Farben bemalt, aber die Kapitelle, Stylobate und Kymatien glänzen von Gold. Ein scharlachrotes Tuch verhüllt die Kapelle und eisernes Gitterwerk verschließt sie, das selbst auch durch seine feine Gestaltung und das in die Verzierung eingelegte Gold hervorsteht.

Die Errichtung einer eigenen Kapelle unter der neuen Galerie war in jedem Fall eine elegantere Lösung als der vor dem *pegma musicorum* stehende alte Altar, dessen Krone jedes Mal abgebaut werden musste, wenn man den Saal für einen anderen Zweck verwendete. Die Kapelle war als Teil der neuen Galerie in den Saalraum integriert und stand anderen Nutzungen nicht im Weg.<sup>281</sup> Bei Nichtgebrauch musste nur der Vorhang geschlossen werden. Die Bilder, die die Kapelle zu den Seiten hin abgrenzen<sup>282</sup>, zeigen Szenen aus dem Leben Mariä mit der Himmelfahrt Mariä als zentrale Darstellung. Dasselbe Motiv wird auch auf dem ebenfalls 1736 angefertigten Deckenfresko und auf den Altären der *Odaea* nach 1755 dargestellt. Im letzten, 1761 errichteten *Odaeum* finden sich Szenen aus dem Leben Mariä auf den Vorhängen wieder.<sup>283</sup> Die Kapelle diente möglicherweise auch kurzzeitig als Aufbewahrungsort einer Marienstatue, die seit dem

---

<sup>281</sup> Zur Gesamtgestaltung der neuen Galerie (*pergula*) siehe Kap. 2.3 „Die Galerie an der Saalrückwand“. Die in der *Historia collegii* erwähnte Erhöhung der *pergula* um zwei Stufen, die erst der Kapelle Platz schafft, könnte eventuell auch die Funktion gehabt haben, eine eventuelle Fürstenmittelloge von der übrigen Galerie abzugrenzen und auch optisch hervorzuheben (vgl. Kap. 2.3 „Die Galerie an der Saalrückwand“).

<sup>282</sup> Die genaue Konstruktion geht aus dem Text nicht hervor. Es wird zwar erwähnt, dass die Bilder an drei Seiten zwischen den vier Ecksäulen eingefügt waren, unklar ist jedoch ob die Kapelle zusätzlich durch Seitenwände, an denen die Bilder angebracht waren, vom Raum abgetrennt war oder ob die Bilder allein quasi freistehend als Raumteiler fungierten.

<sup>283</sup> Siehe dazu das Kap. 3.3.1 „Neues *Odaeum* in der *Domus Universitatis* (1755)“.

Jahr 1644 im Stiegenhaus des Kollegiums verehrt wurde. Die Ordenschroniken erwähnen im Jahr 1744, dass sie während der Instandsetzung ihres Altares im Theatersaal untergebracht war.<sup>284</sup> Genutzt wurde die Kapelle bis zum Jahr 1755, als die Kongregation aus dem Theatersaal auszog und in ein neues *Odaeum* übersiedelte.<sup>285</sup>

---

<sup>284</sup> Vgl. H. c. III, 111r. Genauer über die Geschichte der Statue berichten die *Litterae annuae* des Jahres 1656 (vgl. L. a. 1656, 17–18).

<sup>285</sup> Wie lange die Kapelle im Saal Bestand hatte, ist nicht genau zu sagen. Fakt ist, dass im Jahr 1754/55 die *Sodalitas* in ein neues *Odaeum* zog, wo sie einen neuen Altar errichten ließ. Ob und welche Teile der Kapelle mit übersiedelt wurden, kann nicht genau gesagt werden. Auf den Albertina-Plänen, die den Bauzustand nach dem Jahr 1755 zeigen ist jedoch nichts von einer Kapelle bzw. einer Galerie auf der Saalrückseite zu sehen. Die neue Galerie war jetzt umlaufend und vermutlich auch von geringerer Tiefe. Ich halte es für wahrscheinlich, dass Galerie und Kapelle gemeinsam mit der übrigen Saaleinrichtung im Zuge der Umgestaltung des Saales in ein Naturalienkabinett abgetragen wurden.

### 3.3 Auszug und spätere Umzüge des *Odaeum Marianum*

Im Jahr 1755 verlor der Theatersaal seine Funktion als *Odaeum Marianum*. Die Kongregation musste den Saal – der für eine andere Nutzung vorgesehen war<sup>286</sup> – auf kaiserlichen Befehl als Versammlungsort aufgeben. Sie erhielt zwar einen neuen Raum für ihre Versammlungen, doch war im Jahr 1759 ein neuerlicher Umzug nötig. Nach verschiedenen temporären Versammlungsorten erhielt die *Sodalitas maior* im Jahr 1761 wieder ein eigenes *Odaeum*.

Für die Baugeschichte des Theatersaales sind die Entwicklungen nach dem Auszug der Kongregation im Jahr 1755 nur insofern von Bedeutung, als Teile der Saalausstattung in die neuen *Odaeia* übernommen wurden und somit noch für längere Zeit greifbar sind. Zudem lässt die (meist ähnliche) Gestaltung der neuen *Odaeia* Rückschlüsse auf die Funktion gewisser Teile des Theatersaales zu.

#### 3.3.1 Neues *Odaeum* in der *Domus Universitatis* (1755)

Nachdem der Theatersaal im Jahr 1755 für eine andere Nutzung bestimmt war und als Versammlungsort nicht mehr zur Verfügung stand, erhielt die Kongregation ein neues *Odaeum* in der *Domus Universitatis* (heute: Haus Sonnenfelsgasse 19). Der neue Versammlungsort wurde auf Kosten der Kaiserin – die den Umzug ja angeordnet hatte – mit Bänken, einer Galerie (*pergula*) und einem neuen Altar ausgestattet und auch sonst für die Zwecke der Kongregation prächtig ausgestaltet. Die *Historia collegii* liefert eine ausführliche Beschreibung:<sup>287</sup>

Major Academica Sodalitas, priore Odaeo suo, jubente Augustissima in alios usus converso, conventus suos in novum ejusmodi Augustissimae imperio, sumptuque in Domo Universitatis adornatum transtulit. Novum hoc odaeum in aedis sacrae formam adaptatum, et quadruplici subselliorum serie, qualis in templis visitur, suggestu item et pergula instructum sexaginta pedes in longum, unum et triginta in latum protenditur. Ara statuaria opere erecta marmor imitatur, et in caelaturas auro fulgentes omni ex parte desinit: tabula media Virginem in caelos assumptam exhibe[n]t: qui utrinque assistunt, coelestes genii albo colore imbuti Augustissimae Imperatricis insignia sustentant. Odae

---

<sup>286</sup> Vgl. H. c. III, 164v. Die Ordenschroniken erwähnen nichts Genaueres über die neue Nutzung des Saales. Es kann jedoch angenommen werden, dass der Saal nach 1755 die Naturwissenschaftliche Sammlung der Universität, das sogenannte *Musaeum mathematicum*, beherbergte. Genauer dazu siehe Kap. 4 „Der Umbau zum *Musaeum Mathematicum*“.

<sup>287</sup> H. c. III, 164v.

tabulatum juxta, ac parietes ab [,] eleganti pictura, artifice penicillo ad omnes Perspectivae regulas elaborata, cujus [,] suprema pars triumphalem DEIparae in caelos ingressum exhibet, plurimum ornamenti accipiunt, quibus non parum decoris addunt ê priore odaeum translatae, apteque per parietes dispositae Divorum quatuor Facultatum Patronorum icones, praegrandes item duae Sanctarum Barbarae et Catharinae Martyrum statuae auro vestitae. Magnificum hoc[,] et<, si modo pro tanto Sodalium numero satis amplum foret, numeris omnibus absolutum odaeum (...).

Nachdem ihr früheres Odaeum auf Anordnung der Kaiserin zu anderen Zwecken umgewandelt worden war, verlegte die größere akademische Sodalität ihre Versammlungen auf Befehl und Kosten der Kaiserin in ein neues Odaeum in der *Domus Universitatis*. Dieses neue Odaeum wurde im Stil eines Gotteshauses passend hergerichtet und mit vier Bankreihen, wie man sie in Kirchen sieht, ebenso mit einer Kathedra<sup>288</sup> und einer *pergula* ausgestattet und erstreckte sich in der Länge über 60, in der Breite über 31 Fuß. Der durch Bildhauerkunst errichtete Altar ahmt Marmor nach und endet an jeder Seite in vor Gold glänzenden Ziselierarbeiten<sup>289</sup>: das Gemälde in der Mitte zeigt die in den Himmel aufgenommene Jungfrau: in weiße Farbe getauchte himmlische Genien, die auf beiden Seiten aufwarten, halten die Insignien der hochheiligen Gebieterin. Die Decke des Odaeums war ebenso wie die Wände mit feiner mit kunstvollem Pinselstrich nach allen Regeln der Perspektive ausgeführter Malerei versehen, deren höchster Teil den triumphalen Einzug der Gottesmutter in den Himmel zeigt. Sie (sc. Wände (und Decke)?) erhielten viel Schmuck, einiges an Zierde fügten ihnen die aus dem früheren Odaeum herübergebrachten und passend entlang der Wände angeordneten Bilder der heiligen Patrone der vier Fakultäten hinzu, ebenso die zwei mit Gold bedeckten überaus großen Statuen der heiligen Märtyrer Barbara und Katharina. Dieses prächtige und, wenn es nur für die so große Zahl an Sodalen ausreichend groß gewesen wäre, vollkommene Odaeum (...).

Die Ausstattung des neuen Versammlungsraumes blieb im Grunde die gleiche wie im Theatersaal: der Text nennt einen Marienaltar, Bänke, eine *pergula*<sup>290</sup> und ein Deckenfresko, das – wie im Theatersaal – die Himmelfahrt Mariä darstellt. Zusätzlich wurden die Bilder der Fakultätspatrone, die an den Seitenwänden des Theatersaales angebracht

---

<sup>288</sup> Was genau man sich in diesem Zusammenhang unter einer „Kathedra“ vorzustellen hat und welche Funktion sie für die Kongregation hatte, ist mir noch unklar. Es dürfte sich dabei aber um einen fixen Bestandteil der marianischen Versammlungsräume handeln, bereits im Jahr 1688 findet sich ein Eintrag über die Anschaffung von Stoff für die beiden *cathedrae* des Odaeums. (vgl. H. c. II, 241r).

<sup>289</sup> Ziselieren ist eine Form der Metallverarbeitung, bei der die Oberfläche des Metalls durch Schläge mit einem Muster verziert wird.

<sup>290</sup> Dabei könnte es sich wieder um eine Art Orchesterempore handeln, die einerseits der erwähnten Ausstattung *in aedis sacrae formam* entsprechen würde, andererseits wahrscheinlich für die marianischen Feierlichkeiten genutzt wurde, die immer mit Musik (vgl. dazu H. c. II, 316v im Jahr 1700: *tubarum applausus*) verbunden waren. Sie könnte aber auch als eine Art Loge für hohe Gäste genutzt worden sein.

waren, aus dem alten *Odaeum* mitgenommen.<sup>291</sup> Ob die Bilder bereits 1736 dezidiert für die Ausschmückung des Theatersaales als *Odaeum Marianum* gedacht waren oder 1655 nur aufgrund der Umgestaltung des Saales und aus Ermangelung eines besseren Ortes im neuen *Odaeum* angebracht wurden, bleibt unklar. Ebenso bleibt die Frage offen, ob sich die beiden erwähnten Statuen der Hll. Barbara und Katharina auch bereits im Theatersaal befanden, wie es der Text nahe legt. Im Jahr 1738 werden zwar zwei Statuen im Zusammenhang mit der Kongregation erwähnt, allerdings handelt es sich dabei um Standbilder der *Virtus* und *Sapientia*, die für das Bühnenpropyläum bestimmt waren.<sup>292</sup>

Wo genau in der *Domus Universitatis* sich dieses neue *Odaeum* befand ist nicht zu sagen.<sup>293</sup> Es war jedoch mit einer Größe von 60 x 31 Fuß (das entspricht ~ 19 x 9,80m) deutlich kleiner als der Theatersaal (~ 40 (inkl. Bühne) x 19m).<sup>294</sup> Der fehlende Platz war möglicherweise mit ein Grund für den neuerlichen Umzug im Jahr 1759.

### 3.3.2 Neue Aula und Kapelle des Franz-Xaver (1759)

Im Jahr 1759 wurde das *Odaeum* aus der *Domus Universitatis* in den größten Saal des neuen Universitätsgebäudes verlegt.<sup>295</sup>

Major Academica Sodalitas assumptae in caelos Deiparae sacra (sic!) e loco veteri, qui non paucos sodalium partim angustiis exludebat partim impendentis ruinae metu absterrebat a conventibus, in amplioem, ac securiorem hoc anno transiit aulam videlicet maximam novi Academici aedificij. Atque licet in transferendum illuc aram, reliquaue, qua licuit, ad pietatis usus instruenda necessarii sumptus e Sodalitatis aeraris faciendi fuerint, hos tamen bene collocatos credidit, cum illico ad capacioem locum majorem longe, quam antehac sodalium numerum affluentem conspexit.

---

<sup>291</sup> Die Bilder der Fakultätspatrone sind neben der großen Bühne der einzige Teil der Einrichtung des Theatersaales, der auch nach 1755 noch greifbar bzw. noch vorhanden ist. Die restliche Saalausstattung dürfte dem Umbau zum Opfer gefallen sein (vgl. Kap. 4 „Der Umbau zum *Musaeum Mathematicum*“).

<sup>292</sup> Vgl. H. c. III, 75v: „*Inter emmolumenta refert odaeum Parthenium Inclytæ Facultatis Philosophicæ insigni rursus munificentia omnibus numeris absolutum inserta enim columnis quæ totam theatri molem sustinent virtutis inde, hinc sapientiae simulacra auro obducta, ex ligno affabre elaborata studiosam juventutem ad litterarum et virtutum studia non invitant tantum sed et Aulae pulcherrimæ splendorem reddunt Illustriorem.*“.

<sup>293</sup> Die ehemalige *Domus Universitatis* in der Sonnenfelsgasse 19 verfügt zwar heute noch über einen größeren Versammlungssaal, den sogenannten „Theatersaal“, der dafür in Frage kommen könnte. Die im Text angegebenen Abmessungen des *Odaeum Marianum* entsprechen jedoch nicht den heutigen Maßen.

<sup>294</sup> Die geringe Größe wird bei den meisten der *Odea* nach 1755 beklagt, was jedoch angesichts der großen Zahl der Mitglieder (für das Jahr 1735 nennt DUHR 4, 1, 351 stolze 1020 Mitglieder) nicht übertrieben erscheint.

<sup>295</sup> Vgl. H. c. III, 179v.

Die größere akademische Sodalität der in den Himmel aufgenommenen Gottesmutter (...) übersiedelte in diesem Jahr aus dem alten Raum, der nicht wenige Sodalen teils durch die Enge von den Versammlungen ausgeschlossen, teils durch die Furcht vor einem drohenden Einsturz abgeschreckt hatte, in einen größeren und sichereren, nämlich in den größten Saal des neuen Universitätsgebäudes (sc. Neue Aula). Und auch wenn das notwendige Geld für die Überführung des Altares dorthin und für die restliche Ausstattung für den frommen Gebrauch, soweit sie erlaubt/möglich war, aus der Kasse der Sodalitas aufgewendet werden musste, glaubte man dennoch, dass es gut angelegt war, weil man erwartete, dass dorthin zu dem geräumigeren und größeren Ort eine viel größere Zahl an Sodalen als zuvor herbeiströmen werde.

Die *Historia collegii* nennt neben dem Platzmangel auch den schlechten Zustand des Gebäudes. GALL erwähnt bereits für die Jahre 1755/1756 Renovierungsarbeiten in der *Domus Antiqua*.<sup>296</sup> Möglicherweise wurde die Kongregation durch Umbauarbeiten zum Auszug gezwungen. Die Kosten für den Umzug musste die Kongregation – im Gegensatz zum ersten Umzug 1755 – selbst tragen. Doch war durch den neuerlichen Ortswechsel das Platzproblem zumindest kurzzeitig gelöst. Allerdings musste die Kongregation den großen Festsaal des neuen Universitätsgebäudes bereits im Jahr 1760 wieder verlassen. Zwischenzeitlich diente ihr die Kapelle des Franz-Xaver als Versammlungs-ort:<sup>297</sup>

Assumptae in Caelos Deiparae sodalitas e quatuor Academicis facultatibus congregata, quamquam post semestre spatium ex assignata superiore anno in aula Academica statione migrare jussa, atque in Sacelli Xaveriani angustias pro tempore compacta fuerit; nihil tamen vel ab antiqua sua pietate, vel splendore remisit.

Die aus den vier akademischen Fakultäten gebildete Sodalität der in den Himmel aufgenommenen Gottesmutter musste nach einem Semester aus dem im Vorjahr zugewiesenen Versammlungsort in der *Aula Academica*<sup>298</sup> ausziehen und wurde für einige Zeit in die Enge der Kapelle des Franz Xaver hineingedrängt; aber dennoch gab sie nichts von ihrer alten Frömmigkeit und Pracht ab.

Die *Litterae annuae* nehmen diesen raschen Wechsel der Örtlichkeiten bereits in ihrem Bericht aus dem Jahr 1759 voraus, indem sie den Umzug in die Neue Aula nur als eine

---

<sup>296</sup> Vgl. GALL, 96. Die Renovierungsarbeiten betrafen die Kongregation, deren Sitzungen (gemeint sind wahrscheinlich die monatlichen Vorstandssitzungen) aus dem Konsistorialsaal der *Domus Antiqua* in die alte Aula verlegt werden mussten.

<sup>297</sup> Vgl. H. c. III, 184v.

<sup>298</sup> Gemeint ist hier nicht der Theatersaal, sondern der neue Festsaal im neuen Aulagebäude von Jadot.

temporäre Lösung bezeichnen.<sup>299</sup> Die Kapelle des Franz-Xaver wurde wahrscheinlich trotz der großen Enge als einstweiliger Versammlungsort erwählt, weil sie bereits über einen Marienaltar verfügte.<sup>300</sup>

### 3.3.3 Eigenes *Odaeum* in der alten Aula (1761)

Nachdem sie in den Jahren zuvor keinen Versammlungsort über eine längere Zeit nutzen konnte, erhielt die Kongregation schließlich im Jahr 1761 wieder ein eigenes *Odaeum*.<sup>301</sup>

Caeterum cum anno Superiore Congregationi huic mandato caesareo ex aula maiori Universitatis denuo emigrandum fuerit, locus conventibus deinceps habendis in ipso Scholarum aedificio a R. P. Rectore constitutus est is, in quo ante Physicae ac Theologiae moralis praelectiones excipiebantur. Erecta ibidem ara nova cum prior altior ampliorque, quam pro hoc loco esset< > perfossus, quantum licuit, paries, qui utramque Scholam dirimit. Caetera denique omnia ad pietatem aptata non sine novo aerarii vulnere.

Außerdem wurde, nachdem diese Kongregation im Vorjahr auf kaiserlichen Befehl aus dem größeren Universitätssaal (*aula universitatis*) erneut ausziehen musste, vom verehrungswürdigen Pater Rektor für die folgenden abzuhaltenden Versammlungen ein Raum mitten im Schulgebäude bestimmt, in dem vorher die Vorlesungen der Physik und der Moralthologie gehört wurden. Ebendort wurde ein neuer Altar errichtet, weil der vorige zu hoch und zu groß für diesen Raum war; Die Wand, die die beiden Klassenzimmer trennt, wurde, soweit es ging, durchbrochen. Und schließlich alles Übrige für die Frömmigkeit eingerichtet, nicht ohne einen neuerlichen Einschnitt in die Kasse.

Was den Ort des neuen *Odaeums* betrifft, so denke ich, dass es sich bei dem erwähnten *aedificium scholarum* um das alte Aula-Gebäude handelt. Einerseits weil die Bezeichnung an die früheren Bezeichnungen der alten Aula als *scholae* bzw. *academicae scholae* erinnern, andererseits durch die Erwähnung der beiden alten Klassenräume, die zu diesem Zweck zusammengelegt wurden.<sup>302</sup> Selbstverständlich könnte mit *aedificium scholarum* auch das neue Aula-Gebäude von Jadot gemeint sein, doch halte ich es für

---

<sup>299</sup> Vgl. L. a. 1759, 54r: „*Major Sodalitas in Collegio Academico temporaneam, ut res docuit, sedem in aula novi Academici aedificij posuit.* / Die größere Kongregation im akademischen Kolleg errichtete ihren, wie die Geschichte lehrte, temporären Sitz im Saal des neuen Universitätsgebäudes.“

<sup>300</sup> Der Marienaltar der Kapelle des Franz Xaver wird in den Ordenschroniken im Jahr 1727 (vgl. H. c. II, 516v) und 1739 (vgl. H. c. III, 82r–v) erwähnt.

<sup>301</sup> H. c. III, 188r.

<sup>302</sup> Zu den Bezeichnungen der alten Aula in den Ordenschroniken siehe die Einleitung zu Kap. 2 „Die Funktion als Fest- und Theatersaal“. Die alte Aula wurde nach der Fertigstellung des neuen Aula-Gebäudes nur mehr vom akademischen Gymnasium genutzt. Vgl. BRACHETTI, 7, der eine diesbezügliche Nutzung ab 1756 annimmt.

unwahrscheinlich, dass in dem neuen Gebäude bereits Wände eingerissen und Klassenräume neu zugeteilt wurden. Wenn tatsächlich die alte Aula gemeint war, so lässt die Nennung von Physik und Moraltheologie, die zuvor in den beiden Klassen unterrichtet wurden, auf das 1. OG schließen, wo sich die höheren Klassen befanden.<sup>303</sup> Gestützt wird diese Annahme auch durch den Planbefund, der mit der Beschreibung der Ordenschroniken übereinstimmt: auf den Albertina-Plänen aus den Jahren 1756–73 findet sich im 1. OG der alten Aula zwei verbundene Klassenräume mit einem Altar eingezeichnet (Abb. 9). Bereits HUEBER erwähnt, wohl in Bezugnahme auf die Pläne, eine Kapelle in der Alten Aula, ich gehe jedoch davon aus, dass es sich bei den beiden Räumen im 1. OG um das neue *Odaeum Marianum* handelt.<sup>304</sup>

Eine genauere Beschreibung des neuen *Odaeum* findet sich erst im Jahr 1765, als Verschönerungsarbeiten durchgeführt wurden.<sup>305</sup>

At contra trecenti circiter floreni depensi sunt in exornationem Odei Mariani, cujus parietes omnes una cum fornice pictura non inelegante vestiti, fenestrae singulae cortinis transparentibus, et singulae Marianae vitae mysteria scite referentibus instructae; imagines Divorum, quos quatuor Facultates Academicae Patronos venerantur, novis, iisque elegantibus limbis inclusae fuerunt. Portae denique veteri substituta est nova, quae et amplitudine, et ornatu loci hujus sanctitatem a vicinis scholarum liminibus oportune distinguit.

Wohl aber wurden ca. 300 Floren ausgegeben zur Ausschmückung des *Odaeum Marianum*, dessen Wände gemeinsam mit dem Gewölbe mit feiner Malerei bedeckt, die einzelnen Fenster mit durchlässigen und die einzelnen Mysterien des Lebens Mariä geschmackvoll wiedergebenden Vorhängen ausgestattet; die Bilder der Heiligen, die die vier akademischen Fakultäten als Patrone verehren, wurden von neuen und geschmackvollen Bordüren umgeben. Schließlich wurde an die Stelle der alten Tür eine neue gesetzt, die in Größe und Zierde die Heiligkeit dieses Ortes von den benachbarten Eingängen der Klassen angemessen unterscheidet.

Ein Grund für die erst vier Jahre nach dem Einzug stattfindende Ausgestaltung und Verschönerung mag die schlechte finanzielle Situation der Kongregation gewesen sein, deren Kasse durch die vielen Umzüge und den damit verbundenen Kosten arg in Mitleidenschaft gezogen worden war. Möglicherweise befürchtete man auch einen neuerli-

---

<sup>303</sup> Im Jahr 1738 befanden sich im 1. OG beispielsweise die Klassen für Hebräisch und Kontroversaltheologie. Vgl. H. c. III, 71v.

<sup>304</sup> Vgl. HUEBER 120. In den Chroniken wird keine Kapelle in der Aula erwähnt.

<sup>305</sup> H. c. III, 202v.

chen Umzug und wartete deshalb so lange mit der endgültigen Adaption der neuen Räume. Interessant ist, dass sich die Bilder der Fakultätspatrone, die man aus dem Theatersaal in die *Domus Universitatis* mitgenommen hatte, die aber in den folgenden beiden temporären *Odaea* nicht erwähnt wurden, hier wieder an den Wänden befanden. Andere bekannte Ausstattungsteile, wie eine *pergula* oder Sitzreihen, dürften hier wohl aufgrund des geringen Platzes gefehlt haben. Der enge Raum, der einem Großteil der Sodalen den Zutritt zu Versammlungen verwehrte, wird im letzten Eintrag der Ordenschroniken zum *Odaeum Marianum* aus dem Jahr 1769 ausdrücklich beklagt.<sup>306</sup>

Trotz der sinkenden Bedeutung, die sich in diesen häufigen Umzügen in immer weniger repräsentative Räumlichkeiten zeigte, blieb die akademische Kongregation auch nach der Ordensauflösung im Jahr 1773 weiter bestehen und existiert bis heute.<sup>307</sup>

---

<sup>306</sup> Vgl. H. c. III, 216v: „*Ad studiosus adjunxerunt Sodales non pauci, quos scientia, virtusque spectatis jam dignitatibus admovit, ut jure dolendum, per angustum illud spatium, intra quod constricta gemit congregatio, aditu non paucos exclusos fuisse.*”.

<sup>307</sup> Genauer zur Geschichte der Kongregation von 1773 bis heute vgl. WRBA 1985B, 72–74.

## 4 Der Umbau zum *Musaeum Mathematicum* (Ausblick)

In den Jahren 1754 und 1755 verlor die *Aula academica* alle drei ihrer ursprünglichen Funktionen. Die Funktion als Theatersaal endete mit dem Verkauf der großen Bühne im Jahr 1754.<sup>308</sup> In ihrer Funktion als Festsaal der Universität wurde sie im Jahr 1755 vom Festsaal des neuen Aula-Gebäudes, dem heutigen Sitz der Akademie der Wissenschaften, abgelöst.<sup>309</sup> Die Nutzung des Saales als *Odaeum marianum*, also als Versammlungsort der Marianischen Kongregation, endete ebenfalls im Jahr 1755. Die Kongregation musste in ein anderes *Odaeum* übersiedeln, da die *Aula academica* auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia für eine andere Verwendung umgewandelt wurde.<sup>310</sup> In den Ordenschroniken wird über die Art dieser neuen Verwendung des Saales nichts verlautet. Aus anderen Quellen ist aber bekannt, dass der nunmehr ehemalige Theatersaal in den Jahren 1754 oder 1755 umgebaut wurde, um danach die naturwissenschaftliche Sammlung der Universität, das sogenannte „*Musaeum mathematicum*“, zu beherbergen.<sup>311</sup>

Dieses *Musaeum mathematicum* wurde im Jahr 1714 eingerichtet und enthielt Geräte, Bücher und Artefakte, die zu naturwissenschaftlichen Studienzwecken dienten. Eine der ersten Erwähnungen des *Musaeum* in den Ordenschroniken aus dem Jahr 1718 enthält eine genaue Beschreibung der verschiedenen Komponenten der Sammlung und der daran angeschlossenen Bibliothek. Die Stelle belegt zudem ihre Einrichtung im Jahr 1714.<sup>312</sup> In der Folge berichten die Chroniken regelmäßig über das Wachstum der

---

<sup>308</sup> Dazu siehe das Kapitel 2.1.8 „Verkauf der große Bühne (1754)“.

<sup>309</sup> Dazu siehe die Einleitung des Kapitels 2 „Die Funktion als Fest- und Theatersaal“ und besonders die Anm. 25.

<sup>310</sup> Vgl. H. c. III, 164v: „*priore Odaeo suo, jubente Augustissima in alios usus converso*“. Zum Auszug der Marianischen Kongregation und ihrem neuen Versammlungsort siehe das Kapitel 3.3.1 „Neues *Odaeum* in der *Domus Universitatis* (1755)“.

<sup>311</sup> Hier sei vor allem hingewiesen auf die ausführliche Geschichte der naturwissenschaftlichen Sammlung von FITZINGER, die gemeinsam mit anderen Quellen bei TRASKA aufgearbeitet wird. Dr. Georg Traska möchte ich an dieser Stelle für die Erlaubnis danken, seine unpublizierten Forschungen zu diesem Thema zu verwenden. Kurze Erwähnungen zum *Musaeum mathematicum* finden sich auch bei DUHR 4, 1, 350, sowie bei HUEBER, 124 und MÜHLBERGER 1997, 260. Den Bauzustand nach der Umwandlung des Saales in ein *Musaeum mathematicum* zeigen die Albertina-Pläne (Abb. 10 und Abb. 11).

<sup>312</sup> Vgl. H. c. II, 457v: „*Musaeum Mathematicum: quod ante quadriennium in hoc Academico Viennensi Collegio erectum*“. Die erste Nennung des *Musaeum mathematicum* in den Ordenschroniken stammt aus dem Jahr 1717, als von einem Besuch des spanischen Infanten Emanuel berichtet wird, der sich von dem

Sammlung an Maschinen, Geräten und Büchern.<sup>313</sup> Im Jahr 1733 wird über die Erweiterung des *Musaeum mathematicum* durch die Errichtung eines Turmes für astronomische Beobachtungen (*turris mathematica*) und einer daran angeschlossenen Bibliothek berichtet, deren Fresken von Franz Anton Danne ausgeführt wurden, der auch am Deckenfresko des Theatersaales beteiligt war.<sup>314</sup> Auf dem Turm wurde im Jahr 1735 eine Sternwarte (*observatorium astronomicum*) eingerichtet.<sup>315</sup> Laut den Ordenschroniken dürfte das *Musaeum mathematicum* in ganz Europa berühmt gewesen sein und man empfing teils hohen Besuch. Im Jahr 1717 wurde das *Musaeum* vom spanischen Infanten Emanuel besichtigt, im Jahr 1740 kam der Prinz von Sachsen und im Jahr 1741 sogar der Legaten des türkischen Hofes.<sup>316</sup> Auch der Kaiser war regelmäßig zu Gast.<sup>317</sup> Im Jahr 1746 berichten die Chroniken von öffentlichen Experimenten im Rahmen des neuen Studiums der Experimentalphysik.<sup>318</sup> Ähnliche physikalische Experimente wurden im Jahr 1748 sogar im Schloss Schönbrunn vor dem Kaiser gezeigt.<sup>319</sup> Laut FITZINGER war für diese Experimente der berühmte jesuitische Physiker Pater Joseph Franz (1704–1776) verantwortlich, der zwischen 1742 und 1776 in Wien Vorlesungen zur Experimentalphysik hielt und astronomische Beobachtungen anstellte.<sup>320</sup> Möglicherweise war Pater Franz auch für die Neuordnung der Sammlung verantwortlich, über die die Ordenschroniken im Jahr 1742 berichten.<sup>321</sup>

Wo sich das *Musaeum mathematicum* genau befand, geht aus den Texten der Ordenschroniken nicht hervor. FITZINGER geht allerdings davon aus, dass es sich in den Räu-

---

Jahr 1717 (vgl. L. a. 1717, 85) ? Hier fehlt was, oder; Achtung: Doppelung im Fliesstext!?. Dazu vgl. auch DUHR 4, 1, 350.

<sup>313</sup> So z.B. in den Jahren 1726 (vgl. H. c. II, 514v), 1736 (vgl. H. c. III, 64r), 1737 (vgl. L. a. 1737, 91v–92v) und 1740 (vgl. H. c. III, 90v).

<sup>314</sup> Vgl. H. c. III, 42v–43v. Zum Fresko des Theatersaales siehe das Kapitel 3.2.2 „Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä)“.

<sup>315</sup> Vgl. dazu einen Bericht aus dem Jahr 1736, der die Errichtung im Jahr davor erwähnt (Vgl. H. c. III, 64r–v). Über das *Observatorium astronomicum* berichten die Chroniken in der Folge in einem eigenen vom *Musaeum mathematicum* getrennten, aber meist daran anschließenden Abschnitt.

<sup>316</sup> Vgl. L. a. 1717, 85, für das Jahr 1740 H. c. III, 90v sowie für das Jahr 1741 H. c. III, 95r–v.

<sup>317</sup> Vgl. L. a. 1737, 91v: „*Musaeum Mathematicum nominis sui famâ totum jam Europaeum orbem implevit*“. Über Besuche des Kaisers berichten die Chroniken beispielsweise im Jahr 1730 (vgl. H. c. III, 20v–21r), als der Kaiser das *Musaeum mathematicum* eine Stunde lang besichtigte und im Jahr 1735 (vgl. H. c. III, 60r), als er zu einer astronomischen Vorführung eingeladen wurde.

<sup>318</sup> Vgl. H. c. III, 123r–124v.

<sup>319</sup> Vgl. H. c. III, 140r.

<sup>320</sup> Vgl. FITZINGER, Anm. 6, 41–43. Demnach soll Pater Franz im Jahr 1742 die Mittagslinie auf dem Stephansturm gezogen und im Jahr 1751 gemeinsam mit Kaiser Franz I. Versuche zur Gewinnung eines großen Diamanten aus der Zusammenschmelzung mehrerer kleinerer durchgeführt haben.

<sup>321</sup> Vgl. H. c. III, 100r–v.

men hinter dem Theatersaal befand, also eigentlich im Bereich der Hinterbühne.<sup>322</sup> Diesen Raum nahm laut Quellenbefund seit dem Jahr 1737 das *theatridion* ein, das auf die große Bühne gesetzt worden war.<sup>323</sup> Möglicherweise ist mit TRASKA unter Berücksichtigung der Ausdehnung der Hinterbühne davon auszugehen, dass das *Musaeum* nur einen sehr kleinen Teil des Raumes einnahm.<sup>324</sup> Jedenfalls übersiedelte das *Musaeum mathematicum* samt dem angeschlossenen chemischen Laboratorium in den Jahren 1754 oder 1755 in den ehemaligen Theatersaal.<sup>325</sup> In den Ordenschroniken wird dieser Umzug nicht erwähnt. Die *Historia collegii* begnügt sich mit der eingangs erwähnten Bemerkung, dass der Saal für eine neue Verwendung umgewandelt wurde.<sup>326</sup> Interessanterweise wird das *Musaeum* in den Ordenschroniken nach dem Jahr 1753 überhaupt nicht mehr erwähnt.<sup>327</sup>

Die Umwandlung des ehemaligen Fest- und Theatersaales in ein Naturalienkabinett brachte gravierende Änderungen in dessen Ausgestaltung mit sich. Die bestehende Einrichtung wurde bis auf das Deckenfresko, das heute noch erhalten ist, komplett ausgetauscht. Ein Teil davon wurde anderen Nutzungen zugeführt, z.B. wurde die Bühne verkauft und ins kaiserliche Belvedere gebracht.<sup>328</sup> Die an den Seitenwänden des Saales angebrachten Bilder der Fakultätspatrone wurden im Jahr 1755 beim Umzug der Maria-nischen Kongregation in ein neues *Odaeum* dorthin mitgenommen.<sup>329</sup> Galerie und Zuschauerreihen wurden höchstwahrscheinlich abgetragen. Der neue Bauzustand des Saales als *Musaeum mathematicum* ist auf den Albertina-Plänen zu sehen (Abb. 10 und Abb. 11). Der Plan für das zweite Obergeschoß zeigt im Bereich des ehemaligen Theatersaales einen größeren Saal mit einer umlaufenden Galerie, die über zwei Wendeltreppen zugänglich war und einen kleineren Saal, der eine Art Bühne und eine möglicher-

---

<sup>322</sup> Vgl. FITZINGER, Anm. 6, 41–42.

<sup>323</sup> Vgl. L. a. 1737, 90v–91r bzw. zur Ausdehnung des *theatridion* den Unterabschnitt 2.1.7.1 „Umfang, Bühne und Zuschauertribüne“.

<sup>324</sup> Vgl. TRASKA, 1.

<sup>325</sup> Vgl. FITZINGER, Anm. 6, 41–42.

<sup>326</sup> Vgl. H. c. III, 164v sowie Anm. 310.

<sup>327</sup> Der Bericht des Jahres 1753 enthält keine Hinweise darauf, wieso in der Folge nicht mehr über das *Musaeum mathematicum* berichtet wird. Er beinhaltet lediglich eine Erwähnung der Lehrveranstaltungen in Experimentalphysik und die übliche Beschreibung astronomischer Geräte (vgl. H. c. III, 158r).

<sup>328</sup> Dazu siehe auch das Kapitel 2.1.8 „Verkauf der große Bühne (1754)“.

<sup>329</sup> Die Übernahme der Bilder und zweier Statuen in das neue *Odaeum* erwähnen die Ordenschroniken explizit. Vgl. H. c. III, 164v. Dazu siehe auch das Kap. 3.3.1 „Neues *Odaeum* in der *Domus Universitatis* (1755)“. Zum Verkauf der Bühne siehe das Kapitel 2.1.8 „Verkauf der große Bühne (1754)“.

weise als Zuschauertribüne deutbare runde Galerie enthält, die ebenfalls über Wendeltreppen zugänglich war. Hinter der Bühne, im Bereich der früheren Hinterbühne, ist ein Laboratorium zu sehen. Der Plan trägt die Beschriftung „Mosaium dazu gehörigen Collegium...Laboratorium“ (Abb. 10). Der Plan des dritten Obergeschosses zeigt die zweite Ebene des Saales, der sich über zwei Stockwerke erstreckt und ist mit „Auf der Gallerie“ beschriftet (Abb. 12). Die Aufteilung des ehemaligen Theatersaales in nun zwei Säle<sup>330</sup> dürfte sich auch auf das Deckenfresko ausgewirkt haben. Es ist sehr wahrscheinlich, dass bei der Errichtung der Trennwand, die auf den Albertina-Plänen zu sehen ist, die trapezförmige Erweiterung des Deckenfreskos abgetrennt und übermalt wurde.<sup>331</sup> Auf dem Aquarell, das der Maler Gustav Hartinger im 18. Jahrhundert vom Deckenfresko des Saales anfertigte, ist sie nicht zu sehen (Abb. 15). Sie wurde erst im Zuge von Restaurierungsarbeiten in den 1950er Jahren wiederentdeckt und ist heute als Teil des Deckenfreskos zu sehen.<sup>332</sup>

Der Umbau der Jahre 1754/1755 war die letzte große Veränderung in der Baugeschichte des Theatersaales während der Nutzung durch die Jesuiten. Seine neue Funktion als *Musaeum mathematicum* behielt er bis zur Auflösung des Ordens im Jahr 1773 bei.

Nach der Auflösung des Jesuitenordens ging die naturwissenschaftliche Sammlung in den Besitz der Universität über. Sie wurde weiterhin im *Musaeum mathematicum* aufbewahrt, allerdings kam es im Jahr 1775 zu einer Teilung der Bestände. Der physikalisch-astronomische und der mechanische Teil wurden in das neue Aula-Gebäude übersiedelt, der naturhistorische Teil verblieb im *Musaeum mathematicum*.<sup>333</sup> Im Jahr 1807 kam es im Zuge einer Neuaufstellung der Sammlung zu Umbauten. Dabei wurde die gesamte frühere Einrichtung mit Ausnahme des Deckenfreskos abgebrochen und anstelle der Galerie im großen Saal und der beiden Wendeltreppen, die auf den Albertina-Plänen zu sehen sind (Abb. 10 und Abb. 11), traten hohe Schränke für die Sammlung von Reptilien und Vögeln. Auch im zweiten Saal dürfte die Galerie abgebrochen wor-

---

<sup>330</sup> Vgl. FITZINGER Anm. 6, 41–43.

<sup>331</sup> Dazu siehe auch die entsprechenden Überlegungen im Kapitel 3.2.2 „Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä)“.

<sup>332</sup> Dazu siehe auch das Kapitel 3.2.2 „Deckenfresko (Himmelfahrt Mariä)“ und vor allem in Bezug auf die Restaurierung der 1950er Jahre die Anm. 277.

<sup>333</sup> Vgl. FITZINGER Anm. 6, 41–43.

den oder schon nicht mehr vorhanden gewesen sein, da auch hier hohe Schränke für die Sammlung der Säugetiere eingebaut wurden.<sup>334</sup>

FITZINGERS Ausführungen zur naturwissenschaftlichen Sammlung enden mit dem Jahr 1837. Für die weitere Geschichte im 19. Jahrhundert und seine Auflösung konnten laut TRASKA bislang keine Quellen gefunden werden. Er geht allerdings davon aus, dass die Sammlung spätestens nach der Fertigstellung der neuen Universität am Ring im Jahr 1884 an die verschiedenen Institute des neuen Standortes verlegt wurde.<sup>335</sup>

---

<sup>334</sup> Vgl. FITZINGER Anm. 6, 41–43.

<sup>335</sup> Vgl. TRASKA, 5.

## 5 Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Arbeit war die umfassende Darstellung der Geschichte des großen Theatersaals der Jesuiten im Alten Universitätsviertel in Wien. Im Vordergrund standen dabei die Baugeschichte des Saales und seiner Einrichtungselemente während der Nutzung durch die Jesuiten. Der bearbeitete Zeitraum reicht von der Errichtung des *Collegium academicum* im Jahr 1625 bis zur Auflösung des Jesuitenordens im Jahr 1773. Die Untersuchung beruht dabei vor allem auf bisher nur teilweise veröffentlichtem Quellenmaterial. Der Hauptfokus liegt auf den Textquellen der jesuitischen Ordenschroniken (*Historia collegii* und *Litterae annuae*), die aufgrund ihrer großen Textfülle die Hauptquelle zur Baugeschichte des Saales darstellen.

In einem ersten Schritt konnten die für den Theatersaal relevanten Textstellen erstmals in einer diplomatischen Abschrift und einer deutschen Übersetzung als Volltext verfügbar gemacht werden. Gemeinsam mit den deutschen Berichten, Stichen und Grundrissplänen, die der Arbeit ebenfalls beigelegt wurden, ergeben sie die bisher umfangreichste Quellensammlung zur Geschichte des Theatersaals und bilden eine gute Grundlage für zukünftige Beschäftigungen mit diesem Thema.

Durch das Studium der Quellen konnte zunächst bestätigt werden, dass der Saal nicht nur als Theatersaal verwendet wurde, sondern mehreren Zwecken diene. Es zeigte sich, dass er seit seiner Fertigstellung um das Jahr 1640 als Festsaal der Universität und daneben als Theatersaal und als Versammlungsort der Marianischen Kongregation verwendet wurde. Diese drei Grundfunktionen behielt er bis zum Verkauf der Bühne im Jahr 1754 und der Fertigstellung des neuen Festsaals im Aula-Gebäude von Jadot im Jahr 1755 bei. Danach diente er als Aufbewahrungsort der naturwissenschaftlichen Sammlung der Universität Wien.

Neue Erkenntnisse konnten vor allem in Bezug auf die Saaleinrichtung gewonnen werden. Es zeigte sich, dass der Saal nicht nur mit einer Bühne und dem heute noch erhaltenen Deckenfresko ausgestattet war, die beide in der Forschung gut dokumentiert sind, sondern auch mit anderen Bauelementen, die bisher noch nicht bekannt waren. Dazu gehörten eine Galerie für Musiker und hohen Besuch, Zuschauerreihen, die an den Sei-

tenwänden entlangliefen, ein Marienaltar und eine Marienkapelle, die diesen Altar später ersetzte. An seinen Seitenwänden waren zudem Bilder der Fakultätspatrone der Universität Wien angebracht. Alle diese Bauteile konnten den entsprechenden Funktionen des Saales zugeordnet und auf der Basis des Quellenbefundes genauer besprochen werden. Dabei ergab sich unter anderem, dass diese Einrichtungselemente mit Ausnahme des Deckenfreskos in den Jahren 1754/1755 abgetragen wurden, als der Saal seine drei ursprünglichen Funktionen verlor.

Die meisten Quellenbelege fanden sich für die Geschichte der Bühne, deren bisherige Darstellung dadurch ergänzt und erweitert werden konnte. Die Einträge in den Ordenschroniken belegen beispielsweise, dass der Theatersaal bereits vor der Errichtung der großen Bühne im Jahr 1654 über eine Bühne verfügte. In Bezug auf die große Kulissenbühne zeigte sich, dass sie nicht über 100 Jahre in ihrer ursprünglichen Gestalt Bestand hatte, sondern mehreren Umbauten und Reparaturen unterzogen wurde. Vor allem die gravierenden Veränderungen, denen die Bühne in den 1730er Jahren unterzogen wurde, konnten durch die richtige Zuordnung der entsprechenden Textstellen dargestellt werden. Eine Textstelle der *Historia collegii*, die im Jahr 1731 über die Adaptierung der Bühne für die Verwendung durch die Gymnasialklassen berichtet, konnte erstmals explizit dem Theatersaal zugeordnet und die darin enthaltene Beschreibung einer neuen Bühnentechnik auf die große Bühne bezogen werden.<sup>336</sup> Eine ähnliche Neubeurteilung konnte für eine Stelle des Jahres 1736 vorgenommen werden, die bisher als Beschreibung einer Vorhalle zum Theatersaal gehalten wurde.<sup>337</sup> Eine genaue Textanalyse unter Miteinbeziehung der übrigen Überlieferung zeigte, dass es sich bei dem erwähnten „*propylaeum*“ nicht um eine Vorhalle, sondern um das Proszenium der Bühne des Theatersaals handelte. Durch die Kombination dieser beiden Textstellen verändert sich das Bild der Geschichte der Bühne in den 1730er Jahren gravierend, denn die Veränderungen in der Nutzung der Bühne ab dem Jahr 1731 und der Umgestaltung des Proszeniums im Jahr 1736 waren Manifestationen des Bedeutungsverlusts des Jesuitentheaters. Durch die Errichtung des Proszeniums im Jahr 1736 und der Einsetzung eines kleinen *theatridion* auf die Spielfläche der großen Bühne kam es im Jahr 1737 de facto zu einer Abteilung des Saales, der nunmehr nicht mehr primär als Theatersaal diente. Die letzte Konsequenz daraus war schließlich der Verkauf der Bühne im Jahr 1754.

---

<sup>336</sup> Vgl. H. c. III, 27v.

<sup>337</sup> Vgl. H. c. III, 66r.

Gänzlich neue Erkenntnisse brachte die Analyse der Ordenschroniken hinsichtlich der Nutzung des Saales als Versammlungsort der Marianischen Kongregation, die bislang nicht erforscht war. Abgesehen von der ausführlichen Beschreibung der entsprechenden Bauteile ergab sich vor allem eine neue Beurteilung des großen Umbaus des Saales im Jahr 1736, im Zuge dessen auch das oben erwähnte neue Proszenium der Bühne errichtet wurde. Es konnte nachgewiesen werden, dass der Saal dabei *de facto* von einem Theatersaal in einen Versammlungsort der marianischen Kongregation umgewandelt wurde. Der Saal verlor, so der Befund der Quellen, diese Funktion bereits im Jahr 1755 wieder. Abschließend wurden die verschiedenen neuen Versammlungsorte der Marianischen Kongregation, die auf den Theatersaal folgten, untersucht.

Im letzten Kapitel wurde in Form eines Ausblicks kurz auf die letzte Funktion des Saales als Aufbewahrungsort der naturwissenschaftlichen Sammlung der Jesuiten eingegangen. Vor allem anhand der Grundrisspläne, die diese Baustufe dokumentieren, konnte gezeigt werden, dass der Saal für diese Funktion geteilt und neu eingerichtet wurde und diese Funktion bis zur Auflösung des Ordens im Jahr 1773 beibehalten wurde.

Es würde sich im Rahmen einer weiteren Beschäftigung mit dem Theatersaal anbieten, seine Geschichte bis zum heutigen Tag in ähnlicher Weise zu behandeln. Vor allem die Nutzung als Ort der naturwissenschaftlichen Sammlung, die über das Jahr 1773 hinausreichte, wäre einer genaueren Betrachtung würdig. Zudem wäre es besonders im Hinblick auf eine mögliche Verwertung im Rahmen einer Ausstellung zur Geschichte des Saales denkbar auf der Grundlage der vorliegenden Quellensammlung eine kunsthistorische Rekonstruktion der ursprünglichen Saaleinrichtung zu versuchen. Aus theaterwissenschaftlicher Sicht besonders interessant wäre dabei der Versuch einer Rekonstruktion der großen Bühne, die neben den hier vorgelegten baugeschichtlichen Überlegungen auch bühnentechnische Spezifikationen miteinbezieht, die in der vorliegenden Arbeit ausgespart werden mussten.

Der für die Darstellung der Geschichte des Jesuitentheaters interessanteste nächste Schritt liegt meines Erachtens in der Ausweitung der Quellenbetrachtung auf die übrigen Spielstätten der Jesuiten. Das ausführliche und bereits gesichtete Quellenmaterial der Ordenschroniken könnte im Rahmen eines Projektes oder einer umfassenderen Ar-

beit in ähnlicher Weise zugänglich gemacht und interpretiert werden. Es scheint mir zudem lohnend, den baugeschichtliche Befund zu den Spielstellen um eine vollständige Liste der Aufführungen der Jesuiten in Wien zu ergänzen und so die von HADAMOWSKY im Jahr 1991 erstellte Auswahl von Quellen zum Theater der Jesuiten in Wien durch eine ausführliche Quellenausgabe zu erweitern, die als Grundlage für zukünftige Beschäftigungen herangezogen werden kann.

## Quellenverzeichnis

Wenn das Jahr des zitierten Eintrags nicht aus dem Haupttext hervorgeht, ist die Jahreszahl in der Fußnote dem Zitat in Klammern beigegeben, z.B.: H. c. II, (1727), 10v.

### **H. c. I**

Historia collegii Societatis Iesu Viennensis pars I a. 1552–1648 (ÖNB Cod. 8367).

### **H. c. II**

Historia collegii Societatis Iesu Viennensis pars II a. 1648–1727 (ÖNB Cod. 8368).

### **H. c. III**

Historia collegii Societatis Iesu Viennensis pars III a. 1728–1770 (ÖNB Cod. 8342).

### **L. a. 1628**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1628 (ÖNB Cod. 13564).

### **L. a. 1639**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1639 (ÖNB Cod. 12218).

### **L. a. 1640**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1640 (ÖNB Cod. 12218).

### **L. a. 1641**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1641 (ÖNB Cod. 12219).

### **L. a. 1644**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1644 (ÖNB Cod. 12219).

### **L. a. 1653**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1653 (ÖNB Cod. 12050).

### **L. a. 1656**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1656 (ÖNB Cod. 12221).

### **L. a. 1659**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1659 (ÖNB Cod. 12056).

### **L. a. 1673**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1673 (ÖNB Cod. 12070).

### **L. a. 1674**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1674 (ÖNB Cod. 12071).

**L. a. 1679**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1679 (ÖNB Cod. 12076).

**L. a. 1697**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1697 (ÖNB Cod. 12093).

**L. a. 1698**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1698 (ÖNB Cod. 12094).

**L. a. 1700**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1700 (ÖNB Cod. 12095).

**L. a. 1707**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1707 (ÖNB Cod. 12102).

**L. a. 1714**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1714 (ÖNB Cod. 12108).

**L. a. 1717**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1717 (ÖNB Cod. 12111).

**L. a. 1723**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1723 (ÖNB Cod. 12117).

**L. a. 1724**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1724 (ÖNB Cod. 12118).

**L. a. 1731**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1731 (ÖNB Cod. 12125).

**L. a. 1733**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1733 (ÖNB Cod. 12127).

**L. a. 1736**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1736 (ÖNB Cod. 12130).

**L. a. 1737**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1737 (ÖNB Cod. 12131).

**L. a. 1740**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1740 (ÖNB Cod. 12134).

**L. a. 1753**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1753 (ÖNB Cod. 12147).

**L. a. 1759**

Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1759 (ÖNB Cod. 12153).

**TESTARELLO**

Iohannes Matthias Testarello della Massa, *Historia ecclesiastica urbis Viennensis* (ÖNB Cod. 8227).

**VERKAUFSQUITTUNG DER JESUITENBÜHNE**

Verkaufsquttung der Jesuitenbühne von Theophilus Thonhauser, Coll. Acad. Soctis Rector, vom 20. Mai 1754 (Österreichisches Staatsarchiv AT-OeStA/HHStA LA KA 140 Konv. 1 M234).

## Literaturverzeichnis

### **AVANCINI, PIETAS VICTRIX ED. MUNDT/SEELBACH**

Nicolaus Avancini S. J., *Pietas victrix – Der Sieg der Pietas*. Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Lothar Mundt und Ulrich Seelbach. Tübingen 2002.

### **ADEL**

Kurt Adel, *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*. Wien 1960.

### **BECK**

Ernst Beck, *Die Anfänge der Jesuiten in Wien und Niederösterreich bis zum Tode Ferdinands I.: 1551–1564*. Diss. Wien 1928.

### **BIACH-SCHIFFMANN**

Flora Biach-Schiffmann, *Giovanni und Lucofico Ottavio Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*. Wien-Berlin 1931.

### **BÖSEL/HOLZSCHUH–HOFER**

Richard Bösel/Renate Holzschuh–Hofer, *Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenumbau Andrea Pozzos*, in: Hamann/Mühlberer/Skacel 1985, S. 103–110.

### **BRACHETTI**

Rudolf Brachetti, *Die alte Wiener Universität und ihr Theatergebäude*, Wien 1959 (Archiv der Universität Wien, B3237).

### **BRAUNECK 2**

Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Zweiter Band. Stuttgart 1996.

### **CSENDES/OPPL**

Peter Csendes/Ferinand Oppl (Hg.), *Wien. Geschichte Einer Stadt Bd. 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. Bis 18. Jahrhundert)*. Wien 2003.

### **CZEIKE**

Felix Czeike, *Geschichte der Stadt Wien*. Wien u.a. 1981.

### **DIETRICH**

Margret Dietrich, *Geschichte der Jesuiten(gebäude) Wien I*, bearbeitet (nach dem Rohmaterial) von Fischer/Neulinger. Unveröffentlichter Projektentwurf für die Österreichische Akademie der Wissenschaften. Wien 2003 (zugänglich im Archiv der Österreichischen Provinz der Gesellschaft Jesu).

**DUHR 1**

Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Bd. 1: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im XVI. Jahrhundert. Freiburg u.a. 1907.

**DUHR 2, 1**

Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Bd. 2: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts: Teil 1. Freiburg u.a. 1913.

**DUHR 2, 2**

Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Bd. 2: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts: Teil 2. Freiburg u.a. 1913.

**DUHR 3**

Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Bd. 3: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Freiburg 1923.

**DUHR 4, 1**

Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Bd. 4: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts: Teil 1. Freiburg 1928.

**DUHR 4, 2**

Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Bd. 4: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts: Teil 2. Freiburg 1928.

**FITZINGER**

Leopold Joseph Fitzinger, Die Geschichte des kais. kön. Hof–Naturalien–Cabinetes zu Wien. 1. Abth. Älteste Periode bis zum Tode Kaisers Leopold II. 1792. Wien 1856.

**FLEISCHACKER**

Peter Fleischacker, Rekonstruktionsversuch des Opernhauses und des Bühnenapparates in dem Theater des Ludovico Ottavio Burnacini. Diss. Wien 1692.

**FLEMMING**

Willi Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. Berlin 1923.

**FUHRICH**

Fritz Fuhrich, Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert. Wien 1968.

**GALL**

Franz Gall, Die alte Universität. Wien 1970.

**GARMS**

Jörg Garms, Überblick über die Schriftquellen zur österreichischen Ordensprovinz im römischen Ordensarchiv der Jesuiten, in: Karner/Telesko, S. 13–19.

**HADAMOWSKY 1955**

Franz Hadamowsky, Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1749), in: Franz Hadamowsky (Hg.), Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1951/1952 (Bd. 7), Wien 1955, S. 7–117.

**HADAMOWSKY 1962**

Franz Hadamowsky (Hg.), Die Familie Galli–Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater. Herausgegeben und eingeleitet von Franz Hadamowsky. Mit 109 Tafeln aus dem Arbeitsskizzenbuch. Wien 1962.

**HADAMOWSKY 1988**

Franz Hadamowsky, Wien–Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs. Wien 1988.

**HADAMOWSKY 1991**

Franz Hadamowsky, Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555–1761). Daten, Dramen, Darsteller. Eine Auswahl aus Quellen in der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien 1991.

**HAMANN/MÜHLBERGER/SKACEL**

Günther Hamann/Kurt Mühlberger/Franz Skacel (Hg.), Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985. Wien 1985.

**HAMMITZSCH**

Martin Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. Der höfische Theaterbau. Techn. Diss. Berlin 1906.

**HARTMANN**

Peter Claus Hartmann, Die Jesuiten. München 2001.

**HEIß**

Gernot Heiß, Die „Litterae annuae“ und die „Historiae“ der Jesuiten, in: Josef Pauer/Martin Scheutz/Thomas Winkelbauer (Hg.), Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Wien 2004.

**HUEBER**

Friedmund Hueber, Zur Entwicklung der Baugestalt des Alten Universitätsviertels in Wien, in: Hamann/Mühlberger/Skacel 1985, S. 111–126.

**JANKOVICS**

József Jankovics (Hg.), The Sopron collection of Jesuit stage designs. Pref. by Marcello Fagiolo. Studies by Éva Knapp and István Kilián. Budapest 1999.

**KABIERSCH**

Angela Kabiersch, Nicolaus Avancini S. J. und das Wiener Jesuitentheater 1640–1685. Diss. Wien 1972.

**KARNER 2003**

Herbert Karner, Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung, in: Karner/Telesko, S. 39–55.

**KARNER 2012**

Herbert Karner, Andrea Pozzo in Wien. Addenda und Ergebnisse, in: Karner/Linsboth, S. 11–16.

**KARNER/LINSBOTH**

Herbert Karner (Hg.)/Stefanie Linsboth (Red.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler–Architekt und die Räume der Jesuiten. Wien 2012.

**KARNER/TELESKO**

Herbert Karner/Werner Telesko (Hg.), Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst– und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert. Wien 2003.

**KARNER/ROSENAUER/TELESKO**

Herbert Karner/Artur Rosenauer/Werner Telesko (Hg.), Die österreichische Akademie der Wissenschaften. Das Haus und seine Geschichte. Wien 2007.

**KÜSTER**

Ulf Küster (Hg.), Theatrum Mundi: Die Welt als Bühne. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst München vom 24. Mai – 21. September 2003. Wolf–ratshausen 2003.

**MÜHLBERGER 1997**

Kurt Mühlberger, Das Collegium Academicum Viennense, in: schaft:wissen. Hg. vom Präsidium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1997, S. 255–262.

**MÜHLBERGER 2003**

Kurt Mühlberger, Universität und Jesuitenkolleg in Wien. Von der Berufung des Ordens bis zum Bau des Akademischen Kollegs, in: Karner/Telesko, S. 21–37.

**MÜLLER**

Johannes Müller, S.J., Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665). Augsburg 1930.

**POZZO**

Andrea Pozzo, Prospettiva de' Pitotori et Architetti, 2 Bände. Rom 1693–1700.

**SCHÖNE**

Günther Schöne, Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli–Bibiena nach den Perspektivbüchern. Leipzig 1933.

**SEIFERT**

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

**SOLF**

Sabine Solf, Festdekoration und Grotteske. Der Wiener Bühnenbildner Ludovico Ottavio Burnacini: Inszenierung barocker Kunstvorstellung. Baden–Baden 1975.

**STAUD**

Géza Staud, Schultheater in Ödenburg, in: Maske und Kothurn, Jg. 21 (1975), Heft 2-3, S. 85–105.

**SZAROTA**

Elida Maria Szarota, Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition, Texte und Kommentare. München 1979.

**TLL**

Thesaurus Linguae Latinae. Online-Version. Berlin, Boston 2009.  
<http://www.degruyter.com/view/db/tll>, eingesehen am 16. Mai 2014.

**TRASKA**

Georg Traska, Natural Historical and Physical-Mechanical Collection and Adjacent Experimental Theatre. Unveröffentlichter Projektentwurf für die Österreichische Akademie der Wissenschaften. Wien 2004.

**WEILEN**

Alexander Weilen, Die Theater Wiens. Bd. 1. Wien 1899.

**WRBA 1985A**

P. Johann Wrba S. J., Der Orden der Gesellschaft Jesu im Alten Universitätsviertel von Wien, in: Hamann/Mühlberger/Skacel, S. 47–52.

**WRBA 1985B**

P. Johann Wrba S. J., Hundertfünzig Jahre von den Jesuiten geprägte Universität, in: Hamann/Mühlberger/Skacel, S. 52–74.

**ZUCKER**

Paul Zucker, Die Theaterdekoration des Barock. Berlin 1925.

## Abbildungsnachweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: BIACH-SCHIFFMANN, Abb. 5. Szenenbild zur Oper „*La gara*“.

Abb. 2: BIACH-SCHIFFMANN, Abb. 9. Szenenbild zur Oper „*L'Inganno d'Amore*“.

Abb. 3: AVANCINI, PIETAS VICTRIX ED. MUNDT/SEELBACH, Abb. 5.

Abb. 4: Österr. Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Sign. PK 427, 13.

Abb. 5: Archiv der Universität Wien, Sign. 106.I.246.

Abb. 6: Archiv der Universität Wien, Sign. 106.I.3747-01.

Abb. 7: Deutsches Theatrumuseum München, Inv. Nr. VII 549.

Abb. 8: Deutsches Theatrumuseum München, Inv. Nr. VII 550.

Abb. 9: Albertina, Mappe 45/3/4.

Abb. 10: Albertina, Mappe 45/3/5.

Abb. 11: Albertina, Mappe 45/3/6.

Abb. 12: Österr. Akademie der Wissenschaften / Architekt Rudolf Prohazka.

Abb. 13: Österr. Akademie der Wissenschaften / Architekt Rudolf Prohazka.

Abb. 14: Österr. Staatsarchiv, Sign. AT-OeStA/HHStA LA KA 140 Konv. 1 M234.

Abb. 15: HAMANN/MÜHLBERGER/SKACEL, Farbtafel VI.

## Anhang

Abb. 1: Kulissenbühne von Giovanni Burnacini (1652)

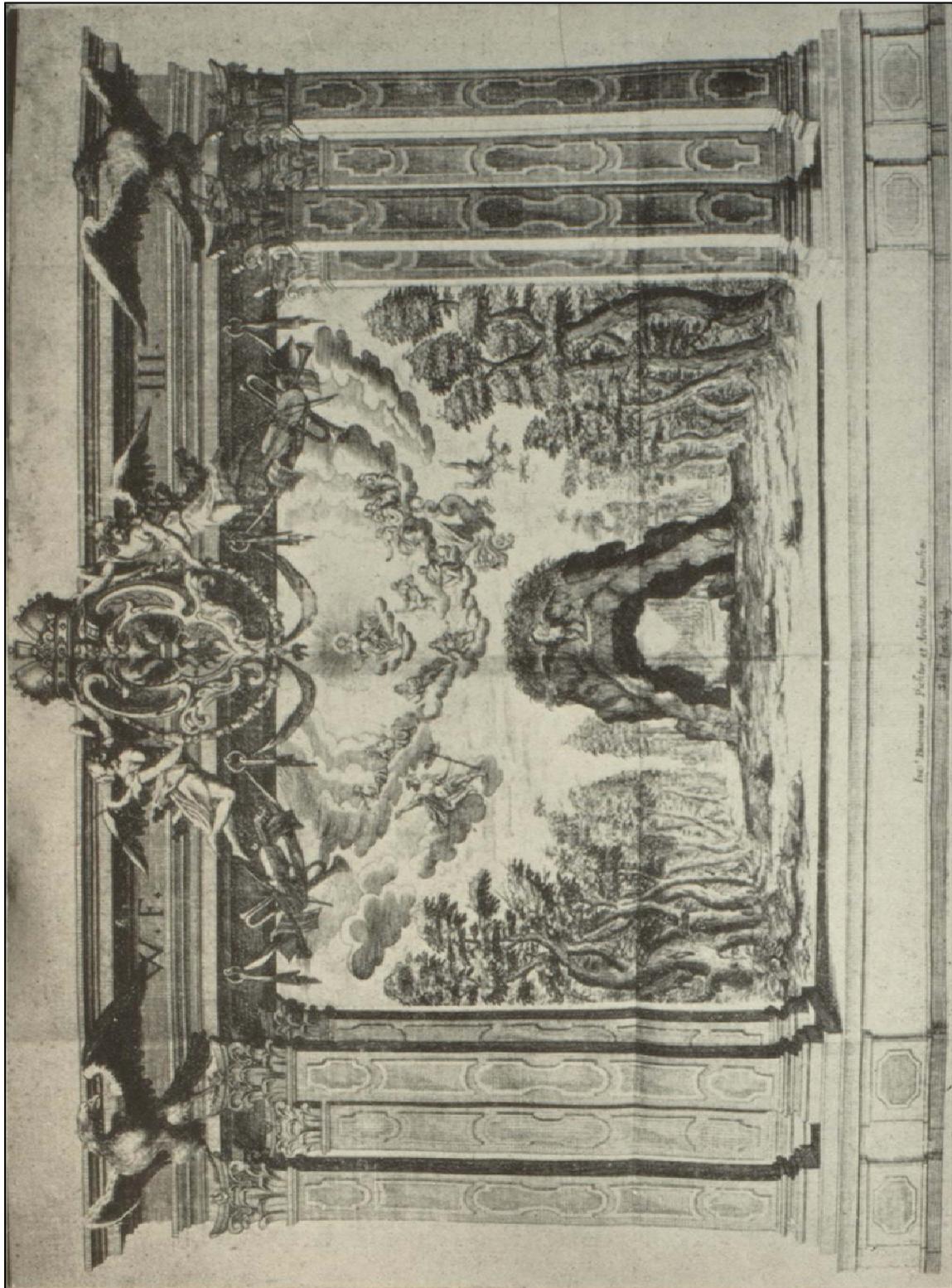


Abb. 2: Bühne des Theaters in Regensburg von Giovanni Burnacini (1653)

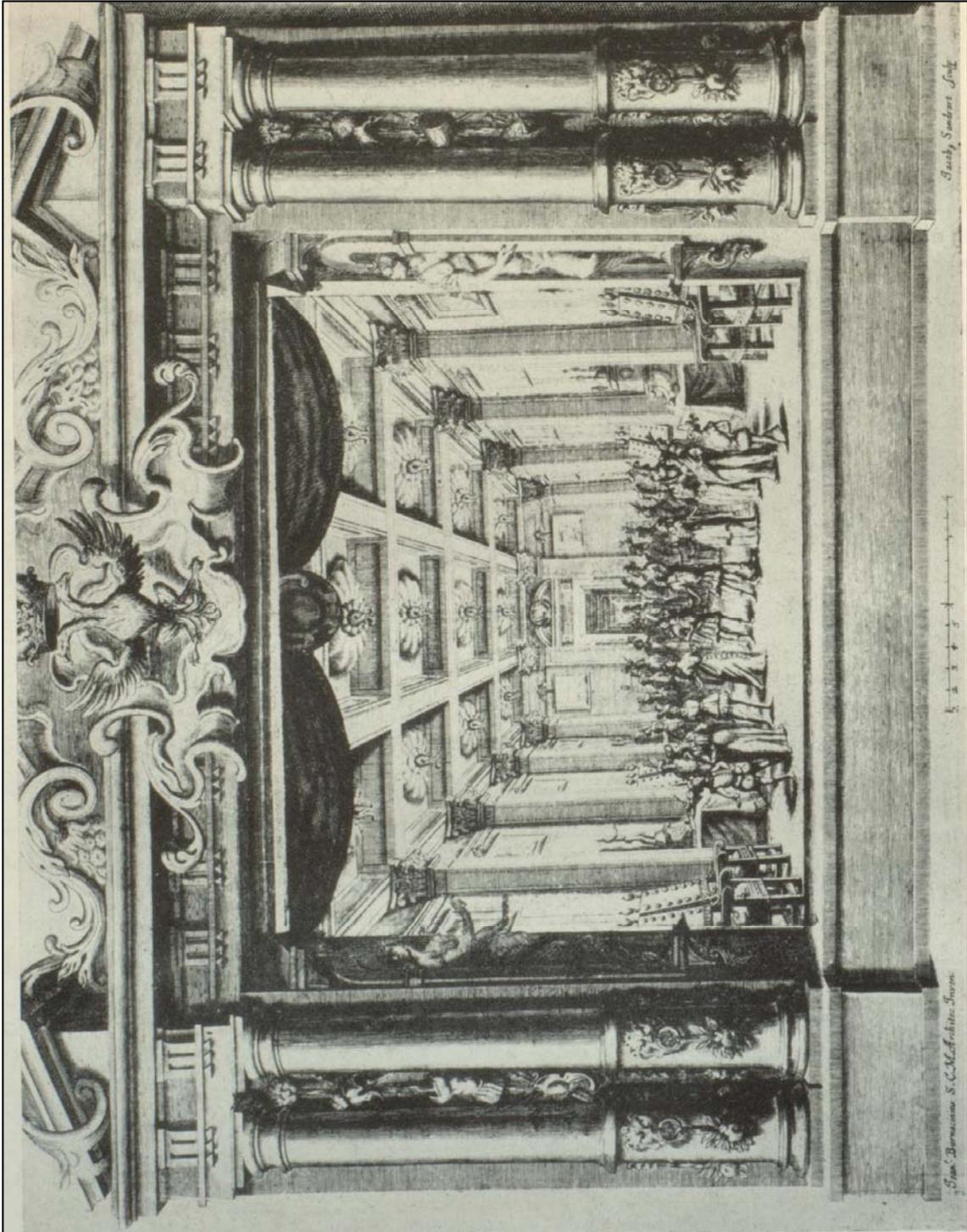


Abb. 3: Kulissenbühne der Jesuiten von Giovanni Burnacini zur Zeit der „*Pietas Victrix*“ (1959)

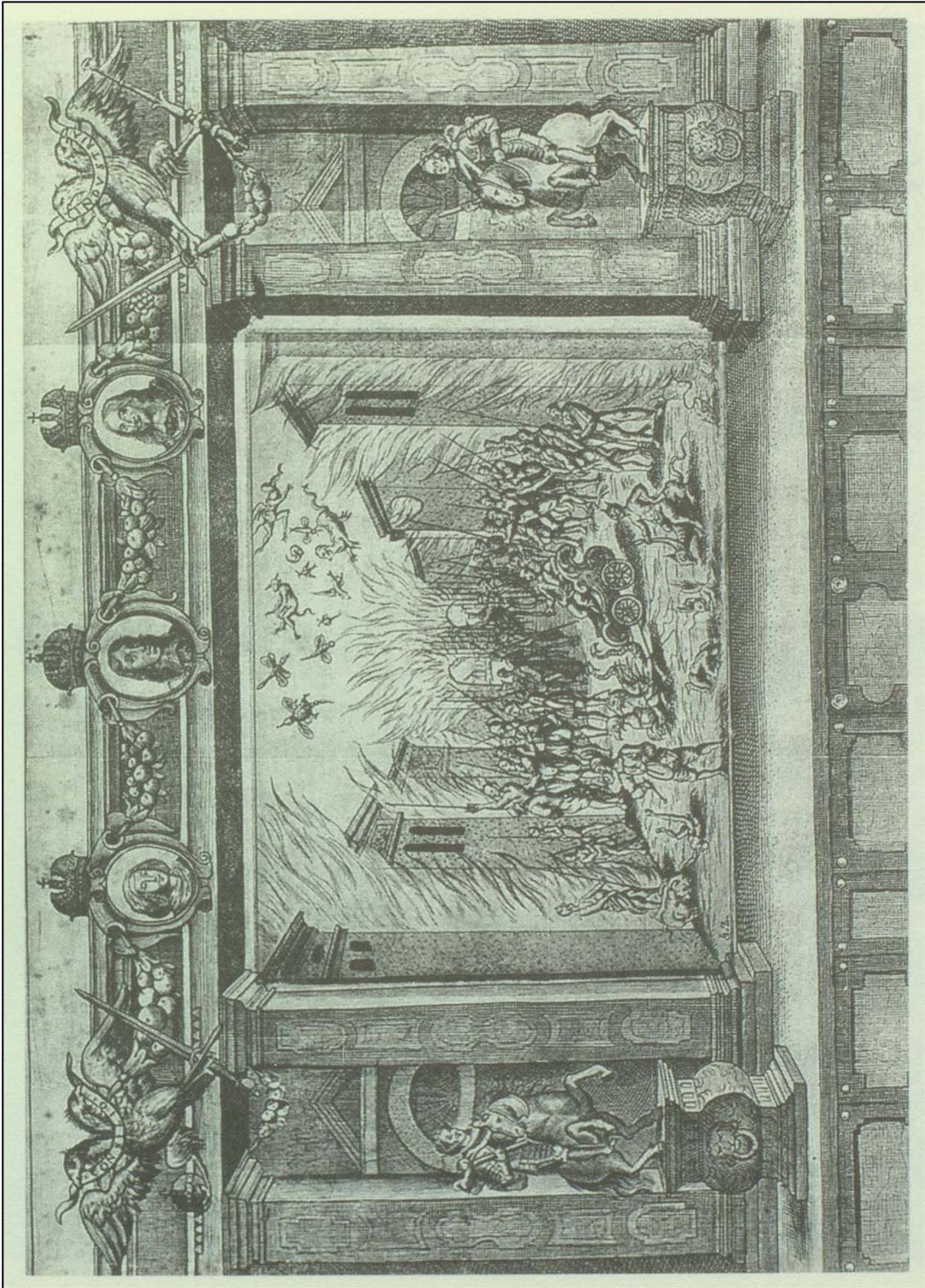




Abb. 5: Promotion Sub Auspiciis Imperatoris (1693)



Abb. 6: Vier akademische Nationen vor dem Rektor (1693)

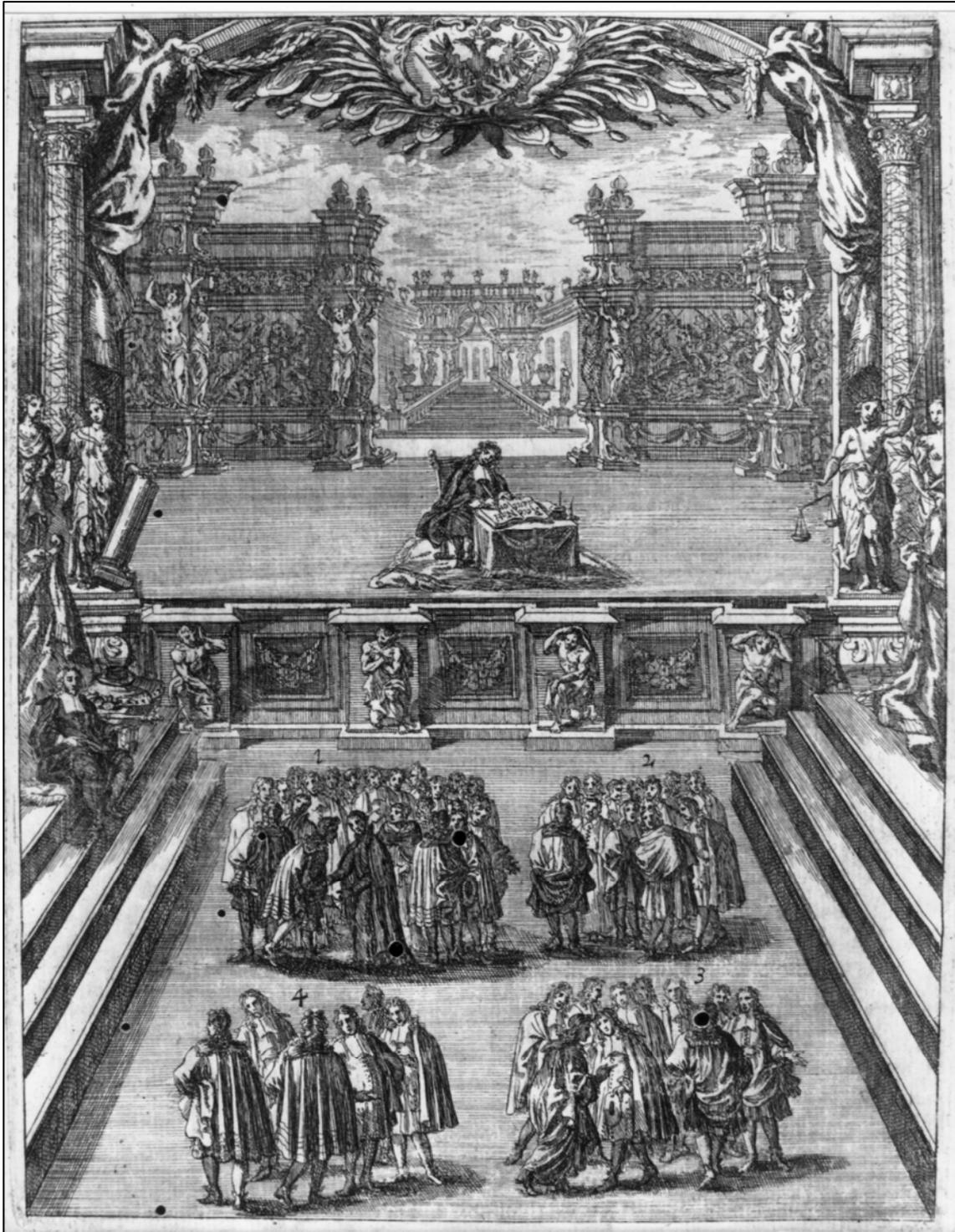


Abb. 7: Großes Hoftheater Leopold I. (1700) – Proszenium

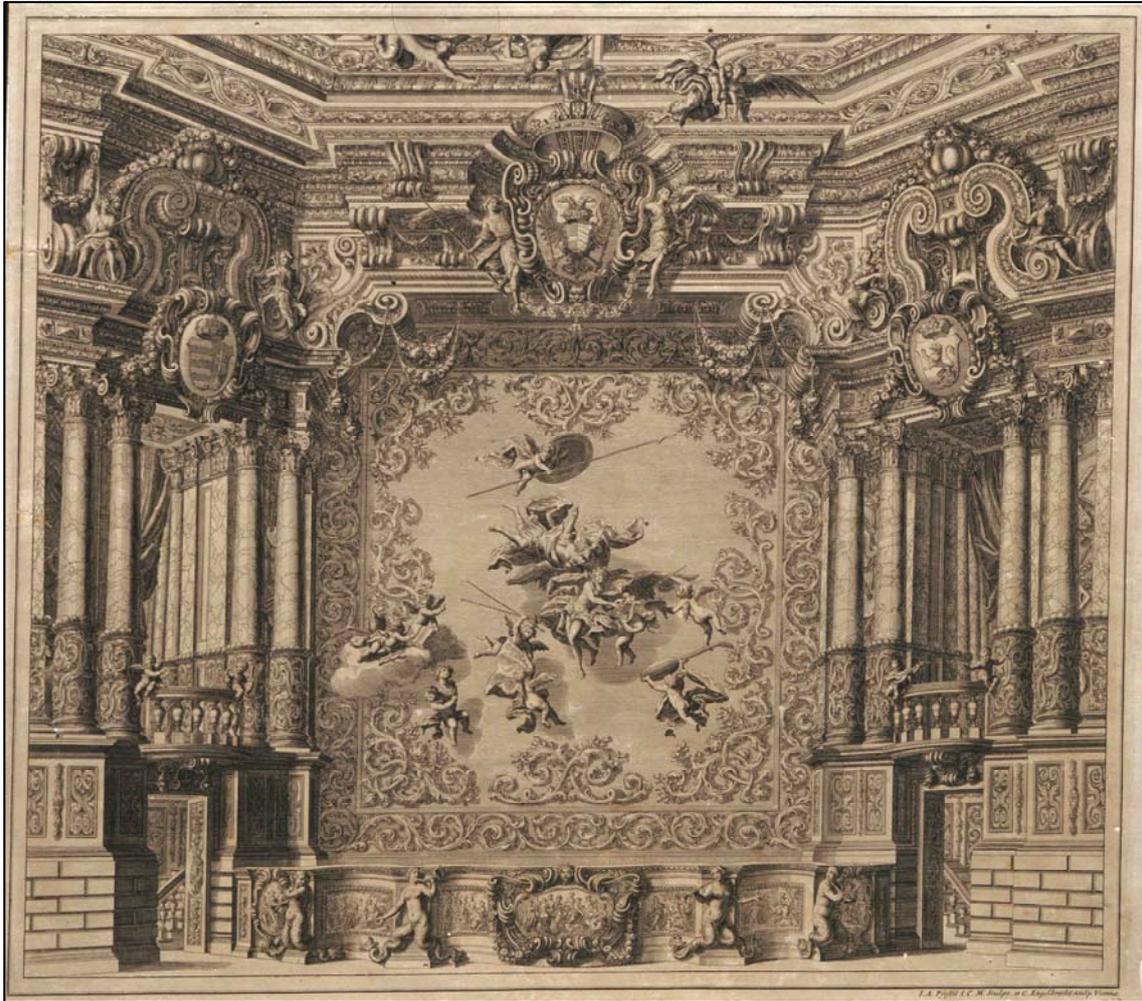


Abb. 8: Großes Hoftheater Leopold I. (1700) – Zuschauerraum



Abb. 9: Collegium Academicum, 1. Stock (1756–1773), Detail Aula-Gebäude

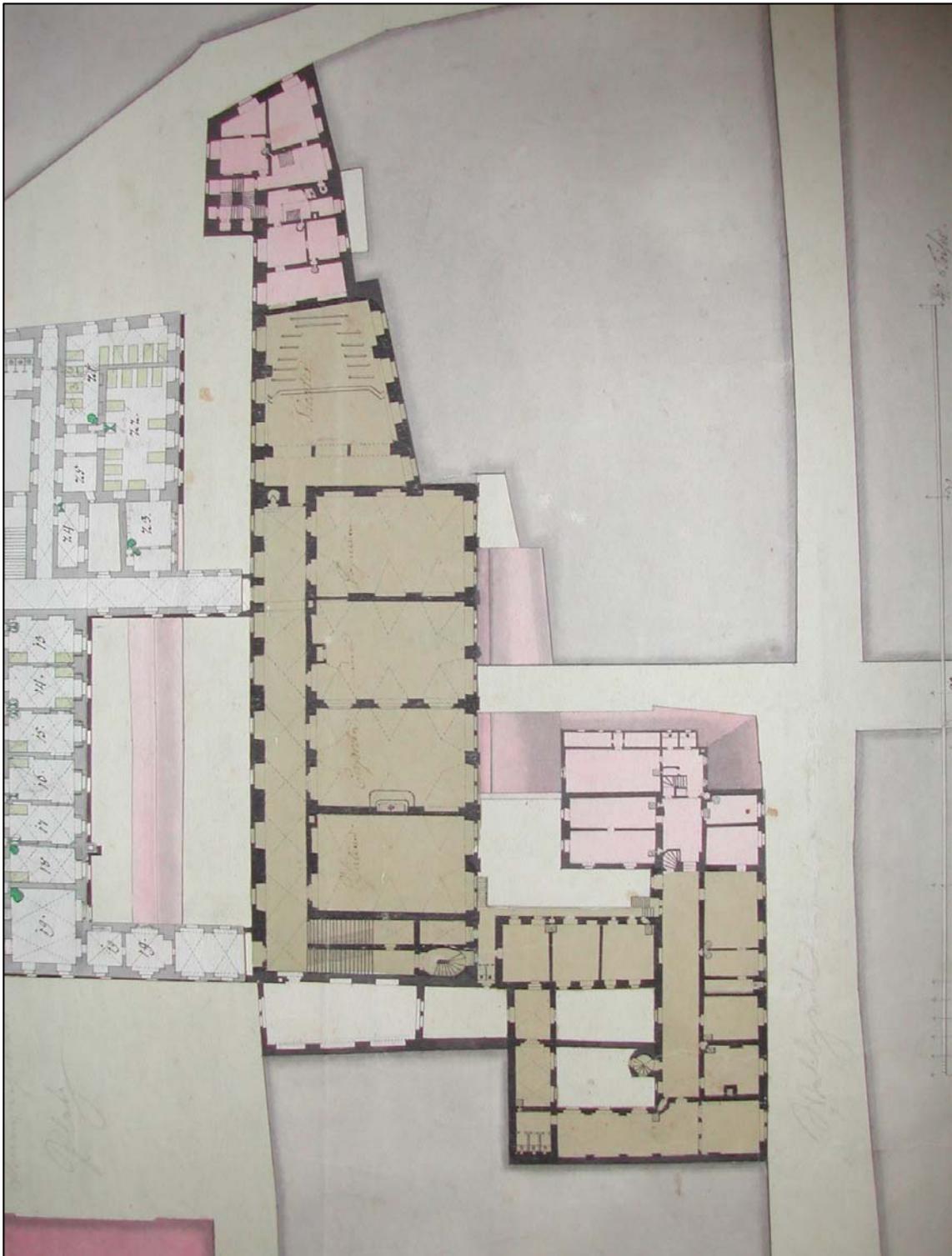


Abb. 10: *Collegium Academicum*, 2. Stock (1756–1773), Detail Aula-Gebäude

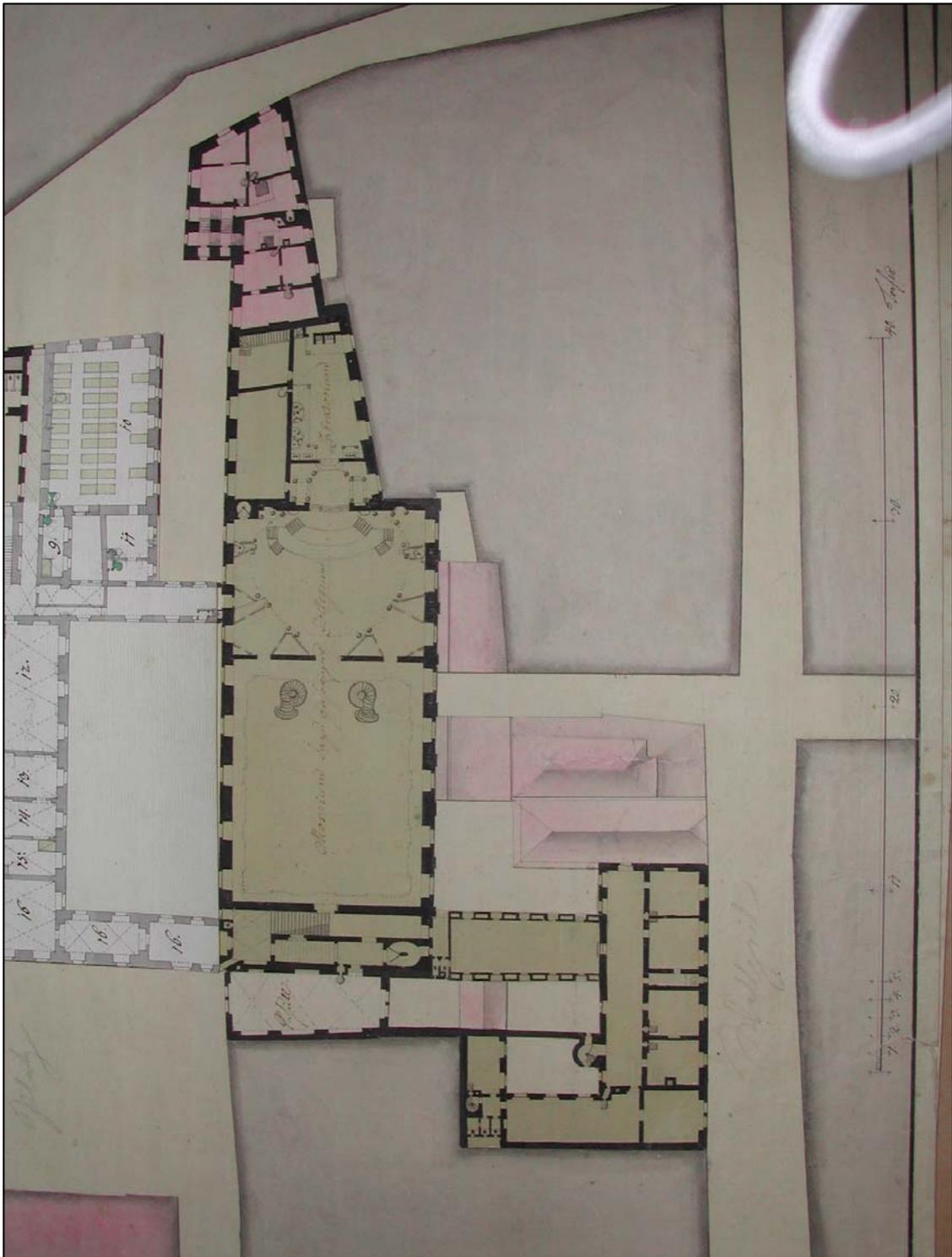


Abb. 11: *Collegium Academicum*, 3. Stock (1756–1773), Detail Aula-Gebäude

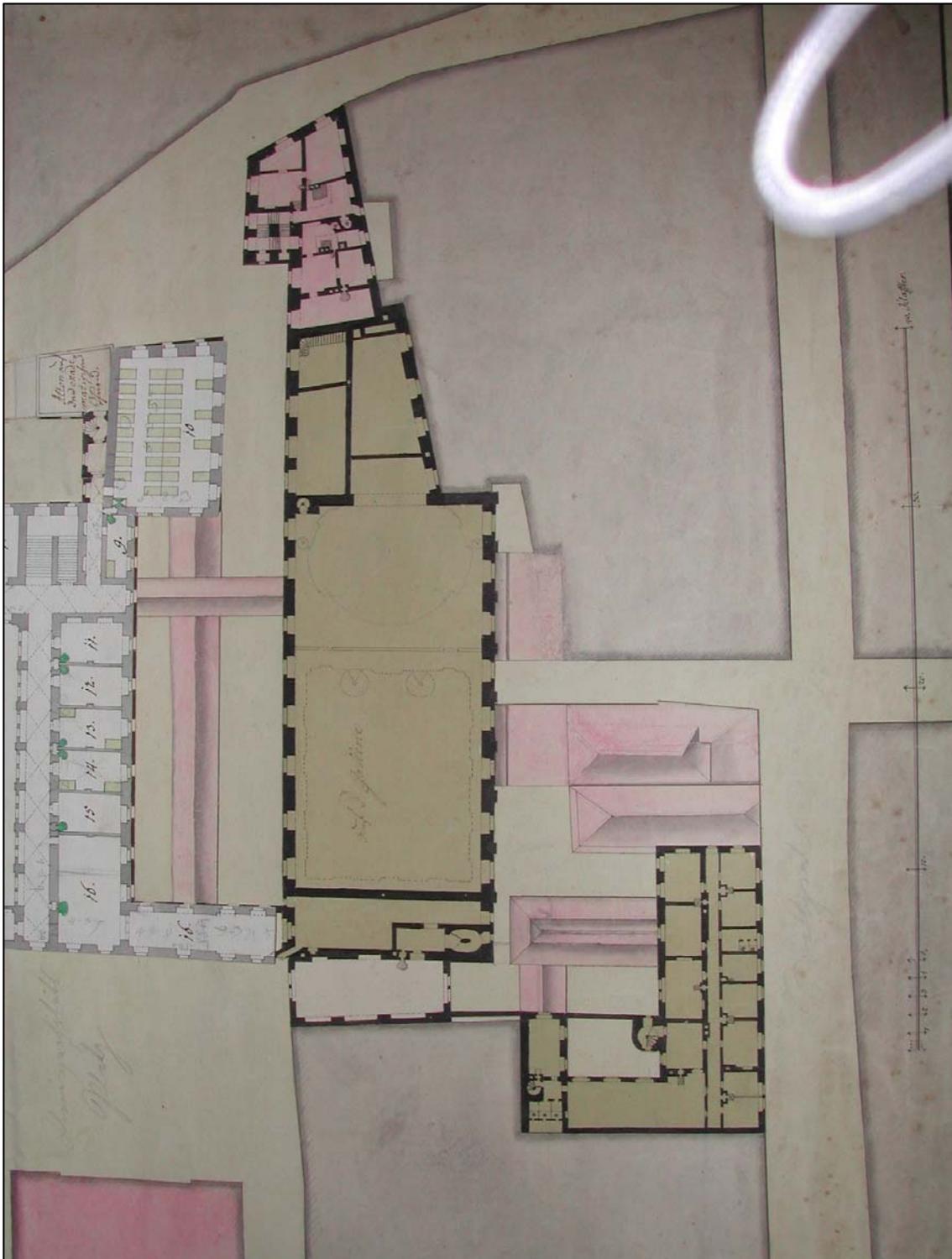
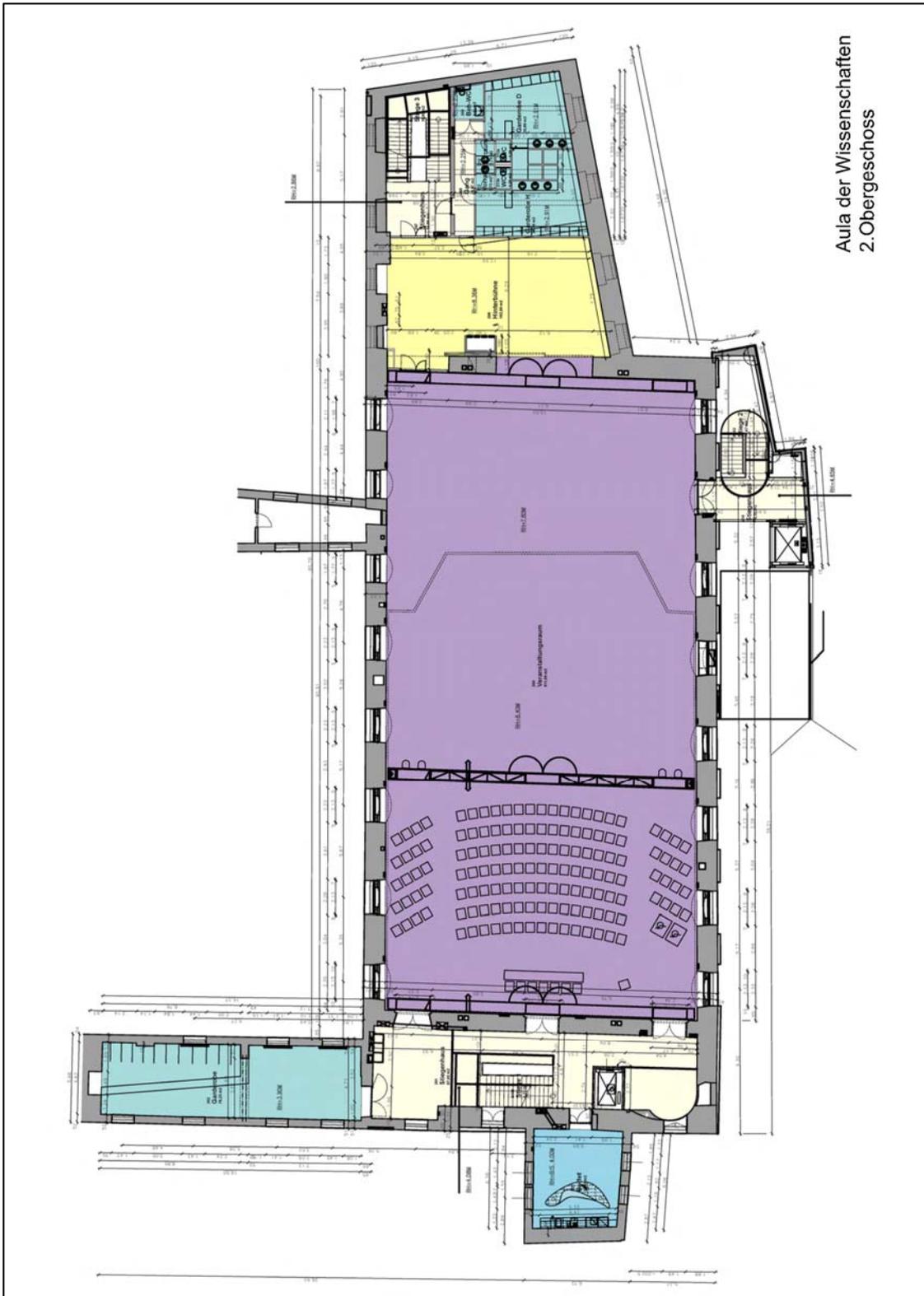
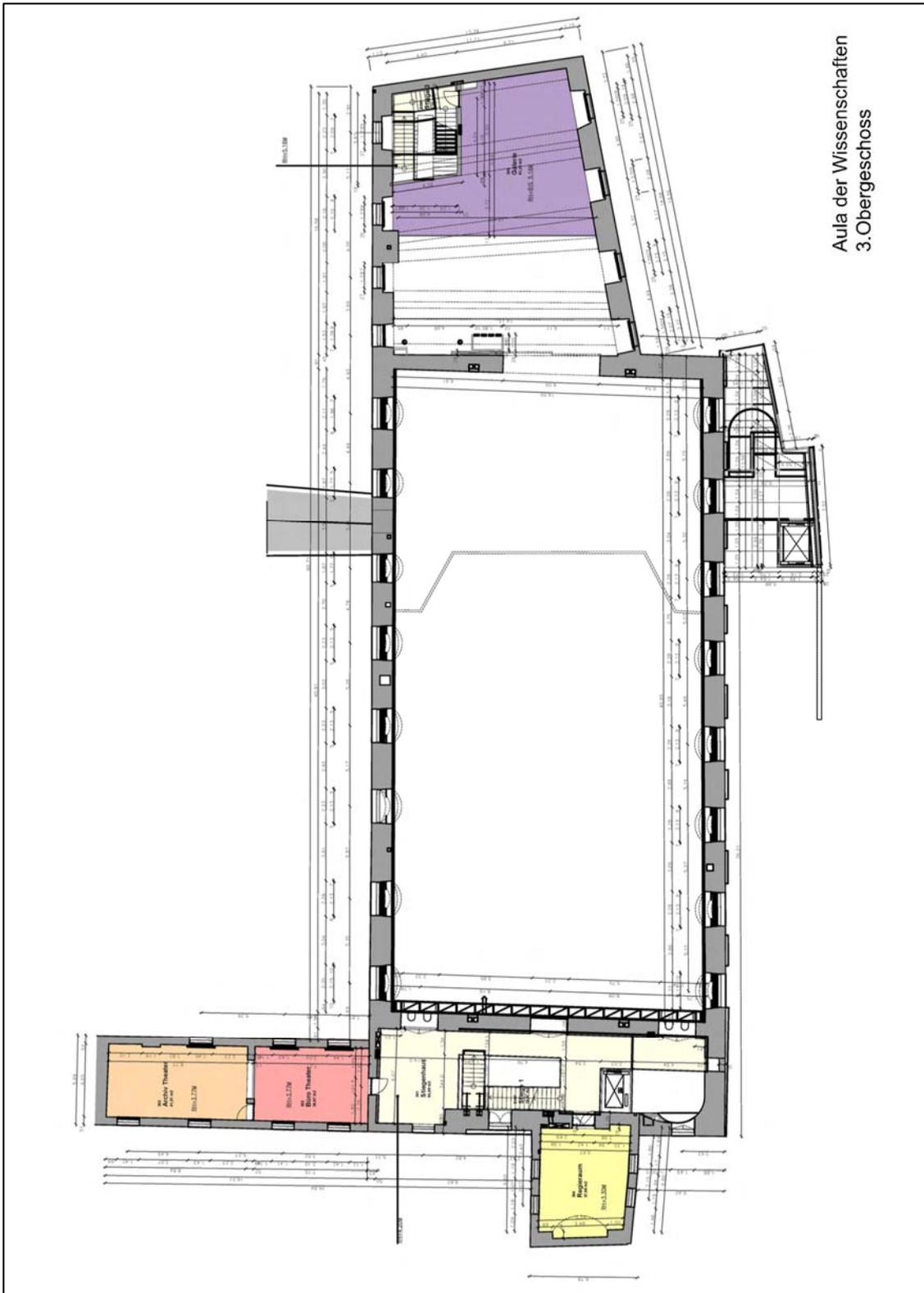


Abb. 12: Aula der Wissenschaften 2. Obergeschoss (2003)



Aula der Wissenschaften  
2. Obergeschoss

Abb. 13: Aula der Wissenschaften 3. Obergeschoss (2003)



Aula der Wissenschaften  
3.Obergeschoss

Abb. 14: Inventarliste zum Verkauf der Bühne (1754)

M. 234.

Kaiserliche Hoftheater Königl. Majestät.  
 Höchst allergnädigst befehliger Hoftheater  
 gnedigst beliebt, das ganze Hoftheater,  
 nämlich die Hoftheater Collegio eigene,  
 hieselbst angelegte Theater, mit  
 allen Scenen, samt allen in dem zu  
 gehörigen, auch die Willenbauern,  
 die das Hoftheater betreiben  
 müssen, und dergleichen dergleichen  
 und dergleichen 2500 fl. dergleichen  
 dergleichen. Das Hoftheater  
 nämlich, das folgende zwey-  
 tausend fünf hundert gulden  
 das Hoftheater Königl. Hoftheater  
 General zollamt vier hundert  
 fl. dergleichen Hoftheater Hoftheater  
 unter gestalt Rectorats fortführung  
 Datum d. 20 Mai 1754.  
 2500 fl. Theophilus Thomhauser  
 Coll. Acad. S. C. S. S. S.  
 Rector.







Häffel unter der Jungfer zu verfertigen 1 2/3  
 dessen Längen 7 2/3  
 Eichen Ränder 3 2/3  
 Auszubereinte Räder 4 2/3  
 Drahtschlingen 7 2/3  
 Häffel unter der Jungfer 7 2/3  
 ein eiserne Kanne zum Verfertigen 9 2/3  
 dessen Händeln 1 2/3  
 ein altes Eisenblech mit 4 Rädern  
 ein Holzschiff Valerius unter der  
 Theater zu legen, in der Länge von  
 Drahtschiffen gut genug 25 2/3  
 Kisten, oder ein Verfertigen des Theaters  
 durch die eiserne Kanne 45 2/3  
 Auszubereinte Räder 50 2/3  
 ein altes Eisenblech mit 4 Rädern 3 2/3  
 Drahtschiffen mit 4 Rädern Valerius 4 2/3  
 ein altes Eisenblech mit 4 Rädern 103 2/3  
 in welche die Eisen Räder einzusetzen  
 Eisen zu ein Eisenblech 1 2/3  
 ein altes Eisenblech 1 2/3  
 ein altes Eisenblech ein altes Eisenblech 1 2/3  
 ein altes Eisenblech ein altes Eisenblech 6 2/3  
 ein altes Eisenblech ein altes Eisenblech 7 2/3

Abgebildet in der Zeichnung der Belvedere in Wien am 5. 6. 7. 8. April 1754.  
 von Joseph N. Kerschler für Nicola Jacoppi Architektus

## Specification v. Theatro.

Das flügelwerk in der höhe nach folgendem  
 und davon darzu gehörigen Theilen als  
 Flügel in der höhe flügelring bey dem Carreau  
 flügel stamm auf welchen die Klagen sind gezogen in der  
 höhe welche 8 El. lang 7.24. quadratisch - - - - - 13  
 also aber 1. El. 3. 1/2. flügel lang in der höhe 7.24. gl. - - - - - 7.  
 darzu gehörige Decken in der höhe 3. flügel lang in der  
 7.24. gl. dick - - - - - 10.  
 das Clavier von Holz in der höhe 3. 1/2. flügel lang in der höhe 6.24. gl. dick 8.  
 Einzigband in der höhe 3. 1/2. flügel lang 7.24. gl. dick - - - - - 16.

### Der hinter flügel ober flügelring.

flügel stamm in der höhe 4. El. 1. flügel lang 7.24. gl. dick - - - - - 6  
 also darzu gehörige Decken in der höhe 3. flügel lang in der höhe  
 7.24. gl. quadrat - - - - - 18  
 das Clavier in der höhe 3. 1/2. flügel lang 6.24. gl. dick - - - - - 2.  
 Zwerchband von 2. bis 3. 1/2. flügel lang 6.24. gl. dick - - - - - 8.  
 also die in der höhe lassen nicht auf welchen der flügel gezogen  
 in der höhe 3. 1/2. flügel lang 7.24. gl. dick - - - - - 32.

### Zwei auf gefenckte seiten Früchten

Jede mit auf rechten und linken seiten je in der höhe lang 5. 1/2. flügel  
 in der höhe 5.24. gl. dick quadrat haben beide Früchten - - - - - 20.  
 Ringe oder zwerch folgen in der höhe lang 7. flügel 5.24. gl.  
 dick haben beide Früchten zusammen - - - - - 17.  
 Nach langer der Früchten ligament folgen in allen - - - - - 7.

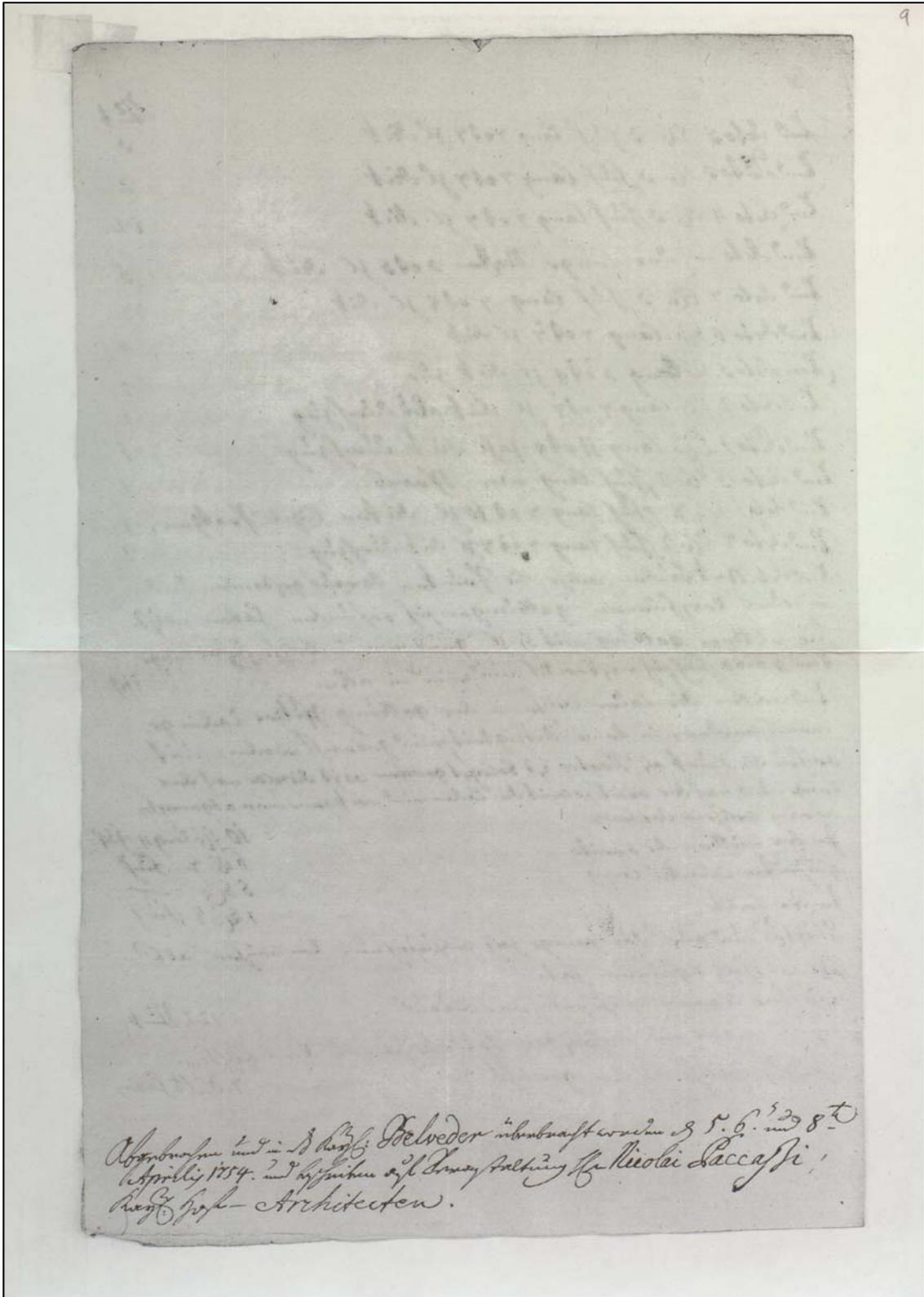
inwendig lang 4. El. 3. schief 6 zl. dick quadrat. Nicht  
 Und dets über die Fenster galagte Holz - - - - - " 4.  
 inwendig lang 1 El. 1. schief inwendig dick 6 zoll. quadrat.  
 Dets sind die zwei Punkte 4 El. 3 schief lang sind - - - - - " 4  
 Diefes laden überlagert gewesen.  
 Welche Eintramp über die Wingen gemacht sind auf  
 dessen Sonnenfächeln welche von Nayle Holz inwendig 1. El. 11.  
 zwey Holz von Nayle Holz von 4. bis 5 schief lang. - - - - - " 5.  
 Und dets von dyes Punkten nach der Länge ein Fächeln  
 4. El. lang 6 zoll. dick quadrat. - - - - - " 1.  
 Und dets ein Fächeln lang 7. El. 6 zoll. dick quadrat. - - - - - " 1.  
 Und dets die Punkte mit dyes laden überlagert 4 El. lang sind  
 5 schief breit. - - - - - " -  
 Und dets sind Wingen ein lang 1 El. 3 schief. - - - - - " 1.  
 Und dets Wingen lang 3 El. 1 schief - - - - - " 1.  
 Und dets Wingen lang 1 El. 11 schief - - - - - " 1.  
 Und dets Wingen lang 1. El. 2 1/2 schief - - - - - " 1.  
 Diese Wingen sind alle inwendig in Nayle breit gemacht.  
 bis 20 zoll. weit.

### Die untere Frückert oder Theatro.

Erstlich bring dann auf gang neben der Wisen um Band  
 von dyes laden inwendig 4 schief lang. - - - - - " 12.  
 Und dets 8 1/2 schief lang - - - - - " 4  
 Kreuzschlagholz 5 zoll. dick 1. El. 2 schief lang - - - - - " 2.  
 Wingen 3 schief Holz sind 3 zoll. dick quadrat - - - - - " 2.  
 Dets in der Punkte - - - - - " 3.  
 inwendig 1. El. lang 7 zoll. dick quadrat.  
 Und dets 7. El. lang inwendig 7 zoll. dick quadrat - - - - - " 4

Hieb

Kund elto 5. 26. 3 spieß lang 7 el 7 zl dick - - - - - " 3  
 Kund elto 2. 26. 3 spieß lang 7 el 7 zl dick - - - - - " 2.  
 Kund elto 4. 26. 3 spieß lang 7 el 7 zl dick. - - - - - " 2.  
 Kund elto in der Länge Maßen 3 el 5 zl dick - - - - - " 5  
 Kund elto 7. 26. 3 spieß lang 7 el 8 zl dick - - - - - " 17.  
 Kund elto 5. 26. lang 7 el 7 zl dick - - - - - " 4.  
 Kund elto 5. 26. lang 6 el 9 zl dick zur - - - - - " 2.  
 Kund elto 2. 26. lang 7 el 7 zl dick als einseitig - - - - - " 1.  
 Kund elto 1. 26. lang 11 el 9 zst dick einseitig - - - - - " 1.  
 Kund elto 3. 26. 2. spieß lang von Maßen - - - - - " 1.  
 Kund elto 1. 26. 2. spieß lang 7 el 10 zl. die kein leichtes Fratzm. 1.  
 Kund elto 2. 26. 2. spieß lang 7 el 7 zl. dick einseitig - - - - - " 2.  
 Kund elto Markt Maßen welche die Funktion davon gestanden sind  
 in jener Vorführung gathungem jst bestimmten Jahren, ist  
 die mittlere gathung mit 5. zl. genommen in welche sich die Länge  
 von 4 bis 6 spieß jst vertheilt und jst in allen - - - - - " 119.  
 Kund welchen die Längen welche in der gathung Hölzer Längen ge-  
 macht worden, in keine Richtigkeit jst gebracht worden, sind  
 welche die Längen als Teatro ist bezeugt gewesen, ist die Längen nach der  
 Länge, sind nach der Breite mit die Längen jst abgenommen abgemessen  
 worden welche in der Länge - - - - - 10. 26. lang 4 spieß  
 In der mittlere die Breite - - - - - 6. 26. 2. spieß  
 fünf jst den Mittel lang - - - - - 5. 26.  
 In der Breite - - - - - 1. 26. 1. spieß  
 Die Längen sind alle das jst das jst welche jst den Längen als  
 Maßen Holz bestimmten jst.  
 Die Längen Maßen welche jst zwar vertheilt - - - - - 127. Hieb.  
 Die Längen aber die Maßen von Längen jst das die Längen  
 die Längen welche an den gemacht - - - - - 2. 05. 26. jst.



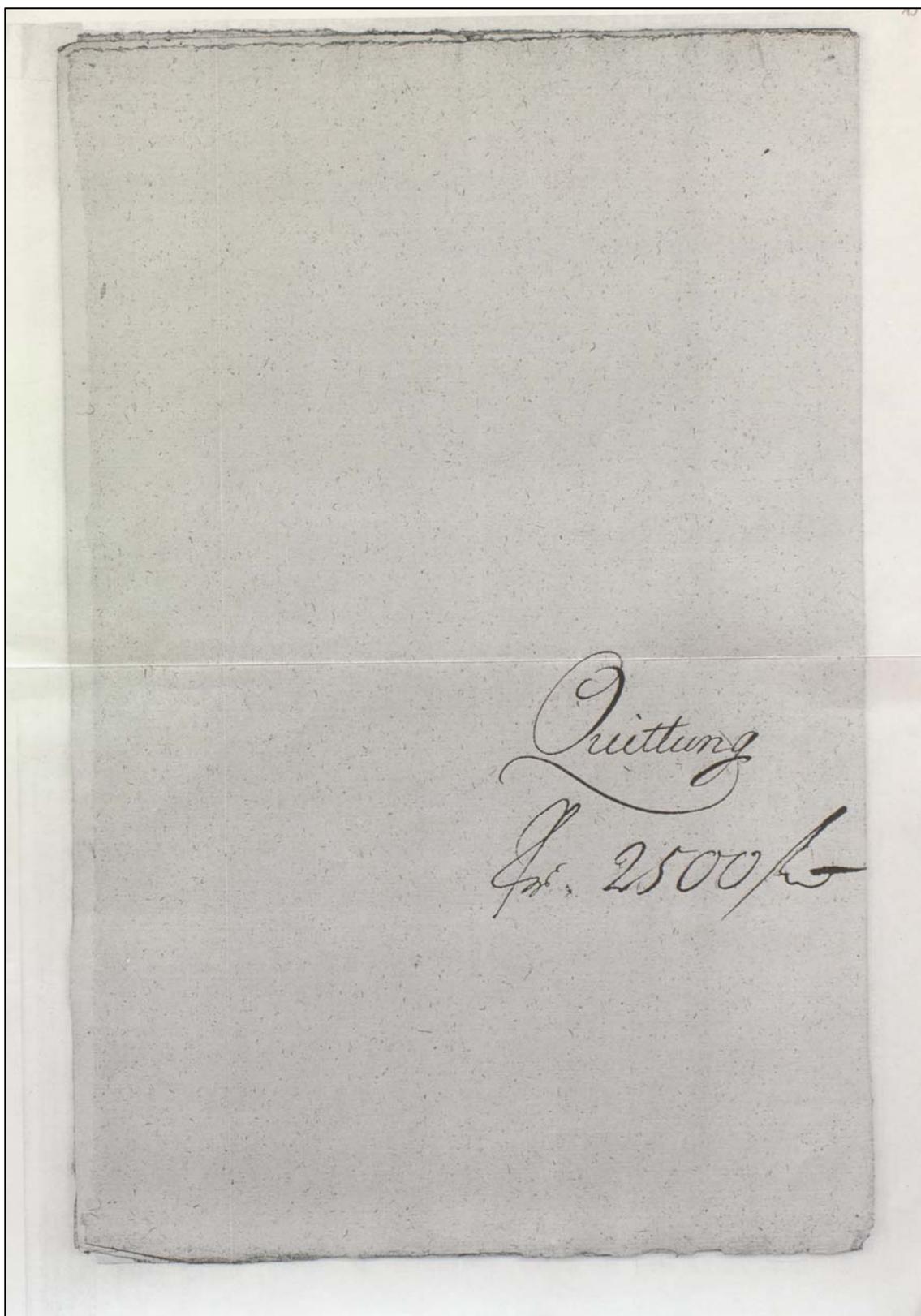


Abb. 15: Deckenfresko – Aquarell von G. Hartinger (18. Jhdt.)



## **Abstract**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Baugeschichte des Theatersaales der Jesuiten im Alten Universitätsviertel in Wien von der Errichtung des *Collegium academicum* im Alten Universitätsviertel 1625 bis zur Auflösung des Jesuitenordens im Jahr 1773. Im Fokus stehen dabei die drei Funktionen des Saales als Festsaal der Universität, Theatersaal und Versammlungsort der Marianischen Studentenkongregation und die damit in Verbindung stehenden Einrichtungselemente. Abschließend wird die letzte Funktion des Saales als Aufstellungsort der naturwissenschaftlichen Sammlung der Jesuiten untersucht. Als Grundlage der Untersuchung dienen die Ordenschroniken der Jesuiten (*Historia collegii* und *Litterae annuae*), die in Auswahl erstmals in einer diplomatischen Abschrift und einer deutschen Übersetzung als Volltext verfügbar gemacht werden. In Kombination mit zusätzlichen Quellen, einer Beschreibung in deutscher Sprache, Grundrissplänen und zwei Stichen, wird dadurch eine umfassende Quellensammlung zur Geschichte des Theatersaales in der Zeit vor 1773 geliefert.

# Akademischer Lebenslauf

## Persönliche Daten

---

Christiane Lindner, BA  
Geboren am 8. 4. 1983 in Schwarzach/Pongau  
Staatsbürgerschaft: Österreich

## Ausbildung

---

18. 6. 2001	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg am RG St. Johann im Pongau
2001–2002	Diplomstudium Deutsche Philologie (Stzw) Theaterwissenschaft
ab 2002	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2003–2013	Diplomstudium Klassische Philologie – Latein Abschluss als Bachelor of Arts (BA) mit Auszeichnung
ab 2013	Bachelorstudium Kunstgeschichte Erweiterungcurriculum Entrepreneurship

## Sonstige Tätigkeiten

---

2003–2007	Mandatarin der Studienrichtungsvertretung Klassische Philologie, davon 2005–2007 als Vorsitzende
2013–2014	Teilnehmerin am „alma“-Mentoring-Programm des Alumniverbandes der Universität Wien

## Sprachen

---

Deutsch (Muttersprache), Englisch, Französisch, Latein und Altgriechisch