



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Musenburg im Prater

Zur Bedeutung der Gastspiele des Internationalen Ausstellungstheaters im
Rahmen der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen
in Wien 1892

Ein Beitrag zur wienspezifischen Theaterhistoriographie

Verfasserin

Katharina Verena Lauterbach

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Birgit Peter

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	3
1. Einleitung.....	6
1.1. Gegenstand und Ziel der Analyse.....	6
1.2. Forschungsstand.....	8
1.3. Quellenlage.....	10
2. Theaterhistorische Forschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	17
2.1. Theater als Wissenschaft.....	17
2.2. Zur „nationalen Mission“ des Theaters.....	20
3. Die Museburg im Prater – Lebendiges versus totes Kulturgut.....	24
3.1. Ideen, Ziele, Vorbilder.....	24
3.2. „Wettbewerb aller Kultur-Nationen“ – Funktionen der Ausstellung.....	28
3.2.1. Ökonomischer Nutzen und nationale Selbstbehauptung.....	29
3.2.2. Wissenschaft und kritische Blicke.....	32
4. Zur Fachausstellung in der Rotunde.....	35
4.1. Theaterhistorische Forschung in den internationalen Fachabteilungen.....	35
4.2. Auswirkungen auf die theaterhistorische Forschung in Wien.....	44
5. Rahmenprogramm im Ausstellungspark.....	49
5.1. Die Theater.....	49
5.2. Das internationale Ausstellungstheater.....	53
5.2.1. Das Repertoire.....	57
5.2.1.1. Deutsche Gastspiele.....	61
5.2.1.2. Französische Gastspiele.....	75
5.2.1.3. Tschechisches Gastspiel.....	82
5.2.1.4. Italienische Gastspiele.....	86
5.2.1.5. Polnisches Gastspiel.....	89

5.2.1.6. Ungarisches Gastspiel.....	90
6. Resümee	94
Quellen- und Literaturverzeichnis	97
Anhang	108

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Die Rotunde zur Zeit der Weltausstellung 1873.....	35
Abb. 2: Plakat zur Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen von Ernst Klimt.....	49
Abb. 3: Das chinesische Schattenspiel- und Marionettentheater.....	50
Abb. 4: „Alt-Wien“. Nachbildung des Hohen Marktes im 17. Jahrhundert mit Hanswurst-Bühne von Gilbert Lehner.....	52
Abb. 5: Das internationale Ausstellungstheater.....	53

Ist es mit dem Theater nicht ein für alle Male vorüber,
sobald der Vorhang gefallen? Halte der Gesang, das
Concert, die Oper noch fort, auch wenn der Tactstock
den letzten Zuck gethan? Wie will man derlei Ver-
gängliches, Vorüberrauschendes aus alter Zeit hervor-
holen? Wie das Fliehende festhalten und von neuem
vorführen? Musik, Theater sich als Ausstellungsgut
zu denken versuche, wer es kann!

(Wiener Zeitung. 7. Mai 1892)

1. Einleitung

1.1. Gegenstand und Ziel der Analyse

Vorliegende Diplomarbeit sieht sich als ein Beitrag zur Darstellung erster Entwicklungen einer wienspezifischen Theaterhistoriographie gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Im Zentrum dieses Vorhabens steht die „Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892“, insbesondere die als Rahmenprogramm im dazugehörigen Ausstellungstheater abgehaltenen internationalen Gastspiele. Der erste und einleitende Teil dieser Diplomarbeit soll folglich einen zusammenfassenden Überblick der Ausstellung in Wien aufzeigen. Versucht wurde neben einer Bestandsaufnahme des aktuellen Forschungsstandes, ein möglichst genaues Bild jenes Ereignisses zu schaffen. Im Vordergrund dessen steht die Selbstdarstellung Wiens, nicht als „Musikstadt“, sondern als oftmals übersehene „Theaterstadt“.

Als „erste ihrer Art in der Welt“¹ stand man bei der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen vor der noch nie dagewesenen Aufgabe, eine eigenständige Identität von Theater und Musik durch eine großangelegte Ausstellung zu konstruieren. Die Herausforderung für die Organisatoren lag primär in der Entwicklung eines Konzepts, welches, ausgerichtet für eine breite Masse an Besuchern, musik- und theaterhistorische Entwicklungen auf internationaler Ebene präsentierte. Darüber hinaus waren bis zu jenem Zeitpunkt Musik und Theater hauptsächlich als unterhaltende Elemente in Ausstellungen hinzugezogen worden. Diese als Schauobjekte in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken sollte erst 1892 im großen Ausmaß realisiert werden. Umso schwieriger erwies sich das Streben der Organisatoren, Jahrhunderte alte Musik- und Theatertradition zu vergegenständlichen und auszustellen. Als oberste Priorität galt es, den Ansprüchen einer breiten heterogenen Schicht an Besuchern zu entsprechen, indem man sich an der gängigen Ausstellungspraxis bestehender Museen orientierte.

Von der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen gingen zudem wichtige Impulse zur systematischen Darstellung von Musik- und Theatergeschichte aus. Als „Medium der Vergangenheit“ erfüllte sie gleichermaßen zwei Funktionen: sie war

¹ Louis Rainer: *Illustrierter Führer durch die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Verl. der Ausstellungs-Commission 1892, S. 5.

bewahrend, aber auch, motiviert durch den Stand historischer Erkenntnisse, interpretierend.² Im Rahmen dieses Konzepts war erstmals auf wissenschaftlicher Ebene konkret wienspezifische Forschungsarbeit zur Theaterhistoriographie mit Schwerpunkt auf entwicklungsgeschichtliche Darstellungen geleistet worden. Ohne primär auf die Genese der Ausstellung einzugehen, soll folgende Bestandsaufnahme und Analyse der im „Internationalen Ausstellungstheater“ abgehaltenen Gastspiele Aufschluss zur Spezifik des Repertoires geben und auf welche Weise sich Theaterprogramm und die internationalen Fachabteilungen gegenseitig ergänzten. Dementsprechend wird der Frage nachgegangen, in welcher Hinsicht diese in Verbindung mit dem grundlegenden Ausstellungskonzept, Einführung in die Theatergeschichte sowie Darstellung historischer Entwicklungen, standen. Welche Rolle die Theateraufführungen der internationalen Schauspielgesellschaften in diesem Prozess historischer Visualisierung gespielt haben, das soll konkret unter folgenden Fragestellungen untersucht werden:

- Welchen Stellenwert nahmen die Schauspielgesellschaften sowie die aufgeführten Stücke mit Berücksichtigung auf die Ziele der Ausstellung ein?
- Überwog die Intention zur „lebendigen Darstellung“ theaterhistorischer Traditionen vor dem Hintergrund eines allgemeinen Bildungsanspruches, oder handelte es sich trotz allem um primäre Maßnahmen zur Legitimierung nationaler Identitäten?

Im Hauptteil der Arbeit wird diesbezüglich auf den „Ausstellungspark“ im Wiener Prater mit seinem, neben der zentralen Ausstellung in der Rotunde, ebenso relevanten Rahmenprogramm Bezug genommen. In diesen Kapiteln wird die Funktion des Theaters im „Ausstellungsprater“, anhand ausgewählter, im Ausstellungstheater dargebrachter Gastspiele, fokussiert, welches zuallererst als Mittel zur Darstellung der „lebendigen Kulturgeschichte“ der beteiligten Länder fungieren sollte. Als einführende Ergänzung wird im ersten Teil dieser Diplomarbeit nicht nur ein zusammenfassender Überblick zur Ausstellung vorangestellt, sondern auch die theaterspezifische Ausstellungsdidaktik sowie der Einfluss jenes einzigartigen Ausstellungskonzepts auf die Theaterforschung jener Zeit behandelt.

Wesentliche Forschungsaufgabe dieser Diplomarbeit war folglich, der Frage nachzugehen, inwiefern man Theater als „lebendigem“ Ausstellungsgut im Gegensatz

² Vgl. Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik.* Frankfurt [u.a.]: Campus 1990, S. 18.

zum „toten“ Ausstellungsgut von Kulturgeschichte in Zeiten geprägt von nationaler und patriotischer Identitätsfindung entgegentrat. Ein spezielles Anliegen stellt weiterführend der Versuch dar, mittels Zeitzeugenberichten, Theaterkritiken sowie Abbildungen, aus diversen Ausstellungsführern und -katalogen, ein umfangreiches Bild des Theaterbereichs der Ausstellung entstehen zu lassen. Dadurch soll verdeutlicht werden, welche Faszination die Ausstellung in einer Phase erster Überlegungen zur Theaterhistoriographie mit sich brachte.

Zusammenfassend bezieht sich der Beitrag vorliegender Diplomarbeit auf die Verwissenschaftlichung theaterhistorischer Darstellung in Österreich gegen Ende des 19. Jahrhunderts, oder genauer gesagt darauf, was die für den Theaterbereich verantwortlichen Organisatoren unter dem Konzept von Theaterwissenschaft und -historiographie verstanden haben. Wichtig war zu ergründen, welche Rolle die Institution Theater für das damalige Geschichts- und Kulturverständnis einnahm und welcher Theaterbegriff durch die Ausstellung im späten 19. Jahrhundert konstruiert wurde. Dies soll anhand der Ausstellungstexte (Ausstellungsführer und -kataloge sowie Beiträge Wiener Tageszeitungen) erfolgen, welche vor allem dazu dienten, ein vielschichtiges Bild der eigenen Nation und Kultur mittels Rückgriff auf Musik- und Theatertradition zu entwerfen. Die Schlüsse, welche aus dieser Diplomarbeit resultieren, sollen weiterhin dazu beitragen, einen gewissen Grad an allgemeiner Aufmerksamkeit und Interesse zu wecken, welches sich auf die „Glanzzeit“ der allmählich in Vergessenheit geratenen Großausstellungen und des kulturellen Lebens in Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts richtet.

1.2. Forschungsstand

Tatsächlich ließ sich kaum jüngere Literatur zu diesem Thema finden, die die Anfänge der Theaterwissenschaft in Wien, das Ausstellungswesen und die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen umfasst. Ausführlich mit der Geschichte, der Struktur und dem Inhalt der Ausstellung begann man sich erst in den vergangenen Jahren mittels Einzelstudien, oft in Form von Diplomarbeiten oder Aufsätzen verstärkt auseinanderzusetzen. Die Forschungen stehen sozusagen am Beginn eines bei weitem nicht erschöpften Gebietes, dessen besondere Hürde in der enormen Materialmenge liegt.

Die grundlegenden Publikationen der vergangenen Jahre, die folgend genannt werden sollen, bestätigen den Zwiespalt zwischen dem utopischen Wunsch einer umfassenden Aufarbeitung der Ausstellung und der zwingenden Notwendigkeit, sich auf einen kleinen themenspezifischen Bereich zu konkretisieren.

Zu den bisher ausgearbeiteten Schwerpunkten zählt primär die Rolle der Internationalen Musik- und Theaterausstellung für die Entwicklung des Metropolen- und Musikstadtimages Wiens. Dazu gehören maßgeblich die Forschungen von der Historikerin Martina Nußbaumer.³ Besonders Nußbaumers Beitrag zur *Konstruktion Wiens als ‚Musikstadt‘ – Skizzen einer Spurensuche in der Wienbibliothek, Integration des Partikularen. Vielfachcodierbarkeit als Erfolgsgrundlage der >Musikstadt Wien<-Erzählung und Identity on Display. (Re-) Präsentation des Eigenen und des Fremden auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892* gaben entscheidende Impulse zur Entwicklung vorliegender Fragestellungen.⁴ In letzt genannter Arbeit bezieht sich Nußbaumer unter anderem auf die Darstellung der Ausstellungsländer durch Ausstellungstexte, wie Presse und Begleitpublikationen, welche „immer wieder auch dem unterschweligen Transport gängiger nationaler Stereotype und politischer Ressentiments“ dienten.⁵

Sich an Nußbaumers Studie zur imagebildenden Funktion der Ausstellung anlehnend, betont Julia Danielczyk, im Kontext der Entwicklung der Theaterwissenschaft im 20. Jahrhundert, die Bedeutung der Ausstellung für die Anfänge theaterhistorischer Forschungen in Wien. Besonders der unter der Leitung von Karl Glossy entstandene *Fach-Katalog der Abtheilung für Deutsches Drama und Theater*⁶ gilt als wichtige Grundlage für frühe theaterwissenschaftliche Auseinandersetzungen. In diesem Zusammenhang befasst sich Danielczyk mit den Auswirkungen der Ausstellung auf die städtischen Sammlungen Wiens, besonders auf die durch Glossy verwaltete theatergeschichtliche in der Wiener Stadtbibliothek.

³ Kuratorin im Wienmuseum für Alltags- und Kulturgeschichte sowie Wien-Klischees.

⁴ Vgl. Martina Nußbaumer: „Die Konstruktion Wiens als ‚Musikstadt‘. Skizzen einer Spurensuche in der Wienbibliothek“. In: Julia Danielczyk/Sylvia Mattl-Wurm/Christian Mertens (Hg.): *Das Gedächtnis der Stadt. 150 Jahre Wienbibliothek im Rathaus*. Wien [u.a.]: Oldenbourg 2006, S. 14-24. *Integration des Partikularen. Vielfachcodierbarkeit als Erfolgsgrundlage der ‚Musikstadt Wien‘-Erzählung*. Tagung Das Surplus von Wien. Stadterzählungen zwischen Ikonisierung und Pluralisierung, IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaft in Wien, 20. – 22. Jänner 2005. „Identity on Display. (Re-) Präsentation des Eigenen und des Fremden auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892“. In: Susanna Burghartz/ Rebekka Habermas (Hg.): *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft. Alltag*. Jg. 13 (2005), Wien [u.a.]: Böhlau, S. 45-58.

⁵ Vgl. Nußbaumer: *Identity on Display*, S. 50.

⁶ Karl Glossy (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog der Abtheilung für deutsches Drama und Theater*. Wien: Verl. der Ausstellungs-Commission 1892.

Christine Fichtinger hat mit ihrer Diplomarbeit aus dem Jahr 2004 einen ersten zusammenfassenden Überblick zu Konzeption, Genese und Verlauf der Ausstellung sowie den diesbezüglich erschienenen Ausstellungstexten geleistet.⁷ Mit ihrem Schwerpunkt auf Wien als „Musikstadt“ zeigt sie sich deutlich durch Nußbaumers Forschungen beeinflusst. Fichtingers Diplomarbeit stellt allerdings nur einen kleinen Beitrag zur Erfassung der Ausstellung in ihrer Gesamtheit dar. Gerade eine stärkere Berücksichtigung des Rahmenprogramms mit seinen diversen Kleinveranstaltungen im Ausstellungspark wurde zuvor kaum Aufmerksamkeit geschenkt.

Neue Forschungsansätze lieferte die 2005 abgehaltene Ausstellung des Wien Museums *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, die sich intensiv mit der Konstruktion des immer wieder neu erlebten Phänomens des „Alt-Wien“-Klischees auseinandersetzte. Im begleitenden Katalog erschien mitunter ein Beitrag von Ursula Storch zu den unterschiedlichen Inszenierungen des Alt-Wien-Bildes anhand des historischen Nachbaus des Hohen Marktes auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892 sowie auf der Chicagoer Weltausstellung 1893.⁸

In welchem Ausmaß die theaterhistorische Forschung auf der Ausstellung betrieben wurde, auf welche Weise Fach- und Spezialausstellung in der Rotunde sowie Rahmenprogramm im Ausstellungspark aufeinander Bezug genommen haben, oder gar eine erstmalige Zusammenstellung von Musik- und Theaterprogramm aus den verschiedenen Spielstätten stellen große Lücken im zu behandelnden Forschungsbereich dar.

1.3. Quellenlage

Die Quellen, welche sich der Genese sowie Organisation und Ablauf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen widmen, sind außerordentlich gut dokumentiert und archiviert. Die zahlreichen Beschreibungen und bildlichen Darstellungen der Ausstellung lassen sich, grob gesagt, auf die Sammlungen der

⁷ Vgl. Christine Fichtinger: *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Soziokulturelle Untersuchung des Wiener Musiklebens im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl. 2004.

⁸ Vgl. Ursula Storch: „Alt-Wien dreidimensional. Die Altstadt als Themenpark“. In: Wolfgang Kos/Christian Rapp (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Wien Museum im Künstlerhaus, Nov. 2004-März 2005. Wien: Czernin 2004, S. 159-164.

Österreichischen Nationalbibliothek, der Wienbibliothek im Rathaus, der Wiener Universitätsbibliothek und des Wien Museums aufteilen.

Sämtliche Forschungsergebnisse der bisher erschienenen Publikationen beziehen sich auf die speziell für die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen verfassten Texte. Dazu zählen Ausstellungskataloge, -führer, kritische Schriften sowie Zeitungsartikeln, deren Gesamtpublikationszeit sich gemeinhin in vier Abschnitte einteilen lässt. Ein geringer Anteil der zur Ausstellung gehörigen Texte wurde bereits vor dem eigentlichen Ereignis publiziert. Bei diesen handelt es sich zum Großteil um in Zeitungen abgedruckte Berichte zur Genese der Ausstellung. Diverse lokale Tageszeitungen dienten zugleich als verlässliche Werbeträger, um ein breites, ständeübergreifendes Publikum anzusprechen, indem diese regelmäßig auf die Ausstellungsereignisse Bezug nahmen.

Im eigens für die Ausstellung eingerichteten, sogenannten „Pressekomitee“ waren die führenden Wiener Tageszeitungen, wie das *Illustrierte Wiener Extrablatt*, die *Neue Freie Presse*, die *Wiener Zeitung*, *Die Presse*, das *Neue Wiener Tagblatt*, die *Österreichische Volkszeitung* oder das *Fremdenblatt*, durch Redakteure vor Ort vertreten, welche mit hoher medialer Aufmerksamkeit tagtäglich von Ereignissen aus der Ausstellung berichteten. Für die vorangegangenen Forschungen wurden vornehmlich die *Neue Freie Presse*, *Die Presse*, *Das Vaterland*, die *Sonn- und Montags-Zeitung*, die *Wiener Zeitung* sowie das *Prager Tagblatt* hinzugezogen. Natürlich darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die zur Beschreibung des Ablaufes des Ausstellungsereignisses, des Inhalts und der Akzeptanz beim Publikum verwendete Berichterstattung oft eine höchst subjektive war und die Medien der Zensurkontrolle unterlagen. Folgend werden die vier am meisten für die Arbeit herangezogenen Zeitungen näher erläutert:

Zu den populärsten Wiener Tageszeitungen zählten Ende des 19. Jahrhunderts die *Presse* und die spätere *Neue Freie Presse*, gegründet von den ehemaligen *Presse*-Mitarbeitern Michael Etienne und Max Friedländer. Sie wurden zur kommerziellen Presse, dem „Zentralorgan des ‚liberalen Bürgertums‘“⁹ gezählt, es galt „maximale Ausnützung des Inseratengeschäftes, dadurch niedriger Verkaufspreis“, um somit für wenig Geld – einen Kreuzer – verkauft zu werden und „zum führenden Medium der Monarchie zu werden.“¹⁰ So wusste man von der Bedeutsamkeit einer Großausstellung zu profitieren, indem die

⁹ Edith Walter: *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende. Ideologischer Anspruch und ökonomische Erfordernisse*. Wien [u. a.]: Böhlau 1994, S. 198.

¹⁰ Ebd., S. 46.

Neue Freie Presse bereits zur Weltausstellung 1873 eine eigene *Internationale Ausstellungs-Zeitung* herausgebracht hatte, und sich als „deutsch, fortschrittlich [und] verfassungstreu“ mit engen Beziehungen zum Kaiserhaus sah.¹¹ Durch ihr anspruchsvolles Niveau wurde die *Neue Freie Presse* auf internationaler Ebene mit Tageszeitungen wie der englischen *Times* oder der französischen *Le Temps* gleichgesetzt.¹²

„Explizit gegen das Medium des liberalen Großbürgertums“ gerichtet war *Das Vaterland*, das den hohen Adel vertrat und sich selbst, wie es der Untertitel verkündete, als *Zeitung für die österreichische Monarchie* bezeichnete.¹³ Des Weiteren richtete sich *Das Vaterland* seit seiner Gründung im Jahre 1860 nach den christlichen Interessen des römisch-katholischen Glaubens. Man sah sich besonders der Aufgabe verpflichtet, „die Idee des katholischen, föderativen und gegen alle seine Nationen und Gesellschaftsklassen gleich gerechten, historischen Österreich zu vertiefen, zu verbreiten und gegen die Anfechtungen des Liberalismus in allen seinen Gestaltungen zu vertheidigen.“¹⁴

Als offizielles Blatt der Regierung fungierte seit 1812 die *Wiener Zeitung* mit der dazugehörigen Abendausgabe, der *Wiener Abendpost*, welche ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom Staat – mit k.k. Privilegium und Doppelkopfadler im Zeitungskopf abgedruckt – herausgegeben wurde. Aus diesen Gründen war ihr zwar die Herausbildung einer eigenständigen politischen Position nicht möglich, sie entwickelte jedoch eine umfangreiche Kultur- und Wissenschaftsberichterstattung, wie die vierunddreißig zur Musik- und Theaterausstellung erschienenen Feuilletons bestätigen.¹⁵

Die verschiedenen Artikel umfassten Berichte über besondere Geschehnisse des Vortages, hohe Besuche des Adels, amüsante Anekdoten, wissenschaftliche im Feuilletonenteil erschienene Abhandlungen über ausstellungsrelevante Themen, informierten über das Programm der kommenden Tage, wichtige Ereignisse im Ausstellungspark sowie Vorträge in der Rotunde und lieferten kritische Berichte von Aufführungen aus der Musikhalle oder dem Ausstellungstheater sowie Abdrucke der

¹¹ Vgl. ebd., S. 47-50.

¹² Vgl. Kurt Paupié: *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848-1959*. Bd. 1: Wien. Wien: Braumüller 1960, S. 144f.

¹³ Vgl. ebd., S. 77.

¹⁴ Leo Woerl: *Die Publizistik der Gegenwart*. Zit. nach Walter: *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende*, S. 77.

¹⁵ Siehe *Wiener Zeitung*: Nr. 110, 112, 119, 125, 128, 129, 144, 154, 164, 170, 171, 175, 190, 191, 193, 201, 203, 209, 215, 217, 223, 232 und 233 und *Wiener Abendpost*: Nr. 131, 137, 146, 149, 159, 208, 214, 220, 222, 232 und 233.

Theaterzettel mit den Aufführungen des folgenden Tages. Die Berichterstattungen waren im Allgemeinen verhältnismäßig „objektiv“ verfasst und fielen daher nicht durch besondere Stellungnahmen auf. Einzig in den Kommentaren zu den jeweiligen musikalischen und dramatischen Aufführungen der gastierenden Gesellschaften wurde oftmals deutliche Kritik sichtbar.

Dass sich das Ausstellungstheater im Gegensatz zur Rotunde im nationalen Kulturvergleich für die Presse als „weniger sensibles Terrain“¹⁶ ergab, lässt bereits Nußbaumer in ihrem Beitrag zur Ausstellung mit einem genaueren Blick auf die internationalen Gastspiele anmerken:

Zwar wurden auch diese Ensembles durchwegs als „nationale“ Vermittler „nationaler“ Kunst betrachtet, ihre Darbietungen jedoch in der Summe stärker aus künstlerischer denn aus nationaler Perspektive betrachtet und rezensiert.¹⁷

Weiterführend geht Nußbaumer darauf ein, dass sich die Berichterstattung zu den jeweiligen Gastspiel-Aufführungen neben „kunstkritischen Statements“ als Gesellschaftsspiegel „zeitgenössischer Stereotype“ und „politischer Spannungen“ erweist.¹⁸ Da sich die Tagesberichterstattung nicht sonderlich voneinander unterschied, waren für die Forschungsarbeit die Feuilletonenteile der verschiedenen Tageszeitungen, welche im 19. Jahrhundert verstärkt als „Träger der Verbreitung bürgerlichen ‚Kulturbewußtseins‘“¹⁹ fungierten, von besonderem Interesse.

Der überwiegende Teil an ausstellungsrelevanten Texten, darunter Zeitungsberichte und Führer, erschien parallel zum Zeitraum des eigentlichen Ausstellungsereignisses im Jahre 1892 und umfasst den Großteil der für die bisherigen Forschungsarbeiten verwendeten Primärliteratur. Eine der wichtigsten und wohl aufschlussreichsten Veröffentlichungen ist diesbezüglich der *Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Special-Ausstellung*, herausgegeben von der Ausstellungskommission. Von besonderer Relevanz ist eine im Katalog angeführte Auflistung sämtlicher Komitees, allen voran die

¹⁶ Nußbaumer: *Identity on Display*, S. 55.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ „Bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich der ‚Feuilletonteil‘ schon so stark entwickelt, daß sich bereits die einzelnen Spartenformen erkennen ließen: die Kunstkritiken bzw. -berichte, Reflexionen über Theater, Musik und Literatur, wissenschaftliche Essays und selbstverständlich die ‚kleine Form‘ als Sparte des sog. ‚literarischen Feuilletons‘.“¹⁹ Vgl. Arno Maierbrugger: *Kunstkritik als Phänomen kultureller Kommunikation. Feuilletonistische Strategien zwischen Kulturbewusstsein und Ideologie im bildkunstkritischen Tagesfeuilleton der Ersten Republik. Ein Beitrag zur Österreichischen Medien- und Kommunikationsgeschichte*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1993, S. 150f.

Ausstellungskommission, inklusive Mitglieder. Darüber hinaus gibt der Katalog Informationen zu den allgemeinen Bestimmungen, den verschiedenen Klassifikationen, das heißt, aus welchen Gruppen sich die sogenannte „Fach- und Gewerbliche Spezialausstellung“ zusammensetzte, sowie Öffnungszeiten und Eintrittspreise. Anschließend bietet ein detaillierter Führer Einblicke in sämtliche Ausstellungsräumlichkeiten und die Aussteller.

Dem vorangegangenen Ausstellungsführer recht ähnlich ist *Louis Rainer's Illustrierter Führer durch die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*, welcher sich vom Katalog der Spezialausstellung hauptsächlich durch sein kleineres Format und diverse Illustrationen unterscheidet. Beiden Führern sind Pläne der Rotunde, des Ausstellungsparks und „Alt-Wiens“ beigegeben,²⁰ wobei im ersteren ergänzend ein Plan des Ausstellungstheaters sowie der Musikhalle zu finden sind. Die Kataloge der jeweiligen Abteilungen beinhalten neben einem einleitenden Vorwort eine Auflistung der ausgestellten Objekte mit Personenregister, einem Sachregister und einem Verzeichnis der Aussteller. Die Kataloge waren wie die Abteilungen selbst in die von der Kommission vorgegebenen Gruppen aufgegliedert²¹ und kosteten durchschnittlich zwanzig Kreuzer. Die einzigen Kataloge ausländischer Abteilungen waren die der englischen, italienischen, polnischen und russischen Aussteller. Ein französischer Katalog wurde nie publiziert, ebenfalls der Katalog der ethnografischen Abteilung, welcher zwar fertig gestellt und bereits druckfertig war, dem es allerdings an materieller Unterstützung mangelte, um veröffentlicht zu werden.²²

Ein weiterer Teil an Texten zur Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen wurde in den Folgejahren nach dem Ende der Ausstellung publiziert. Ein ebenso umfangreiches Bild, wie es die Kataloge und Führer aufzeichnen, zeigt das von Siegmund Schneider 1894 herausgegebene Werk *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Neben diversen Texten zur Ausstellung beinhaltet jene Publikation einen großen Fundus an Abbildungen ausgestellt Instrumente, Handschriften, Illustrationen und Fotos diverser Abteilungen und des Ausstellungsparks, sowie Porträts der wichtigsten Kommissions- und Komiteemitglieder. Von besonderem Interesse sind die beigegefügte Texte, welche sich in Form von Rückblicken und Resümees mit verschiedenen Aspekten der Ausstellung auseinandersetzen. Neben von

²⁰ Siehe Anhang.

²¹ Siehe S. 25.

²² Vgl. Oskar Fleischer: *Die Bedeutung der Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*. Leipzig 1894, S. 31.

Schneider selbst verfassten Texten lassen sich Beiträge diverser Musik- und Theaterwissenschaftler finden, wie Oscar Teubers Text über das internationale Ausstellungstheater.²³

Trotz allem bleibt anzumerken, dass sich der Schwerpunkt der publizierten Texte mit der Darstellung von Musikgeschichte auseinandersetzt. Ton angehend war in dieser Hinsicht Oscar Fleischers Publikation *Die Bedeutung der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*. Fleischer war Vorstand der „Königlichen Instrumentensammlung“ in Berlin, welcher auch Vorträge in dieser Sektion hielt und sie somit zum eigentlichen wissenschaftlichen Mittelpunkt der Ausstellung gemacht hatte. Durch die verstärkte Hervorhebung des österreich-ungarischen und deutschen musikhistorischen Aspekts verweisen nur wenige oberflächliche Informationen auf den theaterrelevanten Teil der Ausstellung.

Ein Grund, weshalb sich der Großteil der Texte besonders intensiv mit der Darstellung der Musik auseinandersetzt, kann durch eine Bemerkung Joseph Sittards in seinen *Kritischen Briefen über die Wiener internationale Musik- und Theater-Ausstellung* eingehender eruiert werden:

In meiner kritischen Zusammenfassung der Eindrücke, die mir auf der Wiener internationalen Musik- und Theater-Ausstellung geworden sind, habe ich mich im großen Ganzen an die musikhistorische Abtheilung gehalten [...] weil ich mich auch außer Stande sah, aus dem Chaos jener Abtheilungen, die die verschiedenen Theater resp. Intendanten betreffen, so viel des Interessanten sie auch bieten, ein logisches, wissenschaftliches und litterarhistorisches Prinzip herauszufinden.²⁴

Ein sich speziell mit dem Theater befassendes Werk, neben Karl Glossys *Fach-Katalog der Abtheilung für Deutsches Drama und Theater*, ist *Das Böhmisches National-Theater in der ersten internationalen Musik- und Theater-Ausstellung zu Wien im Jahre 1892* von František Adolf Šubert, dem damaligen Direktor des tschechischen Nationaltheaters. Inhaltlich konzentriert sich Šuberts Publikation zwar nur auf die Aufführungen und Erfolge der tschechischen Schauspielgesellschaft, sie ist allerdings aufgrund dieser

²³ Oscar Teuber: „Das Ausstellungs-Theater und seine Thaten“. In: Siegmund Schneider (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles 1894, S. 305-309.

²⁴ Joseph Sittard: *Kritische Briefe über die Wiener internationale Musik- und Theater-Ausstellung*. Hamburg: C. Boysen 1892, Vorwort.

Zusammenstellung mit zahlreichen Presseberichten zum tschechischen Gastspiel in seiner Form als Text zur Ausstellung einzigartig.

2. Theaterhistorische Forschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

2.1. Theater als Wissenschaft

Das 19. Jahrhundert wird auch als das Zeitalter des Historismus bezeichnet, in dem sich wesentliche Fundierungs- und Professionalisierungsprozesse historisch wissenschaftlicher Denk- sowie Repräsentationsformen vollzogen. Auch die sich in jener Zeit neu formierenden Geisteswissenschaften erlebten eine zunehmende Spezialisierung einzelner wissenschaftlicher Disziplinen.²⁵ So soll einleitend ein allgemeiner Überblick zu den anfänglichen Entwicklungen der Theaterwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegeben werden und mit welchen Ansätzen sich dadurch beeinflusste Ausstellungsorganisatoren dem Themenkomplex einer internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen näherten.

Dem Bedeutungswandel der Geisteswissenschaften verdankten es vor allem die Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, als Hochschuldisziplinen neben der weitaus früher etablierten Philosophie, Philologie oder Geschichtswissenschaft an den europäischen Universitäten anerkannt zu werden. Davor hatte sich das theaterspezifische Interesse von Seiten diverser universitärer Disziplinen besonders an „singuläre Elemente des Theaters“ gerichtet.²⁶ Als Beispiel sollen die Altphilologie und Archäologie genannt werden, welche sich unter dem Aspekt antiker Dramentraditionen dem Begriff „Theater“ näherten. Theatergeschichte hatte als akademischer Interessensgegenstand, speziell für Literaturwissenschaft und Germanistik, demnach schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an der Universität Wien anhand dramen- und theatertheoretischen Vorlesungen Einzug gehalten.²⁷

Vor allem Alfred Freiherr von Berger, artistischer Sekretär des Burgtheaters und Professor der Ästhetik, gilt in dieser Hinsicht als einer der ersten, welcher an der

²⁵ Vgl. Inge Praxl: *Wissenschaft, Drama, Theater. Alfred Freiherr von Bergers dramenästhetische Vorlesung an der Universität Wien vor dem kulturellen Hintergrund der Wiener Moderne*. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl. 2009, S. 17f.

²⁶ Vgl. Stefan Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 37.

²⁷ Hier soll auf die dramenästhetischen Vorlesungen von Alfred Freiherr von Berger im Zeitraum von 1886 bis 1900 verwiesen werden. Vgl. dazu Inge Praxl: *Wissenschaft, Drama, Theater*.

Universität Wien Vorlesungen mit theaterwissenschaftlichem Schwerpunkt gestaltete.²⁸ Darüber hinaus war Berger auch Mitglied des Theater-Komitees auf der Ausstellung gewesen. Eine weitere zentrale Rolle in den frühen theaterwissenschaftlichen Forschungen spielte Alexander von Weilen, der als Literaturhistoriker, Hofbibliothekar und Redakteur für *Das Vaterland* 1899 die *Geschichte des Wiener Theaterwesens* sowie 1902, zusammen mit Oscar Teuber, *Die Theater Wiens* und die dazugehörige mehrbändige *Geschichte des K.K. Hofburgtheaters* veröffentlichte. Forschungen, die als wesentliche Grundlagen für seine späteren Vorlesungen an der Universität Wien dienten.²⁹ Inge Praxl nennt in ihrer Diplomarbeit zu den dramenästhetischen Vorlesungen Bergers weiterführend Namen, wie Wilhelm Meyer-Lybke, Jakob Minor, Emil Reich, Jacob Schipper, Eduard Castle sowie Joseph Gregor, welche ebenfalls um die Jahrhundertwende dramen- und theatertheoretische Vorlesungen an der Universität Wien hielten.³⁰

Während sich die Theaterwissenschaft in Berlin bereits an der Wende zum 20. Jahrhundert als selbständiges Forschungsgebiet etablierte, erfolgte die Gründung eines eigenständigen theaterwissenschaftlichen Instituts in Wien erst 1943.³¹ Konkret zur Entwicklung der wissenschaftlichen Theaterforschungen in Wien, im genaueren Sinn, zur Geschichte der Wiener Theaterwissenschaft vor der Gründung des theaterwissenschaftlichen Instituts, existieren bisher nur kurze, sich oberflächlich mit der Thematik befassende Beiträge. Zwar gibt es nach Praxl vereinzelt Publikationen zu den angeführten Forschern, allerdings setzen sich diese nur wenig mit den theatertheoretischen Aspekten der Vorlesungen auseinander.³²

Zahlreiche im 19. Jahrhundert einsetzende gesellschaftliche Veränderungen waren dafür verantwortlich gewesen, dass sich der Status des europäischen Theaters, besonders für das Bildungsbürgertum, zunehmend verändert hatte und dadurch auch Anreiz für eingehendere wissenschaftliche Auseinandersetzungen bot. Stefan Corssen konkretisiert in seiner Studie zu *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft* drei

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. Alexander von Weilen: *Die Theater Wiens*. Bd. 1: *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hof-Theater*. Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1899, Vorrede.

³⁰ Vgl. Praxl: *Wissenschaft, Drama, Theater*, S. 5.

³¹ Siehe zur Gründungsgeschichte des theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Wien den Katalog zur gleichnamigen, 2008 im selbigen Institut abgehaltenen Ausstellung. Vgl. Birgit Peter/Martina Payr: „Wissenschaft nach der Mode“? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Wien: Lit 2008.

³² Vgl. Praxl: *Wissenschaft, Drama, Theater*, S. 5.

wesentliche Gründe, die zu diesem Statuswandel beigetragen haben. Darunter sieht Corssen die wachsende Bedeutung von Freizeit im Verhältnis zur Arbeit, die dadurch und in Folge voranschreitender Urbanisierung steigende Nachfrage nach Unterhaltung, sowie Theater als Ort der Zuflucht und Kompensation in Zeiten „zunehmende[r] Technisierung und Spezialisierung des Wissens“ mit einhergehendem „Verlust an individueller Selbstbestimmung“.³³ Besonders der Unterhaltungswert des Theaters, welcher durch den Bildungsaspekt immer noch des Öfteren in den Hintergrund zu treten scheint, darf nicht unterschätzt werden.

„Theatergeschichtsschreibung“ bedeutete für die Ausstellungsdidaktik der Internationalen Musik- und Theaterausstellung und im Allgemeinen auch für das 19. Jahrhundert „die Darstellung von Theater in Entwicklungen durch Zeiträume hindurch, mit Blick auf ganz bestimmte Kontexte, mit Blick auf die historische Dimension, die Theater als Theater auszeichnet.“³⁴ Wie sich später im Kapitel zu den internationalen theaterhistorischen Fachabteilungen zeigen wird, geschah Theatergeschichtsschreibung im Falle der Musik- und Theaterausstellung primär durch epochengeschichtliche Darstellungen des Theaters mit Schwerpunkt auf die europäischen Entwicklungen.

Betrachtet man die ersten Versuche, theaterhistorische Sammlungen auszustellen, werden die grundlegenden Probleme sichtbar, mit welchen sich die frühe Theaterwissenschaft konfrontiert sah und auch mit welchen wesentlichen Fragen sich die Organisatoren in der Ausrichtung der Ausstellung auseinandersetzen mussten. Stefan Corssen verweist auf das für die Anfänge der Theaterwissenschaft typische „vergebliche Bemühen, die Transitorik des theatralen Ereignisses mit Hilfe von materiellen Hinterlassenschaften zu überwinden“.³⁵ Aufbauend auf Dietrich Steinbecks Feststellungen, spricht Corssen von einem „methodologischen Fehlschluss“, einer „Verwechslung von Gegenstand und Methode“, der bis in die zweite Hälfte des vergangenen Jahrhunderts Einfluss auf die Theaterwissenschaft ausgeübt hat.³⁶ Corssen zitiert diesbezüglich Steinbeck: „Das Kunstphänomen Theater als Selbstgestaltung eines lebendigen Geistes wird reduziert auf seine materiellen Relikte, solange diese allein der Rückschau ihrer Verfahren dienen.“³⁷

³³ Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, S. 28.

³⁴ Vgl. Jens Illg/Thomas Bitterlich (Hg.): *Theatergeschichtsschreibung. Interviews mit Theaterhistorikern*. Marburg: Tectum 2006, S. 22.

³⁵ Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, S. 63.

³⁶ Vgl. ebd., S. 64.

³⁷ Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Zit. nach Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, S. 63.

Eine ähnliche Reduzierung des Theaters auf seine materiellen Relikte lässt sich auch im Konzept der einzelnen internationalen Abteilungen in der Fachausstellung in der Rotunde beobachten. Bei der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen handelte es sich allerdings um eine Großausstellung, konzipiert für ein Massenpublikum, und um keine fachspezifische Ausstellung eines Museums im engeren Sinne. So gestalteten die Organisatoren ein Programm, wenn auch hauptsächlich zum Zwecke der Unterhaltung, welches als Form einer musik- und theaterspezifischen Ausstellung nicht nur durch den internationalen Anspruch, sondern auch durch die in „totes“ und „lebendiges“ Ausstellungsgut geteilten Aspekte einzigartig war. Wie Max Hermann 1914 zum zentralen Aspekt der Theaterwissenschaft anmerken lässt, dass das Publikum der „Schöpfer der Theaterkunst“ ist,³⁸ beließ man es bereits 1892 nicht nur bei der Zurschaustellung der einzelnen Faktoren des theatralischen Kunstwerks auf internationaler Ebene, sondern zeigte auch dessen Abhängigkeit vom Publikum im dafür konzipierten Rahmenprogramm. So schließt Hermann mit der Feststellung, dass die Aufgabe der theaterhistorischen Wissenschaft in der „Herstellung verloren gegangener Leistungen [liegt], bis sie in der Anschaulichkeit eines unmittelbaren Abbildes vor uns stehen.“³⁹

2.2. Zur „nationalen Mission“ des Theaters

Eine weitere wesentliche Frage bezieht sich auf die Motivation, die sich hinter der Darstellung jener epochengeschichtlichen Entwicklungen verbirgt. Das zunehmende Interesse am Theater hinsichtlich wissenschaftlicher, im Konkreten theatergeschichtlicher Auseinandersetzung mit verstärkt öffentlichen Diskursen hatte mitunter die wachsende Stellung des Dramas als literarische Gattung im 19. Jahrhundert zur Ursache.⁴⁰ Essentielle Impulse, welche die Grundlage zu ersten wissenschaftlichen theaterspezifischen Forschungen bildeten, kamen allerdings aus einer gänzlich anderen Richtung. Der Epochencharakter der Historisierung brachte in Europa einen bedeutenden

³⁸ „Ein Roman braucht keinen Leser zu haben. Ebenso ein lyrisches Gedicht. Beim Theater ist es etwas anderes.“ Max Hermann: „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes“. Vorlesung vom 27. Juni 1920. In: Helma Klier (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 15-24. S. 19.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Praxl: *Wissenschaft, Drama, Theater*, S. 37.

Wandel in der Funktion des Geschichtsdenkens und -schreibens hinsichtlich eines zunehmenden Interesses gegenüber einer „historischen Konstruktion der Nation“ mit sich.⁴¹ Nach Egon Flaig zielt die Strategie des „Historismus“ darauf hin, „kollektive Identitäten moderner Großgruppen – der >Nationen< – zu behaupten oder zu sichern, indem die Historiographie deren Gewordensein und Sinnhaftigkeit nachweist“.⁴² Dabei handelt es sich nach Friedrich Jaegers und Jörn Rüsens *Geschichte des Historismus* um eine grenzüberschreitende „maßgebliche Denkform“ des 19. Jahrhunderts, welche die „grundsätzliche Historisierung alles unseres Denkens über den Menschen, seine Kultur und seine Werte“ umfasst.⁴³ Ein durch die Geschichtsschreibung legitimates Nationalerbe gilt demnach als Identitätssicherung der Nationen und verweist auf den Ursprung ihrer jeweiligen Individualitäten.⁴⁴

Geprägt durch den Historismus und in der Tradition vorangegangener Großausstellungen zeichnete sich die historische Musik- und Theaterdarstellung der internationalen Ausstellung 1892 in dieser Hinsicht besonders dadurch aus, dass die historische Entwicklung dem Besucher als ein die Vergangenheit lebendig machendes Ereignis vermittelt wurde, indem unter anderem die Vorstellung erzeugt wurde, Zeitgenossen jener Begebenheiten entgegenzutreten und Zeuge ihrer Erzählungen zu werden.⁴⁵ Eric Hobsbawm bezeichnet das ausgehende 19. Jahrhundert als das „Zeitalter der Traditionserfindungen“, indem sich der Nationalstaat im Sinne einer Stärkung des Kollektivbewusstseins durch traditionalistische und sinnsetzende Symbole, wie

⁴¹ Wolfgang Küttler/Jörn Rüsen/Ernst Schulin (Hg.): „Vorwort“. In: *Geschichtsdiskurs*. Bd. 3: *Die Epoche der Historisierung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1997, S. 12.

⁴² Egon Flaig: „Volkssouveränität ohne Repräsentation“. In: Küttler/Rüsen/Schulin (Hg.): *Geschichtsdiskurs*, S. 321-339. S. 322.

⁴³ Vgl. Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen: *Geschichte des Historismus. Eine Einführung*. Zit nach Georg G. Iggers: „Historisches Denken im 19. Jahrhundert. Überlegungen zu einer Synthese“. In: Küttler/Rüsen/Schulin (Hg.): *Geschichtsdiskurs*, S. 459-470. S. 459.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Die internationalen Abteilungen erinnerten in der Fachausstellung in der Rotunde durch nachgestellte Interieur-Zimmer an ihre nationalen Künstler. Wie zum Beispiel die polnische Abteilung mit einem Chopin-Zimmer und einem Liszt-Zimmer sowie die französische Abteilung, welche das Interieur von Alexandre Dumas Arbeitszimmer ausstellte. Unter anderem war ein eigener Bau zum Gedenken Richard Wagners im Ausstellungspark errichtet worden. Die sogenannte „Gibichungenhalle“, die „zum Studium der deutschen Sage“ anregen sollte, veranschaulichte – in Anlehnung an Wagners Umsetzung des Nibelungenmythos – den Bau eines deutschen Fürstenhauses aus den ersten Jahrhunderten. Vgl. Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 189. Erläuterung zur Gibichungenhalle und Verzeichnis der Wagner-Ausstellung*. Wien: Verl. der Ausstellungs-Commission 1892.

Denkmäler oder Feiertage, zu legitimieren versuchte.⁴⁶ So wurde auch das Theater für diesen Zweck in den Kunststatus eines „Musentempels“ erhoben.

Eine nationale Identitätssicherung durch Instrumentalisierung von Theater und Dramatik mit abgrenzender Funktion erweist sich allerdings als problematisch, da sich die einzelnen Theaterpraxen in Europa vorrangig durch den kontinuierlichen Austausch auf internationaler Ebene weiterentwickeln konnten. Stefan Hulfeld verweist in *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis* besonders auf den anhaltenden Einfluss der in den letzten Jahrhunderten etablierten eurozentristischen und immer noch stark hegemonialen Theatergeschichtsschreibung auf heutige Forschungsmethoden:

Insofern, und das gilt für eine Vielzahl von Arbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts, war Theatergeschichtsschreibung primär ein Werkzeug zur Konstruktion kultureller Identität im Dienst des aufblühenden Nationalbewusstseins. Der literarische Entwicklungsstand sowie Grundgestus, Ausdrucksform und Charakter eines „Volkes“ – sofern dies dem Klischee des geistreichen und überkandidelten Franzosen, sinnenfrohen Italieners, freidenkenden und kruden Engländers, stolzen Spaniers etc. entsprachen – wurden im Wissen über Theater instrumentalisiert und in ein Konkurrenzverhältnis gebracht.⁴⁷

Die von Nußbaumer definierte, für die Zielsetzung der Musik- und Theaterausstellung kennzeichnende Durchsetzung „kultureller Hegemonieansprüche“ sowie Festschreibung „kultureller Hierarchien“⁴⁸ konnte zwar in ihrer Realisation in den einzelnen Abteilungen der Fach- und Spezialausstellung mit Leichtigkeit nachgegangen werden, als problematisch erwies sich dieses Vorhaben allerdings im „Ausstellungsprater“, genauer gesagt im Ausstellungstheater. Folgend ergibt sich die Frage, auf welcher Weise letztendlich versucht wurde, „kulturelle Hegemonieansprüche“ und „kulturelle Hierarchien“ auf einer für internationale Gastspiele gedachten Bühne darzustellen, wenn, wie bereits durch Hulfeld angeführt, sich die Vergangenheit und Gegenwart europäischer Schauspielpraxen besonders durch eine ungebundene Dynamik und Erneuerung kennzeichnet, welche keine nationalen Grenzen kennt. Die einführende Analyse zu

⁴⁶ Ed. Eric Hobsbawn/T. Ranger: *The Invention of Tradition*. Zit. nach Marlies Raffler: *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*. Wien [u.a.]: Böhlau 2007, S. 37.

⁴⁷ Stefan Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteh*. Zürich: Chronos 2007, S. 43.

⁴⁸ Vgl. Nußbaumer: *Identity on Display*, S. 47.

ausgewählten Aufführungen aus dem internationalen Theaterprogramm im fünften Kapitel dieser Diplomarbeit soll Antwort dazu geben.

3. Die Musenburg im Prater – Lebendiges versus totes Kulturgut

In dem weiten Raume der Rotunde sind die Denkwürdigkeiten einer großen Vergangenheit des Theaters aller Culturvölker zur Schau gestellt – im Theater der Ausstellung wird [...] die Gegenwart in ihr Recht treten und die lebendige dramatische Kunst ihren Einzug halten.⁴⁹

3.1. Ideen, Ziele, Vorbilder

Dass spontane Überlegungen im Jahre 1891 zur Ausrichtung einer Gedenkfeier zum 100. Todestag Mozarts letztendlich zu einer internationalen Großausstellung in der Rotunde im Zeitraum vom 7. Mai bis 9. Oktober 1892, die bis zu diesem Zeitpunkt „größte, die jemals überhaupt veranstaltet wurde“ und „erste ihrer Art in der Welt“,⁵⁰ mit bis zu 1.250.000⁵¹ Besuchern heranwachsen sollte, hätte man bei den anfänglichen Intentionen kaum in Erwägung gezogen. Besonders da zum Ende des 19. Jahrhunderts der Typus der Großausstellung bereits als Auslaufmodell gesehen wurde und nach allgemeinen Ansichten weder Produzenten, Konsumenten noch die Allgemeinheit davon profitierten.⁵² Im Rahmen der Ausstellung wurde Kulturarbeit geleistet, die durch die Beteiligung von deutschen und österreichischen Universitäten, Schatzkammern und kunsthistorischen Sammlungen, Staatsarchiven und Museen aus aller Welt, Kunstschulen, Theatern und Akademien höchste Bildungsinteressen vertrat. Der Grundgedanke: „Keine edlere Flamme, die Völker in Eins zu schmelzen, als die poetische“, erwies sich schließlich als prägende Signatur der Ausstellung.⁵³ Mit dem Ziel einer eingehenderen Betrachtung des internationalen Theaterprogramms soll im Folgenden eine übergreifende Zusammenschau der politischen, kulturellen, wirtschaftlichen und traditionsbedingten Antriebskräfte, die hinter der Idee einer ersten Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen stehen, vorgestellt werden. Für einen umfassenderen Einblick in Konzeption und Verlauf, empfiehlt sich, wie schon zuvor angeführt, die Forschungsarbeit von Christine Fichtinger.

⁴⁹ „Die Musik- und Theater-Ausstellung. Das Ausstellungs-Theater“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 9950. 7. Mai 1892, S. 5.

⁵⁰ Rainer : *Illustrierter Führer*, S. 4f.

⁵¹ „Die Musik- und Theaterausstellung“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 10103. 9. Oktober 1892, S. 5.

⁵² Vgl. Emil Auspitzer: *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*. Vortrag gehalten im Niederösterreichischen Gewerbeverein am 23. Oktober 1891, S. 2.

⁵³ Vgl. Siegmund Schneider: „Die Geschichte der Ausstellung“. In: Schneider (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, S. 3-26. S. 3.

Auch in Schneiders 1894 einleitenden Text zur Geschichte der Ausstellung lässt sich die für das ausgehende 19. Jahrhundert charakteristische, aus einer Phase permanenter Erneuerung entstandene Sehnsucht nach vertrauter Vergangenheit und sinnstiftenden Traditionen herauslesen. Schneider erklärt die Ausstellung „in einer Welt [...] rastloser Erwerbstätigkeit“ als „flammend[en] Protest gegen das erbarmungslose »*Enrichissez-vous!*« des modernen Zeitgeistes“, als „erlösenden Augenblick des Erwachens aus dem Fiebertraum modernen Lebens“ sowie als „unendlich wohltuenden Ruhepunkt in der wilden Flucht aller Erscheinungen der Gegenwart“.⁵⁴ Eine Gegenwart, durchdrungen von drastischen Modernisierungsbestrebungen, eine Zeit, in der die kaiserliche Residenzstadt im Zuge internationaler Selbstbehauptungswettkämpfe zum Opfer städtebaulicher Sanierungsarbeiten wurde und die Bewohner um die Kontinuität ihrer bislang überschaubaren, kulturell strukturierten Lebensräume fürchten mussten. Im Kampf um die gesellschaftlichen Vorrangstellungen hatte die Industriearbeiterschaft die Oberhand erlangt. Dem Bildungsbürgertum waren unter anderem kulturelle Institutionen, wie das Theater, als letzte „Zufluchtsstätte“ geblieben, wo nach wie vor „die alten Ideale von individueller, >wahrer< Bildung“ ihre Gültigkeit hatten.⁵⁵

Ausgehend von dem Gedanken, dass es zur Entstehung individueller Identität stets kultureller Identität bedarf,⁵⁶ lässt es sich nachvollziehen, weshalb sich eine anfänglich im verhältnismäßig kleinen Rahmen gedachte Gedenkfeier zu Mozarts 100. Todestag am Wiener Rathausplatz zu einer Ausstellung für Musik- und Theaterwesen auf internationaler Ebene entwickelte. Die Aussage „Mozart ist eine Kultur“⁵⁷ führte schließlich zu der Feststellung, dass eine erfolgreiche Gedenkfeier der Größe Mozarts nur dann gerecht werden konnte, wenn sie sich ergänzend allen wesentlichen vorausgegangenen, gleichzeitigen und nachfolgenden Strömungen und Gegenströmungen zu Mozarts Genie, dem „Inbegriff classischer Musik“,⁵⁸ widmete. Den Ursprung jenes Gedankens eines Wiener Mozartfestes und der sich daraus entwickelnden internationalen Ausstellung bildete der aristokratische Kreis um Fürstin Pauline Metternich-Sándor. Schneider bezieht sich folgend auf die Ausstellungsvisionen der Fürstin:

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, S. 28.

⁵⁶ „Hierauf baut die Selbstachtung des Individuums sowie der Gemeinschaft auf. Die Selbstachtung ist ein unverzichtbarer Bestandteil der Völkervielfalt, denn nur, wem es möglich ist, sich selbst zu achten, gelingt es auch, andere Menschen, Kulturen und Ethnien anzuerkennen, zu respektieren.“⁵⁶ Vgl. Peter Dürrmann: *Heimat und Identität. Der moderne Mensch auf der Suche nach Geborgenheit*. Tübingen [u.a.]: Hohenrain 1994, S. 86.

⁵⁷ Schneider: „Die Geschichte der Ausstellung“, S. 7.

⁵⁸ Ebd.

So erhebt die Betrachtung seine Grösse noch hoch über ihn hinaus bis zu den höchsten Aufgaben der Kunst. Rückschauend in weite Fernen erreicht der Blick die Kunstblüthe längstvergangener Jahrhunderte, das ganze Millenium der christlichen Tonkunst rollt sich auf, wie eine unabsehbare, schimmernde, vom Sonnenschein beglänzte Ebene mit den funkelnden Thurmknäufen der Kirchen und Klöster, den Zinnen und rothen Dächern der mittelalterlichen Städte Und so – zu immer grossartigen Betrachtungen emporgeführt, vom Individuellen fortschreitend zum Allgemeinen, vom Künstler zur Kunst, den Gesichtskreis nach allen Seiten hin erweiternd, angesichts dieser überwältigenden Perspective – regt sich im Kopfe der genialen Frau jene bewunderungswürdige Idee so gross, so ursprünglich und so romantisch, dass aus der in beschränkten Dimensionen nur geplanten Mozart-Ausstellung zur hundertjährigen Todtenfeier des Meisters ein hochbedeutsames Ereignis für Kunst und Wissenschaft ward, dessen Wellenringe sich weit über die ganze Welt hinaus verbreiten sollten[.]⁵⁹

Durch die diplomatischen Tätigkeiten ihres Mannes Richard Fürst Metternich-Winneburg war die Fürstin bereits im Ausland ihren Bestrebungen nachgegangen, das Ansehen der österreichischen Nation zu heben, darüber hinaus pflegte sie Kontakte zu Künstlerpersönlichkeiten wie Richard Wagner oder Franz Liszt. Mit der Rückkehr nach Wien in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts agierte Pauline Metternich-Sándor in ihrem Streben zur kulturellen Imageaufbesserung Österreichs vor allem von der Reichshauptstadt aus, wo sie bis zum ersten Weltkrieg als Förderin der „Wohltätigkeit und des kulturellen Lebens“ galt.⁶⁰

Die Image aufbessernden Intentionen der Fürstin mündeten schliesslich in der Ausrichtung des „Mamouth events“.⁶¹ Ziel war es, nach dem Vorbild zeitgenössischer Weltausstellungen ein Ereignis zu schaffen, das weit über die fachwissenschaftliche Bedeutung hinaus, besonders auf universeller und nationaler Ebene, Erfolge erzielen und einen „Wettbewerb aller Cultur-Nationen“⁶² mit sich bringen sollte. Wien sollte als „classische Stadt der Tonheroen in den Mittelpunkt europäischen, internationalen Kunstinteresses rücken.“⁶³ Letztendlich gelang es der Fürstin, ebenfalls das Kaiserhaus für ihr Vorhaben zu gewinnen, indem das Ereignis unter das Protektorat des Bruders von Kaiser Franz Joseph, Erzherzog Karl Ludwig, gestellt wurde.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950*. Bd. 6. Wien: Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1975, S. 248.

⁶¹ Vgl. Schneider: „Die Geschichte der Ausstellung“, S. 7.

⁶² Vgl. ebd., S. 7f.

⁶³ Ebd., S. 7.

Die Leitung der Ausstellung besorgte die Ausstellungskommission, welche offiziell 242 Mitglieder sowie die Spezial-Komitees umfasste, die sich jeweils aus Mitgliedern des Kaiserhauses, Aristokraten und wohlhabenden Großbürgern zusammensetzten. Die Aufnahme in ein Komitee bedeutete sowohl einen zeitaufwendigen persönlichen Einsatz, als auch die Verpflichtung finanzielle Unterstützung zu leisten. Als eigentlicher Leiter der Organisation galt Emil Auspitzer, Schriftführer und Generaldirektor der Ausstellungskommission, welcher bereits in der „Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung“ von 1888 mitgewirkt hatte und als „Autorität in allen Ausstellungs-Angelegenheiten“ angesehen wurde.⁶⁴ Präsident der Kommission war Alexander Pallavicini. Zu den Spezialkomitees zählten das Erwerbungs-Komitee, Finanz-Komitee, Bau- und Installations-Komitee, Presse-Komitee, Theater- und Musik-Komitee, Interieur-Komitee, Aktions-Komitee sowie ein Damen-Komitee. Vorsitzende des Theater- und Musik-Komitees waren Baron Othon de Bourgoing, der durch eigens gestaltete Ballett-Aufführungen im Spielplan des Ausstellungstheaters vertreten war, sowie Graf Nicolaus Esterházy.

Die Ausstellung teilte sich in eine Fach- und Spezialausstellung, welche sich jeweils in eine „tote und eine lebendige Ausstellung“⁶⁵ aufgliedern ließen. In diesem Sinne repräsentierten die Fachabteilungen aller Teilnehmerländer die historischen, künstlerischen und technischen Aspekte und wurden wiederum in „1. Biographische Denkwürdigkeiten; 2. Musik-Instrumente in ihrer historischen Entwicklung; 3. Graphische Darstellung der Musik; 4. Musik-Literatur; 5. Musik-Unterricht; 6. Theater“ und „7. Ethnographisch interessante Gegenstände“ untergeordnet.⁶⁶

Wie sehr die Repräsentation der deutschsprachigen Nationen in der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892 in den Vordergrund gerückt wurde und welche Bedeutung dies für den durch die Wiener Organisatoren konstruierten Begriff des „Internationalen“ hatte, zeigt Fleischers Bemerkung in seiner Zusammenfassung von den ausländischen Abteilungen über die „unbedeutenden“ Ausstellungen der Niederlande und Schwedens sowie Amerikas.⁶⁷ Die unbedeutende Stellung des letzteren Ausstellungslandes begründete sich nach Fleischer vor allem darin, arm an kulturellen Hintergründen zu sein. Einblick in die unausgewogenen Präsenz der verschiedenen

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 8.

⁶⁵ Auspitzer: *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*, S. 7.

⁶⁶ Vgl. Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Special-Ausstellung*. Wien: Verl. der Ausstellungs-Commission 1892, S. 40-42.

⁶⁷ Vgl. Fleischer: *Die Bedeutung der Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung*, S. 58.

Länder verrät die Ansicht des Ausstellungsplans der Rotunde.⁶⁸ Ungefähr drei Viertel des gesamten Raumes wurde von den Abteilungen Österreichs und Deutschlands eingenommen, den Rest teilten sich die größeren Abteilungen Italiens, Englands und Irlands, Frankreichs, Russlands, Bulgariens, Polens, Spaniens und Belgiens, sowie die Ethnographische Abteilung, welche neben europäischen Volksinstrumenten hauptsächlich Musik, Tanz und Theater aus den verschiedensten nicht europäischen Kulturkreisen vertrat. Hier waren Länder Vorderasiens, des nördlichen Afrikas sowie Ostasiens, aber auch Amerikas vertreten. Kurz gesagt, galt der Leitsatz: „die ‚zivilisierten‘ Staaten bzw. Nationen stellten selbst aus, die ‚exotischen‘ Völker wurden ausgestellt.“⁶⁹

3.2. „Wettbewerb aller Kultur-Nationen“ – Funktionen der Ausstellung

Hatten die Vorbereitungen noch mit hohen Erwartungen an den geistigen, kulturellen und wirtschaftlichen Erfolg begonnen, so endete die Ausstellung mit einem weiteren Defizit für Wien. Die geschätzten Massen an Besucherströmen waren hauptsächlich aufgrund der überwiegend schlechten Wetterverhältnisse ausgeblieben, wodurch ein enormes finanzielles Defizit entstanden war. Hinzu kamen die geringen Einnahmen der Platzmieten der jeweiligen Aussteller sowie die Tatsache, dass das Ausstellungstheater sowie -orchester von Anfang an nicht als Einnahmequellen gedacht worden waren.

Man tröstete sich damit, dass dieser peinliche Fehler in Anbetracht der dargebrachten Leistungen und zukünftigen kulturellen Bedeutung alsbald vergessen sein sollte und dankte den Veranstaltern für ihren Mut, ein solches Wagnis auf sich genommen zu haben. Immerhin war es in den vorangegangenen Jahrzehnten keinem Land gelungen, eine Ausstellung ohne Verluste aufzuziehen. Erst die Chicagoer Weltausstellung im darauffolgenden Jahr 1893 sollte alle bisher verzeichneten Besucherrekorde übertreffen und auch gewinnbringend sein.⁷⁰ Die übrigen Erwartungen wurden mit Bravour erfüllt. So zog Robert Hirschfeld,⁷¹ Lehrer der Ästhetik und Tonkunst, in der *Presse* eine letzte

⁶⁸ Siehe Anhang.

⁶⁹ Werner M. Schwarz: *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen Wien 1870 – 1910*. Zit. nach Nußbaumer: *Identity on Display*, S. 51.

⁷⁰ Siehe dazu Brenda Hollweg: *Ausgestellte Welt. Formationsprozesse kultureller Identität in den Texten zur Chicago World's Columbian Exposition (1893)*. Heidelberg: Universitätsverl. Winter 2001.

⁷¹ Neben seinen journalistischen Tätigkeiten, beispielsweise als Musik- und Theaterreferent in der *Presse*, der *Abendpost*, dem *Neuen Wiener Tagblatt*, sowie der *Wr. Sonn- und Montagszeitung* wirkte Hirschfeld des Weiteren als Dozent für Musikästhetik am Wiener Konservatorium. Vor allem der Arbeiterschaft sollte

Bilanz zur Wiener Ausstellung:

Das Defizit ist wie alle sind. Die Ausstellung aber ist nicht wie andere waren, und andere Ausstellungen werden nicht sein wie diese. Die edlen Spender, welche den materiellen Schaden decken, werden längst ihre Opfer verschmerzt haben, da werden erst die idealen Beziehungen, welche die Ausstellung jetzt durch geheimnißvolle, kaum merkbare geistige Fäden knüpft, sich stärken und vollends sichtbar sein. Mißgestalten und Fehler stechen sofort hervor; Schönheit und Tugend lassen oft erst bei längerer Betrachtung sich ergründen. [...]

[D]er moralische Erfolg der Ausstellung kann jetzt noch nicht berechnet werden, er wirkt in die Ferne, seine Dauer und Intensität ist unbemessbar. Das wage ich auch heute am Ende der Ausstellung zu behaupten, wie ich's zu Beginn schon dargestellt habe. An ökonomische Vortheile denke ich da freilich nicht und weniger an einen hotelfreundlichen Fremdenverkehr als an einen kunstfreundlichen Verkehr der Geister. An die Massen hat sich die Fachausstellung in der Rotunde nicht gewendet, denn die wahre Kunst geht nie ins Breite; und Massen hat auch die Ausstellung nicht aus der Fremde herangezogen.⁷²

3.2.1. Ökonomischer Nutzen und nationale Selbstbehauptung

Drei primäre Ziele versuchte man auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen zu vereinen: Wirtschaft, nationale Selbstbehauptung und Wissenschaft. Die vorrangige Funktion der Großausstellungen im 19. Jahrhundert lag im Gegensatz zu den Bestrebungen von Institutionen wie Museen darin, einen ökonomischen Nutzen zu erzielen. Zwar wusste man bereits von Beginn an, dass der wirtschaftliche Erfolg der Ausstellung nur minimal ausfallen würde – die Aussteller der internationalen Fachabteilungen waren beispielsweise von Platzmieten befreit –, trotzdem ging es in den gewerblichen Spezialabteilungen maßgeblich um die Präsentation und Vermarktung internationaler Produkte. Diese richteten sich neben Fachleuten außerdem „an ein breites sachfremdes Publikum, dem die Stärke und Qualität der nationalen Wirtschaft vor Augen

durch Hirschfelds Engagement kulturelles Leben zugänglich gemacht werden, indem er zahlreiche Veranstaltungen, wie „Renaissance-Abende“, „Volkskonzerte des Volksbundesverbandes“ oder „Jugendkonzerte“, einführte. Vgl. Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950*. Bd. 2. (2. Aufl. 1993), S. 333.

⁷² Robert Hirschfeld: „Das Ende (Schluß der Musik- und Theater-Ausstellung am 9. Oktober 1892).“ In: *Die Presse*. Nr. 280. 9. Oktober 1892, S. 1.

geführt werden sollte“.⁷³ Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass die Musik- und Theaterausstellung trotz allem eine Großausstellung, ein Wirtschaftsunternehmen war, auf dem ein enormer ökonomischer Druck lastete. Diesbezüglich diente das Rahmenprogramm im Park mit seinen zahlreichen Attraktionen zum Großteil als Ausgleich für die versäumten Einnahmen in der Rotunde. Die Eintrittskosten für Rotunde und Ausstellungspark betragen vierzig Kreuzer, an Sonntagen waren es dreißig, ungenannt bleiben allerdings die zusätzlichen Kosten, welche nach dem Betreten des Ausstellungsgeländes hinzufielen. Zwar liegen keine deutlichen Belege für Ein- und Ausgaben vor, nichtsdestoweniger gibt folgender Artikel aus den *Wiener Caricaturen* grob wieder, weshalb sich missbilligende Äußerungen hinsichtlich des Kostenaufwandes häuften und das Ereignis unter anderem als „Ausstellung für Millionäre“ bezeichnet wurde:⁷⁴

Hineinzukommen ist das Allergeringste [...] aber wenn man d'rinn ist, dann macht man erst die schmerzhafteste Entdeckung, daß man eigentlich doch nicht d'rinn ist [...].

Ein Besucher der Ausstellung, der die unbequeme Gewohnheit hat, zu rechnen und zusammenzuzählen, hat ausgerechnet, daß man, um Alles einmal zu sehen, zwischen 5 und 6 Gulden bloß an Eintrittsgeldern bezahlen muß. Und dabei ist der Besuch des Theaters nur mit dem Preis für den allerbescheidensten Platz, für einen Stehplatz, angenommen. Aber Alt-Wien, Panorama, Schattenspiel, Marionetten- und Kasperltheater, Musikhalle u.s.w., u.s.w. [...] summieren sich zu dem oben bezifferten Betrag.⁷⁵

Das internationale Ausstellungsereignis sollte allerdings nicht nur durch seine Einnahmen einen wirtschaftlichen Erfolg für Wien erzielen. Für Großausstellungen üblich fungierten auch dieses Mal die Spezialabteilungen in der Rotunde primär als Ort des Vergleichens und Verbindens von Produkten und Herstellungsprozessen auf internationaler ökonomischer Ebene, welche wiederum Formen kulturellen Wettbewerbs im Sinne „nationaler Selbstbehauptung“ annahmen.

⁷³ Vgl. Hollweg: *Ausgestellte Welt*, S. 101.

⁷⁴ Im Zuge der Wirtschaftskrise in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts war die Kaufkraft der Löhne stetig zurückgegangen und erholten sich ab den achtziger Jahren nur langsam. Im Jahre 1890 betrug das durchschnittliche Einkommen eines landwirtschaftlichen Arbeiters in Wien – zu jener Zeit, die am schlechtesten gestellte Arbeitergruppe in der Monarchie – 1,3 Gulden pro Tag (1 Gulden = 100 Kreuzer). 1 kg. Rindfleisch kosteten durchschnittlich 0,65 Gulden. Vgl. dazu Eva Priester: *Kurze Geschichte Österreichs*. Bd. 2: *Aufstieg und Untergang des Habsburgerreiches*. Wien: Globus 1949, S. 500.

⁷⁵ „Ausstellungs-Caricaturen“. In: *Wiener Caricaturen*. Nr. 20. 15. Mai 1892, S. 2.

Ergänzend zu den Begriffen „Nation“, „Volk“ und „Vaterland“, welche im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert als Instrumente politischer Selbstdefinition und Abgrenzung an Bedeutung gewonnen hatten, war auch der Nutzen von Dramatik und Theater als legitimierendes Instrumentarium nationaler Kulturen in den Fokus des Interesses gerückt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte sich der nationale Vergleich auf eine weitere Ebene, die museale, erweitert. Die vielschichtige internationale Musik- und Theaterausstellung, eine Miniaturwelt kultureller Identität, zugleich Repräsentations- und Anschauungsraum, Erlebnis- und Erinnerungsraum, fungierte in dieser Hinsicht als außerordentliches Beispiel der Selbstdarstellung von Nationen durch Theatergeschichte. Klar und deutlich, lässt sich hier der für Großausstellungen übliche Wettstreit um „nationale Selbstbehauptung“ herauslesen:

Symbolisierten die Weltausstellungen zunächst den Glauben an eine politische und kulturelle Annäherung der vertretenen Völker, mutierten sie angesichts wachsender internationaler Spannungen am Ende des Jahrhunderts verstärkt zu nationalen und imperialen Machtdemonstrationen und wurden zu zentralen Schauplätzen des Kampfes um kulturelle Hegemonie.⁷⁶

Nach Nußbaumer dominierten in dieser Hinsicht zwei von den Ausstellungsorganisations ausgehende Zielsetzungen: die Förderung des internationalen Austauschs sowie die Demonstration Wiens als führende Kulturmetropole.⁷⁷ In *Identity on Display* erklärt Nußbaumer abschließend, dass „die sich selbst gestellte Zielvorgabe internationaler Völkerverständigung und internationalen Austausch bis zu einem gewissen Grad“⁷⁸ eingelöst worden war, sich trotz allem jedoch eine kulturelle Hierarchie auf drei Ebenen erkennen lässt:

Innerhalb der Monarchie durch die Betonung der führenden Rolle der deutschen Nation, unter den teilnehmenden europäischen Staaten durch die Betonung der führenden Rolle Deutschlands und Österreich-Ungarns, sowie zwischen Europa und dem „Rest“ der Welt durch die Betonung einer gemeinsamen Führung der europäischen Ländern – an deren Spitze sich wiederum Deutschland und Österreich-Ungarn stellten.⁷⁹

⁷⁶ Nußbaumer: *Identity on Display*, S. 46.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 45f.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 57.

⁷⁹ Ebd., S. 57f.

Welche Bedeutung diese drei Ebenen für die internationalen Gastspiele des Ausstellungstheaters hatten und inwieweit diese im Konkreten realisiert werden konnten, das soll, ausgehend von Nußbaumers Ansätzen, im zweiten Hauptteil eingehender beschrieben werden.

3.2.2. Wissenschaft und kritische Blicke

Versuche, Theatergeschichte durch systematisierte, in Formen und Gattungen sortierte Materialien einer ausgewählten Öffentlichkeit zu präsentieren, hatte es in Wien schon vor der Internationalen Musik- und Theaterausstellung gegeben, obgleich die Frage nach dem Zielpublikum eine andere war.⁸⁰ Mit den Großausstellungen hoben sich die Grenzen zwischen Wissenschaft und Vergnügungskultur auf. Im Vordergrund standen die Interessen eines Massenpublikums, das mittels der Institution Theater versuchte, seine Überlegenheit durch die Demonstration von „Bildung“ auszudrücken, hinter dem sich trotz allem ein grundlegendes Bedürfnis nach Unterhaltung verbarg.⁸¹

Indem – im Sinne der Unterhaltung – das primäre Ziel verfolgt wurde, eine größtmögliche Zahl an Besuchern zu erreichen, wuchs der Umfang des eigentlichen Ausstellungsereignisses, aber auch der kritischen Stimmen. Der historisch-wissenschaftliche Aspekt der Ausstellung hatte sich nicht nur dem Unterhaltungszweck, sondern auch der Funktion nationaler Selbstdarstellung und dadurch dem Los anderer Wiener Großausstellungen beugen müssen: aufgrund der enormen Materialmenge in der eigenen Unübersichtlichkeit zu versinken. Das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden kann sozusagen als zentraler Leitgedanke der Großausstellungen aufgefasst werden. Inwieweit der Schwerpunkt der Ausstellung in jener Hinsicht auf der Bildung der Besucher lag, bleibt dahingestellt:

Die Väter und Mütter der jetzigen Ausstellung mußten sich also entschließen, entweder im Interesse der Kunstwissenschaft à fonds perdu zu arbeiten, oder sich für das Sammeln von „gelehrtem Plunder“ von Leuten bezahlen zu lassen, die für ihr Geld ein Vergnügen haben wollen [...]. Nun erhob sich großes Weheklagen unter den „Eingeweihten“ des Musencultes; die ehrwürdigen aber unpraktischen Leute jammerten und jammern noch

⁸⁰ Bereits 1891 war unter der Leitung Karl Glossys in der Wiener Stadtbibliothek eine Grillparzer-Ausstellung abgehalten worden. Glossy gehörte zu den Mitbegründern der Grillparzer-Gesellschaft (1890).

⁸¹ Vgl. Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, S. 32.

heute über die Entweihung einer der Kunstandacht gewidmeten Stätte durch Zurschaustellung von hunderterlei profanem Kram, der mit der „heiligen Sache“ gar nichts zu thun hat und lediglich die Aufmerksamkeit der Besucher von derselben ablenken will.⁸²

Dass Bildung und Wissenschaft primär als Deckmantel der bildungsbürgerlichen Vergnügungskultur dienten, galt auch für die Ausstellung in Wien und war von Anfang an nicht verschwiegen worden. Weshalb sich Fachmänner, wie Oscar Fleischer, in ihren Kritiken zur Ausstellung bezüglich wissenschaftlicher Kompetenz zurückhielten:

Ganz ungerecht aber wäre es gewesen, wenn man von der Ausstellung mehr als die Darstellung des bereits Bekannten hätte verlangen wollen. Ueber die Popularisierung des bisher Erforschten hinauszugehen und somit allein den Zwecken der wissenschaftlichen Forschung zu dienen, war ja nicht ihr Zweck. Erreichte sie eine Befriedigung auch der Forscher, nun so war es eben ein Verdienst mehr. Aber ihre Schuldigkeit hatte sie gethan, wenn sie der Allgemeinheit diene, ohne die Wissenschaft zu schädigen.

Ich weiss sehr wohl, welche Gefahren in der sogenannten Popularisierung der Wissenschaft verborgen liegen und bin keineswegs ein unbedingter Vertheidiger für sie. Unter diesem Schlagworte versteckt sich nur gar zu viel Unkraut, und sogenannte interessante Wissenschaften, wie die Kunstwissenschaften, namentlich wenn sie noch jung sind, werden von den ihr Tagefutter suchenden Unternehmungen aller Art arg gebrandschatzt.⁸³

Besonders für die Wissenschaft schienen die von der lokalen Presse teilweise falsch recherchierten Berichterstattungen und Zusatzinformationen im Zentrum der Kritik gestanden zu haben:

Aber man muss auch das Kinde nicht mit dem Bade ausschütten. Ist es denn wirklich so schlimm, wenn z.B. in irgend einem Sonntagsblättchen die ungeheuerliche Behauptung aufgestellt wird, Guido von Arezzo hätte im zwölften Jahrhundert gelebt und Zarlino im siebzehnten? Oder wenn irgend Einer mit dem elegantesten Stile von der Welt den Leuten plausibel macht, die deutschen Volkslieder wären von denen der Feuerländer entlehnt?

⁸² „Musik-Ausstellung“. In: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*. Nr. 22. 30. Mai 1892, S. 1.

⁸³ Fleischer: *Die Bedeutung der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung*, S. 36.

Wenn das Publikum dergleichen liest, so beweist es doch immerhin ein Interesse an dem betreffenden Thema.⁸⁴

Auch das im Ausstellungspark abgehaltene Rahmenprogramm sah sich als Zielscheibe zahlreicher Kritik, die sich in der bereits genannten „Zurschaustellung von hunderterlei profanem Kram“ begründete. Vor allem für das Ausstellungspublikum wirkten die Attraktionen des Parks im Verhältnis zur auf systematisch, wissenschaftlicher Darstellung fundierten Fachausstellung in der Rotunde als regelrechte Besuchermagnete. Ähnliche Meldungen fanden sich nicht nur in den Berichterstattungen der Wiener Tageszeitungen, sondern selbst in den offiziellen Ausstellungstexten wie bei Robert Hirschfeld:

Die Länder der Erde entsendeten in die Rotunde wohl zahllose unschätzbare Objekte, aber, wie man vorausgeahnt hatte, nicht auch die entsprechende Zahl von Besuchern, so daß man durch nicht ebenwürdige Parkfeste und Schaustellungen die Frequenz zu heben suchte. Brachten auch bemerkenswerte Theaterabende die österreichische, zumal die böhmische, die neuitalienische, französische und neudeutsche Kunst zu Ehren, so pflegte doch die angelockte, vergnügungssüchtige Menge in den Alleen johlend Koriandoli und Papierschlangen auszuwerfen oder sich an der seltenen Kost der internationalen Speiseräume zu erfreuen, während in der Rotunde der geistige Reichtum der Nationen nur für die kleine Schar der Verstehenden aufgespeichert war.⁸⁵

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Robert Hirschfeld: *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 2. Abteilung: 1870-1912.* Zit. nach Christine Fichtinger: *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892,* S. 97.

4. Zur Fachausstellung in der Rotunde

4.1. Theaterhistorische Forschung in den internationalen Fachabteilungen



Abb. 1: „Die Rotunde zur Zeit der Weltausstellung 1873“, in: Zeffiro Ciuffoletti: *Das Reich der Habsburger 1848-191. Photographien aus der österreichisch-ungarischen Monarchie*. Wien: Brandstätter 2001, S. 68.

In den zwanzig Jahren seit ihrer Errichtung zur Weltausstellung 1873 in Wien fungierte die Rotunde als internationaler Repräsentationsort für Kunst und Gewerbe, Industrie und Handel. Im Gegensatz zum Stephansdom, dem Wahrzeichen des alten traditionellen Wiens, stand der Bau der Rotunde mit seinen zweiunddreißig schmiedeeisernen Pfeilern von je vierundzwanzig Metern und einer Gesamthöhe von vierundachtzig Metern für das moderne, zielstrebige, in ein neues Jahrhundert blickende Wien, „nur um nicht von dem ehernen Schritte der modernen Zeit übergangen zu werden.“⁸⁶ Zur Zeit der Internationalen Musik- und Theaterausstellung im Jahre 1892 war die Rotunde, der damals größte Kuppelbau der Welt, Schauplatz verschiedenster Spezialausstellungen gewesen. Dazu zählen unter anderem eine elektrische Ausstellung, zwei Gewerbeausstellungen sowie eine Fachausstellung für Land- und Forstwirtschaft. In die vier Himmelsrichtungen eingeteilt, konnte man den Rotundenbau jeweils durch vier große Tore betreten, dem Süd-, Nord-, Ost- und Westportal, welche durch Transepte oder Säulengänge in die angrenzenden Galerien führten. Im Zentrum der Galerien befand sich eine für die Ausstellung angelegte Gartenanlage, die sich in der eigentlichen Rotunde, der Rundhalle befand.⁸⁷

Die ausgestellten Objektwelten der internationalen Ausstellungsbereiche konzentrierten sich nicht nur auf die Darstellung der „Überreste“ von Theatervergangenheit – frei nach

⁸⁶ Schneider: „Die Geschichte der Ausstellung“, S. 9.

⁸⁷ Vgl. Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892 Jugend-Führer. Anleitung zur Besichtigung der Ausstellung, mit besonderer Rücksichtnahme auf die Jugend*. Wien: Verl. der Ausstellungs-Commission 1892, S. 8.

dem Motto: was der Lauf der Zeit ausgewählt, geformt und zerstört hat –, sondern bedienten sich auch einer Vielzahl diverser Anschauungsobjekte, die den zeitgenössischen Theaterbetrieb in seiner Gesamtheit zu erfassen versuchte. Um dem späteren Vergleich der Aufführungen im Ausstellungstheater folgen zu können, soll im Anschluss eine kurze Auseinandersetzung mit den Motiven der jeweiligen Installationen der internationalen Abteilungen aufgezeigt werden. Im Vordergrund steht hierzu die Frage, welche Materialien für die zu repräsentierende Theatergeschichte als relevant empfunden wurden und auf welchen Dokumenten und Quellen diese basierten.

Nach den Vorgaben der Organisatoren hatten die Abteilungen der Fachausstellung sich in ihren Installationen nach den bereits zuvor in der Arbeit angeführten sieben Gruppen zu richten.⁸⁸ Neben den überwiegenden musikspezifischen Bereichen war als sechste für die Ausstellungsrichtung vorgeschriebene Gruppe, das „Theater“, unter welcher folgende Unterklassifikationen angeführt wurden:

VI. Gruppe. Theater.

27. Classe. Theaterbauten, Pläne, Darstellung und Modelle von Theatern.
28. „ Maschinenwesen.
29. „ Beleuchtung.
30. „ Beheizung.
31. „ Ventilation.
32. Classe. Theater-Requisiten.
33. „ Decorationen (auch Maquetten).
34. „ Costüme (in Natur oder bildlichen Darstellungen).
35. „ Figurinen.
36. „ Theaterwaffen.
37. „ Theaterschmuck.
38. „ Bildliche Darstellungen theatralischer Aufführungen.
39. „ Künstlerische Aufschmückung der Theater (Gemälde, Sculpturen).
40. „ Dramatische Werke aller Gattungen inclusive Opernlibretti und Ballet-Sujets.
41. „ Illustrationen zu dramatischen Werken.
42. „ Dramaturgie und Literatur, Fachliteratur, Zeitschriften.

⁸⁸ Siehe S. 25.

Hinzugefügt hatte man eine siebte Gruppe „ethnographisch interessanter Gegenstände“, zu welcher unter anderem „ethnographisch interessante Gegenstände aus dem Gebiete des Theaterwesens“⁹⁰ gehörten. Der Blick auf die insgesamt siebzehn Klassen umfassende Gruppe des Theaters zeigt, dass die Darstellung von Theatergeschichte jeweils durch Theatertexte sowie „institutionengeschichtliche Zeugnisse“ erfolgte, das heißt „all das, was die Orte betrifft, die Gelegenheiten, die Zeiten, die Bauten, die Gewohnheiten, die dem Theater in den einzelnen Kulturen auf unterschiedliche Weise gegeben wurden, sowie das, was Theater als gesellschaftliches Faktum [...], oder auch das, was es als wirtschaftliches Faktum auszeichnet[e.]“⁹¹ Ganz im Sinne der theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts, welche nach und nach versuchten, sich hauptsächlich von der Literatur- und Musikwissenschaft loszulösen und eigene Grenzen zu definieren, standen im Vordergrund der Ausstellungsdidaktik die Darstellung theaterhistorischer Entwicklungen mit besonderer Rücksichtnahme auf Theaterpublikum, Bühne, Einrichtung, Schauspielkunst sowie die lange vernachlässigten „künstlerischen Leitungen.“⁹²

Die internationalen Fachabteilungen

Ausgehend vom Südportal der Rotunde begann der Ausstellungsrundgang mit der im „Transept“ abgehaltenen ethnographischen Abteilung. Den Anfängen der theoretischen Verarbeitung theaterwissenschaftlicher Daten gleich, setzte sich das Wissen dieser relativ jungen akademischen Disziplin der Ethnologie aus diversen Wissenschaften, wie Geographie, Historik oder Völkerpsychologie,⁹³ zusammen. Das eurozentrische Denken der Großausstellungen sowie der Charakter der Geschichtswissenschaft als „leitende Orientierungswissenschaft im 19. Jahrhundert“ hatten zu einer Spaltung im Ausstellen von „geschichtlichen“ und „ungeschichtlichen“ Völkern geführt. Darunter verstand man,

⁸⁹ Rainer: *Illustrierter Führer*, S. 52f.

⁹⁰ Ebd., S. 53.

⁹¹ Vgl. Ilg /Bitterlich (Hg.): *Theatergeschichtsschreibung*, S. 31.

⁹² Herrmann: „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Einleitung“. In: Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, S. 231-238. S. 231.

⁹³ Als „ausgestorbene Hochschuldisziplin“ und Vorreiter der Anthropologie, Ethnologie und Kultursoziologie beschäftigte sich die Völkerpsychologie mit psychischen Vorgängen bei Volks- Stammes- und Kultureinheiten. Vgl. dazu Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, S. 51.

nach der Definition von Christoph Marx, jene Völker, die weder über „schriftliche Zeugnisse ihrer Vergangenheit“ noch über ein „stabiles Staatswesen verfügten und deren Geschichte mit den etablierten Methoden der historistischen Geschichtswissenschaft nicht erschlossen werden konnte“.⁹⁴ Sich der „Völkerkunde“ widmend, erweiterte die ethnologische Abteilung der Ausstellung demnach die für die Trennung zwischen „geschichtlichen“ und „ungeschichtlichen“ Abteilungen relevanten Kriterien von Schrift und Staat auf die Ebene von Musik und Theater. Neben dem Ausstellen von südslawischen Instrumenten und Alpenhörnern aus Tirol und der Schweiz umfasste die ethnologische Abteilung

die meisten Instrumente und viele andere, mit Musik, und Tanz und Theater in Beziehung stehende Gegenstände, deren sich jene Völker bedienen, welche ausserhalb des europäischen Culturkreises liegen, die noch keine Claviere, keine Geigen und keine – Leierkästen kennen.⁹⁵

Inwiefern Theatertraditionen „exotischer“ Völker für die „zivilisierten“ Staaten von kultureller Relevanz war, zeigt sich etwa an der Person Franz Hegers, dem Kurator des Naturhistorischen Museums in Wien, welcher als Verantwortlicher für die Ausrichtung der ethnographischen Abteilung ihren naturwissenschaftlichen Aspekt betonte. Im Gegensatz dazu zeigten sich die übrigen internationalen Abteilungen geprägt durch die dominierende Disziplin der „Kunstwissenschaften“.⁹⁶ Auf welche Weise die „Kunstwissenschaft“ zwischen „Exotismus“ und „Zivilisation“ differenzierte, findet sich in den Ausstellungstexten zur ethnografischen Abteilung:

Hier, liebe Freunde, schaut Euch die reizenden Puppen und die Figuren zu Schattenspielen an; sie sind seit vielen Jahren bei den Völkern Vorderasiens in Brauch und heissen bei den Türken Karagiös, Auch die Javaner, d. h. die Völker, die auf Java wohnen, woher wir den Kaffee beziehen, haben solche Schattenspielfiguren, die sie in ihrer Sprache Wayangs nennen. Bei den Urvölkern haben Tänzer und Tänzerinnen, welche in die Wohnungen der reichen Leute kommen, um dort ihre Kunst zu zeigen oder bei Volksfesten und derartigen Anlässen sich producieren, immer eine grosse Rolle

⁹⁴ Christoph Marx: „Die »Geschichtslosigkeit Afrikas« und die Geschichte der deutschen Afrikaforschung im späten 19. Jahrhundert“. In: Küttler/Rüsen/Schulin (Hg.): *Geschichtsdiskurs*, S. 272-281. S. 274.

⁹⁵ Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer*, S. 9.

⁹⁶ Vgl. Nußbaumer: *Identity on Display*, S. 51.

gespielt. Solche Tänzerpaare findet Ihr, selbstverständlich bloss naturgetreu nachgeahmt, in den Glaskästen. Die grossen Pauken aus Bronze, die Ihr hier seht, sind zweitausend Jahre alt. Ferner findet Ihr Instrumente aus dem Palaste des Königs von Birma, aus China, und Schauspielermasken, denn die Schauspieler jener Völker, die Ihr aber nicht vergleichen dürft mit den Künstlern in Wien, Berlin oder Paris, haben fratzenhafte Masken umgebunden.⁹⁷

Auf die ethnographische Abteilung, welche außerhalb der nationalen Hierarchisierung der Ausstellung stand, folgte die „Musik- und Theater-Fachausstellung“ Österreichs und Deutschlands, die dem Besucher bereits durch ihre angedeutete Größe im Ausstellungsbereich als „Gipfelpunkt europäischer und universaler Kunstentwicklung“⁹⁸ entgegentrat:

Alle Länder haben die kostbarsten Erinnerungszeichen an ihre grossen Männer, an die Heroen der Musik, Koryphäen der Schauspielkunst freudig der Ausstellung anvertraut und jeder glänzende Name auf dem Gebiete des Theaters, den die Welt mit Verehrung ausspricht, dessen Andenken für alle Zeit lebt, ist in der Ausstellung durch handschriftliche Werke, durch Reliquien, durch Bilder und Büsten vertreten. Allen voran Goethe, Schiller und Grillparzer, die Ihr doch kennt, bewundert und liebt.⁹⁹

Zusammen mit den Beamten der Stadtbibliothek, Eugen Probst, welcher 1904 als Nachfolger Glossys Direktor der Stadtbibliothek wurde, Wilhelm Englmann, Ludwig Böck sowie den beiden Komiteemitgliedern und Theaterhistorikern Jakob Zeidler und Alexander von Weilen hatte sich Glossy das Ziel gesetzt, innerhalb von neun Monaten ein umfassendes und nachhaltiges „Bild von der geschichtlichen Entwicklung sowohl der dramatischen Dichtung als auch ihrer Darstellung“ zusammenzustellen.¹⁰⁰ Der Germanist Bernhard Suphan, Leiter des Weimarer Goethe- und Schiller-Archivs, fungierte hierfür als wesentlicher Berater. Die Recherchen zur Gestaltung der Ausstellung begannen mit dem Zusammentragen der Materialien zur „Geschichte des Dramas und des Theaters“, indem alle verfügbaren Kataloge öffentlicher Sammlungen aus Österreich, Deutschland und der Schweiz hinzugezogen wurden.

⁹⁷ Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer*, S. 9.

⁹⁸ Nußbaumer: *Identity on Display*, S. 51.

⁹⁹ Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer*, S. 19.

¹⁰⁰ Vgl. Glossy (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*, Vorwort III.

Unter dem Vorsitz von Alexander Pallavicini fand schließlich vom 18. bis 23. Jänner 1891 zum Großteil in den Sälen des Wiener Rathauses eine Fachkonferenz statt, welche dafür ausschlaggebend war, dass sich österreichische und deutsche Fachmänner auf das Zusammenlegen einer gemeinsamen musikalischen und dramatisch-theatralischen Abteilung einigten. Die Konferenz war darauf ausgelegt worden, konkrete Pläne und Gruppen der verschiedenen Abteilungen zu besprechen und festzulegen.¹⁰¹ Des Weiteren wurde eine „Wunschliste“ mit anfänglich rund 600 für die Ausstellung gedachten Exemplaren präsentiert. „Fachmänner“ in allen deutschen Gebieten und „öffentliche Sammlungen“ sollten anhand der Liste „etwaige Ergänzungen“ vornehmen und auf „bemerkenwerthe Objecte“ aufmerksam machen.¹⁰² So entstand eine systematische Zusammenstellung von europäischen Theatersammlungen, die als wesentliche Grundlage für die durch die Ausstellung verstärkt einsetzende theaterspezifische Forschung dienen sollte.

Nennt man, abgesehen vom theaterhistorischen, bildungsbürgerlichen Aspekt, als primäres Ziel der Installationsrealisierung der deutsch-österreichischen Abteilungen das Vorhaben der Zurschaustellung kultureller Machtansprüche, so lassen sich auch den übrigen internationalen Abteilungen gewisse spezifische Merkmale zuschreiben. Die vorherrschenden Versuche, sich national mittels Musik und Theater abgrenzen zu wollen, wurden von den einzelnen Staaten auf durchaus unterschiedliche Herangehensweisen verwirklicht. Betrachtet man den Ausstellungstext von Angelo Eisner-Eisenhof zur Fachabteilung Frankreichs, die im großen Transept in der Nordseite der Rotunde untergebracht war, wird deutlich, dass die französischen Ausstellungsorganisatoren durch großzügige staatliche Unterstützungsmaßnahmen primär das Ziel verfolgten, ein eindrucksvolles und starkes Bild ihrer jungen Republik in den Erinnerungen der Besucher zu hinterlassen.¹⁰³ Das französische Komitee, darunter Vorsitzender Georges Berger, General-Direktor der Pariser Weltausstellung von 1889, zeigte sich geschult im Ausrichten großangelegter Ausstellungsvorhaben. Als einen Höhepunkt der französischen Abteilung nennt Eisner-Eisenhof eine Flucht von sechs sich um den französischen Pavillon anordnenden „Appartements“, die jeweils von einer offen gehaltenen Seite Einblick in diverse Räumlichkeiten, beispielsweise ein Zimmer mit Gegenständen aus

¹⁰¹ Vgl. Emil Schröer: „Der deutsche Reichs-Ausschuss“. In: Schneider (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, S. 31-32. S. 31f.

¹⁰² Vgl. Glossy (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*, Vorwort V.

¹⁰³ Vgl. Angelo von Eisner-Eisenhof: „Die Fach-Ausstellung der Republik Frankreich“. In: Schneider (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, S. 195-198.

dem Besitz Alexandre Dumas, gaben. Die nach bestimmten Themen ausgerichteten Salons bildeten sozusagen nicht nur eine Veranschaulichung von französischen musik- und theaterhistorischen Entwicklungen, sondern hinterlassen, nach den Darstellungen Eisner-Eisenhofs, in ihrer Gesamtheit den Eindruck einer stark durch die Aufarbeitung von kultureller und politischer Vergangenheit geprägten Ausstellung.

Die umfangreiche Kunst und Kultur umfassende Sammlung der spanischen Abteilung mit mehreren tausend Objekten verdankte die Ausstellung unter anderem der „kunstsinnigen Königin-Regentin“¹⁰⁴ Isabel Francisca, die das Protektorat über die spanische Abteilung übernommen hatte. Der verhältnismäßig großzügige Umfang der Theatersammlung lässt auf die außerordentliche Vorrangstellung schließen, welche Theater und Dramatik in Spanien einnahmen. Madrid und Barcelona galten als „Theaterstädte par excellence“, die in ihren Maßstäben Wien und Paris bei weitem übertrafen.¹⁰⁵ Trotz allem war es zu keinen spanischen Gastspielen im Ausstellungstheater gekommen. Als einziges spanisches Stück war Augustin Moretos Komödie *Donna Diana* vom Gastspiel des „königlich ungarischen Nationaltheaters zu Budapest“ auf die Bühne gebracht worden.

Nächst der spanischen Abteilung befand sich der in den Nationalfarben (rot-weiß) gehaltene polnische Bereich der Musik- und Theaterausstellung, welcher keinen abgeschlossenen Raum bildete, sondern sich durch eine Reihe von zwölf Wänden präsentierte. Die Theaterausstellung Polens beinhaltete zwei Wände mit Porträts, Stichen und Photographien polnischer Schauspieler, geordnet nach den Spielstätten. Hinzu kamen Tableaus des Warschauer, Posener und Lemberger Theaters. Eine weitere Wand mit Schauspielerporträts war dem Krakauer Theater gewidmet. In Vitrinen ausgestellt waren Theaterzettel sowie silberne Lorbeerkränze der Schauspieler. Jede Wand sollte ein in sich logisch und dekorativ abgeschlossenes Prinzip verfolgen.¹⁰⁶

In ihrer Gestaltung bevorzugte die italienische Fachabteilung, den Ausstellungseindrücken zufolge, im Gegensatz zu den sich vorzugsweise durch Prunk definierenden Ländern wie Frankreich und Russland, einen „nüchternen Bibliothek- und Musealstil“.¹⁰⁷ Hauptsächlich dominierten Handschriften, Bücher und Drucke vor

¹⁰⁴ Ebd., S. 33

¹⁰⁵ Vgl. Rudolf Beer: „Die Fach-Ausstellung des Königreiches Spanien“. In: Schneider (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, S. 171-172. S. 172.

¹⁰⁶ Vgl. Alfred Nossig: „Polen's Kunst und Künstler, Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892“. In: Schneider (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, S. 168

¹⁰⁷ Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer*, S. 32.

Gemälden, theatergeschichtlichen Erinnerungen sowie Musikinstrumenten. Das Thema der Musik erneut in den Vordergrund rückend, gedachte das „kustsinnige Nachbarvolke“¹⁰⁸ Italiens besonders seiner Komponisten, wie Pietro Mascagni, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi, Gaetano Donizetti oder Amilcare Ponchielli, durch teilweise eigens eingerichtete Zimmer.

Aufgrund der für die englischen Organisatoren relativ knappen Ausrichtungszeit bedauerte man besonders die verpasste Möglichkeit, eine für die in der europäischen Theatergeschichte bedeutende Rolle des englischen Theaters ebenbürtige Ausstellung errichtet zu haben. Dies erklärt die verhältnismäßig geringe Aufmerksamkeit, die in den diversen Ausstellungsführern gegenüber dem theaterhistorischen Teil der englischen Sektion entgegengebracht wird.

Was die Musik betraf, so hatte man nämlich Erfahrungen von früheren Ausstellungen her und zwar insbesondere noch von jener ausserordentlichen bedeutungsvollen Zusammenstellung von Instrumenten, Manuscripten, Durckwerken, Portraits und anderen werthvollen Reliquiarien grosser Tondichter und Künstler, die in der »Royal Albert Hall« in Kensington auf der Ausstellung für Erfindungen und Musik im Jahre 1885 zu sehen war. Schon mit dieser letztgenannten Veranstaltung hatte man ein neues Ausstellungs-Gebiet betreten durch die Einbeziehung von Manuscripten, Büchern und Bildern musikalischen Inhalts oder ihrer musikalischen Beziehungen wegen. Aber die Ausstellung in Wien ging noch viel weiter, indem sie auch neben die Darstellung der Musikgeschichte die lebendig Musik und vor Allem das Drama aufnahm, ja sogar ein internationales Ausstellungstheater errichtete. Trotzdem interessirten sich die englischen Theaterkreise anfangs nicht sonderlich für die Einladungen. Geneigte zeigten sie sich den geplanten Gastvorstellungen in Wien, welch' letztere aber leider sich hinterher als unausführbar herausstellten.¹⁰⁹

Dieser Beitrag zur Fachausstellung Grossbritanniens und Irlands von A. J. Hipkins, des Sekretärs des englischen Komitees, zeugt vom sichtlichen Bedauern, keine Gastspielgesellschaft entsendet zu haben, ohne jedoch näher auszuführen, worauf sich jene „Unausführbarkeit“ bezieht, die letztendlich das Vorhaben zum Scheitern gebracht hat.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ A. J. Hipkins: „Die Fach-Ausstellung des Königreiches Gross-Britannien und Irland“. In: Schneider (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, S. 213-216. S. 213.

In seinen Sitzungen hatte sich das Komitee der russischen Abteilung darauf geeinigt, nur Objekte auszustellen, die sich auf nationale russische Kunst bezogen sowie „ausschließlich in den Ateliers der Kaiserlichen Theater angefertigt“ worden waren.¹¹⁰ Die Intention war, anhand bestimmter Ausstellungsobjekte eine Aufbesserung des nach allgemeiner Meinung im Vergleich der europäischen Theater zurückfallenden, relativ jungen russischen Theaters zu liefern. Der theaterhistorische Teil lieferte eine Darstellung der seit ihren Anfängen von der Herrscherfamilie Romanow geförderten russischen Bühnenkunst, ausgehend aus dem 17. Jahrhundert. „Mit Pracht und Prunk trat Russland auf“ und präsentierte sich als durchaus ebenbürtig im internationalen Konkurrenzkampf der Theater.¹¹¹

Als abschließender Punkt sollen auch die zur Klasse der Dekorationen gehörenden Maquettes erwähnt werden, die den Beschreibungen der Ausstellungsführern zufolge, kleine Höhepunkte in den jeweiligen Abteilungen darstellten.¹¹² Definiert werden jene kleinen Bühnen als „plastische Darstellungen eines scenischen Bildes, einer Miniaturbühne in der Zeit, da alle technischen Behelfe zusammenwirken, um dem Zuschauer den, Ort der Handlung‘ in allen seinen möglichst naturgetreuen Einzelheiten zu vergegenwärtigen.“¹¹³ Französische, italienische, russische, amerikanische sowie einheimische Objekte zeigten detaillierte Entwürfe, ausgestattet mit Bühnenvorhang, landschaftlichen und architektonischen Motiven, Beleuchtungseffekten sowie plastischen Figuren. Als „Summe ihrer Kenntnisse“¹¹⁴ fungierten die ausgestellten Bühnendarstellungen und veranschaulichten, wie dem Ausstellungsbesucher „wissenschaftlich“ Theater präsentiert wurde. Sich abgrenzend von der literarischen Basis, dem Dramentext, richtete sich das Interesse auf Schauspielkunst, Regie, Bühnenbild, Kostüm, Bühnentechnik und Bühnenmusik.

Um einen Einblick in die Gestaltung der Maquettes zu erhalten, lässt sich das Beispiel der französischen Bemühungen anführen, welche im verdunkelten Raum des eigens errichteten Pavillons ausgestellt worden waren und besonders durch ihre elektrischen Beleuchtungseffekte Anerkennung erzielten:

¹¹⁰ Vgl. N.N.: „Die Ausstellung der Kaiserlich russischen Hof-Theater“. In: Schneider (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, S. 175-176. S. 175.

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Vgl. Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer*, S. 27.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

Wir sehen die Krichenszene aus dem vierten Acte des ‚Propheten‘, den zweiten Act aus ‚Sappho‘; die Schlucht aus ‚Le Freyschutz‘ [...]; aus ‚Le Mage‘ (Der Magier) zeigt sich uns eine Tempelruine in effectvoller Abendbeleuchtung, wobei tiefe Schatten mit grellrothen Sonnenblicken abwechseln; wir haben ferner den Saal aus dem zweiten Acte des ‚Don Juan‘ mit grossartiger Architektur vor uns, endlich eine warmsonnige, vom Meere begrenzte Landschaft aus dem dritten Acte der Oper ‚König von Lahore‘, einen kunstvoll getäfelten Saal aus ‚Heinrich VIII.‘ und mehrere andere Bilder, die von der reichen Phantasie, dem gründlichen Wissen und dem jedes Hemniss besiegenden Können der Pariser Decorationskünstler glänzendes Zeugnis geben.¹¹⁵

Was später besonders im Ausstellungstheater deutlich werden sollte, lässt sich schon durch die Beschreibung der französischen Maquetten in den Fachabteilungen erkennen. Indem das Konzept der Ausstellung sich nicht nur der Präsentation von Dramentexten widmete, geschah nationale Abgrenzung weniger auf der Ebene der dramatischen Werke sondern verstärkt durch deren theatralischen Ausführungen, als „Summe der Fähigkeiten“ der einzelnen Theatersysteme.

4.2. Auswirkungen auf die theaterhistorische Forschung in Wien

Der vorangegangenen Überblick zur Ausrichtung der internationalen Fachabteilungen gibt zwar grob darüber Aufschluss, wie die einzelnen Gesandtschaften mit der Aufgabenumgingen, Theaterhistoriographie einem breiten Publikum zu präsentieren, ergänzend soll allerdings der noch offenstehenden Frage nachgegangen werden, inwiefern das ausgestellte Wissen von den Besuchern genutzt wurde. Durch die internationale Beteiligung hatte sich das erste Mal die Möglichkeit geboten, an einem Ort musik- und theaterspezifische Forschungsarbeit zu betreiben. Durch die Massen an Ausstellungsobjekten waren die Vorhaben allerdings häufig zu einer vergeblichen „Schatzsuche“ geworden. Bemängelt wurden besonders die fehlenden Kataloge zu den jeweiligen Abteilungen, welche teilweise erst Monate nach offizieller Ausstellungseröffnung publiziert wurden.¹¹⁶ Generell bestand der Nutzen für die aktive theaterhistorische Forschung in der Möglichkeit, sich ein Bild von existierenden Sammlungen und ihren Beständen auf europäischer, grenzüberschreitender Ebene zu

¹¹⁵ Ebd., S. 29.

¹¹⁶ Vgl. „Musik-Ausstellung“. In: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*. Nr. 22. 30. Mai 1892, S. 1.

machen und diese als materielles Fundament für die jeweiligen Forschungen zu verwenden. Vor Ort konnte aufgrund der zum Großteil hinter gläsernen Vitrinen ausgestellten Objekte allerdings nur wenig Forschungsarbeit betrieben werden und beschränkte sich auf den persönlichen Austausch unter „Fachmännern“.

Als eine der zentralen Figuren für die Anfänge der Wiener Theaterwissenschaft gilt wie bereits angeführt der damalige Direktor der Wiener Stadtbibliothek Karl Glossy, unter dessen Leitung 1892 wesentliche Impulse für die Ausrichtung der theaterspezifischen Fachausstellung in der Rotunde ausgingen. Glossys Bemühungen, die in der Musik- und Theaterausstellung ihren Höhepunkt erlebten, indem „Theaterforschung sich nicht nur auf das Wort, sondern im selben Maße auf die Bildinterpretation“¹¹⁷ stützte, sollten einen wesentlichen Einfluss auf die deutschsprachige Theaterforschung haben. Auch Heinz Kindermann bezieht sich in seinem 1996 in Martin Hürlimanns *Atlantisbuch des Theaters* erschienen Aufsatz *Theaterwissenschaft* auf die innovative Kraft dieser in ihrer Konzeption ihre Vorgänger übertreffenden Theaterausstellung:

Hier gab es zum erstmal in großer Zahl neben Dramendrucke, Handschriften, Theaterzetteln und Regiebüchern auch Rollen- und Szenenbilder, Bühnenkostüme, Bühnenbildentwürfe, Maquettes, Modelle von bühnentechnischen Einrichtungen, Modelle und Abbildungen von Zuschauerräumen und Bühnenvorhängen – und dies alles gleichermaßen für Schauspiel und Musiktheater und keineswegs nur für das deutschsprachige Theater, sondern mit Hilfe einer Fülle zuständiger Fachleute auch für die in der Donaumonarchie damals vertretenen slawischen Nationen und für das ungarische Theater. Der gewaltige Eindruck dieser Ausstellung war für alle fachlich Beteiligten wie eine Offenbarung.¹¹⁸

Schon Eduard Castle, Literaturhistoriker und Theaterwissenschaftler, betont in seiner *Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft in Wien*, datiert mit 1. Juli 1945, die nachhaltige Bedeutung der Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, welche zusammen mit der Arbeit Glossys zum Symbol für die Etablierung theaterwissenschaftlicher Historienforschung am Ende des 19. Jahrhunderts

¹¹⁷ Kindermanns Aufsatz *Theaterwissenschaft* gliederte sich in die Unterkapitel „Entdeckung“, „Entwicklungsweg“ und „Aufgabenbereich“ der Theaterwissenschaft. Vgl. Heinz Kindermann: „Theaterwissenschaft“. In: Martin Hürlimann (Hg.): *Das Atlantisbuch des Theaters*. Zürich: Atlantis 1966, S. 414-433. S. 418.

¹¹⁸ Ebd.

wurde.¹¹⁹ Glossy gilt sozusagen als „Bahnbrecher altösterr[eichischer] Literatur- und Kulturforschung“, indem er als einer der ersten Archivforscher in den Dienst der Theaterwissenschaft stellte, um „aus Dokumentenmaterial Aufschlüsse, Enthüllungen und Erklärungen als lebendigen Niederschlag von Leben und Zeit zu gestalten.“¹²⁰

Die Ausstellung hatte nicht nur Einfluss auf Wissenschaftler, sondern auch auf Schauspieler und Theaterleiter, die, angetrieben durch die umfangreichen ausgestellten Sammlungen, selbst systematisch begannen, intensive Quellenforschung zu betreiben. Inwieweit die Ausstellung das Verständnis und den Umgang mit Theatergeschichte veränderte, zeigt Kindermann, indem er einige direkte Beispiele nennt. Dazu zählt die theatergeschichtliche Privatsammlung Hugo Thimigs, welche 1922 zu einem wesentlichen Bestandteil der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und des heutigen Theatermuseums wurde. Kindermann behauptet weiterhin, dass auch die Münchner Schauspielerin Clara Ziegler im Anschluss an die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen ihre Sammeltätigkeit aufgegriffen haben soll.¹²¹ Die daraus entstandene Sammlung wurde schließlich zu einer der Grundbestände des Münchner Theatermuseums.¹²² Folgt man Kindermanns Aufzählungen, war auch die französische Theaterforschung, genauer gesagt, die von Auguste Rondel 1895 errichtete „Collection Rondel“, wesentlich durch Glossy und die Musik- und Theaterausstellung beeinflusst worden.¹²³ Zu berücksichtigen bleibt allerdings, die „ausgeprägte Affinität“ Kindermanns zu „deutschnationalen bzw. deutschvölkischen Diskursen“,¹²⁴ weshalb Österreich und Deutschland in seinen Studien eine zentrale Rolle in der Entwicklung europäischer Theaterwissenschaft spielen.

Auch Alexander von Weilen nennt als Antrieb zur Verfassung von *Die Theater Wiens*, den Einfluss der theatergeschichtlichen Fachausstellung von 1892. Mit der dazugehörigen mehrbändigen *Geschichte des K.K. Hofburgtheaters* sah Weilen sein Werk, als den ersten „Versuch, jene dunkle Epoche der Wiener Theatergeschichte, die der Gründung des

¹¹⁹ Vgl. Eduard Castle: „Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft in Wien“. In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* (1945/46). Bd. 1. Wien: Gerlach und Wiedling, S. 234-241.

¹²⁰ Vgl. Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950*, Bd. 2, S. 11.

¹²¹ Vgl. Kindermann: „Theaterwissenschaft“, S. 419.

¹²² 1910 war das Münchner Theatermuseum als „Gedenkstätte“ für Ziegler errichtet worden.

¹²³ Vgl. Kindermann: „Theaterwissenschaft“, S. 419.

¹²⁴ Birgit Peter: „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion“. In: Stefan Hulfeld/Birgit Peter (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Jg. 55 (2009). Wien [u.a.]: Böhlau, S. 193-210. S. 194.

Burgtheaters vorangeht, aufzuhellen“. Als Grundlage, „die jeder kommenden Forschung den Weg weisen wird“, bezeichnete er außerdem den im Zuge der Ausstellung verfassten Katalog Glossys zur theatergeschichtlichen Ausstellung der Stadt Wien.¹²⁵ Die *Geschichte des K.K. Hofburgtheaters* war im Wesentlichen unter der Zusammenarbeit von Weilen und Oscar Teuber, der allerdings dessen Fertigstellung nicht mehr miterleben konnte, erstellt worden. Auch Teuber stand in enger Verbindung zur Ausstellung, so hatte er, wie bereits angeführt, für Schneiders Ausgabe zur Geschichte der Ausstellung einen Beitrag zu den Gastspielen im Ausstellungstheater verfasst. Darüber hinaus war Teuber als Redakteur des *Fremdenblatts* Mitglied der für den Bereich der Fachausstellung zuständigen Ausstellungskommission gewesen.

Das wachsende Interesse gegenüber Theatergeschichtsschreibung in Folge der Ausstellung, sowie der Erfolg Glossys als leitender Organisator der Abteilung für deutsches Drama und Theater bewirkten darüber hinaus, dass auch die Wiener Stadtbibliothek und ihre theatergeschichtliche Sammlung nachhaltige Veränderungen mit sich tragen sollte. Im Zuge dessen waren die Bestände der Wienbibliothek um einen markanten Teil erweitert worden. Julia Danielczyk führt zusammenfassend die drei wesentlichen Auswirkungen auf die Sammlung der Wienbibliothek zurück und liefert dadurch ein konkretes Beispiel, inwiefern internationale Sammlungen vom Erfolg der Ausstellung profitieren konnten:

1. Im März 1892 wurde die Dotation von 3.000 auf 5.000 Gulden, der Betrag für das Historische Museum von 2.500 auf 6.000 Gulden erhöht. Insgesamt wurde die Dotation für die städtischen Sammlungen unter Direktor Glossy verdoppelt.
2. Der Bankier und Kunstsammler Moriz Freiherr von Königswarter schenkte der Bibliothek von 1890-1900 Jährlich 500 Gulden für den Erwerb literarischer Nachlässe.
3. Viele Legate aus diesem Jahr sind von Glossy selbst verzeichnet, darunter sind zahlreiche Druckschriften, u.a. etwa *Das böhmische Nationaltheater*, *Das Raimund-Theater*, *Ferdinand Roeders Theaterkalender*, *Almanach der Freunde der Schauspielkunst*. Auch sind viele Erwerbungen und Geschenke im Bereich der Autographensammlung offensichtlich, so etwa ein Konvolut mit 50 Autographen (darunter Eduard Bauernfeld,

¹²⁵ Vgl. Weilen: *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hof-Theater*, Vorrede.

Gabriel Seidl, Michael Felder). Überhaupt sind für das Jahr 1892 extrem hohe Erwerbsszahlen bei Musikdrucken und Handschriften verzeichnet.¹²⁶

¹²⁶ Julia Danielczyk: „Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaerwesen in Wien 1892 und ihre imagebildende Funktion“. In: Hulfeld/Peter (Hg.): *Maske und Kothurn*, S. 27-38. S. 37.

5. Rahmenprogramm im Ausstellungspark

Nun stehen sie da in voller Majestät, die der Kunst der Bretter und der Töne geweihten Hallen – ohne Vorbild, ein Unicum auf dem Felde der Ideale. Die Darstellenden und singenden Musen haben ihr Zelt in der Stadt aufgeschlagen, in der Heroen des Wortes und des Liedes gelebt und gewebt.¹²⁷

5.1. Die Theater

Die Organisatoren der Ausstellung für Musik- und Theaterwesen beschränkten sich in ihrem Versuch, Theatergeschichte auszustellen, nicht nur auf eine „Rekonstruktion“ einzelner historischer Theaterkunstwerke. Während sich die Fachausstellung hauptsächlich auf die Inszenierung von überlieferten theaterhistorischen Objektwelten konzentrierte, wurde der Rolle des Theaters im Ausstellungspark ein lebendiger, spektakelähnlicher und gegenwärtiger Charakter zugeschrieben. Was in der Rotunde durch leblose Objekte vermittelt wurde, sollte das Publikum im Ausstellungspark durch die internationalen Gesellschaften „leibhaftig“ erleben. Die zur „Musenburg“ empor gehobene Ausstellung im Prater lässt sich auch in der Thematik des von Ernst Klimt gestalteten Plakats der drei Musen Thalia, Euterpe und Melpomene wiederfinden.



Abb. 2: Plakat zur Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen von Ernst Klimt (Farblithografie, Wien 1892), Albertina.¹²⁸

¹²⁷ „Die Musenburg im Prater“. *Montags Zeitung*. Nr. 663. 9. Mai 1892, S. 1.

¹²⁸ Neben den bedeutenden Deckengemälden im Wiener Burgtheater, wie *Das Theater Molières* oder das von seinem Bruder Gustav Klimt vollendete *Hanswurst auf dem Jahrmarkt*, ist es eines der wenigen erhaltenen Kunstwerke des früh verstorbenen Historien- und Dekorationsmalers. Links im Bilde ist die im weißen Gewand und Blumen geschmückte Figur der Thalia, Göttin der Musik, des Gesanges und Tanzes, mit der für sie typischen Komödienmaske in der Hand zu sehen. Euterpe, Vertreterin der Tonkunst und lyrischen Poesie, verweist, Thalia an der Hand nehmend, mit ihrer Flöte auf den Gott der Künste, die mit Sonnenstrahlen gekrönte Büste Apollos. Die letzte der drei Musen Melpomene, Göttin der tragischen

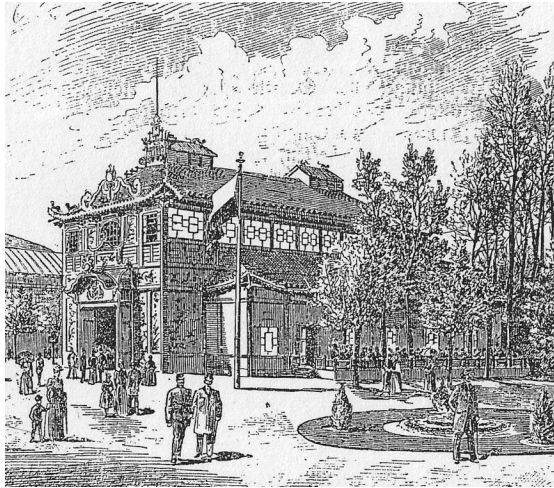


Abb. 3: Das chinesische Schattenspiel- und Marionettentheater, in: Louis Rainer: *Illustrierter Führer durch die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*, S. 85.

Am Westportal der Rotunde gegenüber der für Musikaufführungen errichteten Tonhalle befand sich das nach den Plänen des Architekten Oscar Marmoreks errichtete „chinesische Schattenspiel- und Marionettentheater“. Marmoreks Mitwirken an der Pariser Weltausstellung 1889 sowie auf der Wiener „Allgemeinen Land- und Forstwirtschaftlichen Ausstellung“ in der Rotunde 1890 hatten ihm den Ruf verschafft, einer der führenden Ausstellungsarchitekten zu sein.¹²⁹ Der an eine Kreuzung zwischen chinesischer und europäischer Architektur erinnernde Bau des chinesischen Schattenspiel- und Marionettentheaters, verziert mit „bunten Malereien, Seeungeheuer, Löwen und Phantasietiere Ostasiens“, bot Platz für 1.200 Personen.¹³⁰ Der „zierliche Holzbau“¹³¹ wurde wohl von manchen Besuchern als allgemeines Exportgut des exotischen Asiens gesehen, da man sich dem Anschein nach in den Beschreibungen der Fassade und des Innenraums nicht einig darin war, welches Land, ob nun China oder Japan, der Bau repräsentieren sollte.

Die verschiedenen Schatten- und Marionettenspiele wurden innerhalb eines kleinen Rechtecks gezeigt, welches nach der Öffnung des Vorhanges auf der Bühne, die sich auf den ersten Blick kaum von einer europäischen Theaterbühne unterschied, zu sehen war.¹³² Für die Schattenspiel-Aufführungen wurden die Schatten von den zirka dreißig Zentimeter hohen Silhouetten-Figuren an eine beleuchtete Leinwand geworfen, während

Dichtung und des Traueresangs, wendet, das Kinn abstützend, ihren Blick direkt dem Betrachter entgegen und hält statt der für sie typischen tragischen Maske ihr zweites charakteristisches Attribut den Dolch in der rechten Hand.

¹²⁹ Vgl. Markus Kristan: *Oskar Marmorek. Architekt und Zionist 1863 – 1909*. Wien [u.a.]: Böhlau 1996, S. 60.

¹³⁰ Rainer: *Illustrierter Führer*, S. 84f.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer*, S. 38.

versteckte Imitatoren den Figuren durch Text oder Gesang ihre Stimme verliehen. Hauptsächlich zeigten jene vom Wiener Illustrator Hans Schließmann gefertigten Silhouetten-Figuren Karikaturen berühmter Wiener Persönlichkeiten aus Kunst und Adel, wie Johann Strauß Sohn, Charlotte Wolter oder Alexander Girardi.¹³³

Parallel zu den Aufführungen wurden Marionetten in der Rotunde ausgestellt. Dennoch wurde hierzu leichte Kritik geäußert, da trotz der hohen Bedeutung des Puppenspiels dieses durch beispielsweise dokumentarische oder bildliche Darstellungen in der Theaterausstellung kaum zu sehen war.¹³⁴ So widmete sich die *Neue Freie Presse*, in einem Beitrag zur Fachausstellung, der Geschichte der Puppenkunst und zeugt zugleich davon, welche bedeutenden, Informationen ergänzenden Stellenwert die Zeitungen hinsichtlich der Ausstellung in sich trugen.¹³⁵

Mit der Idee zur Errichtung einer geeigneten Umgebung, um die Vergangenheit Wiens und die der improvisierten Stehgreifkomödie, der sogenannten „Hanswurstkomödie“ erneut aufleben zu lassen, war es zum Nachbau des mittelalterlichen „Hohen Marktes“ gekommen. Einem der ältesten Plätze Wiens – Symbol für Wirtschaft, Kunstleben und Handwerkertum – und eine der erfolgreichsten Sehenswürdigkeiten am Ausstellungsgelände,¹³⁶ welche 20.000m² des gesamten Raumes einnahm.

Kleine Häuser mit engen, hohen Fronten, bunt bemalt, mit Erkern und Thürmchen, verschnörkeltem Zierrath und spitzigen Fenstern, ein Misch-Masch von Gothik und Renaissance, grüßen uns und in die kleinen Fensterchen legen sich die Sonnenstrahlen und lassen die mit dickem Blech gefassten Scheiben lachend blinken. Ein Zauberwerk ist's, das unser Herz tief ergreift, denn wir sehen vor uns den Hohen Markt in seiner Gestalt aus dem Ende des 17. Jahrhunderts.¹³⁷

Das als „Alt-Wien“ bezeichnete Areal des Hohen Marktes war ebenfalls nach den Plänen Mamoreks entworfen und mit Hilfe des Malers Gilbert Lehner hergestellt worden. Als artistischer Leiter und Mitwirkender in der Zusammenstellung des dort gespielten

¹³³ Paul von Schönthan: „Wiener Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. I.“. *Pester Lloyd*. Nr. 128. 28. Mai 1892, 1. Beilage.

¹³⁴ Vgl. Rudolph Lothar: „Von den Marionetten“. *Neue Freie Presse*. Nr. 9974. 31. Mai 1892, S. 1-3.

¹³⁵ Vgl. ebd.

¹³⁶ Norbert Rubey/Peter Schoenwald: *Venedig in Wien. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*. Wien: Ueberreuter 1996, S. 39.

¹³⁷ Rainer : *Illustrierter Führer*, S. 62.

„Hanswurst-Programms“ fungierte Gabor Steiner.¹³⁸ Durch den „Katzensteg“, eine Straße, welche bereits im alten Wien durch das bogenförmige Tor zum Hohen Markt führte, gelangte man zu dessen Nachbildung im Süden des Ausstellungsparks.

Während in der theaterhistorischen Abteilung der Stadt Wien auf die Anfänge des Theaters in Wien anhand ausgestellter Objekte auf die Hanswurstkomödie eingegangen wurde, konnte man in Alt-Wien nun Zeuge der zum Leben erweckten Stücke und Figuren auf der „Hanswurst-Bühne“ werden. Das Repertoire, vorgeführt von insgesamt zehn SchauspielerInnen, sollte für den Geschmack der modernen Zeit umgewandelte Pantomimen und einaktige Possen umfassen. Die Pantomime wurde im Stil der Commedia dell'arte gehalten und sollte die von Stranitzky durchgeführte Wandlung des Harlekin zum Hanswurst veranschaulichen.

An der Außenseite des Hohen Marktes, nächst dem Phonographen und der telefonischen Musikübertragung, war das sogenannte „Zwergtheater“ eingerichtet worden, welches am Pfingstmontag, einen Monat nach der offiziellen Öffnung des Ausstellungsgeländes, seine ersten Aufführungen präsentierte. Dieses Theater war vor allem für Kinder gedacht. In den verschiedenen Ausstellungsführern wird dem kleinen Theater in ihren Rundgängen kaum Beachtung geschenkt, dementsprechend lassen sich nur spärlich Detailinformationen, hauptsächlich aus Berichten der Tagespresse, finden. Das Repertoire setzte sich vornehmlich aus Couplets zusammen, welche sich von einem Duettistenpaar vorgetragen, begleitet durch ein ebenso aufgemaltes Orchester, an ein aufgemaltes Miniatur-Publikum richteten.

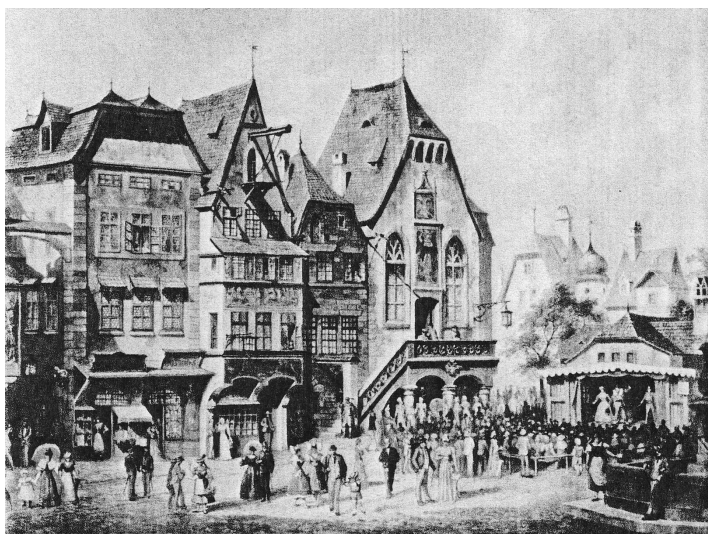


Abb. 4: „Alt-Wien“. Nachbildung des Hohen Marktes im 17. Jahrhundert mit Hanswurst-Bühne von Gilbert Lehner (Ölgemälde, Wien 1893), Österreichisches Theatrumuseum

¹³⁸ Steiner erwies sich als Spezialist im Aufziehen von eigenen kleinen Erlebniswelten innerhalb des Praters, wie er es drei Jahre später abermals mit einem Nachbau, diesmal der Lagunenstadt Venedig, unter Beweis stellen sollte. Vgl. dazu Rubey/Schoenwald: *Venedig in Wien*, S. 39.

5.2. Das internationale Ausstellungstheater



Abb. 5: Das internationale Ausstellungstheater, in: Hans-Christoph Hoffmann: *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd 2: *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, S. 142.

Von der Rotunde am entferntesten gelegen und auf deren Westportal blickend, befand sich der hölzerne im Renaissancestil gehaltene „Musentempel“¹³⁹ der beiden Wiener Theaterarchitekten Ferdinand Fellner und Herman Helmer. Nach Rainer war es ihnen gelungen, ein „Kleinod“ auf 2.000 Quadratmeter Fläche im Ausstellungspark zu schaffen, welches als Publikumsmagnet „beispielhafte Baukunst der österreichisch-ungarischen Monarchie“ repräsentierte.¹⁴⁰ Zum Ausstellungsobjekt erkoren, war der Bau, insofern keine Aufführungen oder Proben stattfanden, dem Besuchern frei zugänglich. Einen besonderen Reiz sollen die Abendstunden für den Besucher des Ausstellungsparks geboten haben, als der auf der Rotunde angebrachte elektrische Scheinwerfer – mit einer Leuchtkraft von 100.000 Kerzen eine Attraktion für sich – den Theaterbau in sein Licht tauchte.¹⁴¹ Der aus Holz erbaute Kuppelbau mit krönender Viktoriafigur ließ nach Oskar Fleischer in seiner Ausführung kaum anmerken, dass er „nur für das Lebensalter eines Schmetterlings berechnet war“.¹⁴² Der Bau erfüllte funktionale Kriterien, für welche das Atelier Fellner und Helmer hinsichtlich der Planung von Zuschauerräumen, Verkehrswegen mit Treppenanlagen und Foyers, moderne Bühnentechnik sowie intensive Auseinandersetzung mit Brandschutz besonders geschätzt wurde. Aufträge, wie die Planung des Volkstheaters, des Ronachers, des Konzerthauses und Akademietheaters in Wien sowie über vierzig weitere Theaterbauten in ganz Europa, zeugen teilweise heute

¹³⁹ Rainer: *Illustrierter Führer*, S. 58.

¹⁴⁰ Vgl. Auspitzer: *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*, S. 11.

¹⁴¹ Vgl. Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer*, S. 36.

¹⁴² Fleischer: *Bedeutung der Internationalen Musik- und Theaterausstellung*, S. 28.

noch von Fellner und Helmers führender Rolle sowie nachhaltigen Reformen im Bereich des modernen Theaterbaus um die Jahrhundertwende.¹⁴³

Die Bedeutsamkeit der Theaterbauten von Fellner und Helmer als prestigebringendes Gut für die Kaiserstadt ließ sich auch in der Westgalerie der Rotunde in einem eigens eingerichteten Ausstellungsbereich der Theaterarchitekten in der Spezialausstellung verfolgen. Auch einer ausreichenden Darstellung der Geschichte des Theaterbaus hatte man versucht in der Rotunde gerecht zu werden, indem die bekanntesten Theaterbauten Europas mit Plänen und Modellen ausgestellt worden waren. So zeigten sich in der Theaterausstellung Deutschlands bildliche Darstellungen der historischen Entwicklung des deutschen Theaterbaus, beginnend mit dem 17. Jahrhundert.¹⁴⁴ Dass das Ausstellungstheater im Park sozusagen als greifbares Ergebnis als Höhepunkt einer Jahrhunderte zurückreichenden Entwicklung des europäischen Theaterbaus wahrgenommen wurde, lässt sich in den Schilderungen Emmerich Ranzonis zu den jeweiligen ausgestellten Theaterbauten erkennen:

[E]s ist interessant, wie der im Laufe der Zeit sich vollziehende Fortschritt der technischen Einrichtungen, welcher Hand in Hand geht mit den stets sich steigernden Anforderungen des Publicums in Bezug auf Comfort, auf Sinnfälligkeit der Decoration und auf persönliche Sicherheit, in der Ausgestaltung der Theater zum künstlerischen Ausdruck gelangt, wir gewinnen, nachdem wir das gebotene Material betrachtet und verglichen, den Eindruck, dass die Theater in den letzten zwanzig Jahren nicht nur bequemer und sicherer, sondern auch schöner geworden sind.¹⁴⁵

Mit den „letzten zwanzig Jahren“ bezieht sich Ranzoni auf die Arbeiten der Architekten Fellner und Helmer, deren Einfluss auf die zeitgenössische Theaterarchitektur sehr bedeutend war:

Waren doch die Theaterbauten bis vor 20 Jahren oder 25 Jahren mit wenigen Ausnahmen noch immer den Klosterhöfen mit ihren offenen loggienartigen Gängen nachgebildet, schmale, lange und hohe, geradlinig construirte Kasten mit möglichst viel übereinander

¹⁴³ Vgl. Hans-Christoph Hoffmann: *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd 2: *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*. München: Prestel 1966.

¹⁴⁴ Vgl. EM[erich] Ranzoni: „Der moderne Theaterbau und die Special-Ausstellung von Fellner und Helmer“. In: Schneider (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, S. 300-304. S. 300.

¹⁴⁵ Ebd.

geschachtelten Rängen. Da war weder auf Licht noch Luft, noch auf genügende Communiationen und Treppenanlagen Bedacht genommen [...].

Von Heizung war nur bei den vornehmsten Neubauten die Rede, in der Regel waren die Wärmeabgabe der Menschen und des Gaslichtes die Hauptfactoren der Heizung, welche durch einige Eisenöfen unterstützt wurden. Ventilation war fast nirgends zu finden. Nur bei kaiserlichen oder königlichen, oder staatlich subventionierten Theatern wurde für Comfort gesorgt, und auch da nur im Interesse des bevorzugten Parquett- und Logenpublicums, während das gerade am exponirtesten situirte Galeriepublicum ganz stiefmütterlich behandelt wurde.¹⁴⁶

Die Bühnenkonstruktion des Ausstellungstheaters, zu jener Zeit eine der größten in Wien, 26 Meter hoch sowie breit und 23 Meter tief,¹⁴⁷ „grösser als die des Theaters an der Wien und nur kleiner als die der Hof-Oper“,¹⁴⁸ ermöglichte genügend Platz für Massenszenen, modernste Lichteffekte, Verwandlungen sowie aufwendige Maschinerie. Der Zuschauerbereich, ausgestattet mit elektrischer Beleuchtung und doppelt verschallten Wänden, bot mit Parkett (700 Sitze und 300 Stehplätze)¹⁴⁹ und Galerie (330 Sitze und 120 Entrées)¹⁵⁰ einen Fassungsraum für rund 1.450 Besucher. Die Wände des in den Farben Weiß, Rot und Gold gehaltenen und mit Gobelin-Imitationen ausgestatteten Zuschauerraums zeigten Porträt-Medaillons von Goethe, Schiller, Lessing, Shakespeare, Molière, Mozart, Rossini sowie Wagner¹⁵¹ und lassen, mit dazugehörigen szenischen Abbildungen aus den Werken genannter Künstler an die auf ähnliche Weise gestaltete Fassade des Burgtheaters erinnern. Hinzu kam das bei Operaufführungen geschlossene, nach dem Vorbild des Bayreuther Festspielhaus tiefer gelegte Orchester, welches bei Operaufführungen Platz für bis zu 70 Musiker zur Verfügung stellte. Die modernste Ausstattung, inklusive eines elektrischen Ventilatorensystems, welches das Publikum stündlich mit 80.000 Kubikmeter Frischluft versorgte, garantierte für einen komfortablen Theaterabend. Die Zahl der Logen war für den kaiserlichen Hof und dessen Gäste im Proszenium-Portal, jeweils zwei auf beiden Seiten der Bühne, sowie je einer Loge für die

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. „Die Musik- und Theater-Ausstellung. Das Ausstellungs-Theater“. *Neue Freie Presse*. Nr. 9950. 7. Mai 1892, S. 5.

¹⁴⁸ Auspitzer: *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*, S. 11.

¹⁴⁹ Ebd., S. 58.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. „Die Musik- und Theater-Ausstellung. Das Ausstellungs-Theater“. *Neue Freie Presse*. Nr. 9950. 7. Mai 1892, S. 5.

Direktion des Ausstellungstheaters und die Ehrengäste im hinteren Bereich des Zuschauerraums vorbehalten.¹⁵²

Ersichtlich wird hier die im 19. Jahrhundert einsetzende, sich vom als elitär empfundenen Rangtheater absagende Bewegung hin zum bürgerlichen Theater und einer einhergehenden Gleichberechtigung des Publikums.¹⁵³ Im Gegensatz zum bürgerlichen Theater kennzeichnete sich das traditionelle Logentheater durch Momente „gesellschaftlicher Selbstdarstellung und Selbstbetrachtung“.¹⁵⁴ Als „außenstehender Beobachter“ bedeutete der eigentliche „Rezeptionsakt“ für den gesellschaftlich höher gestellten Logenbesucher ein sich aus unmittelbarem Bühnengeschehen sowie Reaktionen der „direkt“ beteiligten Parkett- oder anderer Logenbesucher zusammensetzendes „theatralisches Ereignis“. Ähnlich sah der Parkettbesucher das Geschehen in den Logen als Einheit gesellschaftlicher und szenischer Darstellung.¹⁵⁵ Durch die räumlich gleichgerichtete Planung des Zuschauerbereichs mit einer Verminderung der Logen stand die Architektur des Ausstellungstheaters als Repräsentant für einen neuen Typus von Theaterbau, dem die gesellschaftlichen Grenzen verwischenden „Gesellschafts“-Theater. Die enorme Zunahme an neuen Theaterbauten innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zeugt nicht nur von dem ökonomischen Wachstum, in welchem sich der Großteil der europäischen Städte befand, sondern auch von den an Einflussnahme gewinnenden bürgerlichen Kreisen. Diejenige Zielgruppe, nach welcher sich der Theaterbau-Boom letztendlich richtete.¹⁵⁶ Sämtliche Sitzplätze des „Gesellschafts“-Theaters boten für den zahlenden Theaterbesucher – und damit wesentlichen wirtschaftlichen Träger des Theaters – dieselbe qualitativ gleichwertige Sicht zur Bühne – „jeder Zuschauer wird sich sozial gleichberechtigt mit dem anderen fühlen.“¹⁵⁷

Auch die Bühnentechnik erlebte durch die einsetzenden Umwälzungen im Theaterbau nachhaltige Veränderungen. Neben einer umfassenden Ausstattung an elektrischer Beleuchtung war es vor allem zu einer zunehmenden Mechanisierung gekommen. Für die

¹⁵² Siehe dazu den Plan des Ausstellungstheaters im Anhang.

¹⁵³ W[erner] Gabler: *Der Zuschauerraum der Theater*. Zit. nach Hans-Christoph Hoffmann: *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, S. 20.

¹⁵⁴ Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin: de Gruyter 1970, S. 222.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S.222f.

¹⁵⁶ Vgl. Michael Hays: *The Public and Performance. Essays in the History of French and German Theatre 1871 – 1900*. Ann Arbor: UMI Research Press 1981, S. 67.

¹⁵⁷ „Die Musik- und Theater-Ausstellung. Das Ausstellungs-Theater“. *Neue Freie Presse*. Nr. 9950. 7. Mai 1892, S. 5.

zahlreichen Reformen im Theaterbau waren unter anderem die gegen Ende des 19. Jahrhunderts vorwiegend für den Schutz der Besucher eingeführten Theaterbauverordnungen ausschlaggebend.¹⁵⁸ Als wesentliche Brandschutzmaßnahmen dienten eine Berieselungsanlage sowie ein eiserner Vorhang, welcher die Bühne vom Zuschauerraum trennte. Sicherheit sowie Bequemlichkeit des Publikums standen im Vordergrund, „Comfort“ war in den vergangenen zwanzig Jahren zum „Gemeingut aller Theaterbesucher“¹⁵⁹ geworden.

Welch hohe Aufmerksamkeit dem neu errichteten Theaterbau von Seiten der Öffentlichkeit entgegengebracht wurde, belegt die verstärkte Berichterstattung der Wiener Zeitungen zu den ersten Theaterraufführungen im Zuge der Ausstellungseröffnung:

Die Eröffnung eines neuen Theaters ist für das Wiener Publicum immer ein Ereignis, dem man mit erwartungsvoller Spannung, sogar mit einer gewissen Aufregung entgegenseht. Mit so einem Theater tritt eine Menge neuer Erscheinungen ins Wiener Leben, die das lebhafteste und verschiedenartigste Interesse erwecken; eine Bühne, die sich nach langen Vorbereitungen zum erstenmale aufthut, ist für den Wiener Theaterfreund mit einem ganz besonderen Reiz umgeben, es ist für ihn eine Art Kunststoffenbarung, die sich mit dem ersten Heben des Vorhanges enthüllt und in den für den Bühnennimbus empfänglichen Gemüthern sogar eine feierliche Stimmung erregt.¹⁶⁰

5.2.1. Das Repertoire

Für die Dauer von fünf Monaten war das Ausstellungstheater mit seinem Repertoire zum Sprachrohr und Vermittler der jeweiligen Schauspielgesellschaften und Nationen geworden, das es ebenfalls ermöglichte, an einem Ort Aufführungen in Tschechisch, Ungarisch, Italienisch oder Französisch zu sehen. Ein Umstand allerdings, der es den der jeweiligen Sprachen unkundigen Theaterbesuchern erschwerte, an gewissen Gastspielen teilnehmen zu können, trotzdem fand sich in den Aufführungen nicht nur ein in Fremdsprachen gebildetes Publikum ein. Dass ein Teil der Gastspielinteressierten den Aufführungen aufgrund der sprachlichen Hürden fernblieb, war weder von „Interesse für

¹⁵⁸ Vgl. Hoffmann: *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, S. 21.

¹⁵⁹ Ranzoni: „Der moderne Theaterbau und die Special-Ausstellung von Fellner und Helmer“, S. 303.

¹⁶⁰ „Die Musik- und Theater-Ausstellung. Das Ausstellungs-Theater“. *Neue Freie Presse*. Nr. 9950. 7. Mai 1892, S. 5.

das Kulturleben“ noch förderlich für den „kritischen, das Können der eigenen und der fremden Nation vergleichenden Geiste“¹⁶¹ des Ausstellungstheaters. So trat hauptsächlich die lokale Presse als Vermittler zwischen den fremdsprachigen Gastspielen und dem interessierten, aber dennoch der Sprache unkundigen Publikum auf. Die Wiener Tagespresse lieferte demnach nicht nur ein kritisches Resümee zu den am Vorabend aufgeführten Inszenierungen, sondern auch erklärende Detailinformationen zu noch kommenden Gastspielen, wie Inhaltsangaben sowie Hintergrundwissen zu den Schauspielgesellschaften, den Autoren und der Entstehungsgeschichte. Darüber hinaus waren ergänzend zu den Gastspielen mit musikalischem Schwerpunkt, beispielsweise zu den gesamten Aufführungen des tschechischen Nationaltheaters, Publikationen zu Inhalt und Szenenaufbau in deutscher Sprache erhältlich.¹⁶² Die Eintrittspreise betragen je nach Sitzrang zwischen 80 Kreuzer (Parterre 1. Rang) und 10 Gulden (Parkett 1. – 6. Reihe).¹⁶³ Nicht jeder Ausstellungsbesucher konnte derartige Eintrittskosten aufbringen, auch wenn eine Theaterkarte für den Tag ihrer Lösung freien Eintritt in die Ausstellung in der Rotunde versprach. So kam es des Öfteren zu Aufforderungen – wenn auch vergebens – nach ermäßigten Volksvorstellungen für die angesehenen Abendvorstellungen.¹⁶⁴

Während, wie bereits erwähnt, in der Rotunde Denkwürdigkeiten aus internationaler Theatergeschichte zur Schau gestellt wurden, sollte mittels Ausstellungstheater ein Ort geschaffen werden, wo sich die „lebendige Theaterkunst der Gegenwart“ präsentierte. Ziel war es, „auf theatralischem Gebiete, ein lebendiges Bild des gesamten modernen Theaterlebens zu bieten, wie es noch niemals zuvor zu sehen war.“¹⁶⁵ So hatten die gastierenden Schauspielgesellschaften die Aufgabe erhalten, jene Genres aufzutragen, für welche sie „ganz besonders hervorragend oder einzig“¹⁶⁶ waren. Ausstellungsführer und -kataloge sowie Zeitungsartikel zeigten sich beeindruckt vom neuen Theater, mit dessen Erfolgen sich Wien für die Dauer der Ausstellung als die „führende“ Theaterstadt schmücken durfte. Oscar Teubers Text *Das Ausstellungstheater und seine Thaten* ist einer der wenigen Beiträge, welche das Ausstellungstheater und dessen Aufführungen zum

¹⁶¹ „Das böhmische Nationaltheater in der Ausstellung“. *Das Vaterland*. Nr. 149. 29. Mai 1892, S. 4.

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ Vgl. Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Special-Ausstellung*, S. 78.

¹⁶⁴ Die an den Nachmittagen veranstalteten Gastspiele der Wiener Bühnen boten oftmals ermäßigten Eintritt an.

¹⁶⁵ Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Special-Ausstellung*, S. 55.

¹⁶⁶ Ebd.

Fokus haben. Teuber spricht in diesem Rückblick auf die jeweiligen Gastspiele einleitend von der bedeutsamen Rolle des Ausstellungstheaters:

Es war kein zierlicher Luxus-Bau, kein nebensächlicher Ausläufer der Ausstellung, welcher am Ende der vielbelebten »Avenue« der »todten« Ausstellung des Rotunden-Gebäudes mit hellem, freundlichen Blicke einen lebensvollen Gegengruss bot. Das »internationale Ausstellungstheater« war ein kostbarer und unentbehrlicher Theil des grossen Unternehmens; es sollte die lebendige Verkörperung dessen bieten, wovon die Rotunden-Schätze in stummer, aber glänzender Rede erzählten. Die Ansichten über die Mittel, welche man zur lebendigen Verkörperung der internationalen dramatischen Dichtung und Kunst wählen sollte, waren getheilt; sie s[t]immten nicht immer mit der thatsächlichen Wahl überein, aber auch das, was wir gesehen haben, ist des bleibenden Gedächtnisses werth und hat dazu beigetragen, Wien in den Mittelpunkt der Theater-Welt zu stellen. Man wird ja nicht vergessen dürfen, dass die Absichten und Aussichten der Männer, welche diesem so köstlichen improvisirten Musenhouse ihre leitende Kraft widmeten, an so manchem, unvorhergesehenen Hemmnissen scheiterten, dass fest gegründeten Plänen die Mittel zur Verwirklichung fehlten. Um zwei Aufgaben konnte es sich bei der Gründung eines Ausstellungs-Theaters vor Allem handeln: um eine *historische* Ausstellung der dramatischen Kunst, oder um eine lebendige Ausstellung ihres *internationalen* Charakters. Das Erstere schien künstlerisch und literarisch werthvoller, das Letztere konnte volksthümlicher, zugkräftiger werden und versprach doch auch kostbare und eigenartige Genüsse, widersprach nicht dem Wesen des Ausstellungs-Unternehmens. So wurde das graziöse Theater ein kosmopolitisches Musenheim, in welches alle Völker freundlich geladen waren und manche Völker eine interessante künstlerische Abordnung sandten.

Teuber spricht unter anderem von Unstimmigkeiten bezüglich des Repertoires des Ausstellungstheaters, die im Laufe der Gastspielwochen, besonders deutlich durch die Beteiligung der lokalen Zeitungen, immer wieder von neuem im Zentrum des Diskurses standen. Durch das Ausstellungstheater war ein Ort geschaffen worden, an dem sich Theater als Schauspiel, Oper, Pantomime oder Ballett selbst repräsentierte und im internationalen Vergleich zur Diskussion stellte. Der Inhalt des Programms, welches letztendlich für den Leistungsvergleich hinzugezogen worden war, lieferte reichlich Grundlage zu kritischen Beiträgen, in denen immer wieder die Legitimität der Stücke als Vermittler nationaler Kultur und Theatergeschichte hinterfragt wurde. Als artistischer

Leiter des Ausstellungstheaters fungierte Franz Jauner,¹⁶⁷ Schauspieler und ehemaliger k. u. k. Hofoperndirektor, welcher auch für die Organisation des Theaterprogramms zuständig war. Vor Beginn der Aufführungen war folgender Spielplan ausgelegt worden, der sich allerdings im Laufe der Ausstellungswochen noch deutlich verändern sollte:

7. – 23.	Mai:	Gastspiel des »Deutschen Theaters« aus Berlin, Director Adolph L'Arronge.
24. – 31.	Mai:	Gastspiel der »Comédie française« aus Paris, Director Jules Claretie. Repertoire : »Denise«; »Adrienne Lecouvreur«; »Mademoiselle de Belle Isles«; »Il ne faut jurer de rien«; »Le Dépit amoureux«; »Mademoiselle de la Seiglière«; »Pépa«; »Les femmes savantes«; »La nuit d'Octobre«.
1. – 8.	Juni:	Gastspiel des »böhmischen Nationaltheaters in Prag«, Director Fr. Ad. Šubert. Repertoire: Opern von Tschaikowsky, Smetana und Dworak.
9. – 17.	Juni:	Gastspiel des Theaters »l'Odéon« in Paris mit Mlle. Réjane.
18. – 30.	Juni:	»Die Tragödie des Menschen«. Mysterium von Madách, aus dem Ungarischen übersetzt von Ludwig Dóczy, dargestellt unter der Leitung des Directors Pollini aus Hamburg. Ausstattung und Decoration gemalt von den k. u. k. Hof-Theatermalern Kautsky's Söhne und Rottonara.
1. – 14.	Juli:	Vorstellung des Ausstellungs-Balletes mit einactigen Operetten, Lustspielen und Possen. Ballet-Novitäten: »Donauweibchen« von Baron Othon Bourgoing, »Meissener Porzellan« von Golinelli und Hellmesberger, und »Gutenberg« von Wöber.
15. – 24.	Juli:	Gastspiel der Gesellschaft Emanuel Reicher aus Berlin unter Mitwirkung des Herrn Bonn.
25. – 29.	Juli:	Gastspiel von Heinrich Junkermann; Stücke in plattdeutscher Mundart.

¹⁶⁷ Theaterinszenierungen als großangelegte „Spektakel und Illusionen“, wo Komerz und Kunst Hand in Hand gingen, standen bei Jauner an vorderster Stelle. Neben seiner Stellung als künstlerischer Leiter des Ausstellungstheaters und der Hofoper, unter dessen Führung Wien zur „Wagnerstadt“ wurde, hatte Jauner unter anderem für einige Jahre die Direktion des Carltheaters sowie des Theaters an der Wien übernommen. Vgl. dazu Peter Csendes/Ferdinand Opll (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt*. Bd. 3: *Von 1790 bis zur Gegenwart*. Wien [u.a.]: Böhlau 2006, S. 211.

30. Juli – 14.	August:	Gastspiel der »Brixlegger-Gesellschaft« aus Tirol; »Andreas Hofer«.
15. – 24.	August:	Gastspiel einer französischen Operetten-Gesellschaft mit Milles. Jeanne Granier und Lender aus Paris; Aufführung von »Angot«.
25. – 31.	August:	Gastspiel des »ungarischen Nationaltheaters« und Ballet-Vorstellungen.
1. – 4.	September:	»Polnische Vorstellungen«.
5. – 15.	September:	Aufführung von Daudet's »Arlesienne« durch Mitglieder des »Deutschen Volkstheaters«.
16. – 30.	September:	Gastspiel der »italienischen Opernstagione« unter Leitung Sonzogno's. ¹⁶⁸

Die kritische Haltung der lokalen Presse zum Vorbild und den euphorischen Gedanken der Organisatoren ungeachtet, Wien als durch Musik- und Theatertradition geprägte Kulturstadt präsentieren zu können, wird folgend der „lebendige“ Ausstellungsbereich eingehender analysiert. Anhand ausgewählter Aufführungen des Ausstellungstheaters soll geprüft werden, „worin [...] das historische Schaugut, worin die belehrende Seite“¹⁶⁹ lag. Inwiefern spielte demnach im Vergleich zur Fachausstellung nationale Abgrenzung eine Rolle? Aus Gründen der Überschaubarkeit hinsichtlich der Vielschichtigkeit des Theaterbegriffs wurde versucht, den Fokus auf die Aufführungen der gastierenden europäischen „Nationaltheater“ einzuschränken.

5.2.1.1. Deutsche Gastspiele

7. Mai: Eröffnungsvorstellung

Während man den feierlichen Eröffnungsakt der Ausstellung am Vormittag des 7. Mais 1892 in der Tonhalle zelebrierte, sollte am Abend im Ausstellungstheater durch das Gastspiel des „Deutschen Theaters zu Berlin“ der künstlerische Eröffnungsakt geschehen.

¹⁶⁸ Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Special-Ausstellung*, S. 77f. – Siehe im Vergleich dazu den eigentlichen Spielplan im Anhang.

¹⁶⁹ „Theater- und Musik-Ausstellung in Wien. I“. In: *Wiener Zeitung*. Nr. 106. 7. Mai 1892, S. 2.

Am Spielplan standen Goethes erstmals in Wien aufgeführten Stücke *Stella – Trauerspiel in fünf Akten* gefolgt von *Die Mitschuldigen – Lustspiel in drei Akten* unter der Leitung von Adolph L'Arronge (1883-94), dem Direktor und Mitbegründer des Deutschen Theaters. Den festlichen Auftakt gab Ludwig van Beethovens vom Ausstellungsorchester aufgeführte Ouvertüre *Die Weihe des Hauses*. Ein Abend, der mit einem Blick auf das Programm, sozusagen allen drei Musen, den Patroninnen des Ausstellungstheaters gewidmet war.

Die durchaus positiven Erwartungen, welche noch vor der Eröffnung dem Aufführungsabend entgegengebracht worden waren, dürften, betrachtet man die Berichte der Wiener Tageszeitungen, alsbald in deutliche Kritik umgeschlagen haben. Hinzufügend hatten die kalten Temperaturen im Publikumsraum am Eröffnungsabend einem gelungenen Theatergenuss deutlich zugesetzt. *Das Vaterland* berichtete von jenem Abend: „[E]ine fachkundige Regie und ein gutgestimmtes Ensemble brachten es zu wege, daß das zweite Stück einigermaßen genießbar und das erste mit Geduld angehört wurde.“¹⁷⁰ Besonders wurde auf das „nur mehr ein literarhistorisches Interesse“¹⁷¹ erweckende Vermögen der beiden Stücke verwiesen. Den Berichten der lokalen Tageszeitungen zufolge bedauerte man speziell den geringen Bezug zur Gegenwart sowie die Tatsache, dass mit dem Gastspiel des Berliner Theaters weder eine Wiener Bühne noch eine Festrede aus den Wiener Kreisen den Auftakt zu den Aufführungen leistete.

Ob Wien so arm an Schriftstellern ist, daß es nicht möglich war, das hübsche Bühnenhaus im Prater mit einer entsprechenden Theaterrede zu eröffnen? Ob es unmöglich war, einem unserer Wiener Schauspieler das Ehrenamt zu übertragen, daß er den fremden schaffenden und genießenden Gästen gleichsam als Wirth ein herzliches Willkomm zurufe? Es tuth wahrlich der dankenden Gastlichkeit, mit welche Publikum und Kritik die fremden Künstler zu begrüßen geneigt sind, seinen Eintrag, wenn solche Unterlassung vielfach und mit Recht bedauert wird.¹⁷²

Die Frage drängt sich auf, weshalb gerade am Eröffnungsabend des Ausstellungstheaters keine Wiener dramatische Produktion zu sehen war. Ein Wiener Gastspiel, im Sinne eines vereinigten Wiener Bühnen-Ensembles, sollte dem internationalen Theaterpublikum auch

¹⁷⁰ „Eröffnung der Musik- und Theaterausstellung“. In: *Das Vaterland*. Nr. 128. 8. Mai 1892, S. 5.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Emil Granichstaedten: „Das Ausstellungs-Theater. (Eröffnungs-Vorstellung)“. In: *Die Presse*. Nr. 128. 8. Mai 1892, S. 1.

bis zum Ende der Ausstellung verwehrt bleiben. Zwar gab es keine öffentlichen Stellungnahmen zu diesem Thema, dennoch waren die bereits zum Alltag gehörenden internen Uneinigkeiten zwischen den führenden Theaterstätten kein Geheimnis für das Wiener Theaterleben:

Die ersten Schritte des Theaters waren nicht allzu glücklich, denn noch ehe sich seine Pforten erschlossen, tobte bereits ein Kampf, erkannte man das Wirken geheimer Intrigen und verstimmender Machinationen, die Wolter trat zurück und die Direktoren der beiden Wiener Theater – mehr haben wir ja nicht, wenn man nicht etwa „die Josefstadt“ als Theater auffassen will – verhielten sich ablehnend aber doch sehr zurückhaltend. Man wollte, da es schon mit den Schauspielern nicht ging, wenigstens in literarischer Beziehung die Ehre Wiens retten; ein Dramaturg verfiel auf Anzengruber, Nestroy [...] und die Herren Basel, Friese und andere Größen aus Wiens Theatervergangenheit sollten diese Stücke – die nach meiner Meinung und bei allem Respekt vor den österreichischen Dichtern doch zu unbedeutend sind – spielen. Und da fiel die Erleuchtung in die Versammlung. Ich weiß nicht welche Partei – jedenfalls war es die Minorität – bekämpfte den abgeschmackten Plan, der einen beschämenden Mißerfolg verbürgt hätte, zum Glück so siegreich, daß man ein paar Tage vor der Eröffnung dahin übereinkam, dieses „Tingel-Tangel-Programm“ aufzugeben und Herrn L'Arronge, den Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, den Reigen beginnen zu lassen.¹⁷³

Die Kritiken der Wiener Zeitungen hatten in Folge des Eröffnungsabends einen regelrechten lokalpatriotischen Diskurs eröffnet. Enttäuscht über die leitende Rolle des Berliner Theaters hinterfragte man die Stellung dieser beiden Stücke im Gesamtwerk Goethes, versuchte aber dennoch die Bemühungen des Gastensembles wertzuschätzen. So verweist Emil Granichstaedten, Schriftsteller, Dramatiker und Journalist, in einer Ausgabe der *Presse*, ungeachtet der „antiquierten“ Stückwahl, auf die Leistungen L'Arronges:

Das Ensemble des Deutschen Theaters hat mit der heutigen Aufführung einen höchst beachtenswerthen und wohlverdienten Erfolg errungen. Wir verzichten zur Zeit auf alle Vergleiche und bekennen gerne, daß gut Comödie gespielt wurde. Die Vorstellung war herzlich, mit Geschmack und Verstand vorbereitet und wurde tadellos, sauber, mit Temperament und bester Haltung durchgeführt. Man erkannte in Allem und Jedem die

¹⁷³ Vgl. Schönthan: „Das Wiener Ausstellungstheater“. In: *Pester Lloyd*. Nr. 118. 17. Mai 1892, 1. Beilage.

richtige Arbeit eines kunstverständigen Regisseurs, der auch [...] den Ton, das Tempo, die gewollte Stimmung festhalten kann. Dieser unsichtbare Mitwirkende hat uns ohne Einschränkung gefallen.¹⁷⁴

Vor dem Hintergrund eines „mäßig“ erfolgreichen Eröffnungsabends bleibt zu berücksichtigen, dass dem Wiener Theaterpublikum die Schauspielergrößen der Berliner Bühne zum Großteil unbekannt waren. Als primäre Vergleichsmöglichkeiten, die auch Granichstaedten anspricht, fungierten die Schauspieler des Burgtheaters, was dazu führte, dass man unweigerlich die darstellerischen Fähigkeiten einer Charlotte Wolter in der Rolle der Hermione in der „gerühmten“ Burgaufführung des *Wintermärchens* den Darbietungen Teresina Geßners vom Deutschen Theater entgegenstellte.¹⁷⁵

Zwar war nun geklärt, weshalb das Deutsche Theater zu Berlin mit L'Arronge das Privileg als Eröffnungsaufakt zu fungieren erhalten hatte, trotzdem war immer noch das Motiv der Stückwahl unklar. Dass es Goethe sein sollte, legitimierte sich für die deutsche Gastspielgesellschaft gewissermaßen von selbst. Goethe galt für die konfliktreiche Thematik des Treuebruchs und der Dreiecksbeziehungen – ein Mann zwischen zwei Frauen – als das „veredelnde“ Element:

Liebe und Leidenschaft sind ihm die menschlich wahren und würdigen Motive für Conflicte, welche in ihrer Anlage wie in ihrem Ausgange erhebend, befreiend auf die Seele wirken.¹⁷⁶

Konflikte, geschürt durch Liebe und Leidenschaft, betrachtete man sozusagen als die Grundfeste der im Ausstellungstheater repräsentierten Tragödie. Trotzdem bleiben die Intentionen hinter *Stella* weiterhin im Verborgenen. Der Treuebruch-Konflikt in *Stella* erschien als „seltsam gestellt und wenig befriedigend gelöst“¹⁷⁷ und die Figuren traten als „nicht lebenswahr genug, daß wir ihnen glauben können, nicht hoch genug emporgeschaubt, um als Ideale zu wirken“¹⁷⁸ auf. Weshalb also waren, fragte die *Presse*, nicht *Faust II*, *Wahlverwandtschaften* oder *Götz von Berlichingen*, von der *Presse*, als

¹⁷⁴ Emil Granichstaedten: „Das Ausstellungs-Theater. (Eröffnungs-Vorstellung)“. In: *Die Presse*. Nr. 128. 8. Mai 1892, S. 2.

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁷⁶ „Das Ausstellungs-Theater. (Eröffnungs-Vorstellung)“. In: *Die Presse*. Nr. 128. 8. Mai 1892, S. 1.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd., S. 2.

weitaus verständlicher ausgearbeitete Formen des Treuebruch-Konflikts gesehen,¹⁷⁹ auf die Bühne des ersten Abends geholt worden? Die beiden Stücke waren nicht nur Wiener Uraufführungen, bei *Stella* und den *Mitschuldigen* handelte es sich um Neuinszenierungen des Deutschen Theaters. L'Arronge hatte diese in seiner neunten Spielzeit in Berlin innerhalb eines Goethe-Zyklus neben Wiederholungen von *Faust I*, *Fausts Tod*, *Götz*, *Die Geschwister*, *Clavigo*, *Egmont* und *Iphigenie* aufführen lassen.¹⁸⁰ So schreibt die *Neue Freie Presse* zur *Stella*-Fassung des Ausstellungstheaters:

Die Belebungsversuche des Deutschen Theaters sind ja doch bloß halb gelungen. Zuvörderst mußte sich das Stück einer neuen Bearbeitung unterziehen, was selten ohne Blutverlust abgeht. Die Erkennungsszenen sind auf das Nothwendigste beschränkt worden, die literarische Mode ist gegen dieselben auf den heutigen Brettern. Einer ganzen Figur ging der Rothstift quer über den Leib: der Verwalter ist einfach gestrichen worden. Der Dichter hat ihn offenbar für sehr nothwendig gehalten, denn nur in der Scene zwischen ihm und Fernando wird umständlicher auseinandergesetzt, wie der Liebende in seine Klemme gerieth. Doch so geht es auf dem Theater. Der Dichter motiviert des Langen und Breiten, will seinen Aufbau gegen jeden Windstoß fertigen, dann kommt der Theater-Braltitus und wirft die ganze Schutzarbeit über den Haufen: den Zuschauer kümmerge bloß die Tatsache, daß hier ein Mann zwischen zwei Frauen langt und bangt, er wolle nicht erfahren, wieso dies gekommen, sondern was daraus entstehen werde. Merkwürdigerweise hat man die Erzählung von dem Grafen von Gleichen gleichfalls gestrichen. Damit viel auch Cäciliens Anerbieten an Fernando, auf Theilung zu lieben. Solche Opfer mußten der Moral des neunzehnten Jahrhunderts gebracht werden. Das Stück ist dadurch unendlich zahmer, aber auch viel uninteressanter geworden. Es wurde mitten ins Herz getroffen.¹⁸¹

In einem ähnlichen Ton berichtet die *Presse* über die Aufführung von *Die Mitschuldigen*. Deutlich hatten sich die Kritiker im Hinblick auf die Eröffnungsvorstellung ein bedeutenderes Werk aus dem Schaffen Goethes erhofft. Vor allem Deutschlands und Österreichs führende Rolle in der europäischen Theatertradition sollte dadurch betont werden.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 1.

¹⁸⁰ Vgl. Kurt Raack: *Das Deutsche Theater zu Berlin unter der Direktion Adolph L'Arronge. Beiträge zu seiner Geschichte und Charakteristik*. Berlin: Verl. des Vereins für die Geschichte Berlins 1928, S. 75.

¹⁸¹ „Internationales Ausstellungs-Theater“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 9955. 12. Mai 1892, S. 2.

Eine Ehebruchs- und Diebstahlgeschichte mit vier Personen: Ein neugieriger Wirth, ein liederlicher Schwiegersohn, eine verliebte Philistersfrau, ein abenteuernder Fremder. Der Schwiegersohn stiehlt dem Fremden gelt und belauscht ein Rendezvous seiner Frau mit dem Bestohlenen. Das ganze hat keinen antiquarischen Werth in Goethe's gesammelten Werken; es lehrt uns, daß der Olympier nicht Alles konnte und daß wir Deutsche im Lustspiel seit Goethe's Schaffenstagen von den Franzosen noch sehr viel gelernt haben.¹⁸²

Das Gastspiel der Berliner erhielt an diesem Abend trotz vorhandener Kritik an den einzelnen Stücken großen Zuspruch. Wie bereits Friedrich Haase, Mitbegründer des Deutschen Theaters, als Reaktion auf die auch aus Berlin stammende Kritik bezüglich dem „vergilbten“ Repertoire schreibt, handelte es sich bei den Berlinern nicht um ein „Novitäten-Theater“, sondern um ein Theater, „in dem sich der Genuß vornehmer schauspielerischer Ensemblewirkungen vollziehen sollte.“¹⁸³ Im Vordergrund stand die „Verbesserung des Ensemblespiels und die Aufwertung der Bühnenausstattung“.¹⁸⁴ Durch den wachsenden Erfolg des Deutschen Theaters war besonders den vielversprechenden Leistungen von Josef Kainz, der als Fernando in *Stella* zum ersten Mal vor das Wiener Publikum trat, großes Interesse entgegengebracht worden. Kainz allerdings, der nur in der Rolle des Fernando zu sehen war, enttäuschte die Erwartungen der Wiener Kritiker. Sie hatten sich eine eingehendere Darbietung der Qualitäten des berühmten Künstlers erhofft.

Die hagere, mittelgroße Figur, das wenig edel geformte Gesicht, die etwas heisere hohe Stimme des Künstlers sind gerade seine blendenden Vorzüge. Und doch ist Kainz ein Schauspieler, der interessirt; er spricht gut, lebhaft, oft zu pathetisch, er hat Modulation, Haltung und versteht es, den Charakter zu erfassen und zum Ausdruck zu bringen; er wäre für unseren Geschmack kein Heldenspieler [...]. Man wird aber mit voller Aufmerksamkeit seinen weiteren Rollen entgegensehen müssen.¹⁸⁵

Auch Eduard Engel, mit den *Mitschuldigen* seine bisher erste Aufführung in Wien, beobachtete man mit Aufmerksamkeit, sollte er doch künftig als Gast im Burgtheater

¹⁸² „Das Ausstellungs-Theater. (Eröffnungs-Vorstellung)“. In: *Die Presse*. Nr. 128. 8. Mai 1892, S. 2.

¹⁸³ Raeck: *Das Deutsche Theater zu Berlin unter der Direktion Adolph L'Arronge*, S. 55-57.

¹⁸⁴ Peter W. Marx/Stefanie Watzka (Hg.): *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*. Tübingen: Francke 2009, S. 10.

¹⁸⁵ Emil Granichstaedten: „Das Ausstellungs-Theater. (Eröffnungs-Vorstellung)“. In: *Die Presse*. Nr. 128. 8. Mai 1892, S. 2.

aufzutreten.

Mit einem Blick auf die folgenden internationalen Gastspiele bleibt des Weiteren zu erwähnen, dass die verschiedenen Gesellschaften oftmals nur wenige Tage vor ihren Eröffnungsvorstellungen in Wien eintrafen und aufgrund der täglichen Vorstellungen nur wenig Raum für Proben zur Verfügung stand. So blieb den Schauspielern und Direktoren kaum Zeit sich mit den Eigenschaften der neuen Bühne vertraut zu machen und darauf einzugehen. Umstände, die sich besonders auf die Kritiken und den damit verbundenen Erfolg in Wien auswirkten.

8. – 21. Mai: Gastspiel des „Deutschen Theaters zu Berlin“

Es ist das erstemal, daß das Deutsche Theater sich außerhalb seiner Heimstätte dem Urtheile eines fremden kunstsinnigen Publicums stellt. Ein Jeder von uns empfindet die Freude für die Auszeichnung, welche ihm hier zu Theil geworden ist; mit besonderer Genugthuung aber erfüllt uns die ungetheilte Anerkennung, welche Publicum und Presse dem Ernst unseres künstlerischen Strebens, der Unterordnung der Einzelnen unter das Ganze gezollt haben. Ein solches Lob hier in Wien zu finden, wo seit vielen Jahrzehnten der ernsten Schauspielkunst ein Altar glüht, an welchem die Namen der ersten deutschen Künstler zu unvergänglichen Gedächtnis in den Stein gegraben sind, ein solches Lob muß uns eine große Genugthuung gewähren.¹⁸⁶

Gegen Ende seines zweiwöchigen Gastspiels hatte das Ensemble des Deutschen Theaters das voreingenommene Wiener Publikum durch seine Komödienstücke nachhaltig von sich überzeugen können. Ein internationales Repertoire war gezeigt worden, das sich nicht nur auf deutsche Dramatik beschränkte, sondern sich mit *Die Neuvermählten* von Björnstjerne Björnson aus der norwegischen, mit Shakespeares *Wintermärchen* aus der englischen sowie mit Emile Girardins *Ein Hut* aus der französischen Dramatik bedient hatte. Das ursprünglich geplante Repertoire hatte in Wien allerdings deutlich gekürzt werden müssen. In Folge der Imprägnierungs-Verordnung von Dekorationen, auf welche L'Arronge aus finanziellen Gründen verzichtet hatte, waren die geplanten Aufführungen von *Romeo und Julia*, *Faust's Tod* sowie *Sohn der Wildnis* gezwungenermaßen

¹⁸⁶ Auszug aus Adolph L'Arronges schließender Dankesrede zur Abschiedsvorstellung des Deutschen Theaters. „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. In: *Die Presse*. Nr. 141. 21. Mai 1892, S. 10.

gestrichen worden.¹⁸⁷ Kurt Raeck bezeichnet in seinem Beitrag zur Geschichte des Deutschen Theaters unter der Leitung L'Arronges das Gastspiel in Wien rückblickend als „eines seiner besten Leistungen“, dessen Programm im nachfolgenden Jahr 1893 mit leichten Änderungen durch ein Gastspiel in Kopenhagen wiederholt wurde.¹⁸⁸

In seiner Heimatstadt Berlin hatte das 1883 gemeinsam von den Schauspielern Adolph L'Arronge, Ludwig Barnay, Friedrich Haase, Siegwart Friedmann und Ernst von Possart als „Schauspieler-Theater“¹⁸⁹ begründete Deutsche Theater alsbald die Vormachtstellung im deutschen Theaterleben übernommen und damit das „Königliche Schauspielhaus“ abgelöst.¹⁹⁰ Die Konkurrenzkämpfe des durch Traditionen geprägten Wiens und der aufstrebenden Metropole Berlins waren auf allen Ebenen, wirtschaftlicher, kultureller sowie politischer Hinsicht, deutlich zu spüren. Ralf Thies schreibt diesbezüglich in seinem Beitrag zu Hans Ostwalds Metropolenforschung und der 1904 bis 1908 herausgegebenen Reihe *Großstadt-Dokumente*:

Wien und Berlin – über beide Städte wurde zur Jahrhundertwende viel geschrieben, beide Städte standen unter ständiger Beobachtung durch Journalisten und Schriftsteller. Und man interessierte sich kräftig füreinander. Jede Berliner Zeitung, die etwas auf sich hielt, besaß ihren Wiener Korrespondenten, und umgekehrt ließen sich auch die Wiener ausführlich über die Vorgänge in der preußischen Metropole unterrichten. Der enorme Ausstoß an Feuilletons, Essays und Korrespondentenberichten belegt, wie bedeutungsvoll die Analyse der anderen Stadt für das Selbstbild des Gegenübers war. Das Verhältnis zwischen den beiden hauptstädtischen Zentren der deutschsprachigen Kultur war aber höchst ambivalent und von kulturellen und politischen Rivalitäten bestimmt. In der intensiven publizistischen Auseinandersetzung zwischen Berlin und Wien spiegelt sich so auch das Ringen um gesellschaftliche und kulturelle Leitbilder der angebrochenen Moderne.¹⁹¹

¹⁸⁷ Vgl. „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. In: *Das Vaterland*. Nr. 141. 21. Mai. 1892, S. 3.

¹⁸⁸ Vgl. Raeck: *Das Deutsche Theater zu Berlin unter der Direktion Adolph L'Arronge*, S. 49.

¹⁸⁹ „[D]. h. ein Theater, dessen künstlerische und ökonomische Direktiven durch den unabhängigen Willen einer Schauspielergemeinschaft bestimmt wurden. In einem Sozietätsprinzip, das dem des ‚Théâtre Français‘ ähnlich war, lag damals der organisatorische Ausdruck des ‚Deutschen Theaters‘.“¹⁸⁹ Raeck: *Das Deutsche Theater zu Berlin unter der Direktion Adolph L'Arronge*, S. 49.

¹⁹⁰ Vgl. Marx/ Watzka (Hg.): *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt*, S. 10.

¹⁹¹ Die Reihe *Großstadt-Dokumente* von Hans Oswald, Schriftsteller und Kulturwissenschaftler, umfasste insgesamt fünfzig Bände. Die ersten zehn Bände untersuchten vor allem die Lebensverhältnisse in Berlin, die zweiten zehn Bände die in Wien. Ralf Thies: *Ethnograph des dunklen Berlin. Hans Oswald und die „Großstadt-Dokumente“ (1904-1908)*. Köln [u.a.]: Böhlau 2006, S. 178.

Ein Gastspiel auf Wiener Boden bedeutete schließlich für beide Großstädte, durch den direkten Vergleich des bisher nur auf Distanz ausgetragenen kulturellen Konkurrenzkampfes, hohe Risiken einzugehen. Die größte Hürde bildete für die Berliner das traditionsbewusste, fest hinter seinem Burgtheater stehende Wiener Publikum.

Weniger stand für Wien und Berlin eine gemeinsame Repräsentation der deutschen Nation im Vordergrund, als der Wettstreit um die Stellung der führenden Theaterbühne im deutschsprachigen Raum. Das vom demographischen, wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung erfasste Berlin, welches bereits 1875 über einunddreißig Privattheater verfügte,¹⁹² stellte eine wachsende Bedrohung für Wien als deutschsprachige „Theaterstadt“ dar. Nach Stefanie Watzka, in einer Einführung zu Julius und Heinrich Harts 1882 veröffentlichter Theaterstreitschrift *Das Deutsche Theater des Herrn L'Arronge*, galt L'Arronges Theater besonders als „Hoffnungsträger für eine von ökonomischen und gesellschaftlichen Zwängen unabhängige Theaterkunst“.¹⁹³ Es war nach der Reichsgründung 1871 im Zuge der Idee eines sich von Wien abgrenzenden „Nationaltheaters“ entstanden, wodurch zahlreiche Wiener Schauspieler nach Berlin engagiert wurden. Unter anderem war von „verösterreicherten“ preußischen Bühnen, beispielsweise bei der Hofoper, die Rede.¹⁹⁴ So zählten zum Ensemble des Deutschen Theaters die Österreicher Josef Kainz, Otto Sommerstorff oder Gustav Radelburg. Das Burgtheater bediente sich wiederum deutscher SchauspielerInnen, wie Bernhard Baumeister, Zerline Gabillon, Hugo Thimig,¹⁹⁵ Charlotte Wolter oder Georg Reimers. August Förster, Direktor des Burgtheaters (1887-1889), war wie zuvor angeführt Mitbegründer des Deutschen Theaters gewesen.

Paul von Schönthan, Journalist und Dramatiker, thematisierte in einer Ausgabe des *Pester Lloyd*, im Zuge des Eröffnungsgastspiels des Deutschen Theaters, Wiens abnehmende Bedeutung im Kampf um die führende Rolle innerhalb der europäischen Theaterstädte:

¹⁹² Vgl. Corssen: *Max Hermann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, S. 30. Von Siegfried Jacobsohn als „Theaterwut“ bzw. als „Theaterepidemie“ bezeichnet, hatte der Verwaltungserlass von 1869, welcher die Gewerbefreiheit für den Norddeutschen Bund gewährte, die Berliner Theaterlandschaft sprunghaft anwachsen lassen. Vgl. Marx/ Watzka (Hg.): *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt*, S. 9.

¹⁹³ Julius Hart/Heinrich Hart: „Das Deutsche Theater des Herrn L'Arronge (1882)“. In: Marx/ Watzka (Hg.): *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt*, S. 17-71. S. 18.

¹⁹⁴ Vgl. Schönthan: „Das Wiener Ausstellungstheater“. In: *Pester Lloyd*. Nr. 118. 17. Mai 1892, 1. Beilage.

¹⁹⁵ Hugo Thimig, geboren in Dresden, hatte seine ersten Schauspielerfahrungen in Deutschland gesammelt bevor er im Alter von zwanzig Jahren ans Wiener Burgtheater kam. Bis 1923 war Thimig fester Bestandteil des Burgtheater-Ensembles. Von 1912-17 auch dessen Direktor.

Es herrschte darob große Niedergeschlagenheit – in den Blättern wenigstens – und man bezeichnete diesen Schritt als einen unpatriotischen, als ein Zugeständnis, daß Wien aufgehört habe, in Theaterdingen die führende Rolle zu spielen. Nun ich glaube, wer den Aufschwung des Theaterwesens in Berlin miterlebt hat, oder die Berliner Theater, so wie sie sich heute präsentiren, wenigstens einigermaßen kennt, der wird nicht im Zweifel darüber sein können, daß Wien in dieser Beziehung längst überflügelt ist. Vor zwanzig, selbst noch vor fünfzehn Jahren war das anders. Dingelstedt und Laube standen an der Spitze der beiden vornehmsten Kunstinstitute, das Burgtheater war zur Vollkraft erblüht, der «knorrige Alte» hatte im Wiener Stadttheater eine Künstlertruppe um sich gescharrt, wie man ihresgleichen nie wieder gesehen hat und sehen wird, im Theater an der Wien war die siegreiche Operetten-Aera angebrochen, in der ein wahrer Ueberfluß an Komikern und interessanten Soubretten herrschte, das Carl-Theater hatte sich noch auf einer beachtenswerthen Höhe erhalten und ein enthusiastischer, fröhlicher Zug ging durch das ganze Theaterwesen. Ich brauche nicht zu erörtern, wie es heute steht, wir wissen es Alle und können täglich Kommentare zu dieser Misère in den Wiener Zeitungen lesen.¹⁹⁶

Das moderne, gegenüber Theaterreformen aufgeschlossene Berlin hatte Wien und seinem auf alten Traditionen festgefahrenen Burgtheater zunehmend seine kulturelle Vorrangstellung in deutscher Theaterpraxis streitig gemacht. Hermann Bahr reflektiert jene Jahre um die Jahrhundertwende, als es unvermeidlich wurde, dass Wien seine Stellung als führende deutsche Theaterstadt an Berlin abtreten musste:

Draußen kündigte sich eine neue Zeit an, freie Bühnen entstanden überall, ein neuer dramatischer Stil schien zu werden. In Wien hörte man kaum davon, und man glaubte nicht daran. Wien war längst keine Theaterstadt mehr. Man lebte vom Ruhm des alten Burgtheaters, den doch kein anderes erreichen würde. „Sollen’s uns nachmachen!“ hieß es. Als man aber in Berlin daran ging, es wirklich nachzumachen, und 1883 das Deutsche Theater schuf, tat man in Wien erst recht nichts, um sich zu rüsten. Das hätte ja so ausgesehen, als ob man sich fürchtete!¹⁹⁷

¹⁹⁶ Schönthan: „Das Wiener Ausstellungstheater“. In: *Pester Lloyd*. Nr. 118. 17. Mai 1892, 1. Beilage.

¹⁹⁷ Hermann Bahr: *Erinnerung an Burckhard*. Berlin: Fischer 1913, S. 76.

22.-23. Mai : Gastspiel des „Deutschen Volkstheaters“

Mit Victorien Sardous Drama *Thermidor* traten das erste Mal Repräsentanten der Wiener Bühnen vor das internationale Publikum. Die Aufführung des Deutschen Volkstheaters hatte Direktor Franz Jauner kurzfristig nach der Eröffnung in das Programm des Ausstellungstheaters aufgenommen. Die Auswahl war mit Sardou auf einen französischen Erfolgsdramatiker gefallen, sein Stück *Thermidor*, das 1891 in Paris uraufgeführt worden war, erwies sich für das Ausstellungspublikum als Novität.¹⁹⁸ Der besondere Reiz an diesem Stück lag an der Aktualität sowie an der skandalträchtigen Uraufführung, die zu heftigen politischen Auseinandersetzungen und sogar zu einem Aufführungsverbot in Paris geführt hatte.¹⁹⁹ Für das Deutsche Volkstheater gab es des Weiteren einen pragmatischen Grund für die Stückwahl, denn *Thermidor* stand abseits des Prater-Events auf dem damaligen Saison-Spielplan.

Grund für die politische Empörung lieferte die Thematik des historischen Dramas. Im Mittelpunkt des französischen Stückes steht der Schauspieler Labussière, am Aufführungstag gespielt von Friedrich Mitterwurzer, welcher Akten von hinzurichtenden Schauspielkollegen bearbeiten oder verschwinden lässt und sich dadurch unweigerlich in die Gefahr begibt, des Verrats verdächtigt und der Guillotine ausgeliefert zu werden. Im Vordergrund standen für Sardou in den Darstellungen jener revolutionären Zeiten „das Überwachungsnetz [...], der Justizterror, die Gesinnungsdiktatur, die Blutrünstigkeit der Massen, die Radikalität von Frauenclubs“ sowie „der geheime Widerstand“.²⁰⁰

Obwohl die Zeitungen von zwei mit Beifall gekrönten Abenden des in Wien zum ersten Male aufgeführten Stückes berichteten, bleibt es dennoch bei deutlicher Kritik an der Darstellung Friedrich Mitterwurzers sowie am Inhalt des Stückes. Bemängelt wurde besonders der mäßige Tiefgang von Mitterwurzers Charakterdarstellung. Das Publikum schien sich im Allgemeinen mit der Umsetzung zufrieden zu geben:

Im ersten Acte verließ er sich auf den Souffleur und später spielte er sehr gut, aber ohne der Figur des Labussière jenen besonderen Charakter zu geben, der diesem

¹⁹⁸ Vgl. „Die Musik- und Theater-Ausstellung“. In: *Die Neue Freie Presse*. Nr. 9965. 22. Mai 1892, S. 5.

¹⁹⁹ Vgl. Gudrun Gersmann/ Hubertus Kohle (Hg.): *Frankreich 1871 – 1914: die Dritte Republik und die Französische Revolution*. Stuttgart: Franz Steiner 2002, S. 77f.

²⁰⁰ Ebd., 79.

schauspielerischen Criminal-Beamten und criminalistischen Schauspieler innewohnt. Der Januskopf wurde nicht bemerklich, man sah nur Mitterwurzer.²⁰¹

Darüber hinaus wurde der politischen Seite des Stückes wenig Beachtung geschenkt. Indem mit recht „wienerischer Gemüthlichkeit“ aufgetragen worden war, fehlte es an einer überzeugenden Darstellung jener ernstzunehmenden, von politischen Unruhen geprägten Zeit, welche eine wesentliche Grundstimmung von *Thermidor* ausmache, so die Kritiker.²⁰² Erneut zeigten die lokalen Zeitungen ihren Unmut zur Stückwahl. Besonders missfiel, dass man sich auf die Aufführung eines französischen Stückes festgelegt hatte. Kritische Vergleiche waren dadurch – wenige Tage vor dem Gastspiel der Comédie-Française – unvermeidbar:

Sardou hat Thermidor für Paris geschrieben, er mag seine politischen Hintergedanken dabei gehabt haben, die wir hier nicht verstehen und die uns auch weiter nicht interessiren. In der geschickten Inszenierung der Franzosen, mit dem feinen Kunststücke Coquelins in der Mitte, schien uns das Stück erträglich – in unserem Ausstellungs-Theater mißfiel es uns gründlich. Wenn unsere heimischen Schauspieler uns dort, wo eigentlich Feder das Beste seiner Gattung bringen sollte, französische Stücke vorspielen, statt solches den Franzosen zu überlassen und den Künstlern von Nationen, die über feine heimische dramatische Literatur verfügen, so sollen es wenigstens hervorragend gute Stücke sein.²⁰³

Das Deutsche Volkstheater sollte in den kommenden Wochen noch weitere Möglichkeiten erleben, vor einem internationalen Publikum Wiener Theatertradition zu präsentieren. So wurde *Wehe den Besiegten!* von Richard Voß, dem Hausdichter des Volkstheaters, zum ersten Mal auf die Bühne gebracht, welches bei den Zeitungskritiken zwar nur mäßiges Lob, vom Theaterpublikum allerdings anerkennenden Beifall erlangte.²⁰⁴ Auch hier standen prägende Momente französischer Geschichte im Vordergrund, genauer gesagt das Leben Napoleons.

Als weiterer Repräsentationsakt für die Theaterstadt Wien soll noch der vom Carltheater organisierte Nestroy-Abend genannt werden, welcher an die Aufführungstage des Deutschen Volkstheaters anknüpfte. Wie beim Gastspiel des Deutschen Volkstheaters war

²⁰¹ „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. In: *Die Presse*. Nr. 142. 22. Mai 1892, S. 14.

²⁰² Vgl. „Internationale Musik- und Theaterausstellung“. In: *Das Vaterland*. Nr. 142. 22. Mai 1892, S. 3.

²⁰³ „Theater“. In: *Wiener Zeitung*. Nr. 118. 23. Mai 1892, S. 6.

²⁰⁴ Vgl. „Theater“. In: *Wiener Abendpost*. Nr. 201. 2. September 1892, S. 1f.

auch der Nestroy-Abend erst später nach Anfragen bei Direktor Jauner dem bereits festgelegten Theaterprogramm hinzugefügt worden. Leiter der Aufführungen war der bedeutende Wiener Komödiant Karl Blasel, Direktor des Carltheaters, der zusammen mit den Schauspielern Wilhelm Knaack und Josef Matras als Komiker-Trio auftrat. Am Programm des Nestroy-Abends standen die beiden Possen *Umsonst* und *Unverhofft*.

18. Juni – 1. Juli: Gastspiel des „Hamburger Stadttheaters“

Aus dem Ungarischen übersetzt von Ludwig Dóczy, war die dramatische Dichtung des ungarischen Nationaldramatikers Imre Madách vom Hamburger Stadttheater für die deutsche Bühne bearbeitet und inszeniert worden. Die erste Aufführung außerhalb Ungarns, des 1883 uraufgeführten Stückes, hatte in Hamburg 1892 stattgefunden, bevor es im selben Jahr als Gastspiel nach Wien kam. Mit seiner Nähe zur Faust-Thematik, indem es die Frage nach dem Sinn des Lebens als zentrales Motiv verwendet, trägt das Stück eine ähnliche Bedeutung für die ungarische Literatur wie Goethes *Faust* für die deutsche.²⁰⁵

Im Rahmen der Aufführung *Die Tragödie des Menschen* stand die Wiener Dekorationsmalerei mit den von der Hoftheatermalerfirma „Kautsky Söhne und Rottonara“ gestalteten Ausstattungen im Zentrum des allgemeinen Interesses. War besonders in der Fachausstellung der Eindruck aufgekommen, dass der Bereich der Entwicklung und des Einflusses Wiener Dekorationsmalerei nur wenig zur Geltung gekommen war, versuchte man diesen Mangel nun durch die Präsenz der heimischen Künstler, wie Franz Rottonara, den Brüdern Fritz und Hans Kautsky oder Gilbert Lehner, in den einzelnen Ausstellungstheatern aufzuheben:²⁰⁶

[O]bwohl doch gerade hier in Wien [...] zuerst begonnen wurde, landschaftliche und architektonische Szenenbilder für die Bühne zu malen, die durch Naturtreue und kunsthistorische Richtigkeit, durch perspectivische und coloristische Wirkung Alles weit übertrafen, was man bis dahin im Theater zu sehen gewohnt war. Diese Decorationen

²⁰⁵ Vgl. Ildikó Vitéz: „Menschheitsgeschichte als Traumspiel. Imre Madáchs ‚Die Tragödie des Menschen‘ am Wiener Burgtheater (1934)“. In: Bärbel Fritz/Brigitte Schultze/Horst Turk (Hg.): *Forum modernes Theater*. Bd. 21: *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*. Tübingen: Gunter Narr 1997, S. 251-266. S. 255.

²⁰⁶ Vgl. „Wiener Dekorations-Malerei“. In: Neue Freie Presse. Nr. 9991. 18. Juni 1892, S. 5.

waren zumeist das Werk der Herren Burghart, Brioschi, Kautsky und Joseph Hofmann, zu denen sich später Joseph Fux und Gilbert Lehner gesellten, und der Ruf, den diese Künstler gewannen, hatte zur Folge, daß sie bald auch die Decorationen für zahlreiche neue Theater im Auslande zu liefern hatten. Wien ist zum Vororte der modernen Decorations-Malerei geworden, und Vieles, was man in der Ausstellung unter den kleinen plastischen Szenenbildern aus dem Auslande bewundert ist Wiener Vorbildern und Mustern nachgeahmt.²⁰⁷

Von internationaler Bedeutung waren besonders die Arbeiten der Künstlerfamilie Kautsky durch Dekorationen für die wichtigsten Theaterbühnen in Deutschland, Belgien, Holland, England sowie den Vereinigten Staaten.²⁰⁸

Madáchs *Tragödie des Menschen*, in welcher das aus dem Paradies vertriebene Paar Adam und Eva von Luzifer durch die Geschichte der Menschheit geführt wird, um einen Blick in die Zukunft zu werfen, zeigte sich wie geschaffen für eine demonstrative Kostprobe zu den Fähigkeiten der Wiener Dekorationsmalerei:

Das Drama, dessen Handlung im Himmel und im Paradiese beginnt und dann durch alle Cultur-Epochen der Geschichte schreitet, um sich schließlich in das Traumgebiet des sozialistischen Zukunftsstaates und in die schauerliche Zukunft der Eiszeit zu verlieren, bot den Malern reichlich Gelegenheit, einerseits ihre Phantasie walten zu lassen, andererseits charakteristische Architekturbilder aus den verschiedenen historischen Epochen zu schaffen.²⁰⁹

Die Reihe von historischen „Traumbildern“ aus insgesamt vierzehn, für die Aufführung gestalteten Bildern zeigte diverse Szenen aus der Weltgeschichte: beginnend mit Memphis und den Pyramiden, dem Marktplatz von Athen und der Akropolis im Hintergrund, einer römische Säulenhalle gefolgt von weiteren geschichtsträchtigen Orten, darunter ein Kloster mit dem Blick auf Byzanz, die Prager Burg Hradschin, Paris zur Zeit der Revolution mit Guillotine und schließlich eine Straße in London vor dem Tower.

Man müßte zehn Augen im Kopfe haben, um alles erschauen zu können, was es in dieser „Tragödie des Menschen“ zu schauen gibt, und wenn die Bezeichnung „Schauspiel“ nicht

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Vgl. Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950*, Bd. 3 (2. Aufl. 1993), S. 274.

²⁰⁹ Ebd., S. 6.

schon vergeben wäre und an einer bestimmten Kunstgattung hinge, so müßte sie für dieses Werk erfunden werden. Diese Tragödie ist durch und durch ein Schauspiel. Dabei so recht eine Aufgabe für ein Ausstellungs-Theater, für die Bühne einer Theater-Ausstellung, die uns ja Alles, was zu den Brettern gehört, vorzuführen hat, nicht bloß die darstellende Kunst an und für sich, sondern auch Decorationen, Costüme, Maschinenwesen, das ganze Um und Auf des Coullissen-Mikrokosmus.²¹⁰

Die Inszenierung der *Tragödie des Menschen*, aufgeführt vom Hamburger Stadttheater mit Dekorationen von österreichischen Künstlern, zeigte, was die Maquetten in der Fachausstellung im Kleinformat vermittelten: Als „Summe ihrer Fähigkeiten“ präsentierten sich nicht nur Damentext, Schauspielkunst und Regie, sondern auch Bühnenbild, Kostüm, Bühnentechnik sowie Bühnenmusik und stellten sich – unter anderem unabhängig voneinander – dem internationalen Vergleich.

5.2.1.2. Französische Gastspiele

25.– 31. Mai: Gastspiel der „Comédie-Française“

Für die Comédie-Française war es bereits das zweite Gastspiel in Wien. Mit dem Vorspiel *Le Bonhomme Jadis* sowie mit Alfred de Mussets Stück *Il ne faut jurer de rien* war die Comédie bereits im Burgtheater zu sehen gewesen. Durch den in Wien hochgeschätzten Ruf der Comédie-Française – die Wiener Tageszeitungen hatte dem Ereignis schon im Voraus besondere Aufmerksamkeit geschenkt – mußte sich das Ensemble großen Erwartungen entgegenstellen. Dies bestätigte auch der enorme Andrang von Seiten des Wiener Adels am Eröffnungsabend. Die Ursache für die verstärkte öffentliche Anteilnahme am Erfolg und Misserfolg der Comédie-Française im Ausstellungstheater gründete unter anderem im Repertoire des Burgtheaters. Dieses setzte sich zum Großteil aus französischen Gesellschaftsstücken zusammen,²¹¹ weshalb das Wiener Publikum die meisten Stücke des französischen Gastspiels auch kannte. Wie bereits bei den Aufführungen des Deutschen Theaters wurden auch hier die schauspielerischen

²¹⁰ „Die Tragödie des Menschen“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 9995. 22. Juni 1892, S. 1.

²¹¹ Vgl. Praxl: *Wissenschaft, Drama, Theater*, S. 6.

Leistungen der Comédie den des hochgestellten Burgtheater-Ensembles gegenübergestellt.

Den ersten Abend eröffnete Mussets *La Nuit d'Octobre*, das vierte und letzte Gedicht aus *Les Nuits*. Der in den Jahren 1835 bis 1837 entstandene Gedichtzyklus setzt sich aus den Gedichten *La Nuit de Mai*, *La Nuit de Décembre*, *La Nuit d'Août* sowie *La Nuit d'Octobre* zusammen. Die vier *Nuits* stellen nächtliche Zwiegespräche zwischen einem Dichter und seiner Muse dar und thematisieren die Gedanken des Dichters über betrogene Liebe, Schmerz, Dichtung und Ruhm. Erfahrungen, die nach Musset den Dichter in seinem Schaffen letztendlich bereichern sollten.²¹² Der als Prolog gedachten Dichtung folgte Molières *Femmes savantes*, welches Anstoß zu ersten kritischen Äußerungen lieferte:

Die Blaustrumpf- und Schöngeistkomödie wurde vollständig im Geiste der Allongezzeit dargestellt; da war alles abgezirkelt, steif und ceremoniell, da war jede Silbe das Resultat eines Studiums, jeder Blick das Ergebnis einer langwierigen Berechnung, jede Bewegung ein Gegenstand besonderer Sorgfalt. Die Aufführung beruht auf einem ästhetischen Principe von unanfechtbarer Richtigkeit, aber sie ließ keine rechte Wärme aufkommen.²¹³

Ähnliches Befremden rief *Il ne faut jurer de rien* hervor, das wie bei seiner Wien-Premiere im Burgtheater, aufgrund der als zu modern empfundenen Ausstattung, auch im Ausstellungstheater wenig Zuspruch von Seiten der Kritiker erhielt. Wenig überzeugend fand man insbesondere das zuvor hochgelobte darstellerische Können der französischen Gäste. Mussets Stücke waren in Wien wie gesagt bekannt, demnach verstand man sich als besonders kritischer Betrachter der vorgeführten Leistungen und empfand „die Musik der schön vorgetragenen französischen Sprache“ sowie „das vortreffliche Zusammenspiel“ als „nur schwache Entschädigung für den Mangel schauspielerischer Individualitäten“.²¹⁴ Auch spätere Aufführungen wurden von den Wiener Kritikern, befremdet von den

²¹² „Die Liebe ist – Glück und Leiden zugleich – identisch mit dem Leben, und der Konflikt von Liebe und Kunst ist der Konflikt von Kunst und Leben. Die Liebe, das ist – bei Musset mehr als bei jedem anderen – die Gier nach dem Leben, die, gerade, indem sie die Erfüllung dieses Lebens bieten soll, sich an der Kunst versündigt.“, so Erich Köhler in seinen Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur. Erich Köhler: „Das 19. Jahrhundert I.“. In: Henning Krauß/Dietmar Rieger (Hg.): *Erich Köhler. Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*. Bd. 6. 2. Aufl. Digitale Bearbeitung. Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. 2006, S. 151. http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2569/pdf/19_Jahrhundert_1.pdf. 22. August 2010.

²¹³ „Internationale Musik- und Theaterausstellung“. In: *Das Vaterland*. Nr. 145. 25. Mai 1892, S. 5.

²¹⁴ „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. In: *Die Presse*. Nr. 146. 26. Mai 1892, S. 14.

französischen Gebärden, als steif und leblos betrachtet. Trotz allem schenkte das Theaterpublikum den französischen Gästen Abend für Abend großen Beifall.

In Molière's „Le médecin malgré lui“ zeigte uns Meister Got alle Drölerien der Molière'schen Schule mit prächtigstem Humor. Doch wird diese Harlequinade außer Frankreich kaum mehr Begeisterung zu wecken vermögen. Das ist eine Antiquität von unschätzbarem Werthe für Kenner und Feinschmecker, die auch in einzelnen Pointen an Molière's Unsterblichkeit mahnt, im Ganzen aber und namentlich in der Hauptfigur – todt ist. Noch leben „Tartuffe“, die „Brecieußen“, der „Eingebildete Kranke“ – aber dieser „Unfreiwillige Arzt“ ist uns doch nur der Hanswurst.²¹⁵

Am Programm der Comédie-Française standen Stücke, die im Großen und Ganzen Bezug auf die französische Klassik nahmen. Die Erfolge der französischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts, darunter Racine, Corneille und Molière, hatten der französischen Schauspieltradition einen hohen Stellenwert in Wien eingehandelt. Gar als einzige „Rivalin“ Wiens im seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert herrschenden Kampf um die führende „Theaterstadt innerhalb der zivilisierten Welt“ nennt Hugo von Hofmannsthal Paris: „Wo ein wirklicher Theatersinn, ein Etwas von theatralischer Genialität über ein ganzes Volk ausgestreut ist[.]“²¹⁶ Möglicherweise wurde aus diesen Gründen auf Stücke Molières sowie auf weitere romantische Komödien gesetzt. Ein Zug, der deutlich in den Kritiken behandelt wurde und im Allgemeinen nicht nachzuvollziehen war. Dem Gastspiel, das insgesamt zwölf Stücke präsentiert hatte, wurde vorgeworfen, sich zum Großteil aus „Antiquitäten“ zusammenzusetzen. Als die einzigen modernen Stücke wurden *Denise* und *Pepa* betrachtet.

Die Stärken der modernen französischen Dramatik vor Augen haltend, bedauerte man insbesondere, dass sich die Comédie-Française auf die Darstellung ihrer Vergangenheit festgefahren hatte.²¹⁷ Den Kritiken zu trotz lässt sich hier deutlich das Konzept der Comédie-Française für die Repertoirezusammenstellung des Ausstellungstheaters herauslesen. Im Vordergrund stand zuallererst eine Darstellung der Genese des

²¹⁵ „Theater- und Kunsnachrichten (Ausstellungs-Theater)“. In: *Die Presse*. Nr. 150. 30. Mai 1892, S. 2.

²¹⁶ Herbert Steiner (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 15. Frankfurt a. M.: Fischer 1959, S. 267.

²¹⁷ Vgl. „Das Gastspiel der ‚Comédie Française‘“. In: *Das Vaterland*. Nr. 152. 1. Juni 1892, S. 1.

französischen Theaters, ganz im Sinne „zwei Jahrhunderte in acht Tagen“;²¹⁸ welche mit Molière beginnen und mit Meilhac enden sollte.

Ähnliche Ansichten wie Hofmannsthal vertritt Emil Granichstädten als dieser im in der *Presse* erschienen Feuilleton zum französischen Gastspiel das durch die französische Gesellschaft repräsentierte Theater Molières als das „Pariser Burgtheater“ mit ebenbürtigen Schauspielgrößen vergleicht.²¹⁹ Wien und Paris hatten seiner Ansicht nach zwar große Ähnlichkeiten in ihrer Theatertradition, ließen aber trotz allem deutliche Unterschiede erkennen. Als wesentliches Merkmal zeigte sich hier die Bühnensprache des französischen Theaters, welche für das Wiener Publikum – beeinflusst durch die Dialektvielfalt des Burgtheaters – oftmals Befremden hervorgerufen hatte. Die französischen Schauspieler seien zwar Musterbeispiele an „Sicherheit auf der Bühne, Haltung im Spiel“ und „Wohlklang in der Sprache“ gewesen, hätten jedoch für den internationalen Betrachter aufgrund einer monotonen Ausbildung an Individualität und Realismus eingebüßt.²²⁰ Den Kritiken zufolge, fehlte es der Comédie-Française hauptsächlich an einem Repertoire mit internationaler Färbung. Weder deutsche noch englische Dramatik waren als Inszenierungen für die französischen Bühnen üblich. „Treffliche Meisterstücke deutscher Dichtung [...]“, so Granichstädten, „sind unaufgeführt und die große Kunst des französischen Schauspiels klebt an wenigen Typen fest, die in ihrer steten Reproduzierung sehr viel von ihrem persönlichen Anreiz verloren haben.“²²¹

Sich die Unterschiede vor Augen haltend, stellte die *Wiener Zeitung* die wesentliche Frage, welche den öffentliche Diskurs seit dem ersten Abend der Comédie beschäftigte: „Irren wir in Wien oder irren die Pariser?“²²² Die Wiener Presse hatte sich eifrig die Aufgabe zum Ziel gesetzt, sämtliche Schwächen und Stärken des französischen Schauspiels penibel aufzudecken und zu bewerten. Zahlreiche Analysen der französischen Schauspieler wurden den Leistungen des Burgtheater-Ensembles gegenübergestellt. Nach Granichstädten seien dem Publikum in Wien – trotz Unterschiede zu den gewohnten Aufführungspraxen eines deutschen Nationaltheaters und

²¹⁸ „Das Gastspiel der Comédie Française (Ein Nachwort)“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 9982. 9. Juni 1892, S. 2.

²¹⁹ Vgl. Granichstaedten: „Ausstellungs-Theater. Gastspiel der Comédie Française“. In: *Die Presse*. Nr. 149. 29. Mai 1892, S. 1.

²²⁰ Vgl. ebd.

²²¹ Ebd., S. 2.

²²² „Theater. Internationales Ausstellungs-Theater: Gastspiel von Mitgliedern der Comédie-Française“. In: *Wiener Zeitung*. Nr. 123. 30. Mai 1892, S. 1.

einem als veraltet betrachteten Repertoires – letztendlich „bewunderungswürdige Styl- und Kunstproben“²²³ der französischen Klassik geboten worden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich das französische Repertoire im Vergleich zu den restlichen Gastspielen am markantesten im Sinne nationaler Selbstdarstellung präsentierte. Dies beruht unter anderem darauf, dass das französische Gastspiel auf eine Vielfalt an nationalen Stücken zurückgriff. Auf die in diversen Zeitungen geführte Debatte nach der führenden Theaterstadt eingehend, kommentiert *Das Vaterland* abschließend:

Gewiß: die Tradition der „Comédie française“ ist nicht die unserige, aber deshalb muß man sie nicht unterschätzen. Unsere Kunst besitzt einen internationalen Charakter; sie hat das Gute genommen, wo es zu finden war und sich nicht gegen das Ausland hermetisch abgeschlossen, sie hat bei Shakespeare gelernt, aus dem spanischen Theater Anregung geschöpft, und den Franzosen, die man jetzt auf gewisser Seite verlästern möchte, sehr viel abgesehen. Ganz anders die „Comédie française“, die immer streng national war und die noch heute den größten Dramatiker aller Zeiten, sofern sie sich ihm zugänglich erweist, nach ihrem Geschmacke ummodellt und verballhornt. Die französische Schauspielkunst fand in sich selbst ihr Genügen, und was sie dabei an Inhalt verlor, gewann sie an Form. Es war ihr Schicksal, daß sie von Corneille und Racine ihren Ausgang nahm, und sie hat den Kothurn, auf den sie sich damals stellte, im Grunde noch heute unter ihren Füßen. Daher ein Ueberschuß an Pathos, daher die Vorliebe für den Stelzengang und den rethorischen Prunk auf Kosten der Innerlichkeit; daher aber auch eine großartige Technik und eine Redegewandtheit, die noch jede einzelne Silbe fein zuschleift und der Virtuosität der Zunge Alles zumuthen darf.²²⁴

Durch diese nationale Theater-Konkurrenz zeigten sich auch die eigenen Schwächen des Nationaltheaters. Die Kontinuität eines sich abgrenzenden französischen Theaters förderte die nationale Dramenproduktion. So galt Wien als Theaterstadt, die zwar ihre Schauspielkunst pflegte, ihre Dramatiker aber vernachlässigte, welche wiederum nach und nach der Stadt den Rücken zuekehrten. Im Gegensatz dazu stand Paris, das nicht nur seine Schauspielkunst zum Gastspiel geschickt hatte, sondern auch seine Dramatiker.²²⁵

²²³ „Ausstellungs-Theater. Gastspiel der Comédie Française“. In: *Die Presse*. Nr. 149. 29. Mai 1892, S. 1.

²²⁴ „Das Gastspiel der ‚Comédie-Française‘“. In: *Das Vaterland*. Nr. 152. 1. Juni 1892, S. 1f.

²²⁵ Vgl. „Das Gastspiel der Comédie Française (Ein Nachwort)“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 9982. 9. Juni 1892, S. 1.

Die Vorstellungen in Wien bedeuteten für die Comédie-Française allerdings kein Ende der internationalen Gastspieltage, das Ensemble reiste im Anschluss nach Prag. Im „Neuen deutschen Theater“ wurde eine „Soirée de Gala“ veranstaltet, wo dem Publikum an einem Abend, diverse Kostproben der Comédie präsentiert wurden. Einer Kurzfassung des Ausstellungsrepertoires gleich, befanden sich darunter Auszüge aus Dialogen, Lustspielen sowie Einakter.²²⁶

10. – 17. Juni: Gastspiel der Mademoiselle Réjane

Als weiteres französisches Gastspiel trat das Pariser „Odéon-Theater“ unter der Leitung von Gabrielle Réjane im Ausstellungstheater auf. Am Programm des Eröffnungsabends stand Henri Meilhacs und Ludovic Halévys Komödie *Frou Frou*, dessen weibliche Hauptrolle dem Publikum als „eine der schwersten Rollen des modernen französischen Repertoires“ angekündigt worden war – „Sie umfaßt alle Affecte, geht vom Lachen nicht bloß ins Weinen, sondern sogar ins Sterben, ist Lustspiel und Tragödie zugleich[.]“²²⁷ Im zweiten französischen Gastspiel standen Aufführungen mit weiblichen Hauptrollen, gespielt von „Madame Réjane“,²²⁸ im Vordergrund. Réjane verdankte ihren Ruhm vor allem ihren Darbietungen in Meilhacs Komödien, wie *Ma Camarade*, *Ma Cousine* oder *Décoré*.²²⁹ Erfolge, die man durch die Aufnahme der Stücke in das Repertoire des Ausstellungstheaters auch in Wien nachholen wollte, weshalb verstärkt die darstellerischen Leistungen von Réjane im Mittelpunkt der kritischen Auseinandersetzungen standen.

Mit diesem zweiten französischen Gastspiel wurde in der Ausstellung das moderne französische Theater repräsentiert. Kurz gesagt, verkörperte Réjane, im Gegensatz zum traditionellen Schauspielstil der Comédie-Française, die moderne Pariser Art. Wollte man demnach dem Vergnügen, dem Geschmack und den Gepflogenheiten der Pariser

²²⁶ Vgl. „Internationale Ensemble-Gastspiele“. In: *Prager Tagblatt*. Nr. 151. 1. Juni 1892, S. 8.

²²⁷ „Die Musik- und Theater-Ausstellung“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 9983. 10. Juni 1892, S. 4.

²²⁸ Geboren 1857 in Paris unter dem Namen Gabrielle Charlotte Réju. Ihre ersten Erfolge erzielte sie in den Jahren 1875-1882 auf der Bühne des Vaudeville-Theaters, bevor sie Engagements am Odéon- und Variétés-Theater erhielt. Sie zählte neben Schauspielerinnen wie Sarah Bernhardt oder Eleonora Duse zur „künstlerischen Elite“ ihrer Zeit. Ihre Gastspiele hatten sie zu den bedeutendsten Theaterstädten Europas und Amerikas geführt. 1906 gründete sie das Théâtre Réjane in Paris. Siehe dazu Romain Coolus: „Die Schauspielkunst. Madame Réjane“. In: Friedrich Arnold Mayer (Hg.): *Deutsche Thalia. Jahrbuch für das gesamte Bühnenwesen*. Wien 1902, S. 355-356 und Forrest Izard: *Heroines of the Modern Stage*. New York: Sturgis and Walton 1915, S. 126-170.

²²⁹ Vgl. Forrest Izard: *Heroines of the Modern Stage*, S. 126-170

Gesellschaft näher kommen, befand man sich hier an richtiger Stelle. So schreibt Forrest IZard 1915 in *Heroines of the Modern Stage*:

Go and see Réjane. Don't go to the Opéra, where the music is German; nor to the Opéra-Comique, where it is Italian; nor yet to the Comédie-Française, where the sublime is made ridiculous, and the heroes and heroines of Racine take on the attitudes of bullfighters and cigarette-makers; nor the Odéon, nor to the Palais-Royal, nor here, nor there, nor elsewhere: go and see Réjane. Be she at London, Chicago, Brussels, St. Petersburg – Réjane is Paris. She carries the soul of Paris with her, wheresoever she listeth.²³⁰

Durch Réjanes „modernes“ Pariser Gastspiel hatte man die Wünsche des Ensembles wie auch die des Publikums umfassend erfüllen können. Die von ihr aufgeführten Stücke Meilhacs boten dem Publikum einen Blick auf die verschiedenen Schichten der Pariser Gesellschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert. Mit der Zeichnung typisch „nervöser“ zeitgenössischer Charaktere habe er die „Krankheit des Jahrhunderts“ getroffen. „Nervös sein, das heißt sich langweilen“, heißt es im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* zu Meilhacs Stück *Frou Frou*.²³¹ Im Mittelpunkt der Handlung steht die Pariser Dame Frou Frou, mit ihren für die moderne Gesellschaft charakteristischen nervösen Zügen. Meilhac und Halévy nutzten die Geschichte nicht nur, um ein aktuelles Gesellschaftsbild aufzuzeichnen, sondern versuchten auch, die Ursachen für jene Verhaltenszüge zu ergründen.²³²

Das Gastspiel von Madame Réjane bot auch in gewisser Weise einen Einblick in den künstlerischen Werdegang der Pariser Schauspielerin: Von der Entwicklung einer „heiteren Darstellerin“ zur „Realistin“. So war neben Meilhac'schen Komödien unter anderem George de Porto-Riches psychologisches Schauspiel *Amoureuse* im Repertoire zu finden. Romain Coolus, Dramatiker und Drehbuchautor, der Réjane persönlich kannte, schreibt, dass sie vor allem mit *Amoureuse*, „[...] worin die Liebe mit ihrer Gefolgschaft von Eifersucht, von Gewaltthätigkeit und von Leid die wesentlichste Triebfeder bildet“,²³³ eine ungewohnte Tiefe in ihren schauspielerischen Darstellungen unter Beweis stellte:

²³⁰ Ebd., S. 126.

²³¹ „Internationales Ausstellungs-Theater“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 9985. 12. Juni 1892, S. 1f.

²³² Vgl., ebd.

²³³ Romain Coolus: „Die Schauspielkunst. Madame Réjane“, S. 364.

Man hatte von jeher ihre Natürlichkeit, ihre Leichtigkeit, ihr Feuer, ihre Verve, ihren Geist und ihre Schärfe gerühmt. Von alledem hat sie nichts eingebüßt; im Gegenteil, sie stellt alle diese Gaben in den Dienst der Wahrheit, die sie mitunter mit einer erschreckenden Genauigkeit wiedergibt. Sie hat eine gewisse Art von Blicken, von Stillschweigen, welche ausdrucksvollere und beredtere Geständnisse dessen sind, was in ihrem Herzen vorgeht, als alle Worte es sein könnten.²³⁴

5.2.1.3. Tschechisches Gastspiel

1. – 9. Juni: Gastspiel des „Königlich böhmischen Landes- und Nationaltheaters“

Dem vorangegangenen als „veraltet“ betrachteten Repertoire der Comédie-Française folgte das achttägige Gastspiel der über zweihundert Personen umfassenden, jungen Gesellschaft des Prager Nationaltheaters, welche sich als Überraschung der gesamten Gastspielwochen entpuppte. Mit einem unerwarteten Erfolg und neuen Arrangements für weitere internationale Gastspiele kehrte diese in ihre Heimat zurück. Als „jung“ bezeichnete man das tschechische Nationaltheater, da dieses erst mit dem Jahr 1862 als „selbständige tschechische Bühne“ gegründet worden war, auch wenn Prag im Bereich des Musiktheaters eine langjährige Tradition führte. So waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts parallel zu den zunehmend patriotischen Dramen auch erste tschechische Opern entstanden, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt an Popularität erlebten.²³⁵

Das Potential der Tschechen zeigte sich bereits mit den ersten Opernabenden, welche Oskar Fleischer in seinen Erinnerungen zur Ausstellung als besonders erwähnenswert erachtet.²³⁶ Ausschlaggebend dafür waren die beiden Opern *Dalibor* sowie *Die verkaufte Braut* des böhmischen Komponisten Friedrich Smetana. Bis zu jener Zeit war Smetana außerhalb von Musikkreisen nur wenig internationale Beachtung zuteil geworden. Gerade hier lag nach allgemeiner Ansicht der Grund im außerordentlichen Erfolg der Tschechen, welche die Ausstellungskommission dazu veranlasst hatte, das Gastspiel mit einer dritten Wiederholung von *Die verkaufte Braut* auf einen Tag zu verlängern. Die

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Vgl. Wolfgang Greisenegger: „Das Theater der Tschechoslowakei“. In: Martin Hürlimann (Hg.): *Das Atlantisbuch des Theaters*. Zürich: Atlantis 1966, S. 752f.

²³⁶ Vgl. Fleischer: *Bedeutung der Internationalen Musik- und Theaterausstellung*, S. 65f.

Intention zur Gestaltung des Repertoires beruhte hauptsächlich darin, über die tschechischen Grenzen hinweg, unbekannte Stücke aufzuführen, welche das Interesse des internationalen Publikums wecken sollten. Abgesehen davon, dass die Gesellschaft kaum für seine Aufführungen werben musste, da neben dem großen tschechischen Anteil in der Wiener Bevölkerung auch zahlreiche Tschechen nach Wien gereist waren, um die Darbietungen seines Nationaltheaters zu unterstützen.

Mit Smetana hatte man darüber hinaus einen Komponisten zum Auftakt des Gastspiels gewählt, der wesentlich mit der Geschichte des tschechischen Nationaltheaters verwoben war. Die Beliebtheit des Komponisten hatte wesentlich dazu beigetragen, dass die tschechische Oper an vorderster Stelle des Prager Theaterrepertoires stand. Direktor František Adolf Šubert, Journalist und Dramatiker, hatte auch im Ausstellungstheater den Schwerpunkt Oper beibehalten und dadurch Smetana sowie Dvořák zu weltweiten Ruhm verholfen. Der Erfolg von Smetanas Opern in Wien hatte den 1884 verstorbenen Künstler zu zahlreichen posthumen Ehrungen in Prag verholfen, wie eine Ehrenbüste im Nationaltheater, die erstmalige Aufführung eines Smetana-Zyklus mit sämtlichen Werken sowie ein eigens errichtetes Smetana Museum.²³⁷

Unter Šuberts Leitung waren Stücke zu sehen, die, geprägt durch den Stil des Realismus, nationale tschechische Themen behandelten.²³⁸ Insgesamt zeigte das tschechische Nationaltheater sechs Werke. Vor allem Zdeněk Fibichs Vertonung von Jaroslav Vrchlickýs *Pelop's Brautwerbung* wurde neben Smetanas Opern zur Sensation des Ausstellungstheaters. Das Konzertmelodram²³⁹ *Pelop's Brautwerbung* bildet nach Vrchlickýs in den Jahren 1889 bis 1891 entstandener Vorlage den ersten Teil des *Hippodamia*-Zyklus, welcher sich mit *Die Sühne des Tantalos* und *Der Tod der Hippodamia* fortsetzt.²⁴⁰

²³⁷ Vgl. Philipp Ther: „Die Tschechen als kulturelles Modell? Kulturtransfers von Böhmen nach Südosteuropa zur Zeit des späten Habsburgerreiches“. In: Ulf Brunnbauer [u.a.] (Hg.): *Schnittstellen: Gesellschaft, Nation, Konflikt und Erinnerung in Südosteuropa*. Festschrift für Holm Sundhaussen zum 65. Geburtstag. München: Oldenbourg 2007, S. 217-228. S. 225.

²³⁸ Vgl. Greisenegger: „Das Theater der Tschechoslowakei“, S. 753.

²³⁹ Neben dem sich im 18. Jahrhundert etablierten Bühnenmelodram entstand in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, als „Ausdruck der engen Verflechtung von musikalischer und literarischer Kultur“ die Gattung des Konzertmelodrams. Im Melodram wird das gesprochene Wort und die dadurch getragene Handlung durch instrumentale Musik ausdeutend und untermalend begleitet. Vgl. Karl H. Wörner: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1993, S. 422.

²⁴⁰ *Pelop's Brautwerbung* behandelt den Mythos um das berühmte Wagenrennen zwischen den beiden Helden Pelop und Oinomaos. König Oinomaos, der durch ein Orakel davor gewarnt wurde, dass sein Schwiegersohn ihn töten würde, forderte jeden Bewerber mit einem Wagenrennen heraus. Der Verlierer musste sterben. Pelop der nur durch eine List gewinnen konnte bestach Myrtilos den Wagenlenker Oinomaos. Als Pelop nach seinem Sieg Myrtilos ermordet verflucht dieser ihn und sein Haus.

Der Reiz am *Hippodamia*-Mythos liegt nicht nur in der Gegenüberstellung von Zivilisation und Barbarentum, die Vrchlický in Gestalt der Figuren Pelop und der Barbarentochter Hippodamia aufzeichnet. Für Fibich und Vrchlický stellte die Rolle der Hippodamia die zentrale Person dar. Das Schicksal Hippodamias erinnerte daher besonders an Grillparzers Vließ-Trilogie.²⁴¹

In Fibichs Umsetzung von Vrchlickýs *Hippodamia*-Mythos zu einem szenischen Melodram-Zyklus hatte die Entwicklung des europäischen Melodrams seinen krönenden Gipfel gefunden. Mit *Hippodamia* war ein weiterer Schritt zur „Musikalisierung des Schauspiels“ oder anders gesehen zur „Schauspielwerdung der Oper“ geschehen.²⁴²

Jaroslav Jiránek bezeichnet in *Die Semantik des Melodrams* Fibichs Werk, als eine „große, bahnbrechende, einzigartige Tat auf dem Felde der künstlerischen Synthese der Musik mit der dramatischen Dichtung“. Hier wirken dramatisches Wort, schauspielerische Aktion, Bühnenbild und Instrumentalmusik „auf der Ebene der höchsten künstlerischen Ansprüche“ zusammen.²⁴³

Bei den weiteren zwei Dramen handelte es sich um das von Direktor Šubert verfasste Stück *Hanns Wierauer* sowie *Ein Diener seines Herren* von František Jeřábek. Angesiedelt in der Zeit der Aufhebung der Leibeigenschaft behandelt die Tragödie *Hans Wierauer* die Kämpfe der tschechischen Bauern. Von den Kritiken als „sozialkritisches Stück“²⁴⁴ bezeichnet, thematisiert *Der Diener seines Herren* die Lasterhaftigkeit des Reichtums und die Tugend der Armut, in welcher ein mittelloser Fabrikarbeiter und Erfinder durch seinen Arbeitgeber um den Lohn seiner Erfindung gebracht wird.

Als erstes Gastspiel im Ausstellungstheater hatte das tschechische Nationaltheater den formulierten Ausstellungsidealen entsprochen. Belegt wird das durch die hohe Anerkennung des Publikums und die durchwegs positive Kritik. Auf einen verstärkt nationalen oder kulturellen Vergleich hatten die Tschechen mit ihrem Gastspiel verzichtet. Man bewertete es als „Triumph der Kunst“, indem sich reine „menschliche Kunstempfindung“ ungewohnt über politische Intention behaupten konnte.²⁴⁵ Die lokale Presse setzte in der Berichterstattung, motiviert durch nationale Abgrenzung, wiederum

²⁴¹ Vgl. Friedrich Beck: „Theater“. In: *Wiener Abendpost*. Nr. 127. 3. Juni 1892, S. 2.

²⁴² Vgl. Jaroslav Jiránek: „Die Semantik des Melodrams. Ein Sonderfall der musiko-literarischen Gattungen, demonstriert am Werk Zdeněk Fibichs“. In: Walter Bernhart (Hg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen: Methodik und Analyse*. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Tübingen: Narr 1994, S. 153-174. S. 163.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 165.

²⁴⁴ „Musik- und Theater-Ausstellung“. In: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*. Nr. 23. 6. Juni 1892, S. 5.

²⁴⁵ Vgl. Robert Hirschfeld: „Musik- und Theater-Ausstellung. Gastspiel des königlich böhmischen Landes- und National-Theaters“. In: *Die Presse*. Nr. 159. 9. Juni 1892, S. 1.

auf eine hierarchische Abstufung. Immer wieder wurde versucht die leitgebende Rolle der deutschen Theater- und Musikkultur hervorzuheben, indem nachhaltig betont wurde, dass Smetanas Opern und das tschechische Nationaltheater in der Tradition Wagners und Mozarts stehen. Zu berücksichtigen bleibt allerdings, dass die Persönlichkeit Wagners in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der europäischen Musik- und Theaterlandschaft derart hohe Maßstäbe gesetzt hatte, sodass für nachfolgende Künstler an einem Vergleich kein Weg vorbei zu führen schien.

Nichtsdestotrotz überwog das allgemeine Erstaunen bezüglich der Entdeckung eines bisher auf internationaler Ebene beinahe unbekanntem Nationaltheaters, welches als ernstzunehmender Konkurrent im Kampf um die Stellung der führenden Theaterbühnen gesehen wurde.²⁴⁶ Šubert berichtet rückblickend, welche durchaus hohen Risiken das böhmische Nationaltheater und auch die restlichen Gesellschaften mit dem Gastspiel in Wien eingegangen waren:

Aus der Bestimmung des von der Direktion des böhmischen National-Theaters mit der Ausstellungs-Kommission abgeschlossenen Vertrages, welcher von dem pecuniären Antheile des National-Theaters handelte, sowie aus der ganzen übrigen Verhandlung ging gleich von Anfang an klar hervor, dass das National-Theater die Fahrt nach Wien nicht wegen irgend welchen materiellen Gewinnes zu unternehmen gedachte. Es musste für die Vervollständigung der Ausstattung der Ausstellungs-Stücke Sorge tragen; ausserdem war es insbesondere genöthigt, der künstlerischen Vorbereitung der projectirten Vorstellungen mindestens die Zeit eines Monates zu opfern. Diese Zeit war für die laufenden Einnahmen des National-Theaters verloren, weil während derselben naturgemäss keine Novitäten in Scene gesetzt werden konnten.

Weiter lag klar zu Tage, dass die Reise und der Aufenthalt in Wien einen aussergewöhnlichen Aufwand erfordern werden. Es war nothwendig, fast das gesammte Theater-Personal mitzunehmen, welches nicht auf seine regelmässigen Bezüge angewiesen bleiben konnte, sondern beträchtliche Zulagen bekommen musste. Nicht minder erforderte auch der Transport der Dekorationen, Kostume, Requisiten und theilweise auch des Meublements für neun verschiedene Vorstellungen eine Menge Geld. Selbst in dem Falle also, dass man mit Gewissheit auf grosse Einnahmen hätte rechnen können, war nicht daran zu denken, die mit der Expedition verbundenen Auslagen aus dem durch den Vertrag festgesetzten Antheile zu bestreiten. Wenn jedoch die Einnahmen

²⁴⁶ Fr[antišek] Ad[olf] Šubert: *Das Böhmische National-Theater in der Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung zu Wien im Jahre 1892*. Prag: Verl. des Nationaltheater-Consortiums 1892, S. 3.

– aus welcher Ursache immer – gering ausfielen, drohte der Verwaltung des National-Theaters – da derselben nicht die geringste Garantie hinsichtlich der Tageseinnahmen gegeben wurde – ein grosses Defizit.²⁴⁷

Abschließend bleibt zu sagen, dass die tschechische Gesellschaft, welche nach den erfolgreichen Tagen in Wien bereits Angebote für Gastspiele in Deutschland erhalten hatte, als beispielloses Exempel für den internationalen Austausch fördernden Charakter des Ausstellungstheaters galt, der sich hier weniger als „völkervergleichendes“, sondern als „völkerversöhnendes“ Instrument präsentierte.

5.2.1.4. Italienische Gastspiele

Die Italiener zeigten sich im Prater ganz im Sinne des sich die Waage haltenden „toten und lebendigen“ Aspekts des theatergeschichtlichen Ausstellungskonzeptes. Hier trat, wie eingangs gesagt, der „nüchterne Bibliotheks- und Musealstil“ der italienischen Fachabteilung umso lebhafteren, regelrechte Euphorien auslösenden italienischen Gastspielen gegenüber. Den Weg für die erfolgreiche Gastspielzeit der Italiener ebnete die venezianische Schauspielgesellschaft „Compagnia Comica Goldoniana“ unter der Direktion Giacinto Gallinas, welche sich für sieben Spieltage im Ausstellungstheater eingefunden hatte. Wie in der Tradition der Comédie-Française, welche mit Molière ihre Gastspieltage eingeleitet hatte, spielten die Venezianer an ihren ersten drei Abenden Komödien im venezianischen Dialekt des italienischen Theaterreformers Carlo Goldoni, welche nicht nur für die Geschichte des italienischen Theaters von Bedeutung sind.²⁴⁸ Mit den Komödien *I rusteghi* und *Le baruffe chiozzote* Goldonis aus dem 18. Jahrhundert zeigte das venezianische Gastspiel die theaterhistorischen Entwicklungen, ausgehend von der Erneuerung des italienischen komödiantischen Schauspiels bis hin zu zeitgenössischen Komödien, wie *El moroso della nona* von Direktor Gallina. Letzterer

²⁴⁷ Ebd., S. 7.

²⁴⁸ Aufgrund seines realistischen und aufklärerischen Theaters bezeichnete man Goldoni gerne als den „Molière des Südens“. Goldoni hatte 1762 Venedig verlassen, um nach Paris zu gehen und am Hofe König Louis XV. Stücke für eine Truppe italienischer Komödianten zu schreiben. Insgesamt verfasste er um die 200 bis 300 Stücke sowohl in italienischer als auch in französischer Sprache. Darunter 150 Komödien sowie 10 Tragödien. Vgl. Einleitung zu „The Mistress of the Inn (Carlo Goldoni)“. In: Philip G. Hill (Hg.): *Our Dramatic Heritage*. Vol. 3: *The Eighteenth Century*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University 1987, S. 130-170. S. 131.

wurde wiederum von vielen als Goldonis Nachfolger in der Weiterführung der italienischen Komödie bezeichnet.²⁴⁹

Als aufsehenerregend galten die mit „stürmischem Beifall“ aufgenommenen Leistungen der jungen italienischen Opernkomponisten Pietro Mascagni, Umberto Giordano und Ruggero Leoncavallo.²⁵⁰ Das sechzehntägige Gastspiel der italienischen Operngesellschaft war unter der Leitung Mascagnis nach Anfrage Edoardo Sonzogno²⁵¹ zusammengestellt worden. Sonzogno hatte mit diesem Entschluss unter allen Umständen eine internationale Bestätigung der italienischen Künste garantieren wollen, für welche er bereitwillig hohe Kosten auf sich genommen hatte. Trotz der bekannten Namen, die Italien in Wien vertraten, bedauerte es Mascagni besonders Giacomo Puccini nicht im Gastspiel dabei zu haben.²⁵² Vor allem die Mascagni'schen Opern hatten in den Jahren zuvor durch die Aufführungen an der Hofoper in Wien großen Bekanntheitsgrad erlangt und sichtlich Werbung für das italienische Gastspiel betrieben. Die Zeitungen berichteten aufgrund der enormen Zuschauerströme von einem regelrechten „Mascagni-Fieber“.²⁵³ Stürmischem Beifall erhielten die von Mascagni persönlich dirigierte Opern *Cavalleria rusticana* sowie *Amico Fritz*. Dem tschechischen Gastspiel gleich wurde auch dieses Mal die Leistung des jungen Komponisten mit der deutschen Größe Wagners verglichen. Von Seiten der lokalen Berichterstattung betrachtete man diesen Vergleich als hohe Anerkennung, zumal es sich bei den Opern um Erstlingswerke Mascagnis handelte. Trotz allem standen hier nicht die Werke im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, sondern ihre Darbietung durch die italienischen Sänger unter der Leitung Mascagnis. Das Erscheinen eines „der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart“²⁵⁴ wurde in Wien als Sensationsereignis gefeiert. Der Andrang auf den italienischen „Maestro“ hatte gar solche Ausmaße angenommen, dass Mascagni sich gezwungen sah, den Begleitschutz der

²⁴⁹ Vgl. Nicola Mangini: „Das italienische Theater“. In: Hürlimann (Hg.): *Das Atlantisbuch des Theaters*, S. 551-576. S. 566.

²⁵⁰ Vgl. Fleischer: *Bedeutung der Internationalen Musik- und Theaterausstellung*, S. 66.

²⁵¹ Als Leiter des Mailänder Verlagshauses Casa Musicale Sonzogno, kontrollierte Sonzogno die Rechte der Werke vieler der bekanntesten und einflussreichsten Opern-Komponisten Italiens, wie Mascagni, Giordano oder Leoncavallo. Seinen Einfluss vergrößerte Sonzogno vor allem durch internationale Tourneen seiner unter Vertrag stehenden Komponisten. Vgl. Michael Walter: „Die veristischen Prototypen. Marktstrategien, ‚rustikale Exotik‘ und der Reiz des Unmittelbaren“. In: Hans-Peter Bayerdörfer/Eckhart Hellmuth (Hg.): *Exotica: Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*. Münster: Lit 2003, S. 175-191. S. 177.

²⁵² Sonzogno's Konkurrent, das Verlagshaus der Familie Ricordi, hatte sich die Rechte über Puccinis Werke gesichert, weshalb ein italienisches Gastspiel in Wien mit der gemeinsamen Beteiligung Mascagnis und Puccinis nicht ermöglicht werden konnte. Vgl. David Stivender: *Mascagni. An autobiography compiled, edited and translated from original sources*. London: Kahn and Averill 1988, S. 97.

²⁵³ „Jo Triumphe!“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 10082. 18. September 1892, S. 1.

²⁵⁴ „Mascagni in Wien“. In: *Das Vaterland*. Nr. 259. 18. September 1892, S. 1.

Polizei in Anspruch zu nehmen, um sich frei auf dem Ausstellungsgelände bewegen zu können.²⁵⁵

Ebenfalls konnten Leoncavallo mit der Hanswurst-Oper *Pagliacci*, Leopoldo Mugnone mit *Il Brichino*, Francesco Cilèa mit *La Tilda* und Umberto Giordano mit *Mala Vita* großen Beifall in Wien erzielen. Bei allen vier Opern handelte es sich um Novitäten für Wien. Die Aufführungen der italienischen Künstler führten zu einem neuen Erwachen musikalischen Interesses. Grund ihres Erfolges lag nach Fleischer in den modernen Darbietungen. Die Stücke zeichneten sich durch erfrischende Neuartigkeit, Knappheit und packende Dynamik aus.²⁵⁶ Mascagni war der erste Dirigent, welcher zusammen mit einem italienischen Orchester in Wien auftrat.²⁵⁷ Die Kostproben der „Neu-Italiener“ oder „Jung-Italiener“, wie man Mascagni, Leoncavallo, oder Giordano nannte, boten darüber hinaus Anlass zu reichlich Kritik an dem seit einiger Zeit herrschenden Mangel heimischer Nachwuchskünstler. Hatte man im Zuge des tschechischen Gastspiels noch mit Stolz Vergleiche Smetanas zu Wagner gezogen, gaben diese bei den Italienern Anlass dazu, das Fortbestehen der eigenen Musikkultur zu hinterfragen.

Wie es bereits der Konkurrenzkampf um die führende deutsche Theaterhauptstadt zwischen einem antiquierten Wien und modernen Berlin verdeutlicht, zeigte sich auch am Beispiel der Musik, dass es im Wesentlichen auf die jungen Künstler ankam, um auf der Basis eines zeitgenössischen internationalen Vergleiches Wiens kulturelle Vormachtsstellung aufrechterhalten zu können. Robert Hirschfeld spricht in dieser Hinsicht vom „künstlerischen Stillstand“, der „an Stelle der Selbstbespiegelung“ tritt.²⁵⁸ In seinen Ausführungen zum italienischen Gastspiel in der *Presse* betont er den „Selbstkritik“ fördernden Charakter des Ausstellungstheaters:

Die Lust am Vergleichen ist uns eingeboren. Sie brachte der Welt die Kunst. Denn das Schöne lebt nur in Beziehungen, und wenn wir nicht ein Ding dem anderen Vorzügen gelangten wir nie zum Schönen. Das Vergleichen ist immer kunstbildend gewesen. Die Wiener, welchen ein unbezähmbarer Drang zum vergleichen innewohnt, zeigen gerade darin ihre rege Kunstfreude. Ein glückliches Geschick hat ihnen auch immer den besten Maßstab an die Hand gegeben. Sie sehen keine Tragödie, ohne an ihre Wolter zu denken,

²⁵⁵ Vgl. dazu Stivender: *Mascagni*, S. 98-101 und „Die Musik- und Theater-Ausstellung“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 10083. 19. September 1892, S. 2.

²⁵⁶ Vgl. Fleischer: *Bedeutung der Internationalen Musik- und Theaterausstellung*, S. 67.

²⁵⁷ Vgl. Stivender: *Mascagni*, S. 101.

²⁵⁸ Robert Hirschfeld: „Ausstellungs-Theater. Glossen zu den italienischen Opern-Aufführungen“. In: *Die Presse*. Nr. 265. 24. September 1892, S. 1.

sie hören ein neues Orchester und haben immer das philharmonische im Ohr, für einen Tenoristen holen sie noch von Ander die Vergleiche her [...].²⁵⁹

5.2.1.5. Polnisches Gastspiel

Tschechien und Italien gleich, setzte die polnische Gastspielgesellschaft in ihren Aufführungen auf einen musikalischen Schwerpunkt. Auf dem Programm standen Opern von Stanislaw Moniuszko. Beispielhafte Aufführungen, wie es das tschechische Nationaltheater vorgezeigt hatte, sollten allerdings ausbleiben, obwohl sich Moniuszkos Hauptwerk, die romantische Oper *Halka* im Repertoire befand. Thematisiert wird in der Oper die tragische Liebe des Bauernmädchens Halka. Von einem Adligen verführt und verstoßen, soll das Schicksal Halkas an den Zerfall des polnischen Staates erinnern, herbeigeführt durch das rücksichtslose Verhalten der wenigen Mächtigen.²⁶⁰ *Halka*, welche zu ihrer Uraufführung 1858 als „nationales Ereignis“²⁶¹ gefeiert worden war und seit diesem Zeitpunkt als die „polnische Nationaloper“²⁶² galt, konnte im Ausstellungstheater allerdings kaum an die Erfolge vergangener Zeiten anknüpfen. Darüber hinaus waren die Darbietungen in russischer Sprache vorgetragen worden, da in Polen unter der zaristischen Obrigkeit bis zur Liberalisierung Polens 1905/06 in der Öffentlichkeit nur Russisch gesprochen werden durfte.²⁶³ So präsentierte sich das polnische Gastspiel gleichzeitig auch als ein russisches.

Der Großteil der Kritik bezog sich auf die bruchstückhaften Darbietungen, da nur einzelne Akte aus den Repertoirestücken Moniuszkos dargebracht worden waren. Das Ausstellungstheater als Möglichkeit zu nützen, um die fragmentarisch ausgestellten Objekte in der Rotunde in ihrer Vervollständigung dem Ausstellungsbesucher zu präsentieren, war demnach kaum Folge geleistet worden. Noch hatte man das Gastspiel als Chance gesehen, die bereits in kleinem Rahmen ausgerichtete polnische Fachausstellung zu übertreffen und durch den „lebendigen“ Charakter des polnischen

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Vgl. Stefan Keym: „Kulturhauptstadt des geteilten Polen? Zum Beitrag der Musik zur Stilisierung Zakopanens und der Tatra-Region zu einem nationalen Wertezentrum“. In: Detlef Altenburg [u. a.] (Hg.): *Im Herzen Europas: Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen*. Wien [u.a.]: Böhlau 2008, S. 307-325. S. 313.

²⁶¹ N.N.: „Das polnische Theater“. In: Martin Hürlimann (Hg.): *Das Atlantisbuch des Theaters*, S. 779-786. S. 782.

²⁶² Rüdiger Ritter: *Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939*. Stuttgart: Steiner 2004, S. 177.

²⁶³ Vgl. ebd.

Theaters auf internationaler Ebene zu überzeugen. So verglich man letztendlich die Leistungen des polnischen Theaters mit denen des tschechischen, welches kaum in der Rotunde vertreten gewesen war, aber umso stärker im Ausstellungstheater von seinen Fähigkeiten überzeugen konnte: „Prag sendete eine Musterbühne zur Ausstellung, die Polen brachten nur Bühnenmuster.“²⁶⁴

Auch das Gastspielensemble, welches im Ausstellungstheater als wesentlicher Faktor dazu beitrug, die heimische Kunst und Nation zu präsentieren, hatte das Publikum kaum für sich gewinnen können. Die Gesellschaft hatte sich hauptsächlich aus Künstlern zusammengesetzt, die aus Lemberg stammten. Nicht wie man es durch die vorangegangenen internationalen Gastspiele vermuten würde, aus Mitgliedern des Warschauer Nationaltheaters oder der Oper. Besonders hatte man in dieser Hinsicht die vom polnischen Komitee speziell im Voraus angepriesenen, auf internationaler Ebene bekannten Vertreter der polnischen Bühnen vermisst.²⁶⁵

5.2.1.6. Ungarisches Gastspiel

Zum Abschluss der Ausstellungsmonate zog die ungarische Gesandtschaft in das Ausstellungstheater sowie in die Fachabteilung der Rotunde, wo sie recht spät die bulgarische Abteilung ablöste. Zum ersten Mal in der Geschichte des offiziellen Bestehens des „Königlich ungarischen National-Theaters in Budapest“ seit 1840 war es zu einem Gastspiel in der „Schwesterstadt“ Wien gekommen. Eröffnet wurden die ungarischen Abende unter der Leitung Direktor Ede Paulays (1878-1894) mit einem Stück József Katonas. Katona gilt als einer der „meistgespielten ungarische[n] Dramatiker“²⁶⁶ des 19. Jahrhunderts. Der am Eröffnungsabend aufgeführten historischen Tragödie *Bánk Bán* sagte man nach, das ungarische Pendant zu Grillparzers zehn Jahre jüngerem Stück *Ein treuer Diener seines Herrn* zu sein. Die im 13. Jahrhundert angesiedelte Tragödie hatte besonders zur Zeit des Österreichisch-Ungarischen Ausgleichs eine wesentliche, den Nationalstolz der Ungarn bekräftigende Rolle inne gehabt. *Bánk Bán* war am Abend des 15. März 1848 – dem Beginn der Ungarischen

²⁶⁴ „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. In: *Die Presse*. Nr. 255. 12. September 1892, S. 2.

²⁶⁵ Vgl. Stanley Hochman (Hg.): *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*. Bd. 3. 2. Aufl. New York: McGraw Hill 1984, S. 136.

²⁶⁶ Paul Hernadi: „Das ungarische Theater“. In: Hürlimann (Hg.): *Das Atlantisbuch des Theaters*, S. 758-764. S. 759.

Revolution – auf Nachfrage des Volkes im Budapester Nationaltheater aufgeführt worden.²⁶⁷

Der Versuch der ungarischen Nation, sich aus fremdländischer Herrschaft zu befreien, um die Souveränität des ungarischen Staates zu erlangen, ist das zentrale Motiv in der Tragödie um den ungarischen Palatin Bánk. Nach der Schändung seiner Frau durch den Bruder der ungarischen Königin Gertrud führt Bánk einen persönlichen Vergeltungszug gegenüber der Königsfamilie an, blind gegenüber den Folgen, die seine Rache mit sich bringt, mit der Einstellung, dass ein König dem Volke dienen sollte und nicht das Volk dem König.²⁶⁸

Das ungarische Nationaltheater, dessen Repertoire sich in Budapest zum Großteil durch französische Übersetzungen präsentierte, ließ auch in den schauspielerischen Darbietungen Erinnerungen an das im Sommer stattgefundenene Gastspiel der Comédie-Française aufkommen.²⁶⁹ Insgesamt waren während des sechstägigen ungarischen Gastspiels mit Katonas *Bánk Bán*, Gergely Csikys *A nagy mama* und Madáchs *Tragödie des Menschen* drei nationale Stücke auf die Bühne des Ausstellungstheaters gebracht worden. Bei Grillparzers österreichischer Tragödie *Medea*, Halévys Bearbeitung der französischen Erzählung *L'Abbé Constantin*, sowie Moretos spanischer Komödie *Donna Diana* handelte es sich um Stücke, die in Wien bereits aufgeführt worden waren. Dennoch wurden die ungarischen Aufführungen in den Kritiken weniger mit den Darbietungen der Wiener Bühnen verglichen. Csiky mit seinen leicht gesellschaftskritischen Schauspielen sah man als den „hervorragendste[n] dramatische[n] Gesellschaftsmaler der Ungarn, ihr Sardou und Dumas in einer Person“.²⁷⁰ In gleicher Weise stellte man auch Madáchs *Tragödie des Menschen* weniger in einen kritischen Vergleich zu den im Juni abgehaltenen Darbietungen der *Tragödie des Menschen* vom Hamburger Theater. Beide Inszenierungen hatten ihre Schwerpunkte auf verschiedene Aspekte des Stückes gelegt. So hatte das deutsche Gastspiel vorwiegend durch seine Dekorationen bestochen, welche durch die beinahe schon „verschwenderische Freigiebigkeit“ des unterstützenden Theaterkomitees letztendlich als „schön colorirtes

²⁶⁷ Vgl. Adam Makkai (Hg.): *In Quest of the 'Miracle Stag': The Poetry of Hungary. An Anthology of Hungarian Poetry in English Translation from the Thirteenth Century to the Present*. Vol. 1. Chicago [u.a.]: Atlantis-Centaur 1996, S. 205.

²⁶⁸ Vgl. Mihály Szegedy-Maszák: „Romantic Drama in Hungary“. In: Gerald Gillespie (Hg.): *Romantic Drama. A Comparative History of Literatures in European Languages*. Vol. 9. Amsterdam [u.a.]: John Benjamins 1994, S. 297-315. S. 299f.

²⁶⁹ Vgl. Hugo Klein: „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. In: *Die Presse*. Nr. 273. 2. Oktober 1892, S. 1.

²⁷⁰ „Vom ungarischen Theater“. In: *Die Presse*. Nr. 272. 1. Oktober 1892, S. 2.

Bilderbuch“ präsentiert worden war.²⁷¹ Mit der *Tragödie des Menschen* leitete das ungarische Nationaltheater, welches in den Kritiken auch als die „ungarische Burg“²⁷² bezeichnet wurde, letztendlich das Ende der internationalen Gastspielreihe ein. Im Gegensatz zu den Hamburgern bestach es an jenem Abend weniger durch seine schmückenden Details, sondern durch seine schauspielerischen Leistungen. Vor allem sollte durch das Gastspiel die ungarische Schauspielkunst in den internationalen Wettbewerb gestellt werden, erst dann kam der Vergleich durch die heimische Dramatik.²⁷³

So waren Stücke ausgewählt worden, die an jedem Abend einen anderen namhaften Schauspieler des Budapester Nationaltheaters vorführten. Unter anderem waren Schauspieler, wie Emilia Pulszky-Markus als Donna Diana oder Marie Jaszai als Medea, aufgetreten. Letztere mag mitunter dazu beigetragen haben, dass die Ungarn in Wien durch ihren realistischen Stil beeindruckten. In einer Kritik zur Medea-Aufführung beschreibt die *Presse* die Leistungen Jaszais als

Schilderung der Leidenschaft[, die] sich keine Fessel auferlegen zu müssen glaubt – daß diese Medea in Schmerz und Wuth sich auf dem Boden wälzt wie ein wildes Tier und im Affect sich die Kleider vom Leibe reißt, bis sie im bloßen Hemde dasteht[.]²⁷⁴

Die Darbietungen des Budapester Nationaltheaters bildeten schlussendlich einen würdigen Ausklang der einundzwanzigwöchigen Gastspielreihe mit schauspielerischen und dramatischen Kostproben von insgesamt fünfzehn verschiedenen europäischen Bühnen. Die in der *Presse* erschienen abschließenden Worte Robert Hirschfelds zum Ende der Ausstellung heben erneut hervor, was in den angeführten Aufzeichnungen der internationalen Gastspiele hinsichtlich der Stellung Wiens als „führende“ Theaterstadt deutlich gemacht werden sollte:

Die hochentwickelte chzechische Opernkunst, die musterhafte Bühne des Prager Nationaltheaters hat von hier aus, ungehemmt durch politische Erwägungen, die

²⁷¹ Vgl. „Internationale Musik- und Theaterausstellung. Ausstellungstheater“. In: *Das Vaterland*. Nr. 278. 7. Oktober 1892, S. 3.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Vgl. „Die Musik- und Theater-Ausstellung. Die Ungarn im Ausstellungs-Theater“. In: *Neue Freie Presse*. Nr. 10101. 7. Oktober 1892, S. 4.

²⁷⁴ Hugo Klein: „Ausstellungs-Theater. Gastspiel des Budapester National-Theaters“. In: *Die Presse*. Nr. 279. 8. Oktober 1892, S. 1.

künstlerische Geltung des gebildeten Europa erlangt. Berlin und Frankfurt haben nach den Wiener Erfolgen die czechische Nationaltruppe zu einem Gastspiel geladen. Alle, die ihn noch nicht kannten, entdeckten in Smetana einen czechischen Classiker. Ohne Zweifel haben die czechischen Aufführungen im Ausstellungstheater die Kunstfreunde von Wien und Prag einander näher gerückt. Nationale Gegensätze milderte die veredelnde Kunst.... Die neue künstlerische Bewegung in Italien wurde kräftig fühlbar im Gebiete unserer Ausstellung. Unsere besten Künstler lauschten bewundernd, angeregt und von lebhaften Impulsen getrieben der Kunst der Italiener. Das schlaffe Wiener Kunsttreiben wurde wieder aufgerüttelt und sei es auch nur durch ästhetischen Streit über den künstlerischen Werth der neu-italienischen Richtung. Unvergleichlichen Genuß in anderer Art bot die Goldoni-Truppe; auch die altherwürdige Comédie-Francaise begab sich in die Pratergründe; bei dem Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters lernten wir – unser Burgtheater schätzen; die Kunst der Polen und Ungarn warf ihren Widerschein in das schmucke Ausstellungs-Theater. Es hat unserer Theaterstadt Leben zugeführt und ist selbst nun dem Untergange geweiht.²⁷⁵

Die zum Großteil von den Wiener Organisatoren publizierten Ausstellungstexte konnten zwar ein gewisses Image Wiens als „führende“ Musik- und Theaterstadt übermitteln, allerdings beschränkte sich dieses Bild insbesondere auf den „theoretischen“ Teil, die Fachausstellung in der Rotunde. Weniger als „Theaterstadt“, sondern als „Kulturförderer“ hatte sich Wien in diesen Monaten gezeigt, das sich mit der Errichtung des Ausstellungstheaters in einen direkten internationalen Vergleich begeben hatte, wodurch besonders ein „traditionslastiges“ Wiener Theater in den Vordergrund gerückt worden war.

²⁷⁵ Robert Hirschfeld: „Das Ende. (Schluß der Musik- und Theater-Ausstellung am 9. October 1892.)“. In: *Die Presse*. Nr. 280. 9. Oktober 1892, S. 1.

6. Resümee

Die in den vergangenen Jahren erschienenen Studien zur Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892 machen deutlich, dass Wien gegen Ende des 19. Jahrhunderts vornehmlich als „Musikstadt“ betrachtet wurde, was bereits die Entwicklung von der Idee einer Gedenkfeier zu Ehren Mozarts zu einer internationalen Großausstellung zeigt. Zwar waren theaterspezifische Ereignisse in der Ausstellung nicht minder erfolgreich und erhielten ebenso hohe mediale Aufmerksamkeit, sie wurden dennoch von der Vorherrschaft der Musik in den Schatten gestellt. Dies belegen zahlreiche musikspezifische Begleitpublikationen zur Ausstellung sowie beispielsweise der im Ausstellungspark aufgestellte Bau der Gibichungenhalle zu Wagners *Nibelungen*-Aufführung in Bayreuth. Trotz allem darf nicht vergessen werden, dass der Anlass zur Errichtung Alt-Wiens die Schaffung einer angemessenen Umgebung zur Darstellung des Hanswurstes zum Zweck hatte. Die Ausstellung mit ihrem umfassenden Rahmenprogramm agierte als großangelegtes Spektakel, indem sich Wissenschaft, Wirtschaft, Kunst und Amüsement miteinander vereinten. Sie galt als Freizeitvergnügen und gesellschaftliches Ereignis.

Ein Blick auf die Gestaltung des Ausstellungstheaters, welches die Züge eines bürgerlichen Theaters trägt, sowie auf das Theaterprogramm lässt des Weiteren erkennen, dass die Organisatoren auf ein vielschichtiges und „verhältnismäßig“ gleichrangiges Ausstellungspublikum aus waren. Von der dramatischen Darstellung der Schauspieler abgesehen herrschte eine sehr kritische Haltung von Seiten der lokalen Tageszeitungen gegenüber der Programmgestaltung. Vorwiegend waren Komödien und Tragödien, Opern sowie Ballette aufgeführt worden. Immer wieder wurde diesbezüglich die Aktualität jener Stücke in Verbindung zur Ausstellung und in Anbetracht des herrschenden Zeitgeistes in Frage gestellt. Des Weiteren unterstanden die führenden Wiener Zeitungen politischen Parteien oder Interessensgruppen, weshalb die Berichterstattung kaum als rein objektiv betrachtet werden kann.

Mit dem Ausstellungstheater und seinen internationalen Vorstellungen war somit ein öffentlicher Raum bereitgestellt worden, welcher ernsthafte Kritik zu Ausstellungsinszenierung und -vorhaben erlaubte. Insbesondere produktiv zeigte sich in jener Hinsicht die Berichterstattung der lokalen Presse mit Beiträgen zahlreicher Theater- sowie Musikwissenschaftler. Im Gegensatz dazu standen die verschiedenen Fachabteilungen in der Rotunde, die vornehmlich als nationale Legitimationsapparate

fungierten. Wie angeführt, verzeichnet bereits Nußbaumer im damaligen Diskurs zur Fachausstellung, genauer gesagt zu den größeren Abteilungen Italiens, Frankreichs, Spaniens, Großbritanniens und Irlands, Russlands und Polens, einen verstärkt „sachlich gehaltene[n] bzw. wohlwollende[n] Ton“.²⁷⁶ Idealisiert wurden mittels der vor Ort vertretenen Kunst und der repräsentierten Geschichte die jeweiligen Nationen und deren Herrschaftshäuser, welche aufgrund ihrer „leblosen“ Substanz den Besuchern, trotz vorhandenem „unterschwelligem Transport gängiger nationaler Stereotype und politischer Ressentiments“,²⁷⁷ verhältnismäßig wenig Anregung und Freiheit gewährten, sich aktiv am Ausstellungsdiskurs zu beteiligen.

Im ersten Teil der Arbeit wurde festgestellt, dass die besondere Einzigartigkeit der Ausstellung auf dem erstmaligen Versuch beruhte, „internationale“ Theater- und Musikgeschichte einem breiten öffentlichen Publikum zugänglich zu machen. Gleichzeitig übte sie einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung nicht nur wienspezifischer Theaterhistoriographie aus. Im Gegensatz zur Fach- und Spezialausstellung in der Rotunde, die sich mit der ethnographischen Abteilung ebenfalls außereuropäischer Theatergeschichte widmete, fand mit den Aufführungen des Ausstellungstheaters eine reine Repräsentation europäischer Theaterkulturen statt. Hier wurden verschiedenen Theaterformen nebeneinander gestellt und zugänglich gemacht. Zwar war ein chinesisches Schattenspieltheater errichtet worden, das Schauspiele auf internationaler Ebene – den Fernen Osten mit einbezogen – präsentieren sollte, trotzdem dominierten auch im Schattenspiel- und Marionettentheater Aufführungen europäischer Stücke. Im „Ausstellungsprater“ passierte „Internationalität“ demnach konkret im europäischen Rahmen.

So sollte auch die Bühne des Ausstellungstheaters – in einer Zeit, in der in Europa der Nationalitätenkonflikt zentrales politisches Thema war – primär als Werkzeug fungieren, um europäische Nationalcharaktere zu betonen und zu vergleichen. Dass Dramatik und Theater keine nationalen Grenzen kennt, zeigte sich bereits in den ersten Aufführungswochen und sollte den „Wettbewerb aller Kultur-Nationen“ im Ausstellungstheater deutlich von der Fach- und Spezialausstellung abheben. Die angeführten Stücke der internationalen Gastspiele lassen weiterhin erkennen, dass die Ziele einer nationalen Abgrenzung im Ausstellungstheater und damit die von Nußbaumer definierten drei Ebenen „kultureller Hierarchien“ deutlich abgeschwächt worden waren.

²⁷⁶ Nußbaumer: *Identity on Display*, S. 50

²⁷⁷ Ebd.

Das heißt, dass auf der Bühne des Ausstellungstheaters nationale Abgrenzung nicht primär durch die lebendige Zurschaustellung heimischer Theatergeschichte geschah, sondern auf der Basis eines künstlerischen Wettstreits durch die dargebrachten Leistungen der jeweiligen Gesellschaften. Vergangene sowie zeitgenössische Theaterkunst nahmen im Wettstreit um die führenden Theaterstädte eine gleichberechtigte Stellung ein, weshalb die „traditionslastigen“ Wiener Bühnen im Ausstellungstheater weniger präsent erschienen als in der theaterhistorischen Fachabteilung. Grob gesagt, konnte die Intention der Organisatoren, die dominierende Rolle im Theaterleben einzunehmen, in jener Hinsicht nicht erfüllt werden, da man sich hauptsächlich auf das „glanzvolle Erbe“ der Wiener Theatertradition konzentriert hatte. Ein eingehender Bezug auf zeitgenössische Entwicklungen des Wiener Theaters fehlte. Im Gegensatz zur Fachaussstellung und den von Nußbaumer definierten hierarchischen Ebenen zur Demonstration Wiens als führender Musik- und Theatermetropole dominierte im Ausstellungstheater, durch dessen Selbstkritik fördernden Charakter, der internationale Kulturaustausch. So hatte Wien während den Monaten der Ausstellung vor allem die Rolle einer „internationalen Kulturmetropole“ übernommen, die sich verstärkt als Förderer der gastierenden Gesellschaften präsentiert hatte und von diesen als Sprungbrett zu internationalem Ruhm genutzt worden war.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Primärquellen

Bibliotheken

- Bibliothek des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien
- Wiener Stadtbibliothek
- Österreichische Nationalbibliothek

Ausstellungsführer und -kataloge:

Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Special-Ausstellung*. Wien: Verl. der Ausstellungs-Commission 1892.

Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer. Anleitung zur Besichtigung der Ausstellung, mit besonderer Rücksichtnahme auf die Jugend*. Wien: Verl. der Ausstellungs-Commission 1892.

Rainer, Louis: *Illustrierter Führer durch die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*. Wien: Verl. der Ausstellungs-Commission 1892.

Glossy, Karl (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Fach-Katalog der Abtheilung für Deutsches Drama und Theater*. Wien 1892.

Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Erläuterung der Gibichungenhalle und Verzeichnis der Wagner-Ausstellung*. Wien: Verl. der Ausstellungs-Commission 1892.

Zitierte Zeitungen:

Das Vaterland

- „Eröffnung der Musik- und Theaterausstellung“. Nr. 128. 8. Mai 1892, S. 3-5.
- „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 141. 21. Mai. 1892, S. 3-4.

- „Internationale Musik- und Theaterausstellung“. Nr. 142. 22. Mai 1892, S. 3-4.
- „Internationale Musik- und Theaterausstellung“. Nr. 145. 25. Mai 1892, S. 5.
- „Das böhmische Nationaltheater in der Ausstellung“. Nr. 149. 29. Mai 1892, S. 4.
- „Das Gastspiel der „Comédie Française“. Nr. 152. 1. Juni 1892, S. 1-2.
- „Mascagni in Wien“. Nr. 259. 18. September 1892, S. 1-2.
- „Internationale Musik- und Theaterausstellung. Ausstellungstheater“. Nr. 278. 7. Oktober, S. 3.

Die Presse

- Granichstaedten, Emil: „Das Ausstellungs-Theater. (Eröffnungs-Vorstellung)“. Nr. 128. 8. Mai 1892, S.1-2.
- „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 141. 21. Mai 1892, S. 10.
- „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 142. 22. Mai 1892, S. 14.
- „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 146. 26. Mai 1892, S. 14-15.
- Granichstaedten, Emil: „Ausstellungs-Theater. Gastspiel der Comédie Française“. Nr. 149. 29. Mai 1892, S. 1-2.
- „Theater- und Kunstdachrichten (Ausstellungs-Theater)“. Nr. 150. 30. Mai 1892, S. 2.
- Hirschfeld, Robert: „Musik- und Theater-Ausstellung. Gastspiel des königlich böhmischen Landes- und National-Theaters“. Nr. 159. 9. Juni 1892, S. 1-2.
- „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 255. 12. September 1892, S. 2.
- Hirschfeld, Robert: „Ausstellungs-Theater. Glossen zu den italienischen Opern-Aufführungen“. Nr. 265. 24. September 1892, S. 1-2.
- „Vom ungarischen Theater“. Nr. 272. 1. Oktober 1892, S. 1-3.
- Klein, Hugo: „Internationale Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 273. 2. Oktober 1892, S. 1.
- Klein, Hugo: „Ausstellungs-Theater. Gastspiel des Budapester National-Theaters“. Nr. 279. 8. Oktober 1892, S. 1-2.
- Hirschfeld, Robert: „Das Ende (Schluß der Musik- und Theater-Ausstellung am 9. Oktober 1892.)“. Nr. 280. 9. Oktober 1892, S. 1-2.

Montags-Zeitung

- „Die Musenburg im Prater“. Nr. 663. 9. Mai 1892, S. 1.

Neue Freie Presse

- „Die Musik- und Theater-Ausstellung. Das Ausstellungs-Theater“. Nr. 9950. 7. Mai 1892, S. 5-6.
- „Internationales Ausstellungs-Theater“. Nr. 9955. 12. Mai 1892, S. 1-3.
- „Die Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 9965. 22. Mai 1892, S. 5-6.
- „Die Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 9973. 30. Mai 1892, S. 2-3.
- Lothar, Rudolph: „Von den Marionetten“. Nr. 9974. 31. Mai 1892, S. 1-3.
- „Die Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 9975. 1. Juni 1892, S. 5-6.
- „Das Gastspiel der Comédie Française (Ein Nachwort)“. Nr. 9982. 9. Juni 1892, S. 1-2.
- „Die Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 9983. 10. Juni 1892, S. 4.
- „Internationales Ausstellungs-Theater. (Gastspiel der Madame Réjane. „Froufrou“ von Meilhac und Halévy. „Ma Cousine“ von Meilhac.)“. Nr. 9985. 12. Juni 1892, S. 1-3.
- „Wiener Dekorations-Malerei“. Nr. 9991. 18. Juni 1892, S. 5-6.
- „Die Tragödie des Menschen“. Nr. 9995. 22. Juni 1892, S. 1-3.
- „Jo Triumphe!“ Nr. 10082. 18. September 1892, S. 1-2.
- „Die Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 10083. 19. September 1892, S. 2.
- „Die Musik- und Theater-Ausstellung. Die Ungarn im Ausstellungs-Theater“. Nr. 10101. 7. Oktober 1892, S. 4.
- „Die Musik- und Theaterausstellung“. Nr. 10103. 9. Oktober 1892, S. 5.

Pester Lloyd

- Schönthan, Paul v.: „Wiener Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. I.“. Nr. 128. 28. Mai 1892, 1. Beilage.
- Schönthan, Paul v.: „Das Wiener Ausstellungstheater“. Nr. 118. 17. Mai 1892, 1. Beilage.

Prager Tagblatt

- „Theater. Internationale Ensemble-Gastspiele“. Nr. 151. 1. Juni 1892, S. 8.

Wiener Caricaturen

- „Ausstellungs-Caricaturen“. Nr. 20. 15. Mai 1892, S. 1-2.

Wiener Sonn- und Montags-Zeitung

- „Musik-Ausstellung“. Nr. 22. 30. Mai 1892, S. 1-2.
- „Musik- und Theater-Ausstellung“. Nr. 23. 6. Juni 1892, S. 5.

Wiener Zeitung

- „Theater und Musik-Ausstellung in Wien. I.“. Nr. 106. 7. Mai 1892, S. 1-2.
- Wiener Abendpost. „Theater“. Nr. 118. 23. Mai 1892. S. 6.
- Wiener Abendpost. „Theater“. Nr. 201. 2. September 1892. S. 1-2.
- Wiener Abendpost. „Theater. Internationales Ausstellungs-Theater: Gastspiel von Mitgliedern der Comédie-Française“. Nr. 123. 30. Mai 1892, S. 1-2.
- Beck, Friedrich: Wiener Abendpost. „Theater“. Nr. 127. 3. Juni 1892, S. 1-3.

Sekundärliteratur:

Auspitzer, Emil: *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*. Vortrag gehalten im Niederösterreichischen Gewerbeverein am 23. Oktober 1891.

Bahr, Hermann: *Erinnerung an Burckhard*. Berlin: Fischer 1913.

Beer, Rudolf: „Die Fach-Ausstellung des Königreiches Spanien“. In: Schneider, Sigmund (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles 1894, S. 171-172.

Castle, Eduard: „Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft in Wien“. In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (1945/46)*. Bd. 1. Wien: Gerlach und Wiedling, S. 234-241.

Ciuffoletti, Zeffiro: *Das Reich der Habsburger 1848-191. Photographien aus der österreichisch-ungarischen Monarchie*. Wien: Brandstätter 2001

Coolus, Romain: „Frankreich. Die Schauspielkunst. Madame Réjane“. In: Mayer, Friedrich Arnold (Hg.): *Deutsche Thalia. Jahrbuch für das gesammte Bühnenwesen*. Wien 1902, S. 355-356.

- Corssen, Stefan: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*. Tübingen: Niemeyer 1998.
- Csendes, Peter/Opll, Ferdinand (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt*. Bd. 3: *Von 1790 bis zur Gegenwart*. Wien [u.a.]: Böhlau 2006.
- Danielczyk, Julia: „Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 und ihre imagebildende Funktion“. In: Hulfeld, Stefan/Peter, Birgit (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Jg. 55 (2009). Wien [u.a.]: Böhlau, S. 27-38.
- Dürmann, Peter: *Heimat und Identität. Der moderne Mensch auf der Suche nach Geborgenheit*. Tübingen [u.a.]: Hohenrain 1994.
- Eisner-Eisenhof, Angelo von: „Die Fach-Ausstellung der Republik Frankreich“. In: Schneider, Siegmund (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles 1894, S. 195-198.
- Fichtinger, Christine: *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Soziokulturelle Untersuchung des Wiener Musiklebens im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl. 2004.
- Flaig, Egon: „Volkssouveränität ohne Repräsentation. Zum ‚Römischen Staatsrecht‘ von Theodor Mommsen“. In: Küttler, Wolfgang/Rüsen, Jörn/Schulin, Ernst (Hg.): *Geschichtsdiskurs*. Bd. 3: *Die Epoche der Historisierung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1997, S. 321-339.
- Fleischer, Oskar: *Die Bedeutung der Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*. Universal-Bibliothek für Musik-Literatur. Leipzig 1894.
- Gersmann, Gudrun/Kohle, Hubertus (Hg.): *Frankreich 1871 – 1914: die Dritte Republik und die Französische Revolution*. Stuttgart: Franz Steiner 2002.
- Greisenegger, Wolfgang: „Das Theater der Tschechoslowakei“. In: Hürlimann, Martin (Hg.): *Das Atlantisbuch des Theaters*. Zürich: Atlantis 1966, S. 749-757.
- Hart, Julius/Hart, Heinrich: „Das Deutsche Theater des Herrn L'Arronge (1882)“. In: Marx, Peter W. /Watzka, Stefanie (Hg.): *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt*, S. 17-71.
- Hays, Michael: *The Public and Performance. Essays in the History of French and German Theatre 1871 – 1900*. Ann Arbor: UMI Research Press 1981.

- Herrmann, Max: „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes“. Vorlesung vom 27. Juni. In: Klier, Helma (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 15-24.
- Herrmann, Max: „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Einleitung“. In: Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 231-238.
- Hernadi, Paul: „Das ungarische Theater“. In: Hürlimann, Martin (Hg.): *Das Atlantisbuch des Theaters*. Zürich: Atlantis 1966, S. 758-764.
- Hill, Philip G. (Hg.): *Our Dramatic Heritage. Vol. 3: The Eighteenth Century*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press 1987.
- Hipkins, A. J.: „Die Fach-Ausstellung des Königreiches Gross-Britannien und Irland“. In: Schneider, Siegmund (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles 1894, S. 213-216.
- Hoffmann, Hans-Christoph: *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd 2: Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*. München: Prestel 1966.
- Hollweg, Brenda: *Ausgestellte Welt. Formationsprozesse kultureller Identität in den Texten zur Chicago World's Columbian Exposition (1893)*. Heidelberg: Universitätsverl. Winter 2001.
- Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos 2007.
- Iggers, Georg G.: „Historisches Denken im 19. Jahrhundert. Überlegungen zu einer Synthese“. In: Küttler, Wolfgang/Rüsen, Jörn/Schulin, Ernst (Hg.): *Geschichtsdiskurs. Bd. 3: Die Epoche der Historisierung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1997, S. 459-470.
- Ilg, Jens/Bitterlich, Thomas (Hg.): *Theatergeschichtsschreibung. Interviews mit Theaterhistorikern*. Marburg: Tectum 2006.
- Izard, Forrest: *Heroines of the Modern Stage*. New York: Sturgis and Walton 1915.
- Jiránek, Jaroslav: „Die Semantik des Melodrams. Ein Sonderfall der musiko-literarischen Gattungen, demonstriert am Werk Zdeněk Fibichs“. In: Bernhart, Walter (Hg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen: Methodik und Analyse*. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Tübingen: Narr 1994, S. 153-174.
- Keym, Stefan: „Kulturhauptstadt des geteilten Polen? Zum Beitrag der Musik zur Stilisierung Zakopanes und der Tatra-Region zu einem nationalen Wertezentrum“. In:

- Altenburg, Detlef [u. a.] (Hg.): *Im Herzen Europas: Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen*. Wien [u.a.]: Böhlau 2008, S. 307-325.
- Kindermann, Heinz: „Theaterwissenschaft“. In: Hürlimann, Martin (Hg.): *Das Atlantisbuch des Theaters*. Zürich: Atlantis 1966, S. 414-433.
- Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt [u. a.]: Campus 1990.
- Kristan, Markus: *Oskar Marmorek. Architekt und Zionist, 1863 - 1909*. Wien [u. a.]: Böhlau 1996.
- Küttler, Wolfgang/Rüsen, Jörn/Schulin, Ernst (Hg.): *Geschichtsdiskurs*. Bd. 3: *Die Epoche der Historisierung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1997, Vorwort.
- Maierbrugger, Arno: *Kunstkritik als Phänomen kultureller Kommunikation. Feuilletonistische Strategien zwischen Kulturbewusstsein und Ideologie im bildkunstkritischen Tagesfeuilleton der Ersten Republik. Ein Beitrag zur Österreichischen Medien- und Kommunikationsgeschichte*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1993.
- Makkai, Adam (Hg.): *In Quest of the 'Miracle Stag': The Poetry of Hungary. An Anthology of Hungarian Poetry in English Translation from the Thirteenth Century to the Present. Vol. 1*. Chicago [u.a.]: Atlantis-Centaur 1996.
- Mangini, Nicola: „Das italienische Theater“. In: Hürlimann, Martin (Hg.): *Das Atlantisbuch des Theaters*. Zürich: Atlantis 1966, S. 551-576.
- Marx, Christoph: „Die »Geschichtslosigkeit Afrikas« und die Geschichte der deutschen Afrikaforschung im späten 19. Jahrhundert“. In: Küttler, Wolfgang/Rüsen, Jörn/Schulin, Ernst (Hg.): *Geschichtsdiskurs*. Bd. 3: *Die Epoche der Historisierung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1997, S. 272-281.
- Marx, Peter W./Watzka, Stefanie (Hg.): *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*. Tübingen: Francke 2009.
- N.N.: „Das polnische Theater“. In: Hürlimann, Martin (Hg.): *Das Atlantisbuch des Theaters*. Zürich: Atlantis 1966, S. 779-786.
- N.N.: „Die Ausstellung der Kaiserlich russischen Hof-Theater“. In: Schneider, Siegmund (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles 1894, S. 175-176.
- Nossig, Alfred: „Polen's Kunst und Künstler. Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892“. In: Schneider, Siegmund (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles 1894, S. 168.

- Nußbaumer, Martina: „Identity on Display. (Re-)Präsentation des Eigenen und des Fremden auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892“. In: Burghartz, Susanna/Habermas, Rebekka (Hg.): *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft. Alltag*. Jg. 13 (2005), Wien [u.a.]: Böhlau, S. 45-58.
- Nußbaumer, Martina: *Integration des Partikularen. Vielfachkodierbarkeit als Erfolgsgrundlage der ‚Musikstadt Wien‘-Erzählung*. Tagung Das Surplus von Wien. Stadterzählungen zwischen Ikonisierung und Pluralisierung, IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaft in Wien, 20. – 22. Jänner 2005.
- Nußbaumer, Martina: „Die Konstruktion Wiens als ‚Musikstadt‘. Skizzen einer Spurensuche in der Wienbibliothek“. In: Danielczyk, Julia/Mattl-Wurm, Sylvia /Mertens, Christian (Hg.): *Das Gedächtnis der Stadt. 150 Jahre Wienbibliothek im Rathaus*. Wien [u.a.]: Oldenbourg 2006, S. 14-24.
- Paupié, Kurt: *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848-1959. Bd. I: Wien*. Wien [u.a.]: Braumüller 1960.
- Peter, Birgit/Payr, Martina (Hg.): „Wissenschaft nach der Mode“? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Wien: Lit 2008.
- Peter, Birgit: „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion“. In: Hulfeld, Stefan/Peter, Birgit (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Jg. 55 (2009). Wien [u.a.]: Böhlau, S. 193-210.
- Praxl, Inge: *Wissenschaft, Drama, Theater. Alfred Freiherr von Bergers dramenästhetische Vorlesung an der Universität Wien vor dem kulturellen Hintergrund der Wiener Moderne*. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl. 2009.
- Priester, Eva: *Kurze Geschichte Österreichs. Bd. 2: Aufstieg und Untergang des Habsburgerreiches*. Wien: Globus 1949.
- Raack, Kurt: *Das Deutsche Theater zu Berlin unter der Direktion Adolph L'Arronge. Beiträge zu seiner Geschichte und Charakteristik*. Berlin: Verl. des Vereins für die Geschichte Berlins 1928.
- Raffler, Marlies: *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*. Wien [u.a.]: Böhlau 2007.

- Ranzoni, EM[erich]: „Der moderne Theaterbau und die Special-Ausstellung von Fellner und Helmer“. In: Schneider, Siegmund (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, Wien: Moritz Perles 1894, S. 300-304.
- Ritter, Rüdiger: *Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939*. Stuttgart: Steiner 2004.
- Rubey, Norbert/Schoenwald, Peter: *Venedig in Wien. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*. Wien: Ueberreuter 1996.
- Schneider, Siegmund: „Die Geschichte der Ausstellung“. In: Schneider, Siegmund (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles 1894, S. 3-26.
- Schröer, Emil: „Der Deutsche Reichs-Ausschuss“. In: Schneider, Siegmund (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles 1894, S. 31-32.
- Sittard, Joseph: *Kritische Briefe über die Wiener internationale Musik- und Theater-Ausstellung*. Hamburg: C. Boysen 1892.
- Steiner, Herbert (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 15. Frankfurt a. M.: Fischer 1959.
- Steinbeck, Dietrich: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin: de Gruyter 1970.
- Stivender, David: *Mascagni. An autobiography compiled, edited and translated from original sources*. London: Kahn and Averill 1988.
- Storch, Ursula: „Alt-Wien dreidimensional. Die Altstadt als Themenpark“. In: Kos, Wolfgang/Rapp, Christian (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Wien Museum im Künstlerhaus, Nov. 2004-März 2005. Wien: Czernin 2004, S. 159-164.
- Šubert, Fr[antišek] Ad[olf]: *Das Böhmisches National-Theater in der Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung zu Wien im Jahre 1892*. Prag: Verl. des Nationaltheater-Consortiums 1892.
- Szegedy-Maszák, Mihály: „Romantic Drama in Hungary“. In: Gillespie, Gerald (Hg.): *Romantic Drama. A Comparative History of Literatures in European Languages, Vol 9*. Amsterdam [u.a.]: John Benjamins 1994, S. 297-315.
- Teuber, Oscar: „Das Ausstellungs-Theater und seine Thaten“. In: Schneider, Siegmund (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles 1894, S. 305-309.

Ther, Philipp: „Die Tschechen als kulturelles Modell? Kulturtransfers von Böhmen nach Südosteuropa zur Zeit des späten Habsburgerreiches“. In: Ulf Brunnbauer [u.a.] (Hg.): *Schnittstellen: Gesellschaft, Nation, Konflikt und Erinnerung in Südosteuropa*. Festschrift für Holm Sundhaussen zum 65. Geburtstag. München: Oldenbourg 2007, S. 217-228.

Thies, Ralf: *Ethnograph des dunklen Berlin. Hans Oswald und die „Großstadt-Dokumente“ (1904-1908)*. Köln: Böhlau 2006.

Vitéz, Ildikó: „Menschheitsgeschichte als Traumspiel. Imre Madáchs ‚Die Tragödie des Menschen‘ am Wiener Burgtheater (1934)“. In: Fritz, Bärbel/Schultze, Brigitte/Turk, Horst (Hg.): *Forum modernes Theater*. Bd. 21: *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*. Tübingen: Gunter Narr 1997, S. 251-266.

Walter, Edith: *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende. Ideologischer Anspruch und ökonomische Erfordernisse*. Wien [u.a.]: Böhlau 1994.

Walter, Michael: „Die veristischen Prototypen. Marktstrategien, ‚rustikale Exotik‘ und der Reiz des Unmittelbaren“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter/Hellmuth, Eckhart (Hg.): *Exotica: Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*. Münster: Lit 2003, S. 175-191.

Weilen, Alexander von: *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hof-Theater*. Bd. 1: *Die Theater Wiens*. Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1899, Vorrede.

Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagewerk*. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1993.

Nachschlagewerke:

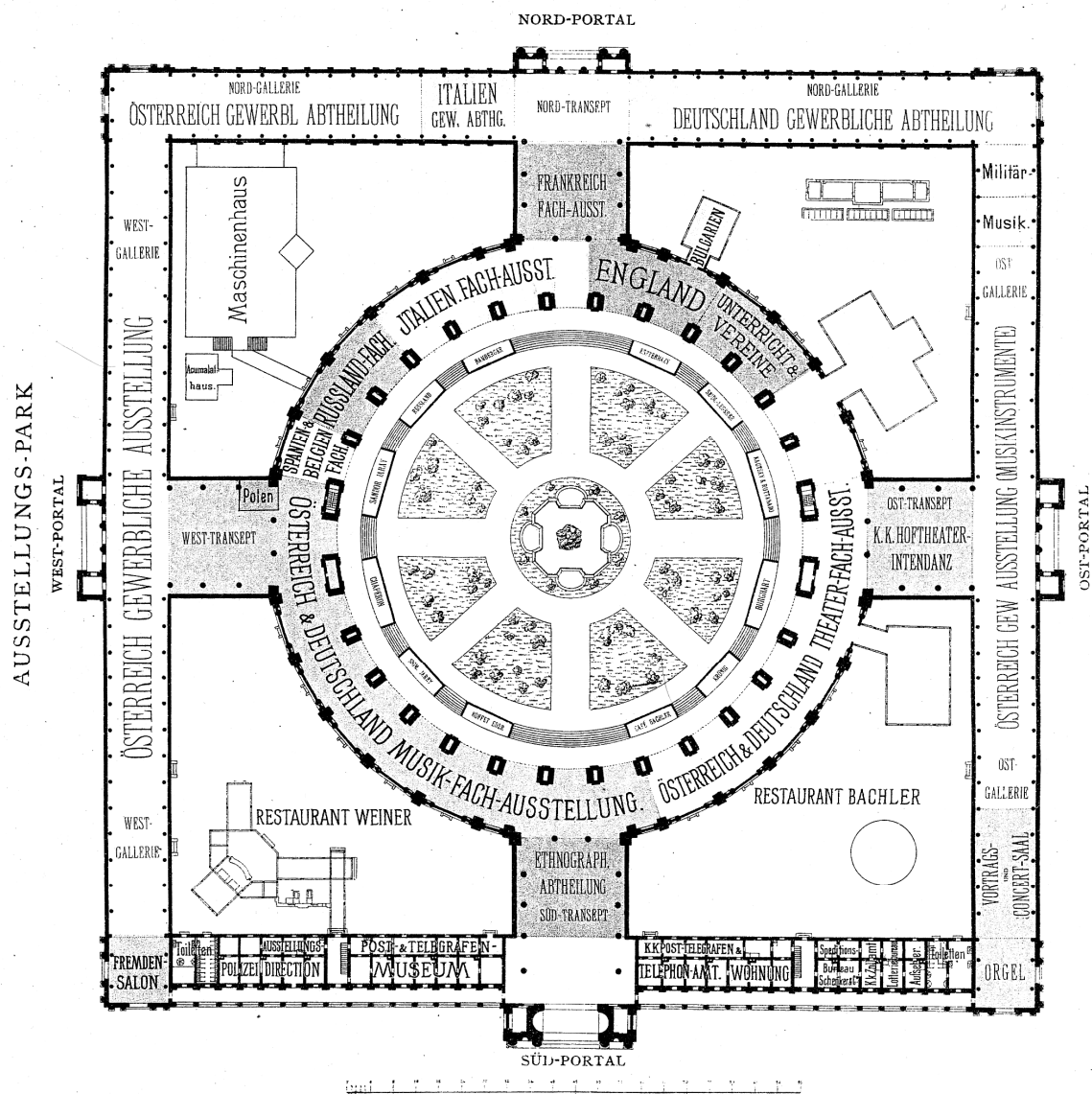
Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950*. Wien: Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1975-2009.

Hochman, Stanley (Hg.): *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama. An International Reference Work in 5 Volumes*. New York: McGraw-Hill 1984.

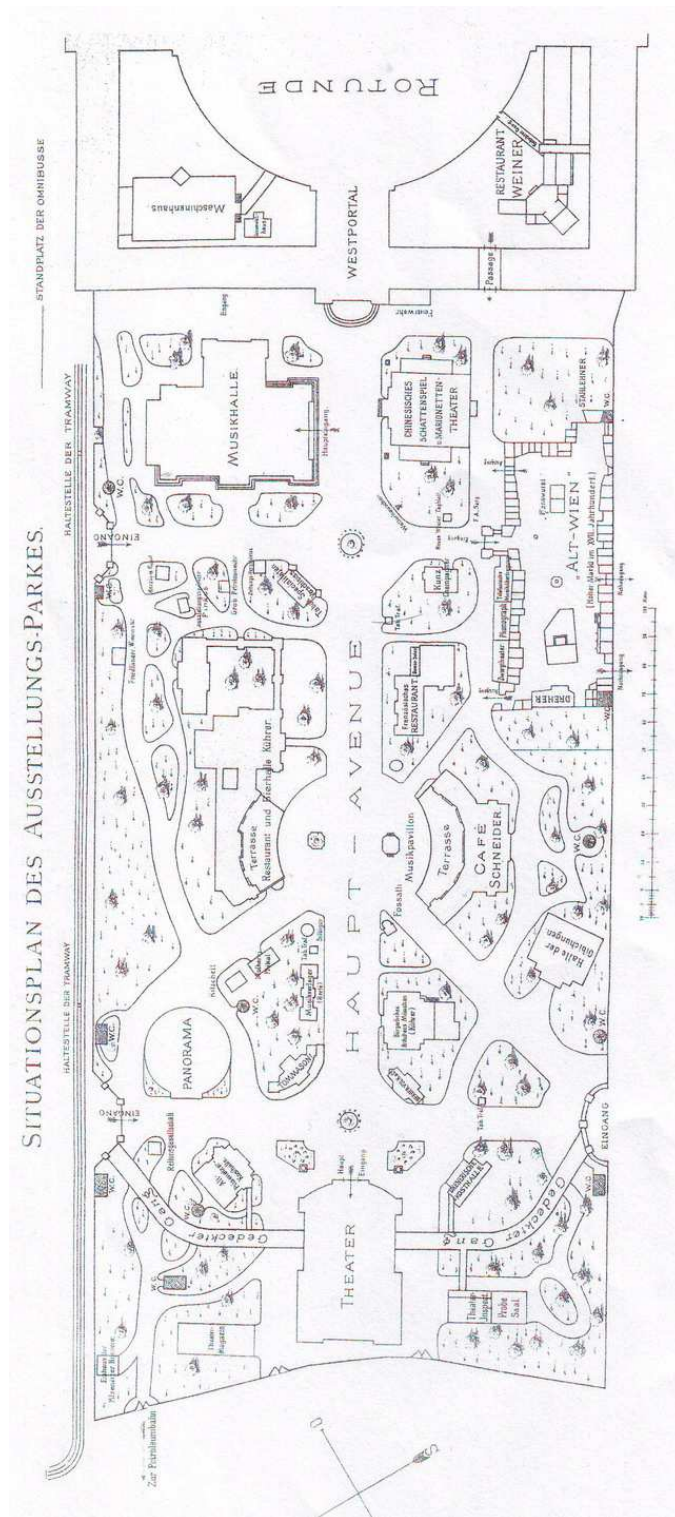
Internetquelle:

Köhler, Erich: „Das 19. Jahrhundert I.“. In: Krauß, Henning/Rieger, Dietmar (Hg.): *Erich Köhler: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*. Bd. 6. 2. Aufl. Digitale Bearbeitung. Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. 2006. http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2569/pdf/19_Jahrhundert_1.pdf. 22. August 2010.

Anhang

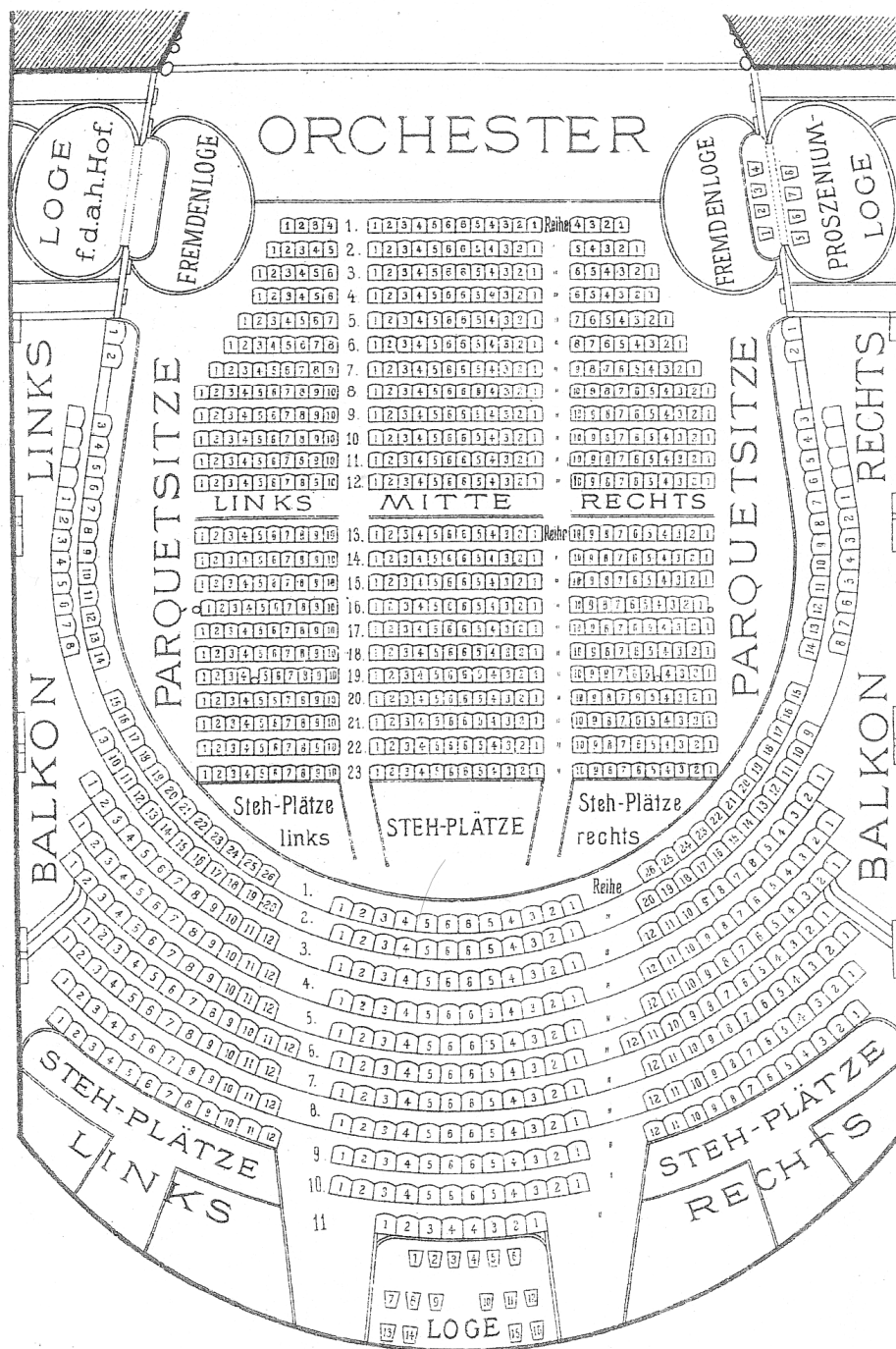


„Plan der Rotunde“, in: Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Special-Ausstellung.*

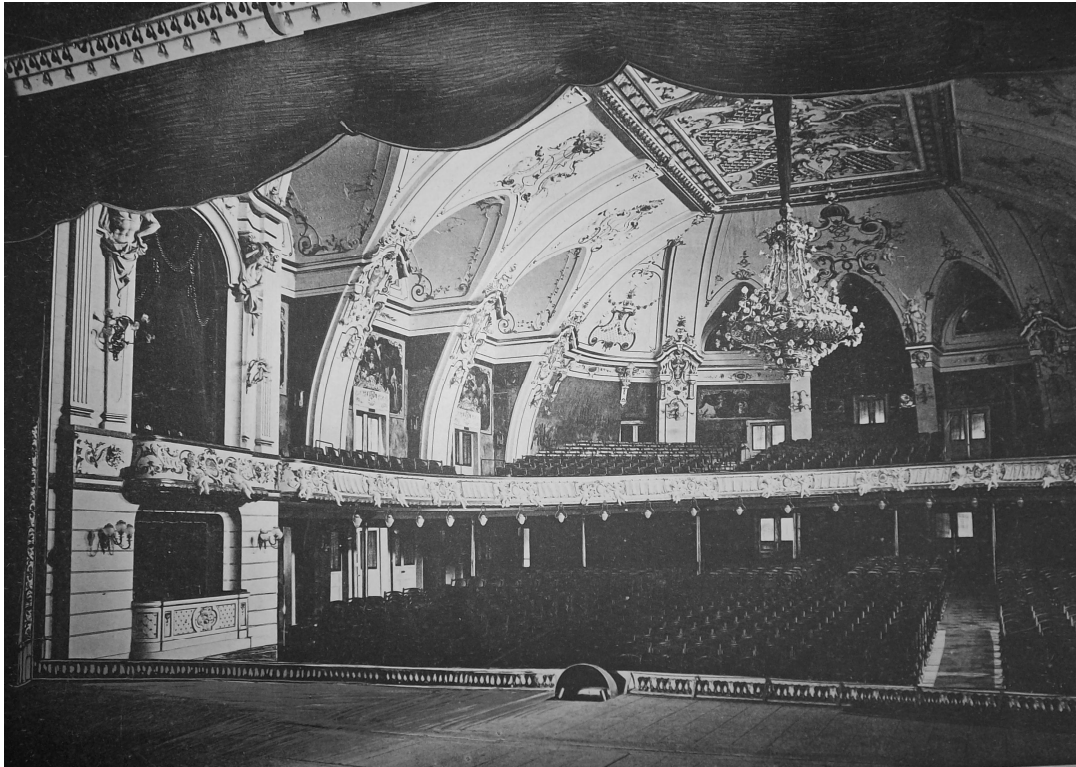


„Situationsplan des Ausstellungs-Parkes“, in: Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Special-Ausstellung.*

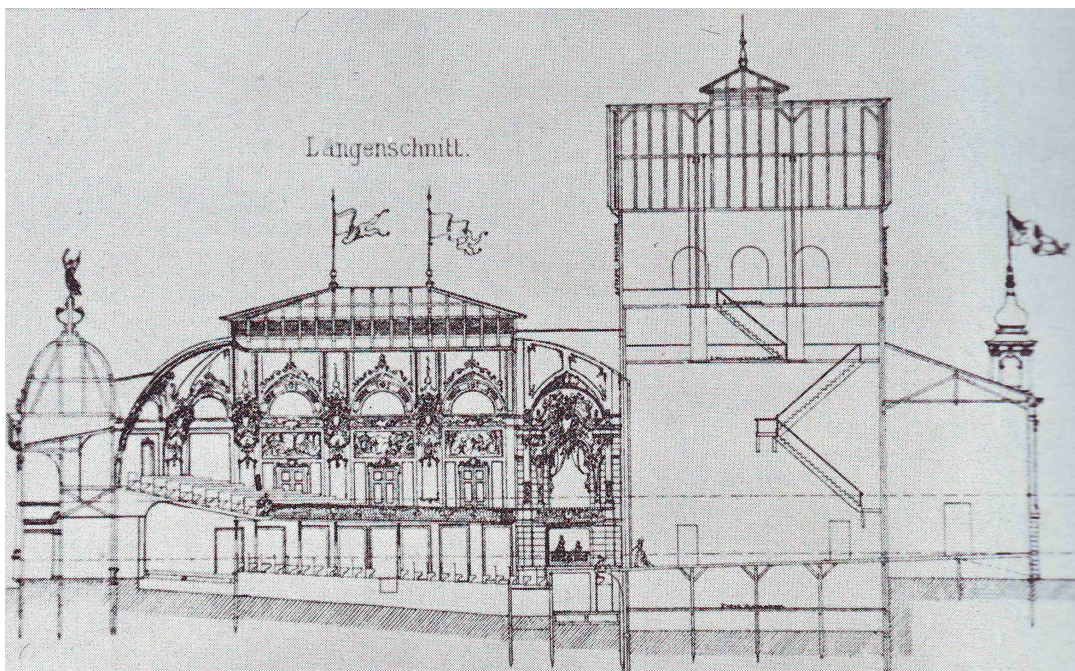
INTERNATIONALES
 AUSSTELLUNGS-THEATER.



„Internationales Ausstellungs-Theater“, in: Ausstellungs-Commission (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Special-Ausstellung.*



„Das Internationale Ausstellungs-Theater. Ausblick von der Bühne auf den Saal“, in: Siegmund Schneider (Hg.): *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*.



Längenschnitt des Ausstellungstheater, in: Hans-Christoph Hoffmann: *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd 2: *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, S. 143.

Programm des Ausstellungstheaters²⁷⁸

Gastspiel des „Deutschen Theaters“ in Berlin:

7. Mai:	Die Weihe des Hauses	Fest-Ouvertüre	Ludwig van Beethoven
	Stella	Trauerspiel	Johann Wolfgang von Goethe
	Die Mitschuldigen	Lustspiel	Johann Wolfgang von Goethe
8. Mai:	Stella	Trauerspiel	Johann Wolfgang von Goethe
	Die Mitschuldigen	Lustspiel	Johann Wolfgang von Goethe
9. Mai:	Die Kinder der Excellenz	Lustspiel	Ernst v. Wolzogen und William Schumann
10. Mai:	Die Kinder der Excellenz	Lustspiel	Ernst v. Wolzogen und William Schumann
11. Mai:	Doktor Klaus	Lustspiel	Adolph L'Arronge
12. Mai:	Die Kinder der Excellenz	Lustspiel	Ernst v. Wolzogen und William Schumann
13. Mai:	Das Wintermärchen	Schauspiel	William Shakespeare
14. Mai:	Die Kinder der Excellenz	Lustspiel	Ernst v. Wolzogen und William

²⁷⁸ Zusammengestellt mittels der Theaterzettel-Abdrucke, in: Neue Freie Presse, im Zeitraum vom 7. Mai bis 6. Oktober 1892.

			Schumann
15. Mai:	Die Kinder der Exzellenz	Lustspiel	Ernst v. Wolzogen und William Schumann
16. Mai:	Die Neuvermählten	Schauspiel	Björnstjerne Björnson
	Quintus Horatius Flaccus	Lustspiel	Hans Müller
	Ein Hut	Schwank	Emile de Girardin
17. Mai:	Die Kinder der Exzellenz	Lustspiel	Ernst v. Wolzogen und William Schumann
18. Mai:	Quintus Horatius Flaccus	Lustspiel	Hans Müller
	Die Neuvermählten	Schauspiel	Björnstjerne Björnson
	Ein Hut	Schwank	Emile de Girardin
19. Mai:	Doktor Klaus	Lustspiel	Adolph L'Arronge
20. Mai:	Die Kinder der Exzellenz	Lustspiel	Ernst v. Wolzogen und William Schumann

Gastspiel des „Deutsches Volkstheaters“ :

21. Mai:	Thermidor	Drama	Victorien Sardou
22. Mai:	Thermidor	Drama	Victorien Sardou

Nestroy-Abend, Gastspiel des „Carltheaters“ :

23. Mai:	Umsonst	Posse	Johann Nestroy
	Unverhofft	Posse	Johann Nestroy

Gastspiel der „Comédie-Française“:

24. Mai:	La Nuit d’Octobre		Alfred de Musset
	Les Femmes savantes	Lustspiel	Molière
25. Mai:	Il ne faut jurer de rien	Lustspiel	Alfred de Musset
	Le Bonhomme Jadis	Lustspiel	Henri Murger
26. Mai:	Nachmittag : (Deutsches Volkstheater)		
	Der Pfarrer von Kirchfeld	Volksstück	Ludwig Anzengruber
	Abend: (Comédie-Française)		
	Mademoiselle de la Seiglière	Lustspiel	Jules Sandeau
	Le Depit amoureux	Lustspiel	Molière
27. Mai:	Mademoiselle de Belle-Isle	Lustspiel	Alexandre Dumas père
28. Mai:	Adrienne Lecouvreur	Lustspiel	Eugène Scribe und Ernest Wilfred Legouvé
29. Mai:	Nachmittag : (Deutsches Volkstheater)		

	Der Widerspenstigen Zähmung Abend: (Comédie-Française)	Lustspiel	William Shakespeare
	Le jeu de l'Amour et du hasard	Lustspiel	Marivaux
	Le Médecin malgré lui	Lustspiel	Molière
30. Mai:	Denise	Schauspiel	Alexandre Dumas fils
31. Mai:	Pépa	Lustspiel	Henri Meilhac und Louis Ganderax

Gastspiel des „Königlich böhmischen Landes- und Nationaltheaters“ in Prag:

1. Juni:	Die verkaufte Braut	Komische Oper	Friedrich Smetana
2. Juni:	Dimitrij	Große Oper	Antonín Dvořák
3. Juni:	Pelop's Brautwerbung	Melodrama	Zdeněk Fibich
4. Juni:	Die verkaufte Braut	Komische Oper	Friedrich Smetana
5. Juni:	Ein Diener seines Herren Dalibor	Drama Oper	František Jeřábek Friedrich Smetana
6. Juni:	Hans Wierauer Die verkaufte Braut	Drama Komische Oper	František Adolf Šubert Friedrich Smetana
7. Juni:	Dalibor	Oper	Friedrich Smetana
8. Juni:	Die verkaufte Braut	Komische Oper	Friedrich Smetana

Gastspiel des Theaters „l'Odéon“ in Paris:

9. Juni:	Frou-Frou	Lustspiel	Henri Meilhac und Ludovic Halévy
10. Juni:	Ma Cousine	Lustspiel	Henri Meilhac
11. Juni:	Ma Cousine	Lustspiel	Henri Meilhac
12. Juni:	Décoré	Lustspiel	Henri Meilhac
13. Juni:	Amoureuse	Lustspiel	Georges de Porto-Riche
14. Juni:	Décoré	Lustspiel	Henri Meilhac
15. Juni:	Amoureuse	Lustspiel	Georges de Porto-Riche
17. Juni:	Ma Cousine	Lustspiel	Henri Meilhac

Gastspiel des „Hamburger Stadttheaters“:

18. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
19. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
20. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
21. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
22. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
23. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách

24. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
25. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
26. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
27. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
28. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
29. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
30. Juni:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
1. Juli:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
2. Juli:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách
3. Juli:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách

Gastspiel der venezianischen Volksbühne:

4. Juli:	I rusteghi	Lustspiel	Carlo Goldoni
	Ballet-Divertissement	Ballett	k. k. Hofoperntheater
5. Juli:	El moroso del la nona	Lustspiel	Giacinto Gallina
	Ballet-Divertissement	Ballett	k.k. Hofoperntheater
6. Juli:	Le baruffe chiozzote	Lustspiel	Carlo Goldoni
	Ballet-Divertissement	Ballett	k.k. Hofoperntheater
7. Juli:	Serenissima	Lustspiel	Giacinto Gallina

8. Juli:	Ballet-Divertissement	Ballett	k.k. Hofoperntheater
	Sommernachtsfest:		
	I Recini da festa	Lustspiel	Riccardo Selvatico
	<u>Gastspiel Carl Friese:</u>		
9. Juli:	Wiener G'schichten	Posse	Carl Friese
	Der Verschwender	Original-Zaubermärchen	Ferdinand Raimund
	Ballet-Divertissement	Ballett	k.k. Hofoperntheater
	El moroso del la nona	Lustspiel	Giacinto Gallina
	<u>Gastspiel Carl Friese:</u>		
	Wiener G'schichten	Posse	Carl Friese
10. Juli:	Der Verschwender	Original-Zaubermärchen	Ferdinand Raimund
	Ballet-Divertissement	Ballett	k.k. Hofoperntheater
	Le baruffe chiozotte	Lustspiel	Carlo Goldoni
	<u>Gastspiel Carl Friese:</u>		
	Wiener G'schichten	Posse	Carl Friese
	Der Verschwender	Original-Zaubermärchen	Ferdinand Raimund
11. Juli:	Ballet-Divertissement	Ballett	k.k. Hofoperntheater
	<u>Gastspiel Carl Friese:</u>		
	Wiener G'schichten	Posse	Carl Friese
	Ballet-Divertissement	Ballett	k.k. Hofoperntheater
	Ein Stockwerk zu hoch,	Posse	Carl Friese

	oder: Irren ist menschlich		
12. Juli:	Geschlossen		
13. Juli:	Die Donaunixe	Ballett	Musik von Josef Bayer nach Motiven von Johann Strauß, Ballett von Friedrich Bourguignon-Baumberg
14. Juli:	Die Donaunixe	Ballett	
15. Juli:	Die Donaunixe	Ballett	
16. Juli:	Die Donaunixe	Ballett	
17. Juli:	<u>Gastspiel Carl Friese:</u>		
	Wiener G'schichten	Posse	Carl Friese
	Ein Stockwerk zu hoch, oder: Irren ist menschlich	Posse	Carl Friese
	Ballet-Divertissement	Ballett	k.k. Hofoperntheater
	Die Donaunixe	Ballett	
18.Juli-31.Aug:	Die Donaunixe	Ballett	

Gastspiel des „Deutschen Volkstheaters“:

1. September:	Wehe den Besiegten!	Drama	Richard Voß
2. September:	Wehe den Besiegten!	Drama	Richard Voß

3. September:	Brave Leut‘ vom Grund	Volksstück	Ludwig Anzengruber
4. September:	Wehe den Besiegten!	Drama	Richard Voß
5. September:	Geschlossen		

Gastspiel des „Theaters an der Wien“:

6. September:	Der verlorene Sohn	Schauspiel ohne Worte	Michel Carré fils
	Vorträge des „Kärntner Damen-Octetts“		k. k. Hofoper
7. September:	Der verlorene Sohn	Schauspiel ohne Worte	Michel Carré fils
8. September:	Der verlorene Sohn	Schauspiel ohne Worte	Michel Carré fils
9. September:	Der verlorene Sohn	Schauspiel ohne Worte	Michel Carré fils

Gastspiel des polnischen Theaters:

10. September:	Halka	Romantische Oper	Stanislaw Moniuszko
11. September:	Der Geisterhof	Romantische Oper	Stanislaw Moniuszko
12. September:	Halka	Romantische Oper	Stanislaw Moniuszko
13. September:	Der Geisterhof	Romantische Oper	Stanislaw Moniuszko
	Krakowiaken und Coralen	Singspiel	Karol Kurpiński

	Konzert		Eduard Reszke
14. September:	Halka	Romantische Oper	Stanislaus Moniuszko

Gastspiel der italienischen Opern-Gesellschaft:

15. September:	L' Amico Fritz	Oper	Pietro Mascagni
16. September:	L' Amico Fritz	Oper	Pietro Mascagni
17. September:	Pagliacci	Oper	Ruggero Leoncavallo
18. September:	Pagliacci	Oper	Ruggero Leoncavallo
19. September:	Il Birichino	bozzetto drammatico	Leopoldo Mugnone
	Cavalleria Rusticana	Oper	Pietro Mascagni
20. September:	Pagliacci	Oper	Ruggero Leoncavallo
21. September:	Il Birichino	bozzetto drammatico	Leopoldo Mugnone
	Cavalleria Rusticana	Oper	Pietro Mascagni
22. September:	L' Amico Fritz	Oper	Pietro Mascagni
23. September:	Il Birichino	bozzetto drammatico	Leopoldo Mugnone
	Cavalleria Rusticana	Oper	Pietro Mascagni
24. September:	La Tilda	Oper	Francesco Cilèa
25. September:	Pagliacci	Oper	Ruggero Leoncavallo
	Cavalleria Rusticana	Oper	Pietro Mascagni

26. September:	Il Birichino	bozzetto drammatico	Leopoldo Mugnone
	La Tilda	Oper	Francesco Cilèa
27. September:	Mala Vita	Oper	Umberto Giordano
28. September:	L' Amico Fritz	Oper	Pietro Mascagni
	La Danza esotica	Oper	Pietro Mascagni
29. September:	Mala Vita	Oper	Umberto Giordano
30. September:	Pagliacci	Oper	Ruggero Leoncavallo
	L' Amico Fritz	Oper	Pietro Mascagni

Gastspiel des „Ungarischen Nationaltheaters“ in Budapest:

1. Oktober:	Bánk Bán	Trauerspiel	József Katona
2. Oktober:	Donna Diana	Lustspiel	Augustin Moreto
3. Oktober:	A nagy mama	Lustspiel	Gergely Csiky
4. Oktober:	L' Abbe Constantin	Lustspiel	Ludovic Halévy
5. Oktober:	Medea	Trauerspiel	Franz Grillparzer
6. Oktober:	Die Tragödie des Menschen	Dramatische Dichtung	Imre Madách

Abstract

Diese Diplomarbeit sieht sich anhand des Beispiels der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 als ein Beitrag zur Dokumentierung der Anfänge wienspezifischer Theaterhistoriographie. Der wesentliche Grundgedanke der Ausstellung, welche vom 7. Mai bis zum 9. Oktober 1892 auf dem Weltausstellungsgelände im Wiener Prater stattfand, galt dem „Wettbewerb aller Kultur-Nationen“. Zum ersten Mal in der Geschichte war versucht worden eine Ausstellung, konzipiert für ein internationales Massenpublikum, gänzlich der Musik- und Theatergeschichte mittels der Darstellung von „lebendigem und totem Kulturgut“ zu widmen. Die Idee zu diesem Ereignis, die wesentlich dazu beitrug, dass Wien auch heute noch als die „Welthauptstadt der Musik“ wahrgenommen wird, entstammt dem gesellschaftlichen Kreis rund um Fürstin Pauline Metternich-Sándor und sollte das Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts zur führenden „Musik- und Theaterstadt“ emporheben.

Der erste Teil dieser Diplomarbeit bildet eine Übersicht zur aktuellen Quellenlage, den im Rahmen der Ausstellung publizierten Ausstellungstexten sowie die in den vergangenen Jahren erschienenen wissenschaftlichen Einzelstudien, darunter Diplomarbeiten und Aufsätze zur Ausstellung. Dass sich ein Großteil der Publikationen hauptsächlich dem musikspezifischen Bereich der Ausstellung widmet, weist darauf hin, dass Wien auch auf der Ausstellung überwiegend als „Musikwelthauptstadt“ wahrgenommen wurde. Trotz allem gab sich das „tote“ sowie auch das „lebendige“ auf der Ausstellung dargebrachte Theatergut nicht weniger erfolgreich als das musikalische. Weshalb Theater als Präsentationsform für die Kulturstadt Wien hinter die Musik treten musste, unter welchen konkreten Rahmenbedingungen Theater stattfand und was genau vom Theater erwartet wurde, soll eine Dokumentation der internationalen Gastspiele im Ausstellungstheater preisgeben.

Eine erste Annäherung an diese Fragen erfolgt durch die Betrachtung der politischen, wirtschaftlichen und wissenschaftliche Aspekte der Ausstellung. Besonders für die frühe Theaterwissenschaft gingen von der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen sichtbare Impulse aus, die sich nicht nur auf den deutschsprachigen Raum beschränkten. Man erhoffte sich besonders für die Theaterwissenschaft, die sich zu jener Zeit hauptsächlich mit theaterhistorischen Themen auseinandersetzte, eine deutliche Abgrenzung von dominierenden Disziplinen wie der Literatur- oder Musikwissenschaft. Als wesentlicher Faktor wirkten in dieser Hinsicht die internationalen Gastspiele des

Ausstellungstheaters, die nicht nur zum Zwecke des „Wettbewerbs aller Kulturnationen“ dienten, sondern als Ergänzung zu dem in der Fachausstellung gezeigten „toten“ Kulturgut überwiegend theaterpraktische Arbeit leisteten und die theorielastige Theaterwissenschaft auf eine weitere Ebene erweiterten.

Curriculum Vitae

Allgemeines

Name: Katharina Verena Lauterbach

Geburtsort: Wien, am 19.07.1987

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildungsweg

Seit 2005 Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien

Seit 2008 Bachelorstudium der Japanologie, Wien

2001 – 2005 Oberstufenrealgymnasium Theresianum, Eisenstadt

1997 – 2001 Hauptschule Theresianum, Eisenstadt

1993 – 1997 Volksschule Wolfgarten, Eisenstadt

Sonstige Tätigkeiten

09/2009 – 03/2010 Volontariat in der theaterhistorischen Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien
(Aufarbeitung des Teilnachlasses Emil Schippers)

05/2008 – 06/2008 Volontariat in der Österreichischen Botschaft in Tokio

09/2007 Praktikum in der Burgenländischen Landesregierung

07/2004 Praktikum im Rathaus Eisenstadt