



Kontrolle – Prestige – Vergnügen

Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010

Von Marion Linhardt

Vorbemerkung

Sozialgeschichte des Theaters – das soll im folgenden bedeuten: eine Geschichte der Berührungen der Institution und des Mediums Theater mit ‚Gesellschaft‘.¹ Diese Formel lenkt den Blick auf zwei Sachverhalte, nämlich zum ersten auf die Gruppe(n) derjenigen, die Theater rezipieren, also auf bestimmte Gesellschaftsausschnitte, aus denen sich gewissermaßen Publikum konstituiert, zum zweiten auf die Reflexion sozialer Konstellationen und Prozesse im Rahmen des künstlerischen Produkts ‚Theater‘, etwa auf der Ebene der behandelten Themen und Stoffe. Beide Sachverhalte sind nicht zu trennen von der grundsätzlichen Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Theater. Gegenwärtig stellt sich diese Frage mit besonderer Schärfe, und zwar – unabhängig vom Problem der Finanzierbarkeit von Kultur – in erster Linie als Frage nach der Bedeutung des ‚audiovisuellen Mediums‘ Theater in Zeiten der Medienkonkurrenz. Welche Qualitäten zeichnen das Theater gegenüber dem Kino, dem Fernsehen, dem Internet aus? Zweifellos sind dies vor allem Qualitäten, die mit der *Aufführungssituation* zu tun haben, jener spezifischen Anordnung, die Darsteller und Zuschauer unmittelbar aufeinander treffen lässt und in aller Regel eine größere Anzahl von Menschen als Publikum in einem Raum vereint. Ob jemand Theater besucht, bemisst sich nach persönlichem Interesse, in historischer Perspektive aber auch danach, was sich mit Theater im Kontext individueller und kollektiver Lebenswirklichkeiten verbindet, das heißt danach, was dem Theater zugetraut wird. Und es bemisst sich natürlich danach, in welchem Umfang Theater überhaupt zugänglich ist; als Ausschlusskriterien wirkten zumal im 18. und 19. Jahrhundert die Nichtzugehörigkeit zu einem bestimmten Stand, das Nichtverfügen über die notwendigen finanziellen Mittel, die räumliche Entfernung oder der Mangel an freier Zeit, gegenwärtig wohl eher weiche Faktoren wie die jeweilige kulturelle Sozialisation.

Wo und wie berühren Theater und Gesellschaft sich heute? Es ist nicht zu übersehen, dass das Theater in den großen Städten des deutschsprachigen Raums, verglichen mit dem späten 18., dem 19. und dem frühen 20. Jahrhundert, ein wichtiges Merkmal verloren hat: es ist nicht mehr Medium der Unterhaltung für viele. Diesem Bedeutungsverlust steht die Tatsache gegenüber, dass das *Spektrum* an Funktionen, die das Theater besitzt bzw. die ihm zugeschrieben werden, seit dem 18. Jahrhundert weitgehend unverändert geblieben ist: Theater unterhält, Theater bildet, Theater dient der Repräsentation, Theater reflektiert – mit sehr unterschiedlicher Brechung – gesellschaftliche Gegebenheiten. Bei einem Blick auf die

1 Dem kontinuierlichen Austausch mit W.E. Yates über das Wiener Theater verdanke ich entscheidende Anregungen. Ihm ist der vorliegende Beitrag gewidmet.

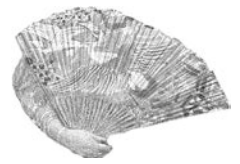
Wiener Theaterszene lassen sich neben diesen allgemeinen Tendenzen zwei spezifische Entwicklungen ausmachen: Einerseits hat das Wiener Theater jenes immense identitätsstiftende Potenzial eingebüßt, das Programmierer mehr als 150 Jahre lang bewogen hat, sich in ungezählten Streitschriften, Pamphleten und kulturhistorischen Abrissen leidenschaftlich mit seinem Erscheinungsbild und seiner Rezeption auseinander zu setzen; andererseits besitzt der seit langem gehegte Nimbus der „Theaterstadt“ Wien noch immer eine beachtliche, unter dem Gesichtspunkt der Metropolenkonkurrenz und des entsprechenden Stadtmarketing vielleicht gar eine zunehmende Relevanz für das Image Wiens.

Nähert man sich Wien und seinem Theater über Konzepte wie Identität oder Image, so erhebt sich die Frage, wie sich dieses „Wien“ eigentlich fassen lässt. Wien als räumliches und soziales Gebilde besaß und besitzt eine überaus komplexe Struktur. So entscheidend die Propagierung einer homogen gedachten Wiener Identität als ein gleichsam „Wesenhaftes“ für viele ideologische Konzepte der vergangenen Jahrhunderte war – hingewiesen sei in diesem Zusammenhang lediglich auf die für das Selbst- und Fremdbild Wiens ganz maßgebliche Kontrastierung mit Berlin –, so fern steht die Annahme eines einheitlich „Wienerischen“ der sozialen und kulturellen Realität dieser Stadt. Was also ist „Wien“, wer sind „die Wiener“? Um sich diesen Sachverhalten immerhin anzunähern und Wien als einen in einzigartiger Weise geordneten Raum des sozialen Miteinanders, des Wohnens, des Arbeitens und des Vergnügens zu erschließen, bietet sich das Modell einer kulturellen Topographie an, eine Betrachtungsweise, die, vom Stadtkörper ausgehend, räumliche Gegebenheiten, soziale Strukturen und kulturelle Hervorbringungen aufeinander bezieht. Die topographische Perspektive wäre als eine Möglichkeit zu begreifen, die Verankerung des Theaters in der städtischen Gesellschaft jenseits der mit erheblichen Problemen behafteten historischen Publikumsforschung² zu beschreiben.

Mit den Begriffen Identität und Topographie sind jene beiden Kategorien benannt, an denen sich die folgenden Ausführungen zum Wiener Theater vornehmlich orientieren. Diese Zugangsweise erhebt ebenso wenig Anspruch auf Objektivität wie die Auswahl der Aspekte der Wiener Theatergeschichte,³ die aus der vorgegebenen,

2 Die wesentlichen Beiträge zur Publikumsforschung im Bereich des Theaters hat zweifellos das Institut für Publikumsforschung an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (1973–1987) vorgelegt. Hier schließt die Dokumentation von Elisabeth Großegger: *Das Burgtheater und sein Publikum, Pächter und Publikum 1794–1817*. 2 Teilbde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989, an. Zu erwähnen ist an dieser Stelle weiterhin die Untersuchung von Johann Hüttner: *Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy*. In: *Maske und Kothurn* 18 (1972), S. 99–139.

3 Auf zwei Themenbereiche, die aus sozialhistorischer Perspektive durchaus von Interesse wären, deren Behandlung aber den hier gegebenen Rahmen sprengen würde, sei immerhin hingewiesen: es handelt sich um das Thema der sozialen Stellung von BühnenkünstlerInnen und um das Thema des Liebhaber- oder Dilettantentheaters.



drei Jahrhunderte umfassenden Zeitspanne herausgegriffen und diskutiert werden.⁴ Einige hauptsächliche Prämissen der Darstellung seien gleichwohl benannt: Erstens wird im Sinne einer integralen Theatergeschichtsschreibung die dem Miteinander und Gegeneinander der Disziplinen (Sprech-)Theaterwissenschaft und Musikwissenschaft nach wie vor zugrunde liegende, vom historischen Theateralltag aber nicht gedeckte Trennung von Sprechtheater und musikalischem Theater aufgegeben, fallweise auch die Trennung von institutionalisiertem Theater und semitheatralen Formen. Zweitens werden – entsprechend der im vorliegenden Kontext erforderlichen Entprivilegierung (hoch-)kultureller Erscheinungen – populäre, auf ein breites Publikum zielende Genres besondere Berücksichtigung finden, Genres, die übrigens fast durchwegs dem musikalischen Theater angehören. Drittens wird es im Hinblick auf die Berührung zwischen der Gesellschaft bzw. ihren Teilen und dem Theater vorrangig um *Zugänge* und um *Zugänglichkeiten* gehen: das Stichwort „Zugänge“ bezieht sich auf Räume für Theater, und zwar auf Räume der Stadt, die dem Theater erschlossen werden, und auf die eigentlichen Theatergebäude / Institutionen als Orte des Aufeinandertreffens von Theaterspiel und Zuschauer; mit „Zugänglichkeiten“ sind jene Bereiche der Theatergesetzgebung (inklusive herrschaftlicher Einzelentscheidungen) gemeint, die gleichsam die Rezeption von Theater steuern, wie etwa das Konzessions- und Privilegienwesen und die Zensur.

1. Theater zwischen Stadt und Hof

Will man das Verhältnis von Theater und Gesellschaft im Wien des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts zusammenfassend charakterisieren, dann sind wohl das von verschiedenen Instanzen getragene Bedürfnis nach Ordnung und die zunehmende Durchsetzung dieser Ordnung als die prägenden Faktoren zu nennen. Die Motive für solche Ordnungsbestrebungen waren durchaus vielfältig: sie reichten von der Definition von Machtverhältnissen über die Implementierung bestimmter Ideologien, denen ästhetische Programme häufig als Gewand dienten, bis zum Bemühen um Sozialdisziplinierung im weitesten Sinn. Die wirksamsten theaterpolitischen Setzungen des Zeitraums waren ohne Zweifel die bereits zu Beginn des Jahrhunderts getroffene Entscheidung der Stadt Wien, ein stehendes Theater zu errichten, die teilweise Aufgabe der Exklusivität höfischen Theaters durch die Adaption des Hofballhauses am Michaelerplatz als öffentlich zugängliches Theater in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias und der Erlass der Spektakelfreiheit durch Joseph II. im Jahr 1776, mit dem die jahrzehntelange Praxis der Vergabe ausschließlicher Privilegien aufgehoben wurde.

4 Als Überblicksdarstellungen, die allerdings methodisch erheblich voneinander abweichen, sind einschlägig: Franz Hadamowsky: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs.* Wien; München: Jugend und Volk 1988. (= *Geschichte der Stadt Wien.* 3.) und W.E. Yates: *Theatre in Vienna. A Critical History, 1776–1995.* Cambridge: Cambridge University Press 1996.

Heute Donnerstag den 22. May

Wird in dem Kaiserl. Königl. privilegirten Stadttheater nächst dem Kärnthnerthor aufgeführt werden/
 Eine aus dem Motiere entlehnte / mit sonderbarem Fleiß gefertigte / und mit wohl
 componirten Acten versehen / durchaus lustige Comddie /

betitelt :

Danns = Murst der gezwungene Arzt /

Ein durch die arglistige Raube seines bösen Weibes wider seinen Willen mit Prügeln
 und Rippenstöße zur Arzneykunst genöthiget / durch seine ungeschickte Recepte in unzählige Verwirrungen
 gesetzt / durch seine angespannene Intriguen mit Verbrüßlichkeit überhäufet / und wegen seiner
 doppelt unternommenen Heerth für an Galgen gekommen

Schlimmer VOCATIVUS,

Der durch die Schülkrankheit seiner Tochter b. y. nahe zur Verzweiflung gebrachte
Hausvater.

Es werden dabey zwey kleine Ballette aufgeführt,

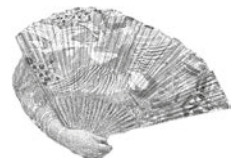
Ein sehr selten ein Dierbass von. Vertheilung toller Felle. In so heucheligen Dörfern sind ja er
 einen seltenen, guten Gelegenheits zu finden. Darin aus demselben Felle zu thun, darauf sich nachzugehen

In dem andern Ballet die Charaktere der Natur eine angemessene Landtschafft vor, welche die Natur
 ihrer andern Charaktere zu sein. Sie sind angeordnet, sich mit anderen Dörfern zu vergleichen. Diese über diese eine neue
 durch die Natur von Dörfern angeordnet, welche in Dörfern in ihrer Weisheit besteht, welche eine in un-
 ternehmene Schickung ihrer Natur beschreiben können; darauf geht die Natur Dörfern von Dörfern. Darin angeordnet

NB. Der Anfang ist um 6. Uhr.

Das Theater als Element einer in Teilen öffentlichen, vorwiegend jedoch auf einen exklusiven Kreis beschränkten *Kultur der Unterhaltung* verfügte in Wien in jenem Jahr 1707, in dem der Entschluss gefasst wurde, ein städtisches Theater zu bauen, über drei Typen von Schauplätzen, deren Nutzung je eigenen rechtlichen Vorgaben folgte und deren Zuschauer sich naturgemäß aus unterschiedlichen sozialen Schichten rekrutierten: die höfischen Bühnen, die sogenannten Ballhäuser und eine Reihe von Markthütten. Das Theater bei Hof, ein anlassgebundenes Festtheater, wurde im Bereich der Oper und des Balletts von einer Gesellschaft nahezu ausnahmslos italienischer Künstler realisiert, die dem Kaiser mittels des Obersthofmeisteramtes unterstanden und gleichsam dem Hofstaat angehörten; gesprochenes Theater gab es bei Hof in Form von Gastspielen verschiedener Commedia-dell'arte-Truppen, vor allem aber im Rahmen des höfischen Dilettantentheaters, über dessen breite Aktivitäten noch in der Regierungszeit Maria Theresias die Tagebücher des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch Auskunft geben.⁵ In drei öffentlichen Ballhäu-

5 Vgl. Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin. Eine Dokumentation von Elisabeth Großegger. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1987. (= Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, 12.)



sern in der Himmelfortgasse, der nahen Ballgasse und der Teinfaltstraße spielten zu Beginn des 18. Jahrhunderts wechselnde deutschsprachige und italienische Wandertruppen, die vom Kaiser über Einschaltung der Stadt Wien und der niederösterreichischen Regierung befristete Spielgenehmigungen erhielten. Diese Truppen fanden sich teilweise auch in den Markthütten auf dem Judenplatz, der Freyung und dem Neuen Markt, deren Vergabe seit 1382 in städtischer Hoheit lag und die während des Pfingstmarkts und des Katharinenmarkts, mit besonderen Genehmigungen zunächst auch darüber hinaus bespielt werden durften. Wesentlich für das hier vorgeführte *a-mimetische Theater* – eine Kombination von Seiltanz, Pantomime, Policinell-(Marionetten-)Spiel und vielem mehr – war, wie Gerda Baumbach herausgearbeitet hat, sein „componierter“ Charakter, mit dem sich „Regelverstoß und Grenzüberschreitung“ verbanden, und die räumliche und personelle Nähe zum Praktizieren von Heilkunst.⁶ Einschränkungen des öffentlichen Theaterspiels, etwa durch Versagung von Spielgenehmigungen, gab es, wie schon im 17. Jahrhundert, immer wieder, ob aufgrund von Todesfällen in der kaiserlichen Familie, aufgrund von Seuchengefahr oder politischen Unsicherheiten. Für die Aufrechterhaltung der Ordnung im Umfeld der genehmigten Aufführungen war die Theaterpolizei als städtische Behörde zuständig: die Komödianten wie ihr Publikum hatten Ehrbarkeit im Betragen zu wahren, andernfalls drohten Geld- oder „Leibstrafen“.

Das Theater nächst dem Kärntnertor, mit dessen Bau 1708 nach Erteilung des entsprechenden kaiserlichen Privilegs begonnen wurde, gehört zu den ganz frühen stehenden Theatern für ein zahlendes Publikum im deutschsprachigen Raum und zu den wenigen Theatern der Zeit, für die nicht bereits vorhandene Räumlichkeiten adaptiert, sondern die als eigenständige Bauaufgabe realisiert wurden. Das Prinzip des ausschließlichen Privilegs – des *privilegium privativum* –, das in Zusammenhang mit dem Bau und der Bespielung des Kärntnertortheaters in der Organisation des Wiener Theaterwesens auftaucht, war ein entscheidender Schritt hin zu einer Kanalisierung des Theaterspiels, die anfänglich vor allem ökonomisch begründet war, im Lauf der Jahrzehnte aber weiterreichende Implikationen gewann: mit dem *privilegium privativum* war eine Kontrollmöglichkeit hinsichtlich aller Spektakel gegeben, die außerhalb der privilegierten Institution angesiedelt waren, und dabei handelte es sich vorrangig um die Vergnügungen von „Dienstbotten und solchen gemeinen

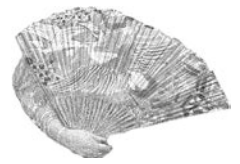
6 Gerda Baumbach: Kreuzerkomödie. „[...] um einen Kreuzer kann man von redenden Marionetten nicht viel fordern“. In: *Maske und Kothurn* 44 (2001), S. 101–131, hier S. 121. – Für Josef Anton Stranitzky, eine der „Gründungsgestalten“ des stehenden deutschsprachigen Theaters in Wien, hat Beatrix Müller-Kampel das Nebeneinander von Theaterspiel und heilkundlicher Betätigung festgehalten; vgl. Beatrix Müller-Kampel: *Hanswurst-Stranitzky. Zur Revision seiner Biographie. Mit Dokumenten aus Johann Evangelist Schlaglers Wiener-Skizzen*. In: *LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie / Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert / Forschung*: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [14.5.2012].

leuthen welche weder Zeit noch gelt zur Frequentirung deren ordinari Comödien und Opern haben“.⁷

Aus sozialgeschichtlicher Perspektive verdienen zwei Details aus der frühen Geschichte des Kärntnertortheaters besondere Erwähnung. Das erste betrifft die auftretenden Truppen und das Repertoire. Joseph I. hatte zwar der Stadt Wien das ausschließliche Privileg für den Bau eines Theaters verliehen, die Spielbewilligung aber dem Conte Francesco Maria Pecori, dem Leiter einer italienischen Operntruppe erteilt. Das Ansuchen der Stadt, im neuen Theater die deutsche Truppe Josef Anton Stranitzkys spielen zu lassen, die bis 1706 in der Komödienhütte auf dem Neuen Markt und seit 1707 im Ballhaus in der Teinfaltstraße aufgetreten war, wurde vom Kaiser zunächst abschlägig beschieden. Er wollte das Kärntnertortheater als italienisches Theater betrieben wissen, es der Stadt gegebenenfalls gar abkaufen, und tatsächlich wurde das Theater im November 1709 mit einer italienischen Vorstellung eröffnet. Doch schon zu Ostern des folgenden Jahres musste der Kaiser den Einzug der „Teutschen Comoedianten“ in das Kärntnertortheater genehmigen, die 1712 vom neuen Kaiser Karl VI. die offizielle Spielbewilligung erhielten und sich bis in die frühen 1720er Jahre mit verschiedenen italienischen Truppen arrangierten. Stranitzky trat als Pächter des Theaters in Erscheinung, ab 1716 vorübergehend in Gemeinschaft mit Johann Baptist Hilverding. Die Stadt hatte sich also in gewisser Weise gegen den Hof und den Adel und deren Theatervorliebe durchgesetzt. Eine zweite Beobachtung betrifft das Publikum des Kärntnertortheaters. Im Gegensatz zu späteren Jahrzehnten gab es hier anfangs noch billige Platzkategorien, die einen Besuch nahezu allen ermöglichten, für die auch eine Teilnahme an den Spektakeln in den Markthütten erschwinglich war. Das komische Theater des Hanswurst Stranitzky, bei dem sich dieses Publikum unterhielt, zog in gleicher Weise vermögende Mitglieder der Oberschicht an, wie der theaterhistorisch überaus aufschlussreiche und daher vielzitierte Brief der Lady Mary Wortley Montague an Alexander Pope vom 14. September 1716 belegt. Lady Montague besuchte während ihres Wien-Aufenthaltes neben der Uraufführung von Johann Joseph Fux’ „festa teatrale“ *Angelica vincitrice di Alcina* im Park der Favorita auch das Kärntnertortheater, wo man eine Version des Amphitryon-Stoffes gab, und berichtete darüber:

„The way is to take a box, which holds four, for yourself and company. The fixed price is a gold ducat. [...] I never laughed so much in my life. [...] But I could not easily pardon the liberty the poet has taken of larding his play with not only indecent expressions, but such gross words as I don’t think our mob would suffer from a mountebank; and the two Sosias very fairly let down their breeches in the direct view of the boxes, which were full of people of the finest rank, that

7 Zitiert nach Carl Glossy: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8 (1897), S. 238–340, hier S. 244 (Bericht des Bürgermeisters und Rathes der Stadt Wien an die Regierung vom 11. Dezember 1747).



*seemed very pleased with their entertainment, and they assumed me that this was a celebrated piece.*⁸

Die frühe Zeit des Kärntnertortheaters macht jenes breite Publikumsspektrum greifbar, in dem das spätere mythisierende Verständnis des „Wiener Volkstheaters“ als eines alle Schichten umfassenden Theaters wesentlich gründet. Tatsächlich fällt auf, dass noch lange Zeit ein Interesse der gesellschaftlichen Eliten an den „Belustigungen“ des „Volkes“ bestand, wohingegen der Zugang der Unterprivilegierten zu theatralen Veranstaltungen zunehmenden Restriktionen unterworfen wurde; 1751 verbot die Kaiserin außerdem eine Reihe von Spielformen, die den unteren Schichten eigentümlich waren, nämlich „die altersher üblichen Volksspiele, wie das: Sommer- und Winterspiel, das Adam- und Evaspiel, die Darstellung der Geburt Christi, und der heiligen drei Könige ec.“⁹ Nah waren sich die verschiedenen sozialen Schichten dann, wenn etwa Kaiser Franz sich dazu herabließ, Vorführungen auf den Marktplätzen zu besuchen – besonders zogen ihn die Darbietungen der berühmten Kinderpantomimentruppe des Philipp Nicolini in den Jahren 1746/47 an¹⁰ –, nah waren sie sich aber bald nicht mehr im Kärntnertortheater, dessen Eintrittspreise sich dergestalt entwickelten, dass weite Teile der Wiener Bevölkerung von einem Besuch ausgeschlossen blieben.¹¹ Ein Dekret vom Juli 1748 zielte darüber hinaus auf eine soziale Segregation auch innerhalb des Theaters: es wurde anbefohlen,

„daß in gmer Stadt Winn Comoedie=Haus nächst dem Kärntnerthor zu Absonderung deren dem Parterre befindlich. Zuschauern von dem hohen Adel und anders im Character distinguirten Personen, gleich von dem Orchestre ein geraumer und gemässer Plaz Verschlagen, und mit dem Amphiteatro durch eine Communications Stiegen verschlossen, wie nicht weniger zu bequemer Unterbringung der übrigen anwesende Spectatoren in allen denjenigen Taegen, wo keine Logen vorhanden, drey Baenk in einer vergrößerten Höhe nacheinander gestellet und ordentlich zusammengesetzt werden.“¹²

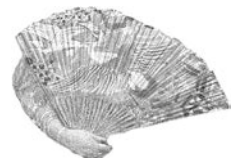
-
- 8 Letters from the Right Honourable Lady Mary Wortley Montague 1709 to 1762. Herausgegeben von R. Brimley Johnson. London: Dent [1906], S. 67 (Hervorhebungen von mir).
- 9 Zitiert nach Glossy, Theaterzensur, S. 250 (Verordnung vom 26. Oktober 1751).
- 10 Vgl. dazu Horst Flechsig: Opera Pantomima. Sprachloses Nachspiel der Commedia dell'arte. In: Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002. (= Forum Modernes Theater. 30.) S. 543–556, sowie: Theater, Feste und Feiern.
- 11 Vgl. Gerhard Tanzer: Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 1992. (= Kulturstudien. 21.) S. 138–140, sowie Ulf Birbaumer: Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade. Wien: Notring 1971. (= Dissertationen der Universität Wien. 47.) Kap. B.II („Das Publikum“).
- 12 Zitiert nach Gustav Zechmeister: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776. Wien: Böhlau 1971. (= Theatergeschichte Österreichs III: Wien. Heft 2.) S. 26–27. – Eine räumliche Trennung zwischen dem Adel und den übrigen Zuschauern wurde auch im Burgtheater realisiert.

Zwei kaiserliche bzw. königliche Verfügungen aus den Jahren 1728 und 1741 trugen zu einer institutionellen Verstetigung des Wiener Theaters bei, die ihrerseits die Grundlage für eine zielgerichtete Repertoirepolitik und damit zugleich für die Umsetzung bestimmter ästhetischer, gesellschaftlicher und herrschaftsideologischer Konzepte im Theater bildete: 1728 erhielten Joseph Carl Selliers und Francesco Borosini, beide Mitglieder der kaiserlichen Oper, das ausschließliche Theaterprivileg und die Verfügung über das Kärntnertortheater, 1741 übertrug die junge Königin Maria Theresia Selliers zusätzlich die seit 1720 bestehende Position des Appaldators, des Impresarios des Theaters bei Hof, und beauftragte ihn mit der Adaption des Ballhauses am Michaelerplatz, das zukünftig als ein zweites öffentliches, wenn auch dem Hof eng verbundenes Theater betrieben werden sollte. Das die beiden öffentlichen Theater und das Theater bei Hof umfassende Privileg Selliers' weist auf jenes System voraus, das Maria Theresia 1752 mit der Einsetzung der Generalspektakeldirektion schuf: ab diesem Zeitpunkt befanden sich das Kärntnertortheater und das im Ballhaus neu eingerichtete Burgtheater unter der Gesamtleitung des Hofes, obwohl die Stadt Wien auf ersteres nach wie vor einen Teilanspruch hatte.

Die Jahre des Selliers'schen Privilegs – seinen Hofvertrag konnte Selliers bis Fasching 1748 wahrnehmen, das Privileg für das Kärntnertortheater lief mit Fasching 1751 ab – zeigen in vielfältiger Weise, wie die Verfügung über Raum und die spezifische Beschaffenheit von Spielgenehmigungen die gesellschaftliche Anbindung des Theaters determinierten. 1728 etwa scheiterte Selliers' und Borosinis Versuch, die Oper aus der exklusiven Sphäre des Hofes herauszuführen und einem zahlenden Publikum zugänglich zu machen. Von April bis Dezember dieses Jahres gaben sie am Kärntnertortheater mit großem Erfolg neben den extemporierten deutschen Komödien mit Gottfried Prehauser als Hanswurst auch Opernvorstellungen, mussten diese Spielpraxis dann allerdings einstellen, nachdem der Kaiser sie – nicht zuletzt auf Intervention des langjährigen, dem Hof zugeordneten Opernprivileg-Inhabers Francesco Ballerini hin – unmissverständlich auf das ihnen zugestandene Repertoire zurückverwiesen hatte: „Comödien mit einigen untermischt gesungenen Intermedien, und nichts anders, zu präsentiren“¹³. Die Oper blieb also zunächst weiterhin dem bei Hof zugelassenen Kreis vorbehalten, während Selliers und Borosini ihrerseits mittels Differenzierung der Eintrittspreise für die deutsche Komödie einerseits und die „moderne“ italienische Komödie mit Musik andererseits – hier galten höhere Preise – den Zugang zum Theater und zu bestimmten Genres kanalisiert und darüber hinaus ihr Privileg zur Ausschaltung potenzieller Konkurrenten im Bereich des nicht-sesshaften Theaters nutzten: wiederholt schritt die niederösterreichische Regierung ein, wenn in den Markthütten außerhalb der regulären Marktzeit gespielt wurde. Auch Selliers' Nachfolger als Privilegiumsinhaber, Rocco Lo Presti¹⁴, berief sich mehrfach auf seinen Vertrag, zufolge dessen ihm „die Priva-

13 Zitiert nach Hadamowsky, Wien. Theatergeschichte, S. 196 (Erlass vom 11. Dezember 1728).

14 Am Beginn der Impresa Lo Prestis lag der Neubau des Burgtheaters, das am 13. Mai 1748, am Tag nach dem Geburtstag Maria Theresias, mit der Uraufführung von Christoph



tiva all- und jeder Spectaculn sowohl in der Stadt als samentlichen Vorstädten (nur allein die kleinen in Jahrmarckts-Zeiten ausgenohmen)“ bewilligt waren.¹⁵ Es wird sich zeigen, dass jene Spielformen, die man den unteren Schichten zuzuordnen geneigt ist, nämlich das „Theater des souveränen Schauspielers“ (Baumbach),¹⁶ das sich gewissermaßen der Literarisierung verweigerte, nicht nur in der vor-institutionellen Ausprägung als Markt- oder Vorstadtspektakel Restriktionen herausforderten, weil das institutionalisierte Theater die Konkurrenz fürchtete und zudem verschiedene Obrigkeitsinstanzen das Freizeitverhalten des „Pöbels“ zu reglementieren suchten. Auch innerhalb der Institution, nämlich im Kärntnertortheater oder „deutschen Theater“, machte sich das „regellose“ Theater zumal in Gestalt der extemporierten Komödie des Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon, gerade wegen seiner überwältigenden Popularität verdächtig: Die in den späten 1740er Jahren einsetzende und unter anderem auf die Bernardoniade gerichtete Debatte, für die der Begriff des „Hanswurststreits“ geprägt wurde, stellt sich vordergründig als Auseinandersetzung um die Ästhetik des Theaters dar; der Kampf um die Meinungshoheit hinsichtlich der öffentlichen Schauspiele, den die Verfechter eines regelmäßigen, literaturorientierten Theaters – als prominentester unter ihnen Joseph von Sonnenfels – führten, war jedoch ein zutiefst ideologischer, zielte doch die ‚Verregelmäßigung‘ des Theaters letztlich auf eine ‚Verregelmäßigung‘ der Untertanen. Ihnen wurde nahegelegt, welche Funktion Theater in ihrem Leben nun zu erfüllen habe: es sollte bilden und eine Schule der Sitten und der Moral sein.

Versuche, außerhalb des Kärntnertortheaters und des Burgtheaters für ein zahlendes Publikum Theater zu spielen, wurden also von den jeweiligen Privilegiumsinhabern, der niederösterreichischen Regierung und den zuständigen Hofämtern überwacht und gegebenenfalls unterbunden. In späterer Zeit, so unter der Hoftheaterpacht Giuseppe Afflisios gegen Ende der 1760er Jahre, konnten nicht-privilegierte Theaterunternehmer und Schausteller eine befristete Spielerlaubnis unter der Bedingung der Abtretung eines Teiles ihrer Einnahmen an den Hoftheaterpächter erhalten; zu ihnen gehörte die Badnerische Truppe des Johann Matthias Menninger, die in den Jahren 1769, 1770 und 1771 in der Leopoldstadt spielte und den Kasperl Johann Joseph La Roche berühmt machte – jenen Kasperl, der zur Hauptattraktion des ersten nach der Spektakelfreiheit erbauten vorstädtischen Privattheaters wurde, nämlich des 1781 eröffneten Theaters in der Leopoldstadt. Dass sich in den Jahren vor dem Erlass der Spektakelfreiheit trotz der zusätzlichen Spielgenehmigungen nicht notwendig ein breiteres Angebot für untere Schichten auftrat, hat Gerhard

Willibald Glucks „dramma per musica“ *La Semiramide riconosciuta* nach einem Text Pietro Metastasio eröffnet wurde.

- 15 Zitiert nach Hadamowsky, Wien. Theatergeschichte, S. 210 (Anordnung der Niederösterreichischen Repräsentation und Kammer vom Mai 1751).
- 16 Gerda Baumbach: Vorstellung zweier Welten und das Prinzip der Verkehrung. Die Tradition und Nestroy. In: Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Herausgegeben von W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer. Wien: Lehner 2006. (= Quodlibet. 8.) S. 71–89.

Tanzer für die Aufführungen im Hetz Amphitheater in der Weißgerber-Vorstadt und für die ab den 1770er Jahren beliebten Feuerwerke gezeigt: die Preise waren hier vornehmlich auf ein durchaus wohlhabendes Publikum ausgerichtet.¹⁷ Und auch mit der Tatsache, dass es ab 1741/42 zwei öffentlich zugängliche Theater mit einer beachtlichen Platzkapazität gab, in denen zunächst fast täglich gespielt wurde, ging nur bedingt eine Demokratisierung von Theater einher: der Eintritt für die meisten Platzkategorien war für große Teile der Bevölkerung nicht erschwinglich¹⁸ – Gratis-Vorstellungen am Burgtheater etwa anlässlich des Geburtstags des Kaisers, für die Selliers bzw. Lo Presti aus der kaiserlichen Schatulle entschädigt wurden, waren eine Besonderheit¹⁹ –, und die Konzentration des Burgtheaters auf die italienische Oper in den 1740er Jahren und auf französisches Schauspiel bzw. Opéra comique ab den 1750er Jahren band diese Bühne weiterhin an einen exklusiven Besucherkreis.

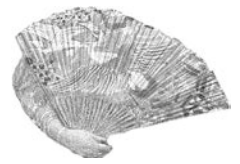
Noch in die Zeit der alleinigen Impresa Selliers', in die späten 1740er Jahre, fallen die ersten Bemühungen, in Auseinandersetzung mit den Reformbestrebungen Johann Christoph Gottscheds ein regelmäßiges deutsches Schauspiel in Wien zu etablieren.²⁰ Dieses vermochte sich jedoch gegenüber dem Erfolg der extemporierten Stücke vor allem Kurz-Bernardons, der, wenn auch mit Unterbrechungen, etwa 25 Jahre lang am Kärntnertheater spielte, vorerst nicht durchzusetzen. Die Theaterreform, die Maria Theresia 1751/52 vornahm, richtete sich in ihrem ästhetischen Kern gegen die extemporierte Komödie Kurz-Bernardons, erweist sich darüber hinaus in der Verschränkung mehrerer Ordnungsziele aber als grundsätzliches kulturpolitisches Datum: „alle Schauspiele in Wien“ sollten in Zukunft der Kontrolle eines dem Hof zugeordneten Directorial-Praesidenten unterstehen, dem die Direktoren – Franz Graf von Esterházy, dann Giacomo Conte Durazzo – Rechenschaft schuldig waren (wobei die tatsächliche Entscheidungsgewalt unmittelbar bei der Kaiserin bzw. beim Kaiser lag); für das Repertoire wurden Festlegungen getroffen, die das Stegreifspiel zurückdrängen sollten und ein vorerst vage formuliertes Konzept von Theaterzensur einschlossen; die Zahl der jährlichen Spieltage wurde beschränkt. Der einschlägige Erlass war das Norma-Edikt vom 17. Februar 1752, das hinsichtlich des Repertoires und dessen Kontrolle vorsah: „Die Comödie solle keine andere Compositionen spillen als die aus dem frantzösisch oder wällisch, oder

17 Tanzer, *Spectacle* müssen seyn, S. 141–142.

18 Zu den Einkommensverhältnissen der WienerInnen im betreffenden Zeitraum vgl. Roman Sandgruber: *Einkommensentwicklung und Einkommensverteilung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – einige Quellen und Anhaltspunkte*. In: *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.* Herausgegeben vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985, S. 251–263.

19 Sogenannte Freispektakel gab es noch im 19. Jahrhundert, etwa anlässlich von Geburten im kaiserlichen Haus.

20 Einschlägig hierzu ist u. a. Hilde Haider-Pregler: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien; München: Jugend und Volk 1980, Kap. IV.



spanisch theatri herkommen, alle hiesigen compositionen von Bernardon und anderen völlig aufzuheben, wann aber einige gute doch wären von weiskern, sollten sie ehender genau durchlesen werden und keine equivoques noch schmutzige Worte darinnen gestattet werden, auch denen Comoedianten ohne straff nicht erlaubt sein, sich selber zu gebrauchen.“²¹ Was die Reduzierung der bisher 260 Spieltage pro Jahr auf 210 Tage²² betrifft, so wurde vor allem der kirchliche Festkalender wirksam: ein Spielverbot gab es unter anderem während der Adventszeit ab 12. Dezember, während der gesamten Fastenzeit, an Allerheiligen, Allerseelen, Christi Himmelfahrt, Heilige Drei Könige, außerdem an den Namens- und Geburtstagen der Eltern der Kaiserin.²³ (Im späteren 18. und frühen 19. Jahrhundert wurde die Zahl der sogenannten Norma-Tage, also der Tage mit Spielverbot, allmählich wieder verringert.) In der Theaterreform Maria Theresias wird ein Bemühen um administrative und inhaltliche Reglementierung des Theaters von Seiten des Hofes manifest, das in den folgenden beiden Jahrzehnten in weiteren Einzelentscheidungen konkretisiert wurde und in die Einführung einer eigenständigen Theatralzensur einschließlich eines definitiven Extemporierverbotes im Jahr 1770 mündete.

Vor dem Hintergrund eines Spektrums kontrastierender theatraler Kulturen, das auf den ersten Blick demjenigen des frühen 18. Jahrhunderts ähnelte – der Hof pflegte ein exklusives Theater, das inzwischen in den Schlössern Schönbrunn und Laxenburg neue Räume gefunden hatte und nicht mehr von eigenen Hofkünstlern, sondern etwa vom französischen Schauspiel- und opéra-comique-Ensemble des Burgtheaters bestritten wurde, für den „Pöbel“ gab es „kleine fremde Spectaculen zu Marcktszeiten [und] Krippeln“²⁴ sowie Vorführungen jener Schausteller und Komödientheater, die sich mit den Hoftheaterpächtern abzufinden vermochten –, vor diesem Hintergrund also wurde etwa seit der Jahrhundertmitte eine Auseinandersetzung ausgetragen, in deren Zentrum das deutsche Schauspiel, sein Erscheinungsbild, seine gesellschaftliche und kulturelle Funktion und letztlich seine staatspolitische Bedeutung standen. Entsprechend formuliert Jürgen Hein: „Der Kampf zwischen ‚Hanswurstkomödie‘ und ‚Bildungstheater‘ hat von Anfang an nicht nur eine literarisch-ästhetische, sondern auch eine kulturpolitische Dimension: Bei einem im Staatswesen verankerten Bildungstheater geht es um die Funktionalisierung der darstellenden Kunst zum Vermittlungsinstrument moralphilosophischer Postulate, deren Ausübung im Alltag dem einzelnen Bürger (irdische) ‚Glückseligkeit‘ ver-

21 Zitiert nach Glossy, *Theaterzensur*, S. 248–249.

22 Eine zweite Norma vom Dezember 1753 brachte zusätzliche Einschränkungen; sie betraf u. a. alle Freitage.

23 Für eine vollständige Auflistung der sogenannten Norma-Tage siehe Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 454.

24 Zitiert nach Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte*, S. 220 (Pachtvertrag vom 31. Dezember 1765 zwischen der Kaiserlich-Königlichen Theatraldirektion und Franz Anton Hilverding, dem ersten Pächter des Kärntnertheaters nach der anlässlich des Todes von Kaiser Franz I. im August 1765 verfügten Theatersperre).

hieß, was in der Folge dem Gemeinwesen im Sinne gesellschaftlichen Fortschritts Nutzen bringen sollte.“²⁵ Wichtige Aspekte der Entwicklung in den 1750er und 1760er Jahren waren: der Widerstreit zwischen dem Ringen um ein regelmiges Schauspiel – etwa durch die Verpflichtung von Darstellern, die nicht mehr aus der Stegreiftradition stammten, und durch Reservierung einer festen Anzahl von wöchentlichen Spieltagen für regelmige Stücke – und dem anhaltenden Erfolg des extemporierten Theaters, auf das die Pächter teils aus wirtschaftlichen Gründen, teils aufgrund des Mangels an spielbaren regelmigen Stücken nicht verzichten mochten;²⁶ der Beginn einer Überführung der Figuren und Szenentypen der extemporierten Komödie in ‚literarische‘ Formen, verbunden vor allem mit dem Namen Philipp Hafners; die verstärkte Einflussnahme der Kaiserin bzw. des Kaisers sogar auf Details des Theaterbetriebs mittels eines komplexen Systems von Hofgremien; die Kontrolle des Theaterspiels durch die Bücher-Censurs-Hofcommission, die anfänglich nur auf gedruckte Stücke, ab 1760 aber auch auf Handschriften und auf die Szenarien des extemporierten Theaters zugriff;²⁷ die Eingliederung des im November 1761 abgebrannten und als Neubau am 9. Juli 1763 wiedereröffneten Krntnertheaters in das Hoftheatersystem;²⁸ die Annäherung zwischen dem Theater und der ‚bürgerlichen‘ Lebenswelt über das theatrale Modell des Illusionstheaters, dem die von den Reformern geforderten Stücke mit ihren Stoffen und ihrem Personal entsprachen und das als Schule der Sitten zu wirken vermochte; schließlich die Debatte um ein Nationaltheater.

-
- 25 Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*. 3. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 23.
- 26 Vgl. dazu das Promemoria Giuseppe Afflisios vom 16. Dezember 1769, mit dem er um die Erlaubnis ansuchte, im Krntnertheater wieder extemporierte Stücke (konkret handelte es sich um Stücke von und mit Kurz-Bernardon) aufführen zu dürfen: „Noch zur Zeit sind also extemporierte Stücke nothwendig, bis nach und nach das Repertorium der studirten Stücke so stark wird, daß man ihrer entbehren kann. Sie können an und für sich selbst den Sitten nicht gefährlich seyn, wenn, wie es sich gebührt, alle Pasquinaden, Schmutz und Unanständigkeit vermieden werden. Das deutsche Theater, wenn es bestehen soll, kann derselben noch lange nicht entbehren, da es mit den studirten Stücken noch nicht fortkommen kann, um nur die Kosten herauszubringen. Extemporierte Stücke können so gesittet als studirte seyn, sie geben auch den andern Akteurs, die nicht mehr extemporiern wollen, Zeit, unterdessen auswendig zu lernen, sie dienen zur Abwechslung, zur Ergötzung eines großen Theils des Publicums, sie sind unentbehrlich, wenn man so geschwind als es seyn kann, ein studirtes Theater gründen will. Dieses sind die Vorstellungen, die der Pächter allerunterthnigst zu Füssen legt, und worüber er mit der tiefsten Unterwerfung den Allerhöchsten Ausspruch erwartet, ob ihm frey stehe, so wie vorher, extemporierte Stücke zu geben.“ In: Bodo Plachta: *Damnatur – Toleratur – Admittur. Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1994. (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 43.) Microfiche-Beilage, S. 99.
- 27 Vgl. Franz Hadamowsky: Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751–1848). In: *Die sterreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*. Herausgegeben von Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, 1. Teilbd., S. 289–305, insbes. S. 290–291.
- 28 Das Theater wurde mit Friedrich Wilhelm Weiskerns Vorspiel *Die Herstellung der deutschen Schaubühne zu Wien* und der Komödie *Der betrogene Betrug* eröffnet.



Im Jahr 1770 entstand mit der Durchsetzung der insbesondere von Joseph von Sonnenfels seit längerem geforderten Maßnahmen zur Reglementierung des Theaters mittels Zensur und Extemporierverbot eine theaterrechtliche Konstellation, die das Wiener Theater und seine Rezeption bis 1848 und weit darüber hinaus prägte, obwohl das Zensurwesen in den betreffenden Jahrzehnten sowohl hinsichtlich seiner Organisation (behördliche Zuordnung, praktische Umsetzung der Bestimmungen) als auch hinsichtlich der ihm zugewiesenen Ziele – zunächst Instanz der Geschmacks- und Sittenbildung, wurde die Zensur als Reaktion auf die französische Revolution unter der Herrschaft Franz' II. (Franz' I.) und Ferdinands I. zum Instrument einer polizeistaatlichen Ordnung²⁹ – sehr unterschiedlich ausgestaltet wurde. Das Novum der auf das Theater bezogenen Zensurbestimmungen von 1770 war, dass sie sich nicht nur auf den zugrunde liegenden Stücktext richteten, sondern ebenso auf die performative Umsetzung, dass also auch die Aufführungen einer Überwachung unterzogen wurden, was einerseits im Hinblick auf die angestrebte Ausschaltung des Extemporierens konsequent war, andererseits mit dem jenseits des gesprochenen oder gesungenen Wortes angesiedelten Spiel des Körpers gerade jene Ebene des Theatralischen betraf, die seit Jahrhunderten die selbstständige, nicht literaturabhängige Kunst des Spektakels ausgemacht hatte und die im Wien des 18. Jahrhunderts für ein nicht-elitäres Schau-Spiel stand. Diese Kontrolle der Körper scheint mir für die frühe Zeit der Theatralzensur weit wichtiger als die inhaltlichen Bestimmungen, in denen von Religion, Staat und guten Sitten die Rede war. Die einschlägigen Passagen der auf einem Promemoria Sonnenfels' basierenden Resolution Josephs II. vom 15. März 1770 lauten:

„4^{to} ist, nachdeme ohnehin schon, das extemporiren verbotten worden, den Schauspielern in der Vorstellung alles geflissentliche Zusetzen, Abändern, oder aus dem Stegreif, ohne vorgängige gleichmässige Billigung der Censur, an das publicum stellende Anreden, auf das schärfeste, und mit der Bedrohung zu untersagen, daß auf den ersten Übertretungsfall ein dergleichen acteur oder actrice ohne Unterschied, wer es seye? also gleich nach geendigtem Schauspiel auf 24. Stunden in Arrest gebracht, bey dem zweiten Übertretungsfall aber, der oder dieselbe, ohnnachsichtlich vom Theater abgeschaffet werden solle.

5^{to} wird der Censor insonderheit auch entweder selbst, oder durch andere, für die er gut zu stehen hat, auf die Execution der Stücke die genaueste Aufsicht tragen, damit die Sittsamkeit eben so wenig durch Geberden, oder Gebrauchung, ohnanständiger in denen zur Censur gegebenen Aufsatz nicht bemerkter sogenannter requisiten, oder attributen verlezet werde, als worauf die nämliche Strafe, wie auf das extemporiren gesetzt ist.“³⁰

Unausgesprochene, gleichwohl entscheidende Implikationen der Theatralzensur waren: Neben der Privilegienpraxis wurde mit der Zensur eine zweite Instanz etabliert,

29 Vgl. dazu u. a. Johann Hüttner: Theatre Censorship in Metternich's Vienna. In: Theatre Quarterly 10 (1980), No. 37, S. 61–69, sowie Yates, Theatre in Vienna, Kap. 2.1.

30 Zitiert nach Plachta, Damnatur – Toleratur – Admittur, Microfiche-Beilage, S. 101.

die die Möglichkeiten der Bevölkerung, theatrale Darbietungen wahrzunehmen, kanalisierte; Repertoire und Sozialdisziplinierung standen in einem unmittelbaren Zusammenhang; die Einbeziehung aller Ebenen der theatralen Produktion in den Zensurvorgang ermöglichte eine Kontrolle über jedes Detail der Bühnenaktion. Die ausführliche Denkschrift, die Franz Karl Hägelin, Theaterzensor von Oktober 1770³¹ bis Dezember 1804, im Jahr 1795 verfasste, macht nicht zuletzt deutlich, welches immense meinungsbildende Potenzial der Bühne zugetraut wurde – ein Potenzial, das allerdings sehr unterschiedlich bewertet werden konnte: die Reglementierung des Theaterspiels mochte im Sinn einer Propagierung bestimmter moralischer oder staatspolitischer Positionen genutzt werden oder aber als Abwehr der Gefahren, die dem System von Seiten eines womöglich allzu selbstständig denkenden „Volkes“ drohten.³² Entsprechend erläuterte Hägelin:

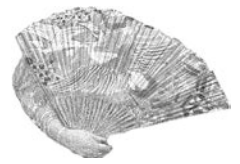
„Fürs 3^{te} versteht es sich von selbst, daß die Theatralcensur viel strenger sein müsse als die bloße Censur für bloße Lecture der Druckschriften wenn letztere auch in Dramen bestehen. Dieses ergibt sich schon aus dem verschiedenen Eindruck, den ein in lebendige Handlung bis zur Täuschung gesetztes Werk in den Gemüthern den [!] Zuschauer machen muß, den ein bloß am Pulte gelesenes gedrucktes Schauspiel bewirkt. Der Eindruck des ersteren ist unendlich stärker als jener des letztern, weil das erstere Augen und Ohren beschäftigt, und sogar in den Geist des Zuschauers treten soll, um die beabsichtigten Gemütsbewegungen hervorzubringen, welches die bloße Lektüre nicht leistet. Die Bücherzensur kann Lesebücher restringiren, und folglich solche, nur einer gewissen Gattung von Lesern gestatten, da hingegen das Schauspielhaus dem ganze Publikum offen stehet, das aus Menschen jeder Classe, von jedem Stande und von jedem Alter bestehet.“³³

Während Joseph II. also über das Instrument der Zensur ein neues Ordnungskriterium in das Wiener Theaterwesen einführte, war dieses Theaterwesen in institutioneller Hinsicht in den Jahren nach der Hoftrauer um Kaiser Franz I. – der

31 Sonnenfels, der aktivste Verfechter einer Theatralzensur und von Joseph II. mit dem 15. März 1770 als Zensor eingesetzt, hatte dieses Amt nur für wenige Monate inne.

32 Diese Aspekte werden bei Yates, *Theatre in Vienna*, im Kap. „Censorship“ eingehend diskutiert.

33 Zitiert nach der Abschrift, die aller Wahrscheinlichkeit nach ein Mitarbeiter des Theaterhistorikers Carl Glossy in den 1890er Jahren erstellte und die im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien aufbewahrt wird. Die Musikwissenschaftlerin Lisa de Alwis hat diese und eine weitere Abschrift (in den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek) des Hägelin-Textes entdeckt und kann zeigen, dass Glossy in Hägelins Text zur Theaterzensur seinerseits „zensierend“ eingegriffen hat, bevor er ihn 1897 im Rahmen eines Beitrags zum *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* veröffentlichte (Glossy, *Theaterzensur*). De Alwis bereitet derzeit eine kommentierte Edition der Abschriften vor, hat wesentliche Aspekte ihres Fundes jedoch bereits in einem Beitrag für die Zeitschrift *Nestroyana* zusammenfassend erläutert. Lisa de Alwis: *Zensieren des Zensors: Karl Glossys lückenhafte Übertragung (1897) von Franz Karl Hägelins Leitfaden zur Theaterzensur (1795)*. In: *Nestroyana* 30 (2010), S. 191–192. – Ich danke Lisa de Alwis herzlich für die Möglichkeit des Vorabdrucks nach den ihr vorliegenden Materialien.



neue Pächter Franz Anton Hilverding konnte im Kärntnertortheater erstmals am 31. März 1766 spielen – eher von Unordnung gekennzeichnet, mitbedingt durch die Schwierigkeit, den Betrieb am Burgtheater und am Kärntnertortheater zu finanzieren. Als Last erwies sich dabei vor allem der Unterhalt des französischen Theaters, dem das besondere Interesse des Haus-, Hof- und Staatskanzlers Wenzel Anton Graf Kaunitz galt, das man allerdings im März 1772 endgültig aufgeben musste. Bis dahin hatten sich verschiedene Sozietäten, Pächter und Unterpächter an der Führung der Theater versucht, so als Unterpächter Giuseppe Afflisios der Bankier Karl Bender, der gemeinsam mit Franz von Heufeld als Direktor und Christian Gottlob Klemm als dessen Mitarbeiter im Jahr 1769 am Kärntnertortheater einen ersten, nur wenige Monate währenden Versuch mit einem „Nationaltheater“ machte.³⁴ Mitte der 1770er Jahre war ein Bankrott des Hoftheaterpächters unausweichlich. Vier hauptsächliche Aspekte prägten die nun von Joseph II. vorgenommene Reorganisation des Wiener Theaterwesens: sämtliches Theaterpersonal außer den deutschen Komödianten wurde entlassen; die Verwaltung des Kärntnertor- und des Burgtheaters wurde unmittelbar an den Hof gebunden; die deutschen Komödianten erhielten als Spielstätte das Burgtheater zugewiesen, das „hinführo das teutsche Nationaltheater heißen solle“,³⁵ und wurden in den Dienst des Hofes übernommen; und das bisherige Prinzip des *privilegium privativum* wurde zugunsten der Spektakelfreiheit aufgegeben.

2. Die Spektakelfreiheit und ihr Ende

Sieht man von konkreten Fakten und Einzelereignissen zunächst einmal ab, so liegt die Relevanz der Entwicklungen, die das Wiener Theater in den Jahren zwischen dem Erlass der Spektakelfreiheit (1776) und deren Ende (1794) nahm, vor allem in der Tatsache, dass hier die Vorstellung von Theater als einem für Wien zentralen identitätsstiftenden Moment gründet: bezogen auf das Burgtheater entstand der Mythos des „Nationaltheaters“, bezogen auf die neu errichteten privaten Theater in den Vorstädten und die vielseitigen Aktivitäten von Schauspieltruppen hingegen der Mythos eines „Volkstheaters“, das im 19. und frühen 20. Jahrhundert zum Gegenstand immer neuer ideologischer Debatten wurde und noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in wissenschaftlichen Darstellungen als Inbegriff einer „bodenständigen Kultur“ aufscheint.³⁶ Was hingegen die Fakten – herrschaftliche Entschiede wie künstlerische Initiativen – betrifft, so wurde Wien in jenen Jahren als gegliederter Raum für Theater erschlossen; es entfaltete sich also eine Theatertopographie, die die Bühnenkunst gewissermaßen näher an ihr Publikum heranrückte.

34 Hilde Haider-Pregler: Wien probiert seine National-Schaubühne. Das Theater am Kärntnertor in der Spielzeit 1769/70. In: *Maske und Kothurn* 20 (1974), S. 286–349.

35 Zitiert nach Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte*, S. 266 (Kaiserliches Handbillet an den Fürsten Khevenhüller-Metsch vom 23. März 1776).

36 Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit der älteren und neueren Forschung zum Volkstheater vgl. Hein, *Das Wiener Volkstheater*.

Auch wenn die jüngere Forschung zurecht infrage gestellt hat, ob Joseph II. bei der „Nationaltheatergründung“ diejenigen Ziele im Auge hatte, die von den zeitgenössischen Programmatikern des Nationaltheaters verfochten³⁷ und auch rückblickend dem Burgtheater immer wieder zugeschrieben wurden: mit der durch wirtschaftliche Erwägungen motivierten Entlassung der französischen Schauspielgesellschaft, der italienischen Operisten und der beiden Ballettensembles und der Übernahme der deutschen Komödianten in den Hofdienst rückte der Kaiser das Wiener Hoftheater jedenfalls in den Kontext der Theaterbewegung, die die aufgeklärten Höfe Norddeutschlands in jenen Jahren erfasste und die mit einem Bedeutungsverlust französischer und italienischer Bühnenkünstler zugunsten der sesshaft werdenden deutschen Truppen einherging. In den Zusammenhang der Propagierung neuer Formen eines ‚aufgeklärten‘ deutschsprachigen *musikalischen Theaters* (die allerdings ohne das Vorbild etwa der opéra-comique-Tradition kaum zu denken sind) gegenüber der höfisch-elitären Kunst der italienischen Oper gehört dementsprechend die Entscheidung, am Burgtheater neben dem *Nationalschauspiel* ein *Nationalsingspiel* zu etablieren, das mit der Uraufführung von Ignaz Umlauf's Original-Singspiel *Die Bergknappen* am 17. Februar 1778 seinen Ausgang nahm. Ein Blick auf die institutionelle Verankerung des Nationalsingspiels am Burgtheater bzw. am Kärntnertortheater scheint von der Kurzlebigkeit des Phänomens zu zeugen; trotz der raschen Wiedereinführung der italienischen Oper gilt es aber die zunehmende Bedeutung des deutschsprachigen musikalischen Theaters zu betonen, das sich in Wien – nämlich in den neuen Vorstadttheatern – nicht selten in populären Varianten zeigte. Der Hinweis auf Wolfgang Amadeus Mozarts „große Oper“ *Die Zauberflöte*, uraufgeführt im Freihaustheater auf der Wieden im September 1791 und hier im Laufe eines Jahrzehnts mehr als 200 mal wiederholt, kann an dieser Stelle nicht fehlen. Die Entwicklung, die das Kärntnertortheater und das Burgtheater im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert nahmen und die sie zu ‚Medien‘ der Repräsentation nicht mehr der kaiserlichen Macht, sondern einer wenn auch nach wie vor elitären, so doch zunehmend (haupt-)städtischen Kultur mit gesamt-nationalem Anspruch werden ließ, ist insofern von der Auffächerung der Wiener Theaterszene nach 1776 nicht zu trennen.

Bezugnehmend auf ein Dekret Josephs II. vom 23. März 1776 machte die niederösterreichische Regierung bekannt, dass „hinfüro kein Privativum mehr ertheilet werden würde, sondern einem Jeden frey seyn solle, auf was immer für eine erdenkliche Art, sowohl in- als vor der Stadt das Publicum zu unterhalten und sich einen Nutzen zu verschaffen.“ Verbunden damit war die Übertragung der „gänzliche[n] Oberaufsicht über alle Schauspiele als ein Polizey-Geschäft“ auf die niederösterreichische Regierung.³⁸ Auf der Grundlage dieser Bestimmung konnten an Wandertruppen und Schausteller unbeschränkt Spielgenehmigungen für die Stadt Wien und ihre

37 So wurde von der Direktion des oben erwähnten „Nationaltheaters“ im Kärntnertortheater im Februar 1769 u. a. darauf hingewiesen, dass ein Nationaltheater „die Nation zu verherrlichen“ habe. Vgl. Haider-Pregler, *Wien probiert seine National-Schaubühne*, S. 286–287.

38 Zitiert nach Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte*, S. 255.



Vorstädte vergeben werden; die außerhalb des Linienwalls gelegenen Dörfer waren vom *privilegium privativum* ohnehin unabhängig gewesen, weshalb sich etwa in Penzing bereits um die Mitte des Jahrhunderts immer wieder Truppen einfanden.³⁹ Kaiserliche Entscheidungen waren zwischen 1776 und 1794 lediglich im Fall der dem Hof unterstellten Theater, also des vorübergehend als *Nationaltheater nächst der k. k. Burg* geführten Burgtheaters und des *K. k. Hoftheaters nächst dem Kärntnerthore*, sowie bei der Erteilung offizieller, mit einem Theaterneubau verbundener Privilegien gefordert. Weder für das Spiel in Komödienhütten noch für dasjenige in den unterschiedlichen Typen von Saaltheatern – ob in Privathäusern oder Gasthöfen – benötigte man ein offizielles, kaiserliches Privileg, sondern allein eine Spielgenehmigung der niederösterreichischen Regierung. Die historischen Forschungen Emil Karl Blümmls und Gustav Gugitz' haben ergeben, wie vielfältig sich das Angebot an theatralischen Vergnügungen ab 1776 gestaltete. Zumindest einige der Spielstätten seien genannt: der Gasthof „Zur Goldenen Sonne“ in der Vorstadt Margareten, „Zum grünen Wasen“ in der Vorstadt Laimgrube, „Zum weißen Fasan“ auf dem Neubau, „Bey St. Peter“ in der Josefstadt, „Zum wilden Mann“ in der Roßau. Die Angaben zu Eintrittspreisen auf Aufführungszetteln jener Jahre belegen für viele Veranstaltungsorte, dass Spektakel hier tatsächlich für nahezu jedermann zugänglich waren, mögen die betreffenden Darbietungen auch verschiedene Zeitgenossen zu vernichtenden Urteilen herausgefordert haben. Diese Urteile zielten naturgemäß in erster Linie auf das Theater in den einfachen Marktbuden und Komödienhütten. Einschlägig ist in diesem Zusammenhang der Kommentar, den Johann Pezzl in den 1780er Jahren in seiner *Skizze von Wien* gab:

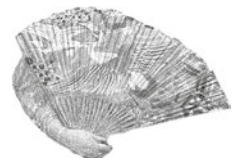
„Während der Jahrmärkte kommen verschiedene fliegende Truppen und spielen in mehreren, auf den Hauptplätzen errichteten hölzernen Hütten, wobei auch immer ein Kasperl oder Lustigmacher die Hauptperson ist. Seht im Vorbeigehen hinein, aber nehmt bevor eine Prise Tabak, damit euch nicht der Gestank der Beleuchtung, des verschütteten Bieres, der Knoblauchwürste und der Dunstkreis des hochansehnlichen Publikums zu gäh auf die Lunge falle ... Könn't ihr bis zum Anfange ausdulden, so seht ihr die possierlichsten Auftritte. Auf den Zettel an der Türe müßt ihr nicht achten! Laßt immer eines unserer ersten Trauerspiele darauf geschrieben sein. – Daraus wird nichts, denn der Held ist besoffen, die Königin findet ihren Purpur nicht und der Meister Schreiner hat die nötigsten Theaterverzierung'en wieder mit sich fortgenommen ... Statt des Trauerspiels bekommt ihr nichts als Schläge zu sehen und wenn diese vorbei sind, schimpft der Schauspieler auf den Kreuzerplatz, dieser erwidert die Sticheleien; und so seht ihr das possierlichste aller Schauspiele, welches von dem Publikum mit den Schauspielern aufgeführt wird. Die gröbsten Schimpfwörter, die unfätigsten Zoten, die Geschichte des Tages aus

39 Vgl. dazu Emil Karl Blümml: Das Penzinger Theater. In: E. K. B und Gustav Gugitz: *Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen*. Wien: Anton Schroll & Co. 1925, S. 38–102 und S. 351–361.

der Nachbarschaft würdet ihr hören, wenn euch nicht um eure Kleider und eure Nasen zu bange würde.⁴⁰

Hier ist von einer Berührung von Theater und Gesellschaft im ganz unmittelbaren Sinn die Rede. Blickt man vergleichend auf die Aufführungssituation der Hoftheater und abstrahiert dabei von der sehr unterschiedlichen Beschaffenheit des Aufgeführten und der Herkunft des jeweiligen Publikums, so lassen sich zwei strukturelle Besonderheiten benennen, die auf die zunehmende Ausdifferenzierung des Theaters nach literaturzentrierten und darstellerzentrierten Formen verweisen: erstens war an den Hoftheatern die räumliche wie performative Trennung von Bühnengeschehen und Zuschauern, die ein Kennzeichen des reformorientierten Illusionstheaters war, die Regel,⁴¹ und zwar unbenommen der immer wieder beschworenen engen Bindung des Burgtheaterpublikums an ‚seine‘ Darsteller;⁴² zweitens hob die Durchsetzung der Hochsprache auch am Kärntnertortheater, also die Abdrängung des Dialekts in die vorstädtischen, die Markt- und Saaltheater, an den Hoftheatern jene Konstellation auf, für die Gustav Zechmeister den Begriff „soziale Intimsphäre“⁴³ vorgeschlagen hat.⁴⁴ Wie sich das a-mimetische und antididaktische Theater und das noch über längere Zeit gleichsam ‚verordnete‘ aufgeklärte Illusionstheater in Wien im späten 18. Jahrhundert zueinander verhielten, hat vor allem Beatrix Müller-Kampel ausführlich beschrieben.⁴⁵ Entscheidend ist, dass sich das „Alt-Wiener Spaßtheater“ – so Müller-Kampels Formel –, das zu Zeiten Stranitzkys, Prehausers und Kurz-Bernardons im Kärntnertortheater beheimatet gewesen war, nach den theresianisch-josephinischen Reformen auf neuem Terrain wiederfand:

-
- 40 Johann Pezzl: *Skizze von Wien* [6 Hefte, 1786–1790]. Neu herausgegeben von Gustav Gugitz und Anton Schlossar. Graz: Leykam 1923, hier S. 324–325.
- 41 Diese Trennung war nicht nur dem älteren Wandertruppen- und extemporierten Theater fremd, sondern ebenso vielen Formen des im engeren Sinn höfischen Theaters, das der Repräsentation von Herrschaft diente und in dem Mitglieder des Hofes Akteure und Zuschauer zugleich waren. Paradigmatisch für diese Form höfischer Inszenierung stehen Theater und Hoffeste unter Louis XIV. in Frankreich, die zum Vorbild für die Selbstinszenierungen zahlreicher Fürsten des deutschsprachigen Raums wurden.
- 42 Vgl. hierzu u. a. Heinz Kindermann: *Das Publikum und die Schauspielerrepublik*. In: *Das Burgtheater und sein Publikum*. Herausgegeben von Margret Dietrich. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1976. (= Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, 3.) S. 97–121.
- 43 Zechmeister, *Die Wiener Theater*, S. 34.
- 44 Beides gilt übrigens in gleicher Weise für die Theatraljahre, in denen Joseph II. das Burgtheater (1776–1778, neben den Aufführungen des deutschen Nationalschauspiels) und das Kärntnertortheater (1776–1785) für diverse private und Wanderruppen öffnete.
- 45 Beatrix Müller-Kampel: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma*. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Herausgegeben von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt 1996. (= *Philologische Studien und Quellen*, 142.) S. 33–55, sowie Beatrix Müller-Kampel: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2003.



„Das Spaßtheater alten Schlages zog sich, wenn auch aufklärerisch-rationalistisch überformt, in die Vorstädte zurück [...]. Nach wie vor enthielt sich das zeitgenössische Wiener Theater freilich der ausschließlich vernünftigen Nachahmung der Natur, des moralisierenden Blicks in das bürgerliche Heim. Stattdessen wurden Burleske, Zauber- und Maschinenspektakel einfach mit aufklärerischen Motiven versetzt.“⁴⁶

Der Vorgang der räumlichen Verlagerung des rampenüberschreitenden, lokal gefärbten Spaßtheaters vom städtischen bzw. höfischen Kärntnertortheater in neue Theater in den Vorstädten – also die institutionelle und ästhetische Kontrastierung von Hoftheatern und Privattheatern – dürfte wesentlich zur ideellen Aufladung jener Genres, Spielformen und Rezeptionsweisen beigetragen haben, die ab den 1780er Jahren am Theater in der Leopoldstadt, am Theater im Starhembergischen Freihaus auf der Wieden und am Theater in der Josefstadt herausgebildet wurden und die sich zumal in der Rückschau auf das ausgehende 18. und das frühe 19. Jahrhundert zu einem „einheitlichen“, im „Wiener Wesen“ wurzelnden „Volkstheater“ zu fügen scheinen. In welchem Verhältnis die Realität dieses Volkstheaters zu späteren mythisierenden Deutungen stand, wird an anderer Stelle darzulegen sein. Was die institutionellen bzw. theaterrechtlichen Bedingungen für die Entstehung des Volkstheaters (und damit letztlich seines Mythos') betrifft, so wurde derselbe Entscheid wirksam, der auch den Betrieb einer Vielzahl von Saaltheatern und Komödienhütten ermöglichte, nämlich die Suspendierung des *privilegium privativum* durch Joseph II.: sie erlaubte es verschiedenen Theaterunternehmern, um persönliche Privilegien anzuschreiben, die den Bau und die Bespielung neuer stehender Theater gestatteten. Ein erstes derartiges Ansuchen richtete Karl Marinelli, Kompagnon Johann Matthias Menningers und mit diesem und der gemeinsamen Truppe seit 1777/78 im Saal des Czernin'schen Gartenpalais' in der Leopoldstadt erfolgreich,⁴⁷ im November 1780 über Vermittlung der niederösterreichischen Regierung an den Kaiser. In den letzten Tagen des Jahres wurde Marinellis Ansuchen bewilligt, am 20. Oktober 1781 fand die Eröffnungsvorstellung des Theaters in der Leopoldstadt in der Jägerzeile statt, dem Kasperl-La Roche bald einen internationalen Ruf als Lachtheater und bedeutende Sehenswürdigkeit Wiens erwarb.⁴⁸ Nach Marinelli fasste im Januar 1786 der Burschauspieler Emanuel Schikaneder den Plan, ein privates Theater zu errichten. Doch nicht er, sondern der Wandertuppenprinzipal Christian Roßbach war es, der dieses Vorhaben realisierte: am 14. Oktober 1787 fand die erste Vorstellung im Theater im Starhembergischen Freihaus auf der Wieden statt. Das Theater verblieb nur kurz unter der Leitung Roßbachs und seines unmittelbaren Nachfol-

46 Müller-Kampel, *Österreichische Gegenentwürfe*, S. 53.

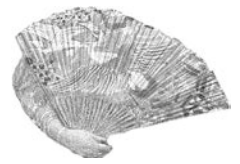
47 Menninger hatte, wie erwähnt, bereits 1769 erstmals in der Leopoldstadt gespielt.

48 Zum Leopoldstädter Theater im 18. Jahrhundert siehe neuerdings Andrea Brandner-Kapfer, Jennyfer Großauer-Zöbinger und Beatrix Müller-Kampel: *Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater*. Graz 2010. (= *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderbd. 1.*): http://lithes.uni-graz.at/lithes/10_sonderband_1.html [18.4.2011].

gers, des Prinzipals Johann Friedel; im Sommer 1789 übernahm Schikaneder das Haus, und im Mai 1790 suchte er bei Leopold II. mit Erfolg um die Verleihung eines offiziellen Privilegs an, vergleichbar demjenigen, das Marinelli für die Leopoldstadt erhalten hatte. Dabei konnte Schikaneder sich darauf berufen, dass ihm 1786 von Joseph II. bereits ein Privileg erteilt worden war, welches er allerdings nicht in Anspruch genommen hatte. Wie Marinelli durfte Schikaneder sich nun k. k. privilegierter Schauspielunternehmer nennen. Ein drittes derartiges Privileg erging im August 1791 an den Schauspieler Karl Mayer, der mit einer eigenen Gesellschaft in den 1780er Jahren innerhalb und außerhalb Wiens an verschiedenen Orten aufgetreten war und seit Oktober 1788 in einem dem Wirtshaus seines Schwiegervaters Johann Michael Köck angegliederten, neu errichteten Theater in der Josefstadt („Bey dem goldenen Straußen“, Kaisergasse) spielte.

Mit der Etablierung von privaten Theatern in den Vorstädten Leopoldstadt, Wieden bzw. Laimgrube – hier lag das im Juni 1801 eröffnete Nachfolgeinstitut des Freihaustheaters, das Theater an der Wien – und Josefstadt und der Erteilung der betreffenden Privilegien durch den Kaiser sind zwei Sachverhalte verbunden, die bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein die Beziehung zwischen Theater und Gesellschaft in Wien regelten: es handelt sich um die spezifische stadträumliche Situierung der Theater und um den Einfluss, den die erteilten Privilegien auf die Repertoirebildung hatten. Die Eigenheiten der Wiener Situation erschließen sich dabei vor allem im Vergleich mit den Metropolen Paris und London. In Paris wie in London lässt sich über Jahrhunderte eine Tendenz zur Herausbildung von Theater- und Vergnügungsvierteln beobachten, in denen eine Vielzahl von Theatern versammelt waren; am bekanntesten waren bzw. sind der Boulevard du Temple in Paris und das West End in London.⁴⁹ Dem stand in Wien eine Verteilung der Theater im Stadtraum gegenüber, mit der – dies machen historische Quellen unterschiedlichster Art deutlich – die Vorstellung von einer Verknüpfung des jeweiligen Theaters und seines Angebots mit einer lokalen Klientel einherging. Diese Verknüpfung, die vor dem Hintergrund der stark ausgebildeten sozialräumlichen Gliederung Wiens zu sehen ist, lässt sich insbesondere in Zusammenhang mit der Welle von Theaterneugründungen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert (u. a. Deutsches Volkstheater im 7. Bezirk, Raimundtheater im 6. Bezirk, Kaiserjubiläums-Stadttheater im damaligen 18. Bezirk, Wiener Bürgertheater im 3. Bezirk, Johann-Strauß-Theater im 4. Bezirk) gut nachvollziehen. Für die Zeit der Spektakelfreiheit ist vorderhand festzuhalten, dass hier Theater in städtischen Räumen jenseits der Fortifikationen verankert wurde, in Räumen, die eine gänzlich andere Sozialstruktur aufwiesen als die von der Hofhaltung und dem zugehörigen Beamtenapparat dominierte Innere Stadt. Die Jägerzeile

49 Ähnliches lässt sich für das Berlin der Kaiserzeit und der Weimarer Republik beobachten. Vgl. dazu Marion Linhardt: *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*. Tübingen: Niemeyer 2006. (= *Theatron*. 50.) S. 42–49, sowie Marion Linhardt: *Schau-Ereignisse der Großstadt. Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur räumlichen Ordnung Berlins in der Kaiserzeit*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33 (2008), Heft 1, S. 26–47.



als Standort des Theaters in der Leopoldstadt etwa gewann ihr Gepräge im späten 18. Jahrhundert nicht zuletzt aus der Vergnügungs- und Erholungsfunktion des Praters und des Augartens, jener ursprünglich exklusiven Parkanlagen, die durch Joseph II. 1766 bzw. 1775 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden waren.⁵⁰ Im Schriftverkehr zwischen der Stadt Wien und der niederösterreichischen Statthaltereirei bezüglich des Marinelli'schen Privileggesuchs ist von der Leopoldstadt als einer „zu den öffentlichen Spaziergängen und Erlustigungen des Publikums gewidmeten Vorstadt“ die Rede.⁵¹ Das Starhembergische Freihaus auf der Wieden vor dem Kärntnertor, Standort des zweiten Privattheaters, war mit mehreren Hundert Bewohnern und einer durchaus breiten eigenen Infrastruktur beinahe eine Stadt für sich; in unmittelbarer Umgebung hatten sich Fabrikanten und vermögende Bürger angesiedelt. Zumal die Eintrittspreise des 1801 eröffneten neuen Schikaneder'schen Theaters waren allerdings für die Mehrzahl der in den Vorstädten Laimgrube und Gumpendorf ansässigen Tagelöhner und Kleinhandwerker kaum erschwinglich, obwohl sie deutlich unter denjenigen der Hoftheater lagen. In der Josefstadt trafen gutbürgerliche Quartiere ebenfalls auf Tagelöhner- und Kleinhandwerkersiedlungen, und auch hier galt: das Privattheater war eine Domäne der Mittelschicht, lediglich ein geringer Teil der Plätze kam für ein einfaches Publikum in Frage.

Bis ins späte 19. Jahrhundert gingen Theaterdirektoren und Behörden in Wien nun vom Vorherrschen eines lokalen Stammpublikums in den Theatern und dementsprechend von einer geringen Mobilität der Zuschauer aus. Um und nach 1800 ergaben sich besondere Gewichtungen hinsichtlich der Publikumsstruktur im Fall des Theaters an der Wien – von Zeitgenossen als größtes und schönstes Theater des deutschsprachigen Raums gerühmt – durch die zeitweise spielplanbezogene und administrative Annäherung an die Hoftheater (ab 1804), im Fall des Theaters in der Leopoldstadt, das auf Lokalkomik spezialisiert war, durch die hier betriebene Prostitution als zusätzlichen Besuchsanziehung. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die unvermögenden Schichten der Gesellschaft, die einen beachtlichen Teil jenes den Vorstadttheatern mit verklärendem Blick zugeordneten „Volkes“ ausmachten, in den Theatern einzig in Gestalt des Galerie- sowie des sogenannten Sonntagspublikums aufschienen. Zeitgenössischen Berichten und den Erwägungen der Theaterdirektionen bei der Spielplangestaltung lässt sich entnehmen, dass sich dieser Zuschauerkreis, der aus Mangel an finanziellen Mitteln und an freier Zeit nur selten Theater aufsuchte (Arbeitszeiten von weit mehr als 80 Stunden pro Woche waren für einen hohen Prozentsatz der Berufstätigen die Regel), vorwiegend aus bildungsfernen Schichten rekrutierte, dass er sich allerdings um so bereitwilliger von den gebotenen optischen Attraktionen, von den musikalischen Darbietungen und den vorgeführten Emotionen überwältigen ließ. In seiner *Neuen Skizze von Wien* (1. Heft: 1805)

50 Zu einer zeitgenössischen theatralen Reflexion auf die Freizeitfunktion des Praters vgl. Matthias Johannes Pernerstorfer: Karl von Marinellis Spaziergang in den Prater. In: *Nestroyana* 29 (2009), S. 23–32.

51 Zitiert nach Hadamowsky, Wien. Theatergeschichte, S. 485.

widmete sich Johann Pezzl diesem Publikum im Rahmen einer breiteren Analyse der Aneignung städtischer Räume durch diese oder jene soziale Gruppe:

„Vor allem aber haben die Schauspielhäuser ihr Publicum: die Hoftheater haben das ihrige, das Theater an der Wien hat das seinige, der Kasperl hat das seinige, auch das Theater in der Josephstadt hat das seinige.

Auch dieses Publicum ist nicht immer das nämliche: ein anderes an Wochentagen, und ganz ein anderes an Sonntagen und Feyertagen.

Auffallend ist der Abstand, wenn man an diesen Tagen in die besseren Theater geht. – Da wird gewaltig geräuspert und geschneuzt, da werden noch häufige Thränen aus den Augen gewischt, wenn die Vorstellung rührend oder tragisch ist; da ertönt ein hellerschallendes anhaltendes Gelächter, ein betäubendes Beyfallklatschen, wenn das Schaustück komisch ist.

An solchen Tagen gehen nämlich die geringeren Bürgerleute, die kleineren Beamten und Hausofficiere, und mancherley Menschenclassen hinein, für die das Theater nicht bloßer Conversations-Platz oder Asyl gegen die Langeweile ist, wie für das reichere Publicum, sondern wirklicher Genuß und hinreissende Täuschung, ohne viele Bekanntschaft mit dem ästhetischen Werthe der Stücke.

Auch benützen die Herren Schauspielunternehmer diesen Umstand: sie geben an solchen Tagen gewöhnlich Sachen, wo recht viel zu schauen ist, oder gräßliche Ritterstücke, wundersame Zauberstücke, auch Lustspiele mit hoch-derben Späßchen durchspickt.

Diese Spielwerke, welche das Publicum der Wochentage mit Achselzucken und Naserümpfen aufnimmt, geben an Sonntagen ein köstliches Schaugericht für das Publicum des Tages.“⁵²

Das Phänomen des von den Sensationen der Schaubühne überwältigten Sonntagspublikums legt einen neuerlichen vergleichenden Blick auf die Pariser und die Londoner Situation nahe, und zwar bezogen auf das Repertoire. In Paris, London und Wien standen sich im 18. und 19. Jahrhundert jeweils ‚erste‘ und ‚zweite‘ Theater gegenüber, denen per Gesetz oder Einzelerlass bestimmte theatrale Gattungen zugeordnet waren und die in der Regel auf nach Bildung und Besitz unterschiedene Bevölkerungsschichten zielten. ‚Erste‘ Häuser waren in Paris im späten 18. Jahrhundert die Comédie-Française und das Théâtre de l’Opéra, in London die Theater in Covent Garden und Drury Lane, in Wien die beiden Hoftheater, als ‚zweite‘ Häuser sind in Paris u. a. die Theater des bereits erwähnten Boulevard du Temple, in London die sogenannten Minor Theatres und in Wien die privaten Vorstadttheater aufzufassen. Wenn mittels Privilegien- oder Konzessionsvergabe einzelne Genres allein den ‚ersten‘ Häusern zugestanden wurden – ob aufgrund konkreter kulturpolitischer Intentionen oder aber zur Kanalisierung der Konkurrenz unter

52 Johann Pezzl: Neue Skizze von Wien. 1. Heft. Wien: J. V. Degen 1805, darin: [Kap.] XXVI. Sonntags-Publicum, S. 129–133, hier S. 130–132. Vgl. zum Sonntagspublikum v. a. Hüttners, Literarische Parodie.



den Theatern –, blieben weite Teile der Bevölkerung von ebendiesem Genres ausgeschlossen. Hier fällt nun eine Besonderheit der Wiener Theaterszene auf: während die Theatergesetzgebung in Paris und London auch und gerade hinsichtlich des Repertoires äußerst rigide war (so war es etwa in London nur den beiden sogenannten *Patent Theatres* Drury Lane und Covent Garden erlaubt, das *Regular Drama*, also Tragedy, Comedy und Farce ohne Musikbegleitung aufzuführen), was zur Herausbildung vielfältiger neuer Bühnengenres führte, mit denen man die bestehenden Reglementierungen zu umgehen suchte,⁵³ war die theaterrechtliche Abgrenzung des Repertoires der Hof- von demjenigen der Privattheater in Wien nur eine bedingte.⁵⁴ Letztlich waren es die ehemals „höfischen“ Genres, die weitgehend den Hoftheatern vorbehalten bleiben sollten, nämlich die italienische Oper und das Ballett. Dies schränkte die ‚zweiten‘ Häuser in Wien in ihrer Spielplangestaltung – verglichen mit der Pariser und der Londoner Praxis – nur wenig ein. Wenn Kaiser Franz II. (I.) im April 1804 resümierend bestätigte: „Die Theater-Entrepreneurs in der Leopoldstadt und an der Wien sind zu allen deutschen zu rezitierenden Stücken, dann zu deutschen Opern jeder Art und musikalischen Akademien zu autorisiren, dagegen zu jedem zu recitirenden Schau- und jedem Singspiel in fremder Sprache, sowie zu Balletts und Bällen nicht berechtigt“, während Karl Mayer in der Josefstadt „bei der bisherigen Erlaubnis und besonderen Begünstigung auf Balletts, Pantomimen und kleinen deklamatorischen Stücken zu verbleiben habe“,⁵⁵ dann dokumentiert dies, dass den Privattheatern die Präsentation nahezu des gesamten Spektrums theatraler Genres offen stand – ließen sich doch fremdsprachige Opern problemlos mit deutschen Texten aufführen und anstelle der am Theater in der Leopoldstadt und am Theater an der Wien verbotenen Ballette alternative Formen eines Bewegungstheaters wie etwa die überaus beliebte Pantomime kultivieren. Die von den Kaisern seit Joseph II. erteilten bzw. bestätigten Privilegien wirkten also hinsichtlich der den Privattheatern erlaubten Genres kaum einschränkend; so konnte beispielsweise das Theater in der Josefstadt in den frühen 1830er Jahren eine Reihe von Opern aus dem aktuellen internationalen Repertoire als einziges Wiener Theater oder zumindest als Wiener Erstaufführung – das heißt noch vor der Hofoper – herausbringen,⁵⁶

53 Vgl. hierzu die zusammenfassenden Darstellungen bei Marion Linhardt: Die vermischten Genres des Boulevards und der Vorstadt. In: *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Gunhild Oberzaucher-Schüller. Bd. 2. München: K. Kieser 2007. (= *Tanzforschungen*. VIII.) S. 49–69, sowie Marion Linhardt: Visualisierung. Die szenographische Praxis in den europäischen Theaterzentren des frühen 19. Jahrhunderts. In: *Nestroyana* 29 (2009), S. 48–71.

54 Anders stellte sich die Situation im Fall der im 19. Jahrhundert entstehenden sogenannten Singspielhallen dar. Auf Repertoire und Publikum dieser Etablissements wird gesondert einzugehen sein.

55 Zitiert nach Hadamowsky, Wien. Theatergeschichte, S. 454; vgl. dazu auch Großegger, Das Burgtheater und sein Publikum, S. 304.

56 Darunter waren Gaetano Donizettis *Anna Boleyn*, Vincenzo Bellinis *Die Capulets und Montagues* und *Die Nachtwandlerin*, Ferdinand Hérolds *Der Zweikampf* sowie Giacomo Meyerbeers aufsehenerregende Schaueroper *Robert der Teufel*.



Heute Samstag den 13. Juny 1801.

Wird in dem neuen kaiserl. königl. privil. Theater an der Wien unter der Direktion des Emanuel Schikaneders gegeben:

Zum Erstenmal:

Alexander!

Eine große heroische Oper in zwey Aufzügen.

Gewidmet

Seiner königlichen Hoheit des kaiserl. königl. und heiligen Römischen Reiches Feldmarschalle, Hofkriegs-Rath Präsidenten

Erzherzog Karln 20. 20.

in tiefster Untertänigkeit von dem Verfasser Emanuel Schikaneder.

Personen.

Alexander	—	St. Simoni, Säng. der k. k. Hofkapelle.	+	Leo, ein Kuffcher der Wälder	Dr. Neutänzer.
Niufa, Königin von Indien	Mad. Campi	Ferdinand Neutänzer.	+	Willa, } seine Töchter	— Alle. Bisfel.
Der Kronprinz, 12 Jahr alt	Dr. Keller.	Dr. Keller.	+	Watta, }	— Alle. Constantini.
Der Theophrast	—	Dr. Schikaneder.	+	Erster, } Sohn des Leo.	— Dr. Segatta.
Rafato, Großmutter von Indien, und Großter des Reichs	—	Alle. Zimmer.	+	Zweiter, }	— Dr. Receni.
Niufa, dessen Gemahlinn	—	Dr. Schikaneder.	+	Arcturus, } des Alexanders	— Dr. Hartmann.
Hephestion, ein Heersführer	—	Dr. Zimmer.	+	Milon, indianischer Heersführer	— Dr. Weiß.
Alexanders	—	Dr. Teimer.	+	Graculus, } des Alexanders	— Dr. Pfeiffer.
Mold, ein Knecht	—	Dr. Scholz.	+	Graculus, } des Alexanders	— Dr. Pfeiffer.
Taro, Diener des Rafato	—	Dr. Weiß.	+	Graculus, } des Alexanders	— Dr. Pfeiffer.
			+	Graculus, } des Alexanders	— Dr. Pfeiffer.

Die Musik ist von Herrn Franz Tayber, Kompositenr dieses Theaters.

Dr. Simoni, Säng. der k. k. Hofkapelle, und Mad. Campi, werden als neu engagirte Mitglieder die Ehre haben, in den oben angezeigten Rollen aufzutreten.

Vor der Oper ist ein kleines Vorspiel, unter dem Titel:

Thestis Traum.

Verfaßt von Emanuel Schikaneder.

Personen.

Thestis, ein griechischer Schauspiel.	+	Dr. Schikaneder.	+	Desen schüßender Genius	— Alle. Kaiser.
Director	—	Dr. Schikaneder.	+	Antiochus, ein Athenienjer	— Dr. Weiß.

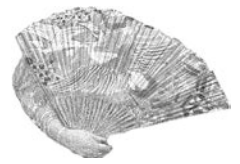
Die Bücher der ganzen Oper, so wie des Vorspiels, und des gestrigen kleinen Nachspiels sind um einen Gulden unweit der Kassa zu haben.

Die beyden Vorder-Curtinen sind von Herrn Schenerer, Landschaftsmaler. Die übrigen Dekorationen, Architektur und Lager, sind von Herrn Vinzenz Sacchetti. Die Landschaften sind von Herrn Gail dem Jüngern. Die Einrichtung des Innern der Bühne, ist von der Ausführung des Herrn Stögers, Maschinisten dieses Theaters.

Preise der Plätze:

Parterre-Logen, so wie die des ersten Stodes	+	30 kr.
für 4 Personen	+	36 —
Erste Parterre und erste Gallerie	+	36 fr.
Ein geperrter Sitz auf dem Parterre Noble, oder der ersten Gallerie	+	48 —
	+	30 kr.
	+	36 —
	+	20 —
	+	9 —

Der Anfang um 7 Uhr.



mithin das Genre Oper seinem Publikum zu erschwinglicheren Preisen bieten als die Hofoper.

Anders als die ‚zweiten‘ Theater in Paris und London besaßen die privaten Vorstadttheater in Wien – so ist festzuhalten – weitgehende Freiheit bei der Gestaltung des Spielplans, soweit sich die betreffenden Stücke und ihre Bühnenpräsentation innerhalb des von der Zensur gesetzten Rahmens hielten. Überschneidungen mit den an den Hoftheatern gepflogenen Genres waren möglich. Ihre Spezifik bildeten die Vorstadttheater aber natürlich mit jenen theatralen Formen aus, die von den Hofbühnen ausgeschlossen blieben, und dies waren in erster Linie die von lokaler Komik bestimmten Genres, die noch eine Nähe zum darstellerzentrierten extemporierten Theater der vorangegangenen Jahrzehnte aufwiesen. Für viele dieser Genres, wie die lokalen Lust- und Singspiele, die Zauber- und Spektakelstücke, die Maschinenkomödien und Parodien, war die Mitwirkung einer stehenden Lustigen Person unabdingbar, die – mit durchaus wechselndem ästhetischem und sozialem Impetus – das Scharnier zwischen Bühnengeschehen und Publikum bildete. Die entsprechenden Typenfiguren stellten die Verbindung zu den Zuschauern teils dadurch her, dass sie durch direkte Publikumsansprache etwa in Gestalt von Couplets die Fiktion einer geschlossenen Handlung durchbrachen, teils dadurch, dass sie als Repräsentanten einer Art von Wiener „Jedermann“ fungierten, wie in den mit Adolf Bäuerles Posse *Die Bürger von Wien* (1813) etablierten „Staberliaden“. Von einer Tradition des Wiener „Volkstheaters“ im 18. und frühen 19. Jahrhundert lässt sich also sinnvoller Weise dann sprechen, wenn man diese Tradition als Gefüge bestimmter Dramaturgien auffasst, die eine Zentralstellung der Lustigen Person – häufig mit dem jeweiligen Darsteller überblendet und nicht selten bereits durch das Kostüm als Typus markiert – vorsahen und das lokale Idiom bedienten; demgegenüber gilt es das Konzept eines „Volkstheaters“, das im „Wesen“ Wiens oder der Wiener gründe, erneut zu relativieren.⁵⁷

Nicht zufällig haben in Zusammenhang mit der Darstellung der Theaterszene Wiens in den Jahren der Spektakelfreiheit bereits Entwicklungen des 19. Jahrhunderts Erwähnung gefunden. Tatsächlich blieb die um 1790 (bzw. 1801 mit der Eröffnung des Theaters an der Wien) erreichte theatrale Erschließung des städtischen Raums im Sinn einer Verfügbarkeit von Theater bis in die 1850er Jahre weitestgehend

57 Die Reihe der Wiener Lustigen Personen begann im Kärntnertortheater und setzte sich in den Vorstadttheatern fort: Im Kärntnertortheater gaben, wie bereits mehrfach erwähnt, Josef Anton Stranitzky und, im Anschluss an ihn, Gottfried Prehauser die stehende Figur des Hanswurst und Joseph Felix von Kurz den Bernardon, weiterhin Friedrich Wilhelm Weiskern den Odoardo und Johann Christoph Gottlieb den Jakerl, der später von Philipp Burghuber am Theater in der Leopoldstadt übernommen wurde; dort spielte Johann Joseph La Roche ab 1781 den Kasperl, in den 1790er Jahren dann Anton Hasenhut den Thaddädl, während Emanuel Schikaneder im Freihaustheater auf der Wieden als Anton auftrat. Die populärste komische Figur des frühen 19. Jahrhunderts war der Staberl, zunächst am Leopoldstädter Theater repräsentiert durch Ignaz Schuster, darauf, in stark modifizierter Form, durch Carl Carl; Ferdinand Raimund war, anfänglich in der Josefstadt, dann auch in der Leopoldstadt, mehrfach als Herr Adam Kratzerl zu sehen.

Status quo. Ursache dafür, dass es trotz anwachsender Einwohnerzahl über Jahrzehnte in Wien zu keinen Theaterneubauten und -gründungen kam, war zunächst der Pachtvertrag, den Peter Edler von Braun im Juli 1794 über die beiden Hoftheater abschloss und der 1807 auf die Gesellschaft der Kavaliers überging; doch auch nach dem Ende des Hoftheaterpachtvertrags 1817, im „biedermeierlichen“ Polizeistaat, blieb es bei der Fünffzahl der Theater.

Seit 1792 hatte es bei Hof und in der Öffentlichkeit kontroverse Debatten über die Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit einer Verpachtung der Hoftheater gegeben, deren Unterhalt die Staatskasse erheblich belastete, die man aber angesichts der revolutionären Ereignisse in Frankreich – im Jahr 1793 wurden in Paris Marie Antoinette, die jüngste Tochter Maria Theresias, und ihr Mann Louis XVI. enthauptet – weiterhin in sicheren Händen wissen wollte. Der verdiente und loyale, darüber hinaus äußerst vermögende Bankier Peter von Braun besaß die entsprechende Reputation, und so wurden die Hoftheater schließlich 1794 neuerlich verpachtet. Der Vertrag, der zwischen Franz Xaver Wolfgang Graf Orsini-Rosenberg als „oberstem Hof Theatral Direktor“ und Braun als künftigen „Vize Direktor des k. k. Hoftheaters“ geschlossen wurde, griff im Grunde die ältere Idee des alleinigen Privilegs wieder auf, ließ die bei Marinelli, Schikaneder und Mayer liegenden Privilegien allerdings unangetastet. Die einschlägigen Passagen des Pachtvertrags lauten:

„Erstens: überläßt die k. k. Theatral Hof Direktion dem Herrn v(on) Braun unter dem obigen Titl eines Vize Direktors auf zwölf nacheinander folgende Jahre vom 1. Augusti dies(es) Jahrs bis letzten July 1806 die Direktion der sammtlichen Spektakeln und öffentlichen Ergötzungen überhaupt der Theatral Regie, und was dahin einen Bezug hat [...]

Siebtens: wird Niemandem für das Künftige weder die Errichtung eines neuen Theaters in der Stadt oder in den Vorstädten, außer den schon bestehenden – noch wenn eines der dermal bestehenden eingehen sollte, dessen Übernahme durch einen neuen Entrepreneur gestattet werden, auch darf keines der itzt bestehenden von seinem Standorte versetzt werden. Sollte jedoch eines oder das andere der itzt bestehenden Vorstadt Theatern durch Feuer verunglückt werden, so steht es dem dermaligen Entrepreneurn frey, in der nämlichen Vorstadt wieder ein neues zu erbauen.“⁵⁸

Diesem Pachtvertrag entsprechend hatte Braun neben den von ihm betriebenen Hoftheatern lediglich die drei offiziell privilegierten Vorstadttheater zu dulden; nicht-privilegierte vorstädtische Bühnen wie das Fasantheater in der Neustiftgasse verloren ihre Spielgenehmigung.⁵⁹ (Das Hetzamphitheater, das zum Komplex der

58 Zitiert nach Großegger, *Das Burgtheater und sein Publikum*, S. 109–110.

59 Ein neuer zwischen dem Hof und Braun geschlossener Vertrag aus dem Jahr 1804 stärkte einerseits die Rechte der mit dem Theater in der Leopoldstadt, dem Theater an der Wien und dem Theater in der Josefstadt verbundenen Privilegien, sicherte Braun aber andererseits zu, dass er allein befugt sei – die Allerhöchste Bewilligung im konkreten Fall vorausgesetzt –, in jenen Vorstädten, die noch kein Theater besaßen, ein solches zu errichten und



Hoftheater gehörte und in Brauns Vertrag miteinbezogen war, war zur Zeit des Vertragsabschlusses bereits anderweitig verpachtet; Braun wurde daher das Anrecht auf einen Pachtzins gewährt. 1796 brannte das Gebäude nieder und wurde nicht wieder aufgebaut.) Auf die außerhalb der Linie gelegenen Vororte erstreckte Brauns Anspruch auf Veranstaltung von Spektakeln sich allerdings nicht, weshalb dort – der Besiedlungsstruktur folgend naturgemäß in bescheidenem Rahmen – auch in den kommenden Jahrzehnten Theater eingerichtet und betrieben werden konnten. Was die Innere Stadt und die Vorstädte betraf, so versuchte Braun immer wieder, seine Ansprüche gegenüber potenziellen Konkurrenten durchzusetzen. Erfolgreich war er damit gleich zu Beginn seiner Pacht im Herbst 1794: das Gesuch des Kunstretiers Johann Kolter, mit seiner Truppe in der k.k. Reitschule in der Stadt auftreten zu dürfen, wurde auf Brauns Betreiben hin zurückgewiesen. Hingegen konnte Braun weder den Bau des Theaters an der Wien verhindern (1800/01) noch die Errichtung eines Amphitheaters im Prater durch den Kunstretier Christoph de Bach (1806/07). Die Zugänge zu Theater waren, so zeigt sich, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von unterschiedlicher Art: in der Inneren Stadt und den Vorstädten war die Zahl der offiziellen Bühnen auf fünf beschränkt, in den Vororten galt demgegenüber Theaterfreiheit; zugleich kam es zur Institutionalisierung neuer Formen öffentlichen Vergnügens, die Elemente des Theatralischen bargen.

3. Theater und Vergnügungen zwischen Stadt, Vorstädten und Vororten

„Von dem Worte Aufklärung [ist] auf dem Theater eben so wenig Erwähnung zu machen, als von der Freiheit und Gleichheit“ – so formulierte Franz Karl Hägelin in seiner bereits erwähnten Denkschrift zur Theatralzensur aus dem Jahr 1795.⁶⁰ Dieses Diktum bezeichnet gleichsam programmatisch wesentliche Tendenzen des Wiener Theaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: die Jahrzehnte, die als eine der Glanzzeiten der Wiener Bühnenkunst betrachtet wurden und werden, waren Jahrzehnte vielfacher Restriktionen, die das Theater im obrigkeitlichen Sinn funktionalisieren sollten und seine künstlerischen Möglichkeiten erheblich beschnitten. Der Überwachung der theatralen Produktion verdankt sich jedoch zugleich die Entstehung einer Bühnensprache von großer Subtilität, die als literarische und performative Technik das Wiener Theater dauerhaft prägen sollte.

Das frühe bis mittlere 19. Jahrhundert – in den „Epochen“-Begriffen *Biedermeier* und *Vormärz* durchaus unterschiedlich interpretiert – stellt denjenigen Abschnitt der Wiener Theatergeschichte dar, der in der Regel die meiste Beachtung erfährt, hat Wien doch in der betreffenden Zeit ein charakteristisches Theater von bleibendem Rang ausgebildet: es handelt sich dabei um ein populäres/unterhaltendes/kommerzielles Theater, angesiedelt an den Vorstadtbühnen, in dem sich, strukturell vergleichbar dem 18. Jahrhundert, vielfach eine Personalunion von Theaterautor und

zu betreiben. Kontrakt vom 18. Januar 1804, vgl. Großegger, *Das Burgtheater und sein Publikum*, S. 298–303.

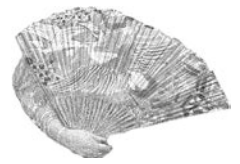
60 Hägelin-Abschrift im Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Vgl. Anm. 33.

Schauspieler findet. Die Schauspieler-Dramatiker, die ihre unmittelbare Zeitgenossenschaft überdauert haben, in sehr verschiedener Weise zum ästhetischen Bezugspunkt für dramaturgische Modelle, Sprachkunst, theatrale Bildvorstellungen und darstellerische Praktiken des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts wurden und darüber hinaus bis weit in die Zweite Republik als Symbole für die Programmatik diverser Theater und Theaterkonzepte einstanden, waren Ferdinand Raimund und Johann Nestroy. Mit ersterem verbindet sich hinsichtlich der dramatischen Produktion vor allem eine spezifische Ausprägung des Genres des romantischen Zaubermärchens, mit letzterem – neben vielem anderen – die zur Satire tendierende Lokalposse und die Parodie.⁶¹ Beide, Raimund und Nestroy, gehören zugleich zur langen Reihe herausragender Darstellerpersönlichkeiten, die das Wiener Theater jener Jahrzehnte zum Forum der großen Interpreten machten. Genannt seien aus dem Bereich der Burgschauspieler Josef Koberwein, Maximilian Korn, Sophie Schröder und Heinrich Anschütz, aus dem Bereich des Balletts Salvatore und Maria Viganò, Louis Antoine Dupont, Jean Pierre Aumer, die Familie Taglioni sowie Fanny und Therese Elßler,⁶² aus den Ensembles der Vorstadttheater Ignaz Schuster, Carl Carl, Wenzel Scholz, Therese Krones und Louis Grois, weiterhin die Leopoldstädter Pantomimendarsteller Karl Schadetzky, Philipp Hasenhut sowie Paolo und Angiolitta Rainoldi.

Bezieht man das, was an den fünf Wiener Bühnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Alltag war, auf das Wenige, was an dramatischer und kompositorischer Produktion in den Kanon Eingang gefunden hat, so wird greifbar, in welcher Weise die Theatergesetzgebung – in erster Linie in Gestalt der Zensur – die Bühnenkunst und ihre Rezeption beeinflusste oder, mit anderen Worten, inwieweit über die *Zugänglichkeiten* von Theater der Diskurs kontrolliert, d. h. Herrschaft über Wissen und Information im allgemeinsten Verständnis ausgeübt wurde. Hier gilt es zunächst auf die gegenüber der josephinischen Ära deutlich veränderte Auffassung von der gesellschaftlichen Funktion des Theaters hinzuweisen, eine Auffassung, die im Sinn einer Ideologie den konkreten Eingriffen in die Tätigkeit der am Theater Beschäftigten und damit in den Theaterkonsum durch das Publikum zugrunde lag: Theater war zum Gegenstand polizeilicher Erwägungen und zum Instrument der Kontrolle über die Bevölkerung geworden. Einschlägig in diesem Zusammenhang ist eine Note, die Joseph Thaddäus Vogt von Sumerau am 27. August 1806 an den Kaiser richtete und deren Hintergrund eine von Peter von Braun, Hoftheaterpächter und seit 1804 darüber hinaus Eigentümer des Theaters an der Wien, in Aus-

61 Die Forschung zum sogenannten „Wiener Volkstheater“ vor allem der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und hier zu Raimund und Nestroy ist überaus breit gefächert. An dieser Stelle kann lediglich auf zwei maßgebliche Foren dieser Forschung hingewiesen werden, nämlich auf die seit 1979 erscheinende Fachzeitschrift *Nestroyana* sowie auf die historisch-kritische Ausgabe der Werke Johann Nestroys. Eine historisch-kritische Ausgabe der Werke Ferdinand Raimunds ist in Vorbereitung begriffen.

62 Die hier erwähnten Tänzerpersönlichkeiten waren zugleich die führenden Ballettmeister der Zeit.



sicht gestellte vorübergehende Schließung dieses „besuchtesten aller Theater“⁶³ war. Sumerau gab als Präsident der Polizei-Hofstelle zu bedenken:

„Das Volk ist an Schaubühne gewöhnt. Das Theater an der Wien besonders ist die Lieblingsunterhaltung der höheren und der mittleren Stände; selbst die niederen Stände nehmen Antheil. Die Zeiten, wie die gegenwärtigen, wo so nachtheilige Leiden den Charakter der Menschen verstimmen, muß die Polizey mehr als jemals zur Zerstreung der Staatsbürger auf jedem sittlichen Wege mitwirken. Die gefährlichsten Stunden des Tages sind die Abendstunden. Unschädlicher werden sie nicht ausgefüllt als im Theater. Die Schließung von zwei Theatern zu gleicher Zeit ist folglich von hoher Wichtigkeit für die Polizey. Aber sie ist von doppelter Wichtigkeit in diesem Momente.

Das Patent, welches neue und nachhaltige Auflagen bestimmt, wird künftigen Sonntag abends bekannt gemacht werde [!]. Der Eindruck, welchen es machen wird, läßt sich noch nicht verbürgen. Es hängt selbst von manchen äußeren Umständen ab. Mehr Wachsamkeit als jemals wird in jedem Falle erfordert, und selbst dann, wenn der erste Eindruck auch nicht mit widrigen Empfindungen verbunden ist, erfordert die Vorsicht: daß nicht gerade in einem solchen Augenblick, wo von jeher Unterhaltung und Zerstreung des Volkes eine Staatsmaxime war, eine Jahre lang gewohnte Unterhaltung geschlossen und neuer Unmut verbreitet werde.“⁶⁴

Von der immer wieder geäußerten Einsicht ausgehend, welche Macht der zur lebendigen Anschauung gebrachte dramatische Text auf seine Zuschauer auszuüben imstande sei, wird Theater hier als ein Ort bestimmt, an dem die Bevölkerung in harmloser Weise unterhalten und zugleich beaufsichtigt werden könne (Theaterkommissäre waren inzwischen obligatorische Erscheinungen vor allem bei den Aufführungen in den Vorstadttheatern, wo sie nicht zuletzt über die genaue Beachtung der von der Zensur genehmigten Spielfassungen zu wachen hatten). Diese harmlose Unterhaltung hielt man für geeignet, anderweitige abendliche Menschenansammlungen zu beschränken, die womöglich weniger leicht zu kontrollieren wären und die der aus Sicht der Obrigkeit offenbar permanent drohenden Gefahr von Unruhe und revolutionären Umtrieben Vorschub leisten könnten. Die Furcht vor entsprechenden Aktivitäten der Bevölkerung, also vor einer Untergrabung der öffentlichen Ordnung und der Autorität des Staatsapparates, ist in der amtlichen Korrespondenz gerade in Zensurangelegenheiten allgegenwärtig, und aus ihr leitete sich ein ganzes Bündel positiver wie negativer Bestimmungen hinsichtlich dessen ab, was auf der Bühne gezeigt und insbesondere gesprochen werden durfte. Diese Bestimmungen reglementierten gleichermaßen die Tagesproduktion, d. h. die jeweils neu verfassten Stücke, deren Autoren aus Praktikabilitätsgründen in aller Regel bereits eine Vor- und Selbstzensur vornahmen, wie den Umgang mit dem (aus heutiger Perspektive)

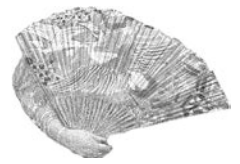
63 So in einer weiteren Note vom 28. August 1806, zitiert nach Großegger, *Das Burgtheater und sein Publikum*, S. 338.

64 Zitiert nach ebenda, S. 337.

„Klassiker“-Repertoire, das äußerst begrenzt war: mehrere der betreffenden Stücke etwa Goethes oder Schillers wurden von einer Präsentation auf den Wiener Bühnen ausgeschlossen, andere erheblich und teils entstellend bearbeitet, die Erfahrungen Franz Grillparzers mit der Zensur sind einschlägig. Ausgehend von den grundsätzlichen, auf den Staat und seine Verfassung, die Dynastie, die Religion und den Klerus sowie die guten Sitten gerichteten Zensurvorgaben wurden zahlreiche Details zum Gegenstand von Verboten, zwischen Herbst 1815 und Frühjahr 1817 unter anderem die Verwendung von k. k. Uniformen als Bühnenkostüm, die Erwähnung der allgemeinen Teuerung auf der Bühne und die Behandlung von biblischen Themen. (Die Zensur richtete sich übrigens nicht nur auf die dramatische Produktion und die Bühnenpräsentation, sondern auch auf deren Reflexion in öffentlichen Journalen: dezidierte Kritik an der Arbeit der Hoftheater war den Wiener Theaterzeitungen verboten.) Konsequenz der überaus restriktiv gehandhabten Zensur war nun, dass dem Publikum nur in geringem Maß avancierte Dramatik geboten werden konnte, was immer wieder zu Klagen vor allem der Hoftheaterpächter führte, denen sich für einen anspruchsvollen Spielplan im Bereich des Schauspiels kaum Optionen boten.⁶⁵ Die diesbezüglichen Debatten machen zugleich deutlich, dass dem Theater, insbesondere natürlich den Hoftheatern, eine wesentliche Rolle für den Status der Haupt- und Residenzstadt Wien als führendes Zentrum innerhalb des deutschsprachigen Raums und der Monarchie zugeschrieben wurde. Die Qualität des Theaters, die den (nicht allein) kulturellen Führungsanspruch Wiens zu rechtfertigen in der Lage gewesen wäre, litt allerdings ebenso unter der Zensur wie unter den fortwährenden Problemen der Finanzierbarkeit. Die einschränkende Kontrolle über das Theater und seine künstlerischen Hervorbringungen einerseits und der Anspruch, Theater als prestigeträchtiges Medium der Repräsentation kulturellen und politischen Kapitals zu installieren, andererseits: hier liegt eines der Spannungsfelder, die die Entwicklung des Wiener Theaters im Vormärz und den kommentierenden Umgang mit diesem Theater kennzeichneten. Ein zweites solches Spannungsfeld betrifft die sprichwörtliche Theaterbegeisterung der Wiener Bevölkerung, die durchaus zu relativieren ist. Johann Hüttner hat anhand vielfältigen historischen Materials zeigen können, dass für Wien und die Wiener keineswegs von einem auffallend verbreiteten und häufigen Theaterbesuch ausgegangen werden kann.⁶⁶ Die Klagen etwa der Hoftheaterpächter über schlechte Einnahmen – obwohl die Einwohnerzahl Wiens kontinuierlich zunahm und die zur Verfügung stehende Platzzahl in den Theatern ab 1801 für fast fünf Jahrzehnte

65 Eine Aufhebung bzw. Nichtausübung der Zensur gab es in Wien im 19. Jahrhundert vorübergehend während der beiden Besetzungen der Stadt durch die französische Armee (1805, 1809) sowie im Kontext der Revolution von 1848. Für eine neuere zusammenfassende Darstellung der österreichischen Zensur im 19. Jahrhundert mit Betonung der Theaterzensur vgl. Barbara Tumfart: Wallishaussers Wiener Theater-Repertoire und die österreichische Zensur. Wien, Univ., Diss. 2003.

66 Vgl. Hüttner, Literarische Parodie, sowie Johann Hüttner: Das Burgtheaterpublikum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Das Burgtheater und sein Publikum (Hrsg. Dietrich), S. 123–184.



unverändert blieb,⁶⁷ waren die Bühnen keineswegs ausgelastet – und das große Interesse an konkurrierenden Unterhaltungsformen sprechen dabei eine deutliche Sprache. (Die Einwohnerzahl Wiens lag um 1800 bei etwa 250.000, um 1850 bereits bei fast 450.000. Das Platzangebot der Theater variierte entsprechend der Aufteilung nach Platzkategorien, die sich im Laufe der Jahrzehnte immer wieder änderte. Für das Jahr 1828 gab Friedrich Georg Treitschke, seinerzeit Hofsekretär des Burgtheaters, 1.800 Plätze für das Burgtheater („wenn es gedrängt voll ist“), 2.400 Plätze für das Kärntnertortheater, 2.800 Plätze für das Theater an der Wien und je 1.400 Plätze für das Theater in der Leopoldstadt und das Theater in der Josefstadt an.⁶⁸) Tatsächlich war der Kreis derjenigen, die die Theater der Stadt und der Vorstädte besuchten, im Verhältnis zur Einwohnerzahl und zur Zahl der in Wien anwesenden Fremden über Jahrzehnte durchaus beschränkt.⁶⁹ Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass der Bevölkerungszuwachs bereits seit dem späten 18. Jahrhundert, verstärkt dann im 19. Jahrhundert mit einer gravierenden Pauperisierung und Verelendung einherging, dass also ein prozentual immer größerer Anteil der Wiener und Wienerinnen dem frühen Industrieproletariat oder den Almosenempfängern angehörte und damit als Theaterpublikum nicht in Betracht kam.

Hinsichtlich der Berührung von Theater und Gesellschaft vor 1848 ist festzuhalten: das Theater unterlag erheblichen Restriktionen, die es zu einem Ort bzw. Medium harmlosen Vergnügens machen sollten, und es erreichte in seiner etablierten Form einen zunehmend geringeren Anteil der Wiener Bevölkerung.⁷⁰ Von hier aus gilt es eine Reihe von Erscheinungen näher in den Blick zu nehmen: auf der Ebene der Institutionen das Gefüge der fünf Theater der Stadt und der Vorstädte, die Entwicklung des Theaters in den Vororten und die diversen Vergnügungen von semitheatralen Charakter; auf der Ebene der künstlerischen Produktion die Wiedergabe konkreter städtischer Räume auf der Bühne im Rahmen der sich verändernden szenographischen Praxis und die Thematisierung des „Wiener Lebens“ in Bühnenstücken.

Was die Bindung der innerhalb des Linienwalls gelegenen fünf Theater an bestimmte Ausschnitte bzw. Schichten der Bevölkerung angeht, so ist als maßgeblicher Fak-

-
- 67 1847 wurde an der Stelle des alten Leopoldstädter Theaters das Carltheater mit einer höheren Platzzahl eröffnet.
- 68 Hoftheaterakt, zitiert in Heinz Kindermann: Josef Schreyvogel und sein Publikum. In: Das Burgtheater und sein Publikum (Hrsg. Dietrich), S. 185–333, hier S. 238.
- 69 Für eine Detailuntersuchung hierzu vgl. Johann Hüttner: Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA. Bd. 1–2. Wien, Univ., Habil.-Schr. 1982, Kap. „Theaterbesuche(r)“.
- 70 Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte der Anteil derjenigen, die sich einen Theaterbesuch leisten konnten, in absoluten Zahlen zugenommen, wie die relativ stabile Situation der mittlerweile beachtlichen Anzahl von Privattheatern belegt. Bezogen auf die massiv angewachsene Gesamtbevölkerung Wiens waren die regelmäßigen Theatergeher prozentual allerdings nach wie vor in der Minderheit.

tor die beschriebene starke stadt-/sozialräumliche Verankerung der Bühnen zu berücksichtigen; doch auch eine Reihe von Daten, die die *Theateradministration* betreffen, bieten Anhaltspunkte dafür, wie sich das Gefüge der Wiener Bühnen im frühen 19. Jahrhundert zum soziotopographischen Gefüge verhalten hat. Ein erstes derartiges Datum betrifft das Theater an der Wien. Dieses in der Vorstadt gelegene, als Geschäftstheater betriebene Theater rückte ab 1804 institutionell an die Hoftheater heran: vom Hoftheaterpächter Braun erworben und später von ihm auf die Gesellschaft der Kavaliere übergehend, wurde diese Bühne, obzwar ökonomisch von den Hoftheatern unabhängig, aufgrund von Überschneidungen in Personal und Repertoire gleichsam zu einem dritten Hoftheater. Erst 1825, mit dem ersten Direktionsantritt Carl Carls, vor allem aber ab 1831 mit dem Eintritt Nestroys ins Ensemble, gewann das Theater an der Wien wieder einen deutlicher populären, auf lokale Genres fokussierten Charakter, wobei die Stücke Nestroys zugleich ein Publikum mit literarischem Interesse anzuziehen vermochten. Ein zweites für die Zugänglichkeit von Theater wesentliches Datum war die 1810 erfolgte Repertoirespaltung am Burg- und am Kärntnertortheater. Bis dahin hatten die beiden Hofbühnen bei nahezu identischen Eintrittspreisen einen gemischten Spielplan mit Schauspiel, Oper und Ballett geboten. Anlässlich einer zum wiederholten Mal notwendig gewordenen Erhöhung der Preise wurden die Repertoires von Burgtheater und Kärntnertortheater nun getrennt und die Preise im Kärntnertortheater – in Zukunft das Haus für Oper und Ballett – weit spürbarer angehoben als diejenigen im Burgtheater, das zur reinen Sprechbühne wurde. Burg- und Kärntnertortheater waren ohnehin nach wie vor Institutionen, die vornehmlich von einem wohlhabenden bis exklusiven Publikum frequentiert wurden, und diese Tendenz musste sich für die Sparten Oper und Ballett ab 1810 verstärken: ein Platz im 4. Stock etwa verteuerte sich im Burgtheater von 30 auf 40 kr, im Kärntnertortheater von 40 kr auf 1 fl. 30 kr (demgegenüber kostete ein vergleichbarer Platz im ebenfalls keineswegs billigen Theater an der Wien ab Oktober 1810 24 kr); ein Platz im 2. Parterre verteuerte sich im Burgtheater von 40 kr auf 1 fl. 20 kr, im Kärntnertortheater von 40 kr auf 1 fl. 40 kr (Theater an der Wien 1 fl.).⁷¹ Das Schreiben, mit dem Ferdinand Graf Pálffy von Erdöd als seinerzeitiger Leiter der vereinigten Theater den Oberstkämmerer Rudolf Graf von Wrbná-Freudenthal über das Vorhaben der Preiserhöhung und Repertoirespaltung in Kenntnis setzte, erweist sich übrigens als aufschlussreich auch im Hinblick auf die kulturpolitische Funktion, die mit den unterschiedlichen Sparten verbunden wurde. Es heißt dort:

„Um aber das *deutsche Schauspiel als das eigentliche National Spektakel* dem Publikum so wohlfeil, wie möglich, zu verschaffen, so hat die Theaterunternehmungsgesellschaft beschlossen, die deutschen Schauspiele von den ungleich

71 Zum Vergleich: Ein Taglohn betrug im frühen 19. Jahrhundert etwa 20 Kreuzer, ein ungelerner Industriearbeiter verdiente um 1830 pro Woche brutto etwa 2,5 Gulden C.M. Siehe dazu Roman Sandgruber: Geld und Geldwert. Vom Wiener Pfennig zum Euro. In: Vom Pfennig zum Euro. Geld aus Wien. Begleitbuch und Katalog zur 281. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 2002, S. 62–79.



kostspieligeren Vorstellungen der Opern und Ballette dergestalt zu trennen, daß vom ersten October d(es) J(ahres) an in dem Nationaltheater nächst der Burg nur deutsche Schauspiele, in dem Theater nächst dem Kärtnerthor [!] aber Opern und Ballette gegeben, dagegen aber auch im ersteren Theater geringere, und im letzteren höhere Preise festgesetzt werden“.⁷²

W. Edgar Yates' Analyse der hier beschriebenen Neuorganisation des Hoftheaterbetriebes und der Fokussierung des Burgtheaters auf das deutsche Schauspiel verweist auf das identitätsstiftende Potenzial, das diese Bühne ab 1810 verstärkt zu entfalten vermochte: „This change, dictated by practical exigency, was to prove much more significant than Joseph II's short-lived and opportunistic elevation of it [des Burgtheaters] to the status of a ‚national theatre‘ in 1776. It is in 1810 that the history of the Burgtheater as the true national theatre for spoken drama really began.“⁷³ Ein dritter Sachverhalt aus dem administrativen Bereich schließlich streicht noch einmal die Relevanz eines lokalen, wenig mobilen Stammpublikums in den verschiedenen Teilen der Stadt heraus: Der aus München nach Wien gekommene Theaterdirektor Carl Carl strebte eine auf die Vorstadtbühnen bezogene monopolartige Stellung an und betrieb ab den späten 1820er bis in die Mitte der 1840er Jahre mehrfach mindestens zwei der drei Vorstadttheater gleichzeitig, so ab Ende 1838 bis Sommer 1845 das Theater an der Wien und das Theater in der Leopoldstadt. Letzteres diente in diesen Jahren vor allem als Nachspieltheater des ersteren. Carl konnte also davon ausgehen, mit seinem Repertoire in der Leopoldstadt ein anderes Publikum zu erreichen als an der Wien, d. h. er spielte ein vergleichbares Repertoire für zwei unterschiedliche Segmente der Wiener Bevölkerung.⁷⁴

Wie bereits erwähnt, erstreckte sich das vor 1776 und nach 1794 gültige restriktive Privilegiensystem nicht auf die Dörfer außerhalb des Linienwalls, und auch das Verfahren, eine Spielgenehmigung zu erhalten, nahm hier einen ganz eigenen Weg, nämlich vom Antragsteller über die jeweils zuständige Grundherrschaft und das Kreisamt Viertel unter dem Wienerwald zur niederösterreichischen Regierung. Gültigkeit besaßen demgegenüber das 1770 eingeführte Extemporierverbot sowie die Verpflichtung der Theaterprinzipale und Komödientruppen, ihr „Spielgut“ zur Kontrolle vorzulegen. Es kann nicht überraschen, dass die Durchsetzbarkeit dieser Vorschriften eine eingeschränkte war. In den Dörfern lassen sich für das späte

72 Zitiert nach Großegger, *Das Burgtheater und sein Publikum*, S. 490 (Hervorhebung von mir).

73 Yates, *Theatre in Vienna*, S. 49–50. – Welche Schichten von Bedeutung sich an dem als führendes Sprechtheater des deutschsprachigen Raums und als „Nationaltheater“ aufgefassten Burgtheater anlagerten, hat Robert Pyrah jüngst für die Jahre der Ersten Republik gezeigt. Robert Pyrah: *The Burgtheater and Austrian Identity. Theatre and Cultural Politics in Vienna 1918–38*. London: Legenda 2007.

74 Carl kann als eine der prägendsten Gestalten des Wiener Theaters der 1820er bis 1850er Jahre gelten. Vgl. hierzu Yates, *Theatre in Vienna*, Kap. 4.2., sowie: „Kann man also Honoriger seyn als ich es bin?“ Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer. Herausgegeben von Birgit Pargner und W. Edgar Yates. Wien: Lehner 2004. (= Quodlibet. 6.)

18. und das frühe bis mittlere 19. Jahrhundert zwei hauptsächliche Formen eines theatralen Angebots ausmachen: Vorführungen jener Truppen, die noch sehr lange dem traditionellen, vor-literarischen Theaterverständnis verpflichtet blieben und Seiltanz, Affenkomödien, Bänkelgesang u. ä. zum Besten gaben, sodann ein weitgehend literarisiertes Theater, das gegenüber diesen „Comödie-Spielern“ schon früh seinen Kunstanspruch betonte und sich bezeichnenderweise dort fand, wo sich in den Sommermonaten ein gehobenes bis elitäres Publikum versammelte, nämlich in den Dörfern Penzing, Meidling und Hietzing. Penzing bot sich aufgrund des kaiserlichen Sommeraufenthaltes in Schönbrunn zu Zeiten Maria Theresias für Schauspielprinzipale als attraktiver, einträglicher Spielort an; in Meidling wurde 1807 ein Saaltheater im Theresienbad eröffnet, einer in einem ehemaligen Jagdschloss Josephs I. eingerichteten Trink- und Kuranstalt, deren Gäste einen erheblichen Teil des Theaterpublikums gestellt haben dürften; in Hietzing, das sich zunehmend zu einem noblen Villenvorort entwickelte, ließ Bartholomäus Malanotti von Joseph Kornhäusel 1816 ein Theater erbauen, das in den folgenden Jahren u. a. vom Josefstädter Ensemble bespielt wurde. Theater stellt sich bezogen auf diese westlichen Vororte als ein Vergnügen dar, auf das man auch während der Sommerfrische nicht verzichten wollte, als Medium gleichsam, das die wohlhabenden Wiener und Wienerinnen aus der Stadt hinaus begleitete. (Mit dem sommerlichen Theaterspiel in den Vororten ist ein Phänomen angesprochen, das sich zumal um die Mitte des 19. Jahrhunderts als gewichtiger Faktor der Wiener Theatertopographie etablierte. Für die Betreiber der Wiener Theater war die nachlassende Besucherfrequenz in den warmen Monaten des Jahres durchgehend ein vor allem wirtschaftliches Problem, dem man mit der Einrichtung von Sommerarenen und Sommertheatern begegnen wollte. Auf die betreffenden Initiativen wird gesondert einzugehen sein.)

Als ein *Hinaustreten* des Theaters aus den fünf städtischen bzw. vorstädtischen Bühnen lassen sich auch eine Reihe von Veranstaltungsformen begreifen, die – obzwar teilweise an ältere Traditionen öffentlicher Unterhaltung anknüpfend – im frühen 19. Jahrhundert eine besondere Konjunktur erlebten und das Wiener Vergnügungsangebot schichtenübergreifend wesentlich erweiterten; in ihnen gewann die Berührung von Theater und Gesellschaft insofern eine zusätzliche Dimension, als Theater damit Bedeutung auch für Bevölkerungskreise erlangte, die die Institution Theater in der Regel nicht aufsuchten. Gemeint sind solche Unterhaltungen, die eine dem Theater vergleichbare ‚dramatische‘ Komponente aufwiesen und/oder für die man Dekorationsmaler der Wiener Bühnen als Ausstatter heranzog. Hierher gehören zunächst Illuminationen der Stadt, die man bereits im 18. Jahrhundert zu hohen Anlässen etwa im Kaiserhaus veranstaltet hatte und für die Hofarchitekten wie Giuseppe Galli-Bibiena, später Johann Ferdinand von Hohenberg ephemere Architekturen als ‚Kulissen‘ entwarfen. Derartige Illuminationen, die nicht nur der Repräsentation des Herrscherhauses dienten, sondern auch als festliche Unterhaltung für die Gesamtbevölkerung begriffen wurden, gab es im 19. Jahrhundert u. a. anlässlich des Einzugs Franz’ I. nach der Rückkehr vom Pariser Friedensschluss



(Zweyte Vorstellung. Im ersten Abonnement)
Theater in Hiezing.

Mit hoher Bewilligung.
 wird heute Samstag den 26. May 1827, unter der Direction
 des Joseph Reisinger aufgeführt:

Milne,

oder:

Hiezing und Penzing in einem an- dern Welttheile.

Lokal komisches Volks- Zauberpiel mit Gesang in 3 Aufzügen von Herrn A. Bäuerle,
 die Musik von Herrn Kapellmeister Müller.

P e r s o n e n :

Milne, Königin von Savoyen	—	M. Schutz.
Alte, ihre Vertraute	—	Mlle. Ottine.
Elisa, die Schuggebin des Landes	—	M. Philipp.
Barra,	—	M. Gäde.
Minka,	} Hofbedienten aus dem Gefolge der Königin, sämmlich dann als österreichische Säuerinnen verkleidet	M. Egerpenka.
Bellina,		M. Schmidt.
Laura,	—	M. Stahl.
Gloria,	—	Mlle. Schlegel.
Sitta,	—	M. Schütsch.
Wampelino,	} Große des Reiches	Hr. Schilbach.
Ußbeck,		Hr. Wapstf.
Pagar, Wampelinos Anhänger	—	Hr. Uiberfeger.
Osmin, Offizier des Palastes	—	Hr. Bibulka.
Graf Carlo von Waldau, Gesandter eines europäischen Heers	—	Hr. Kämmer.
Wims, Schiffsbauer	—	Hr. Weiß.
Wildau, Schloßinspector, sonst Weinhändler	—	Hr. Stahl.
Mosi, sein Sohn	—	Hr. Fernon.

Gefolge der Königin, Soldaten, Verschiedene Handwerker auf dem Schiffe, welches nach Solkonda kommt. Landleute von St. Veit, Hütteldorf, Hacking und Lainz.

Die im 2. Akte vorkommende Decoration gewährt die Ansicht des k. k. Lustschloßes Schönbrunn, dessen Garten und Gloriets.

Mlle. Ottine, ehemahliges Mitglied des k. k. priv. Theaters in der Leopoldstadt,
 und Hr. Weiß empfehlen sich in obigen Gastrollen.

P r e i s e d e r P l ä t z e .

Eine Loge	} für 12 Vorstellungen	—	40 fl. W. W.
Geiselter Sitz		—	9 fl.
Bestes Parterre		—	7 fl.

Der Anfang ist um halb 8 Uhr.

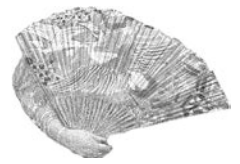
1814 und anlässlich der Hochzeit Franz Josephs mit Elisabeth 1854. Einen neuartigen Veranstaltungstyp, der die Grenzen von Ball, Konzert und Spektakel aufhob, stellten die thematischen Parkfeste Johann Strauß' (Vater) und Joseph Lanners im Augarten („Eine Nacht in Venedig“, 1833 und 1834), im Prater, im Corti'schen Garten und beim „Sperl“ („Sperl in floribus“, 1833) dar, bei denen die theatralen Bild- und Raumarrangements des Theatermalers Michael Mayr und die Beleuchtungskünste des Lamperl-Hirsch (Carl Friedrich Hirsch) zauberhafte Welten erstehen ließen. Bei Tanzveranstaltungen in geschlossenen Räumen spielten szenische Elemente ebenfalls eine zunehmende Rolle: Der erwähnte Mayr⁷⁵ etwa schuf bühengemäße Ausstattungen u. a. für den „Sperl“, das „Kasino Zögernitz“ und die „Goldene Birn“ und lieferte Lanner für ein Ballfest in Hietzing eine „Donaureise, à la Zauberschleier“, während im Theater in der Josefstadt Franz Xaver Tolds sensationell erfolgreiches Stück *Der Zauberschleier, oder: Maler, Fee und Wirtin* (1842) mit der entsprechenden Wandeldekoration von Theodor Jachimowicz gezeigt wurde. Jachimowicz seinerseits gestaltete die Asien-, Afrika- und Amerika-Säle in Josef Georg Daums „Neuem Elysium“ in der Johannesgasse, einer biedermeierlichen Erlebniswelt, für die auch Johann de Pian und Philipp Rübiger, die Dekorationsmaler des Theaters an der Wien, als Ausstatter arbeiteten.⁷⁶ Der malerischen und plastischen Phantasie von Theaterdekorateuren bediente sich sodann die Feuerwerkerfamilie Stuver. Bereits Johann Georg Stuver hatte für seine Feuerwerksinszenierungen des späten 18. Jahrhunderts von Malern und Bildhauern Dekorationen anfertigen lassen, eine Praxis, die seine Nachfolger beibehielten. Quasi-dramatische Feuerwerksvorführungen gab es u. a. 1777 mit „Werthers Leiden“, 1794 mit „Dr. Faust's letzter Tag“ und 1836 mit „Das Mädchen aus der Feenwelt“ nach Raimunds Zaubermärchen.⁷⁷ Theatrale Vorführungen ganz eigenen Charakters boten schließlich die in Wien überaus beliebten Kunststreitergesellschaften (Christoph de Bach, Alexander Guerra u. a.), deren Etablierung den Beginn der Wiener Zirkusgeschichte bezeichnet.⁷⁸ Die Kunstreiter besaßen mit dem 1808 von Kornhäusel

75 Überaus instruktiv für den hier skizzierten Zusammenhang sind die Tagebücher Mayrs, die Karl Michael Kisler auszugsweise veröffentlicht hat. Karl Michael Kisler: *Der Theater-Mayr*. Aus den Biedermeiertagebüchern des Theatermalers Michael Mayr. Wien; Eisenstadt: Edition Roetzer 1988.

76 Zur Wandeldekoration zum *Zauberschleier* und zu den Ausgestaltungen des Apollo-Saals und des „Neuen Elysium“ vgl. neuerdings: *Zauber der Ferne. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*. Begleitbuch und Katalog zur 352. Ausstellung des Wien Museums. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz 2008, sowie: *Die Welt in Reichweite. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Ursula Storch. Wien: Czernin Verlag 2009. (= Bibliothek der Erinnerung. IX.)

77 Vgl. Alexandra Reininghaus: *Feuermärchen und Festkondukte*. Die k. u. k. Lustfeuerwerkerei in Wien vom Biedermeier zur Belle Epoque. In: *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*. Herausgegeben von Georg Kohler. Zürich; München: Artemis-Verlag 1988, S. 143–160. – In den Daten ist Reininghaus' Darstellung zum Teil unzuverlässig.

78 Vgl. Margarethe Schrott: *Die Pferdekomoedie im Alt-Wiener Volkstheater*. In: *Maske und Kothurn* 13 (1967), S. 114–140.



im Prater vollendeten „Circus gymnasticus“ ein Terrain für sich, wurden aber darüber hinaus für Ausstattungstücke etwa am Theater an der Wien herangezogen. Vergleichbar der Zirkus-Theater-Praxis in London und Paris (Astley's Amphitheatre, Royal Circus, Olympic Pavilion; Cirque Olympique) gaben Bach und Guerra in ihrem Prater-Etablissement Spektakel, die Pferdeaufzüge und -kunststücke mit Pantomimen und Lebenden Bildern verbanden. Von den Hoftheaterpächtern wie von der Direktion des Theaters in der Leopoldstadt wurde der Zirkus im Prater als Konkurrenz empfunden, obwohl er zu einer anderen Tageszeit spielte als die Theater, nämlich am Nachmittag.

Mit Mayr, Jachimovicz und Pian sind einige Dekorationsmaler jener Generation benannt, mit der sich für das Wiener Theater die zumindest partielle Ablösung der unspezifischen Typendekoration durch individuelle Ausstattungen und eine entsprechende Konkretisierung des Szenenbildes verbindet, und dies führt zu einem weiteren Aspekt der Sozialgeschichte des Theaters, nämlich zu der eingangs erwähnten Reflexion der Bühnenkunst auf ‚Gesellschaft‘. Nach der weitgehenden Durchsetzung des Systems der Kulissenbühne in Europa seit dem 17. Jahrhundert war es üblich gewesen, an jedem Theater eine begrenzte Anzahl von Typendekorationen vorzuhalten, die über Jahre und Jahrzehnte für sämtliche einzustudierenden Stücke verwendet wurden. Eine Dekoration wie „Garten“, „Straße“ oder „Saal“ hatte exemplarischen Charakter, die Dekorationen waren quasi neutral, die Praxis des Ausstattens war standardisiert. Vor allem in Auseinandersetzung mit den neuen optischen Medien wie dem Panorama ergaben sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunächst in London Innovationen in der Bühnenmalerei. Diese arbeitete immer weniger typisiert und schenkte sowohl dem Pittoresken wie dem topographisch Genauen besondere Aufmerksamkeit.⁷⁹ Für eine Sozialgeschichte des Theaters ist diese Entwicklung insofern von Belang, als nun konkrete Räume, die das Alltagsleben dieser oder jener Gesellschaftsschicht bestimmten, auf der Bühne repräsentiert wurden. Die Tendenz, Schauplätze zunehmend zu lokalisieren, also selbst allgemein gehaltene Angaben in den aufzuführenden Stücken in Form konkreter Ansichten der jeweiligen Stadt bzw. ihrer Umgebung zu realisieren, zeigte sich, wenngleich weniger stark ausgeprägt als in London und Paris, bald auch in Wien. Was viele Panoramen vorgemacht hatten, nämlich die detailgetreue Wiedergabe ebenjener Stadt, in der das betreffende Panorama stand, griffen die Vorstadttheater auf: man bot auf dem Rückprospekt Ansichten, die der Besucher sofort als Element der eigenen Stadterfahrung wiedererkannte. Berühmte Beispiele für diese Praxis sind die Dekorationen zu Paolo Rainoldis Zauberpantomime *Der erste May im Prater* (Theater in der Leopoldstadt 1826) und zu Johann Nestroys lokalisierter Meyerbeer-Parodie *Robert der Teuxel* (Theater an der Wien 1833).

Der explizite Lokalbezug, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Dekorationsmalerei Eingang fand, war für die populäre Stückproduktion auf der Ebene der dramatischen Handlung und des Personals schon im 18. Jahrhundert charak-

79 Vgl. hierzu ausführlich Linhardt, Visualisierungen.

teristisch gewesen: Wie international üblich, erhielten auch in Wien standardisierte Lustspiel- und Possensujets ihre spezifische Gestalt dadurch, dass sie auf lokale Besonderheiten anspielten und typische Figuren in den Mittelpunkt rückten. An den Vorstadttheatern wurde dem Publikum über Jahrzehnte eine unüberschaubare Zahl von lokal ausgelegten Stücken unterschiedlichster Genres – von der Zauberpantomime über die Parodie bis zur Posse – angeboten, in denen allerdings vornehmlich die Reproduktion *lokaler Stereotypen*, weniger die Auseinandersetzung mit der *gesellschaftlichen Realität* vorherrschte. Trotz der in der Regel wenig differenzierten Behandlung dessen, was man die „Lebenswelt des Volkes“ nennen könnte, erwarb sich die unterhaltende Produktion an den Wiener Vorstadttheatern in jener Zeit das Renommee des „Volkstümlichen“, das in späteren Jahrzehnten – zumal angesichts der „Operetten-Invasion“ in der Gründerzeit – von Programmaticern immer wieder als das von Fremdheiten bedrohte „eigentliche Wienerische“ beschworen wurde. Bezeichnenderweise stammen die wirklich avancierten theatralen Reflexionen auf Wien als soziales Gefüge von einem Dramatiker, der frühzeitig in den Ruf geriet, das „Einheimische“, „Volkstümliche“ zu verraten – sei es aufgrund seines häufig satirischen Zugangs zu den gewählten Stoffen, sei es aufgrund der produktiven Aneignung „ausländischer“ Vorlagen: die Rede ist von Johann Nestroy. In der Lokalposse *Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt. Eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt. Eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing* (1837) und der Posse *Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten* (1841) setzte Nestroy sich dezidiert mit der räumlichen Ordnung Wiens, d. h. mit dem Stadtkörper in seinen sozialen und kulturellen Implikationen auseinander. (Innere) Stadt, Vorstadt und Vorort/Dorf werden dabei jeweils als eigenständige räumlich-soziale Gebilde geschildert, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass nahezu sämtliche zwischenmenschlichen Beziehungen an ökonomischen Kriterien ausgerichtet sind. Das Bild von Wien und den Wienern, das hier gezeichnet wird, steht jeglicher Tendenz zum Lokalpatriotismus und zur Idealisierung entgegen.⁸⁰ Einige Jahrzehnte später, um und nach 1900, wurde die Idealisierung des Vormärz – nun unter das Schlagwort „Alt-Wien“ gefasst – zu einem zentralen Motiv der populären Wiener Dramatik und vor allem der Operette.

4. Neue Stadt, neue Theater

Die Regierungszeit Kaiser Franz Josephs kann im Rahmen einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters insofern als relativ geschlossene Einheit aufgefasst werden, als an ihrem Beginn und an ihrem Ende institutionelle bzw. theaterrechtliche Wendepunkte standen, die von erheblichem Einfluss auf die *Zugänge zu* und die *Zugänglichkeiten von Theater* waren. Im Jahr 1850 wurde eine neue Theaterordnung erlassen, die zwar die vor 1848 bestehende Zensurpraxis fortschrieb, zugleich aber die Grundlage für eine bis dahin unbekannte Auffächerung und Ausdifferenzierung der

80 Zu literarischen und theatralen Reflexionen auf die Stadt im frühen und mittleren 19. Jahrhundert vgl. Marion Linhardt und Arnold Klaffenböck: Stadt – Vorstadt – Land. Wiener und Londoner Perspektiven. In: Nestroyana 29 (2009), S. 185–213.



Wiener Theaterszene bot; am Ende des Kaiserreichs hingegen wurde in Wien – ebenso wie in vielen der im Deutschen Reich zusammengeschlossenen Teilstaaten – die Überführung der Hoftheater in Staatstheater vollzogen, ein rechtlich-administrativer Akt mit weitreichenden Konsequenzen auch für das Selbstverständnis und für den Status der betreffenden Bühnen. Die beinahe sieben Jahrzehnte der Regierung Franz Josephs I. (1848–1916) waren, was das Theater betrifft, gekennzeichnet von einem Gegenüber von Statik und Veränderung. Als Element des Beharrens wirkte neben der Zensur das noch am Ende des 1. Weltkriegs gültige Konzessionswesen, die Veränderung lag vor allem in der theatertopographischen Verdichtung, die eng mit der stadträumlichen und demographischen Entwicklung verschränkt war. Die Schleifung der Basteien und der Ringstraßenbau, die spätere Eingemeindung der stark angewachsenen Vororte und die Massenzuwanderung wirkten gravierend auf die soziotopographische Struktur der Haupt- und Residenzstadt ein, und den Bedürfnissen dieser ‚neuen‘ Stadt folgten Theaterinitiativen unterschiedlichster Ausrichtung.

In Zusammenhang mit der März-Revolution 1848 war in Wien eine Konstellation entstanden, in der die Theatralzensur vorübergehend nicht ausgeübt wurde.⁸¹ Dessen ungeachtet blieb diese besondere Spielart der Zensur in ihrer maßgeblich von Hägelin fixierten Form bis 1926⁸² gültig. Der am 25. November 1850 vom Ministerium des Innern unter Alexander Freiherrn von Bach erlassenen Theaterordnung war eine *Instruction an die Statthalter derjenigen Kronländer, in welchen die Theaterordnung in Wirksamkeit tritt, die Handhabung derselben betreffend* beigegeben, die neuerlich definierte, was von einer Darstellung auf der Bühne unbedingt auszuschließen sei, und das Procedere der Genehmigung bzw. Ablehnung von Stücken erläuterte. Zu dem, was der Kontrolle durch die „Staatssicherheitsbehörde“ unterlag, gehörten übrigens nach wie vor nicht nur die Stücktexte, sondern auch „die Inszenesetzungen, Bekleidung, Tänze, Gruppierungen und Musikweisen“, und noch immer waren „anstößige Abweichungen von dem genehmigten Texte eines

81 Für eine differenzierte Erläuterung zur zensurrechtlichen Situation zwischen 1848 und 1850 vgl. den Diskussionsbeitrag von Johann Hüttner: Zensur ist nicht gleich Zensur [Replik auf einen Diskussionsbeitrag von Hans Goldschmidt]. In: *Nestroyana* 3 (1981), S. 22–24. Dort wird u. a. das Verhältnis von Bücherzensur und Theatralzensur erklärt. Hüttner argumentiert, dass die Theatralzensur mit der Theaterordnung von 1850 nicht wieder eingeführt werden musste, weil sie de facto nie aufgehoben war, was dem Sachverhalt keineswegs widerspricht, dass in den Frühlingsmonaten 1848 in Wien eine ganze Reihe von Theaterstücken aufgeführt wurden, die eine geregelt arbeitende Zensur niemals passiert hätten.

82 Erkenntnis des Verfassungsgerichtshofs vom 18. März 1926. – Selbstverständlich verschob sich zwischen 1850 und 1926 – bei formal gleichem Vorgehen – das Verständnis davon, was als zensurbedürftig aus Stücken zu streichen sei oder welche Stücke ganz von einer Aufführung ausgeschlossen werden sollten. So konnte Arthur Schnitzlers *Reigen* 1921 die Zensur passieren, was noch wenige Jahre zuvor undenkbar gewesen wäre. Vgl. dazu ausführlich die Darstellung und Dokumentation bei Alfred Pfoser, Kristina Pfoser-Schewig und Gerhard Renner: *Schnitzlers Reigen*. 2 Bde. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993.

Bühnenwerkes (Extemporationen)“ bei Strafe verboten.⁸³ Mit der Theaterordnung wurde also der auf das Theater bezogene behördliche Kontrollrahmen neuerlich festgeschrieben. Zugleich hob sie jedoch implizit die bisherige Beschränkung der Anzahl der Theater auf. In § 1 wurde bestimmt: „Theatralische Vorstellungen jeder Art dürfen in der Regel nur in Theatergebäuden oder in hiezu besonders concessionirten Räumlichkeiten von, mit persönlicher Befugniß versehenen Unternehmern zur Aufführung gebracht werden.“⁸⁴ Dies bedeutete in der Praxis, dass jedermann, der sowohl die erforderlichen finanziellen Mittel aufzubringen als auch die Befähigung zur Leitung eines Theaters nachzuweisen imstande war, ein Theater eröffnen konnte. Handelte es sich um einen Theaterneubau, war die Bewilligung des Kaisers einzuholen, für die Übertragung der Konzession war die Statthalterei zuständig. Was das Repertoire betrifft, wurden die in den Konzessionsansuchen namhaft gemachten Gattungen in aller Regel zur Aufführung zugelassen. Dass die „Theaterfreiheit“ nicht umgehend genutzt wurde und beinahe ein Jahrzehnt verging, bevor ein erstes Ansuchen um Genehmigung eines Theaterneubaus an den Kaiser gerichtet wurde – und zwar durch den am Carltheater engagierten Komiker Carl Treumann –, mag nicht zuletzt daran gelegen haben, dass trotz zunehmender Einwohnerzahl (Innere Stadt und Vorstädte 1857: ca. 476.200) schon die bestehenden Wiener Theater immer wieder in finanzielle Krisen gerieten. Der 1858 beginnende Stadtumbau und der Finanzboom der Gründerjahre gaben dann jedoch entscheidende Impulse auch für das Theatergeschäft,⁸⁵ und so wurden bis 1914, als Wien inklusive Eingemeindungen ca. zwei Millionen Einwohner zählte, etwa ein Dutzend neuer Privattheater, eine ganze Reihe davon auf der Basis von Anteilscheinen, eröffnet: Auf Treumanns Theater am Franz-Josefs-Quai (eröffnet 1860, abgebrannt 1863) folgten das Harmonietheater (Wasagasse; 1866, ab 1868 als Singspielhalle betrieben), das Vaudevilletheater (Tuchlauben; 1870, ab 1875 als Singspielhalle betrieben), das Wiener Stadttheater (Seilerstätte; 1872, ausgebrannt 1884, nach Wiederaufbau seit 1888 als Varieté betrieben), die Komische Oper („Ringtheater“, Schottenring; 1874, abgebrannt 1881), das Deutsche Volkstheater (Weghuberpark; 1889), das Raimundtheater (Wallgasse; 1893), das Kaiserjubiläums-Stadttheater (Währingerstraße; 1898), das Wiener Bürgertheater (Vordere Zollamtsstraße; 1905), das Johann-Strauß-Theater (Favoritenstraße; 1908) und das Neue Wiener Stadttheater (Daugasse; 1914). Damit sind nur jene Institutionen benannt, die von vorneherein eine *Theaterkonzession* erhalten hatten. Theater wurde darüber hinaus auch in Etablissements gespielt, die keinen offiziellen Theaterstatus besaßen, sondern als sogenannte *Singspielhallen* geführt wurden. Dabei handelte es sich um die institutionalisierte Form eines Darbietungstypus, der in der älteren Tradition der Volkssänger- und Harfenistengesell-

83 Verordnung des Ministeriums des Innern vom 25. November 1850, abgedruckt im Reichsgesetzblatt Nr. 454 aus 1850, hier zitiert nach Tumfart, Wallishaussers Wiener Theater-Repertoire, S. 334–338.

84 Zitiert nach ebenda, S. 334.

85 Vgl. zur Theatertopographie ab dem mittleren 19. Jahrhundert ausführlich Linhardt, Residenzstadt und Metropole.



schaften gründete, mit der Singspielhallenordnung von 1867 eine rechtliche Basis erhielt und – vereinfacht gefasst – für einige Jahrzehnte in Wien das Theater der kleinen Leute bildete. Die Singspielhallen wurden in den Jahrzehnten des immer weiter ansteigenden Zustroms von Menschen nach Wien zu einer wichtigen Ausprägung großstädtischer Massenunterhaltung.

11/12 861

K. K. priv. Theater  **am Franz-Josef-Quai**
 Unter der Direktion des Carl Treumann.

Heute:

Die Frau Wirthin.

Charakterbild mit Gesang in drei Aufzügen von Friedrich Kaiser,
 Musik vom Kapellmeister Carl Binder.

Personen:

Baron von Hochmark	.	.	.	Hr. Schiller.
Herr von Saarstein, Gutsbesitzer	.	.	.	Hr. Jörn.
Emma, seine Tochter	.	.	.	Hr. Liebhardt.
Papler, Güter-Direktor.	.	.	.	Hr. Eckert.
Werner, Kaffier,	} in Baron Hochmark's	.	.	Hr. Lebschmidt.
Rudolf, Kammerdiener,		Diensten	.	Hr. Wilke.
Paul, Bedienter,		.	.	Hr. Strz.
Ottmar, ein Virtuose	.	.	.	Carl Treumann.
Wilhelm Gätmann, Gastwirth	.	.	.	Hr. Braunmüller.
Wißling, Müller	.	.	.	Hr. Küstner.
Christel, dessen Sohn	.	.	.	Hr. Smoboda.
Bingenz, Lohnbedienter	.	.	.	Johann Nestroy.
Hartkopf, ein reicher Bauer	.	.	.	Hr. Groß.
Gilli, seine Tochter	.	.	.	Hr. Böllner.
Elise, deren Nichte	.	.	.	Hr. Stenzl.
Pippmann, Gemeindevorw.	.	.	.	Hr. Prosch.
Fugelberger,) Bauern	.	.	.	Hr. Gämmler.
Grundinger,)	.	.	.	Hr. Aufm.
Nanni, Köchin bei Gätmann	.	.	.	Hr. Schäfer.

Gäste. Herrschaftsbeamte. Musiker. Dienstreute. Bauern.
 Zwischen dem ersten und zweiten Akte liegt ein Zeitraum von einem Jahre.

Anfang um 7 Uhr.

Druck von A. Dorfmeister.

Schon im Vormärz waren Volkssänger in Gasthäusern und Etablissements wie dem „Sperl“, dem „Grünen Thor“, „Zur Stadt Belgrad“, dem „Universum“ und der „Blauen Flasche“, „Zum rothen Hahn“, „Zur Bretze“ und dem „Hotel schwarzer Bär“ mit Couplets, Parodien von Opernnummern, Soloszenen und Ensembles aufgetreten. Seit 1851 regelte ein Erlass der Statthalterei die Bedingungen für eine Lizenzvergabe an die betreffenden Gesellschaften: Der Leiter musste mindestens 30 Jahre alt, sämtliche Mitglieder mindestens 20 Jahre alt sein; die Gesellschaften durften nicht mehr als vier Personen umfassen, Frauen waren ausgeschlossen; die Programme waren der Statthalterei zur Zensur vorzulegen; szenische Darstellungen mit Verkleidung waren verboten.⁸⁶ Ab den 1860er Jahren ließen sich Volkssängergesellschaften vermehrt in bestimmten Lokalitäten nieder und nahmen volkstümliche Einakter in ihr Programm auf. Zu den ersten gehörten der Schauspieler und Sänger Anton Varry (eigentl. Anton Loger), der 1860 eine Liederspielhalle in „Ungers Casino“ in Hernals eröffnete, und der Volkssänger Johann Fürst, der ab 1863 in der Praterhütte Nr. 45, dem vormaligen Schreyerschen Affentheater, eine Singspielhalle betrieb. Die Singspielhallen wurden anfänglich auf der Grundlage der beschriebenen Volkssängerlizenz geführt, was die Verwendung von Dekorationselementen und Kostümen und überhaupt jede Annäherung an theatralische Vorstellungen ausschloss. Da diese Vorgaben jedoch immer wieder übertreten wurden, sahen sich die damit befassenen Behörden aufgerufen, den Status der Singspielhallen eigens zu regeln. In einem Bericht der Statthalterei vom 13. November 1867 hieß es:

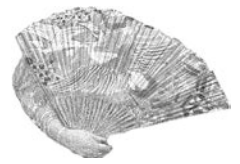
„Die Singspielhalle hält in ihrer jetzigen Ausbildung die Mitte zwischen Theater und Volkssängeraufführungen; sie bietet einaktige Szenenreihen, deren Hauptbestandteil der Vortrag von Liedern und die Beziehung auf lokale Verhältnisse und auf Ereignisse des Tages bildet und hat daher längst die Grenzen der zur Regelung des Volkssängerwesens im Jahr 1851 erlassenen Verordnung überschritten. Es mußten daher schon vielerlei Ausnahmen als: die Verwendung weiblicher Mitglieder, die größere Zahl der Mitwirkenden, das Vorkommen von Verkleidungen und dergleichen stillschweigend gestattet werden.“⁸⁷

Ein Ministerrats-Präsidial-Erlass vom 31. Dezember 1867 legte schließlich fest, zu welchen Darbietungen die Inhaber von Singspielhallenkonzessionen in Zukunft berechtigt sein sollten:

„Aufführung von einaktigen, dem Volksleben der Gegenwart entnommenen Singspielen, Possen und Burlesken mit Gesang sowie auch von einzelnen Liedervorträgen und Soloszenen. Die Verwendung von Dekorationen wird gestattet, doch darf während der Dauer ein und desselben Stückes ein Wechsel der Dekoration nicht vorgenommen werden, ebensowenig dürfen Flugwerke, Versenkungen und sonstige Theatermaschinerien zur Anwendung kommen, auch

⁸⁶ Vgl. hierzu genauer Hadamowsky, Wien. Theatergeschichte, S. 592.

⁸⁷ Zitiert nach ebenda, S. 593.



keine anderen Kostüme gewählt werden, als solche, welche der den Hallen gestatteten Gattung von Vorstellungen entsprechen.⁸⁸

Die Genehmigungs- und Spielpraxis der folgenden Jahrzehnte belegt, dass der Rahmen des hier Festgehaltenen durchaus überschritten werden konnte, und zwar über den Weg des Erweiterungsansuchens. Derartige Erweiterungen der Konzession wurden etwa notwendig, um jene Attraktionen zeigen zu können, die aus dem lokalen Format Singspielhalle allmählich das modernere, stärker international orientierte Varieté entstehen ließen, wie Akrobaten, Tierdressuren oder Groteskttänzer. Doch auch an die regulären Theater rückten die Singspielhallen teilweise immer näher heran. Für Danzers Orpheum, das ehemalige Harmonietheater, das über Jahrzehnte als Singspielhalle geführt und 1900 von Gabor Steiner, dem Betreiber der Prater-Vergnügungsstadt „Venedig in Wien“, übernommen worden war, lässt sich eine entsprechende Entwicklung beschreiben: „Am 13. Juli 1900 wurde ihm [Steiner] die Führung eines Varietés zugestanden, am 17. September 1900 erhielt er die Erlaubnis zur Benützung eines Schnürbodens, ab 4. Oktober 1901 durfte er probeweise auch einaktige dramatische Bühnenwerke aufführen und ab 19. September 1903 auch Stücke ohne Gesang mit mehrmaligem Szenenwechsel und mehrere Einakter an einem Abend.“⁸⁹ Fallweise erhielten vormalige Singspielhallen tatsächlich eine Theaterkonzession, darunter die Singspielhalle Johann Fürsts, die ab 1870 als „Fürsts Volkstheater im k. k. Prater“ firmieren durfte (ab 1896: Jantsch-Theater, ab 1905: Lustspieltheater), und das Wiener Colosseum in der Nußdorfer Straße, ein 1898 eröffnetes und zunächst auf der Basis einer Singspielhallenkonzession betriebenes Varieté, das 1916 zur Spielstätte der Volksbühne wurde (ab 1918: Wiener Komödienhaus).

Die Gründer- und Nachgründerzeit brachte Wien also eine Reihe neuer Theater – Neubauten des Hofopertheaters (1869) und des Hofburgtheaters (1888) fungierten als herausragende Elemente der repräsentativen Ringstraßenzone – und die Etablierung der Singspielhalle als Form theatraler bzw. semitheatraler Massenunterhaltung. In jenen Jahren ging das Theater aber auch mit einem weiteren Typus von Freizeiteinrichtung eine Verbindung ein, nämlich mit großangelegten Vergnügungsgärten in den Vororten, die mit ihrem breiten Angebot zwischen Gastronomie, Tanzveranstaltung, Konzert und Schaustellung nicht nur das ortsansässige Publikum und Sommerfrischler anlockten, sondern auch für die Bewohner der Inneren Stadt und der Vorstädte mit öffentlichen Verkehrsmitteln immer einfacher zu erreichen waren⁹⁰ und darüber hinaus bis zur Eingemeindung 1890/92 den Vorteil genossen,

88 Zitiert nach ebenda, S. 593–594.

89 Norbert Rubey und Peter Schoenwald: Venedig in Wien. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende. Wien: Ueberreuter 1996, S. 28.

90 Fragen der Infrastruktur (Beleuchtung der Stadt, Straßenverhältnisse, Torsperre etc.) wirkten zumal im 18. und 19. Jahrhundert verstärkend auf die Bindung bestimmter Publikumschichten an dieses oder jenes Theater ein. Eine genaue Darstellung der betreffenden Zusammenhänge würde eine eigene Untersuchung erfordern.

Sommer-Theater

in dem, der Frau Frein Pereira-Arnstein gehörigen Parke zu Braunhirschen (außer der
Mariabilfer Linie, an der Schönbrunner Straße).
Unter der Leitung des Theater-Unternehmers Franz Pokorny.

Sonntag den 1. Juli 1849;
wird von den Mitgliedern des k. k. priv. National-Theaters an der Wien aufgeführt, zum 1. Male:

Gervinus,

der Narr von Untersberg, oder: Ein patriotischer Wunsch.

Poße mit Gesang, Tanz u. in drei Akten und einem Vorspiele, von Alois Verla. Musik von Herrn Kapellmeister Franz v. Suppé. Tänze, arrangirt von Fräulein Dringer. Die Vordergardine, das Portal, so wie alle übrigen vorkommenden Dekorationen, **sämmtlich neu**, sind von Herrn Käbiger, Dekorateur des k. k. priv. National-Theaters an der Wien. Die neuen Kostume sind nach Angabe des Herrn Scholz, Obergarderobier des k. k. priv. National-Theaters an der Wien.

Das Arrangement von Herrn Regisseur Wilhelm Just.

Friedrich der Kobhart	Hr. Wollman.	Herr von Werner	Hr. F. Treumann.
Geronus, sein Hofnarr	Hr. C. Treumann.	Herr von Holm	Hr. Schrt.
Fuchs, ein Pächter	Hr. Kott.	Herr von Stein	Hr. Schmidt.
Vik, seine Mündel	Frau Schäffer.	Zinterl, Schreiber auf dem Gute	
Herr von Kieder	Hr. Viel.	Eigenwahls	Hr. Kbring.
Herr von Gutregal	Hr. Graubner.	Ein Marqueur	Hr. Ernst.
Aurelia, seine Gemalin	Hrl. Herrmann L.	Andreas, Bedienter im Hause Eigenwahls	Hr. Küstner.
Frau von Eigenwahl, Gutsbesitzerin	Frau Klimetsch.	Ein Bedienter	Hr. Kble.
Emilie, ihre Tochter	Hrl. Hermann C.	Ritter und Wappner im Untersberg.	
Carl, Jäger	Hr. Mittel.		

Gäste. Spaziergeher. Gensd'armerie. Soldaten. Räuber. Bediente u. u.

Die Handlung spielt im Innern des Untersberges, auf einem Gute nahe bei der Hauptstadt und in der Hauptstadt.

Zum Schluß: Oesterreichischer National-Tanz, ausgeführt von Anna v. Suppé, Pauline Rinkler, Josefine Schweigert und dem ganzen Corps de Ballet.

Kassa-Gröffnung um 4 Uhr. Der Anfang ist um 6 Uhr.

Eine Loge 5 fl. — Ein Sitz in der großen Loge 2 fl. — Ein gesperrter Sitz im Parterre oder in der 1. Gallerie 50 kr. — Ein gesperrter Sitz in der 2. Gallerie 36 kr. — Eintritt in das Parterre oder 1. Gallerie 30 kr. — Eintritt in die 2. Gallerie 20 kr. — Eintritt in die 3. Gallerie 10 kr.

Die Logen sind bereits vergriffen.

Sperresitze sind im Bürgerhospital, gegenüber der Auffahrt auf die Warte zu bekommen.

NB. Für die in das Sommer-Theater gelösten Karten wird das Geld in keinem Falle zurückgezahlt und nur dann, wenn vor der Vorstellung, oder vor Beendigung des ersten Aktes Regenwetter eintritt, gelten die Karten für die nächste Vorstellung.

Die Karten werden beim Eintritt in den Saal des Wohngebäudes den aufgestellten Kontrolleurs vorgezeigt, und erst an den bezeichneten Plätzen des Sommertheaters von den Billeteurs abgenommen. Auf höhere Anordnungen kann das Tabakrauchen in den innern Räumen des Sommer-Theaters nicht gestattet werden.

Die Zu- und Abfahrt ist von der Schönbrunner Hauptstraße.

Bei ungünstiger Witterung wird im k. k. priv. National-Theater an der Wien aufgeführt:
Des Teufels Brautfahrt.

nicht zum Wiener Verzehrungssteuerrayon zu gehören. Seit den 1840er Jahren hatten zunächst zwei der alteingesessenen Vorstadttheater Dependancen in den Vororten aufgeschlagen: das Josefstädter Theater spielte von 1848 bis 1854 im Sommer in einer Arena in Hernals und von 1856 bis 1868 im neubauten Thalia-Theater in Neulerchenfeld, das Ensemble des Theaters an der Wien von 1849 bis 1861 in einer Arena in Braunhirschen.⁹¹ Ab den 1860er Jahren gab es Theater – teils als Freilichtaufführungen im Garten, teils in Sälen der zugehörigen Restauration – in

91 Eine wahre Fundgrube an Informationen zum Wiener Theater des 19. Jahrhunderts und in diesem Zusammenhang auch zur Hernals'er Sommertheater ist der Band von Oskar Pausch: Die Pokornys. Ein Beitrag zur mitteleuropäischen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts.



„Wendls Vergnügungsetablisement“ in Döbling, in Karl Schwenders Park-Etablisement „Neue Welt“ in Hietzing, in „Schwenders Casino“ in Rudolfsheim⁹² und in „Weigls Dreher-Park“ in Meidling. Zu einer eigenen Szene fügten sich die diversen Praterbühnen, unter ihnen jene, die Anton Ronacher ab den späten 1870er Jahren im Dritten Kaffeehaus an der Prater-Hauptallee betrieb.

Geht man den Geschichten der zahlreichen in den letzten Jahrzehnten der Monarchie entstandenen Wiener Bühnen – ob Theater oder Singspielhallen – nach, so wird ein Prinzip greifbar, das bereits in Zusammenhang mit der Zuschauerbindung des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts beschrieben wurde, nämlich der enge Konnex von Theatertopographie und Soziotopographie. In Wien blieb auch in Zeiten der verwaltungstechnischen und baulichen Integration von Innenstadt, Vorstädten und Vororten die Zuordnung der immer zahlreicheren Bühnen zu bestimmten städtischen Milieus das Hauptmerkmal der Theaterszene, verfolgten Initiatoren von Theaterneugründungen in der Regel den Gedanken einer Verteilung der Theater auf das Stadtgebiet und ein entsprechendes Konzept im Hinblick auf das zu erwartende Publikum. Die Gliederung der Stadt in mehrere Teilstädte, die bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts gemeindepolitische Realität gewesen war, behielt auch in den Strukturen der Metropole Wien in Gestalt einer ausgeprägten sozialräumlichen Differenzierung ihre Relevanz und wirkte, wenn auch weniger stark, weiterhin auf die Funktionsmechanismen des Theaters ein. Neben das Prinzip der *lokalen Zugehörigkeit* zu einem Theater trat allmählich das Prinzip der *gesellschaftlichen Zugehörigkeit*: das soziale Prestige einzelner Häuser wurde zunehmend zu einem wichtigen Motiv für die Theaterwahl.

Die *Verdichtung* der Theaterszene vor dem Hintergrund der räumlichen und demographischen Veränderung der Stadt, die mit der Massenzuwanderung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts noch einmal erheblich an Dynamik gewann, kann also als die maßgebliche Neuerung im Wiener Theater auf der Ebene der Institutionen gelten. Hinsichtlich der Bedeutung des Theaters für die Stadt Wien als *Gemeinwesen* und als *kulturelle Größe*, die für die Identität weiter Bevölkerungsteile grundlegend war, hierfür aber eben selbst einer „Identität“ bedurfte, für die wiederum nicht zuletzt die Theatertradition konstitutiv wirkte⁹³ – hinsichtlich dieser Bedeutung scheinen mir zwei Entwicklungen wesentlich: erstens die Etablierung der *Operette* als „neues“ zentrales Genre des kommerziellen Theaters, das im 20. Jahrhundert zu einem entscheidenden Faktor für das Image Wiens avancierte, an dem sich aber zunächst ein Kampf um das vermeintlich verlorene oder verdrängte „Wiener Volks-

Mit einem Katalog des Nachlasses im Österreichischen Theatermuseum. Wien: Lehner 2011. (Bilder aus einem Theaterleben. 7)

92 Dieses Theater wurde geführt als Colosseumtheater in Rudolfsheim, als Variété-Theater in Rudolfsheim bzw. als Volkstheater in Rudolfsheim.

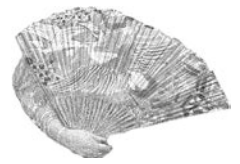
93 Dem Zusammenhang von Identität und kultureller Tradition ist am Beispiel des Topos „Musikstadt Wien“ Martina Nußbaumer nachgegangen. Martina Nußbaumer: Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images. Freiburg i. Br.; Berlin; Wien: Rombach 2007. (= Edition Parabasen. 6.)

theater“ und eine Diskussion um „Eigenes“ und „Fremdes“ entzündete; zweitens die Herausbildung eines neuen Typs von Theaterunternehmung bzw. Theaterinitiative, nämlich das *Theater von/für Interessengruppen*, ein Phänomen, das für die Theaterkultur im gesamten deutschsprachigen und mitteleuropäischen Raum ab dem späteren 19. Jahrhundert kennzeichnend war und gewissermaßen ein drittes Modell neben dem Hoftheater (im weitesten Sinn) und dem ausschließlich als Geschäft betriebenen Privattheater darstellte.

Gegen Ende der 1850er Jahre hatten Johann Nestroy und Carl Treumann sich entschlossen, die modischen Operetten Jacques Offenbachs aus Paris nach Wien – und zwar anfänglich ans Carltheater, die Nachfolgeinstitution des Theaters in der Leopoldstadt – zu importieren. Das als neu erscheinende Genre wurde unmittelbar zu einer Publikumsattraktion, die sich Treumann auch an seinem Theater am Franz-Josefs-Quai nicht entgehen ließ.⁹⁴ Bald begannen erste in Wien ansässige Theaterautoren und Kapellmeister Stücke zu verfassen, für die man mit der Bezeichnung „Operette“ warb. Ein Blick auf die Wiener Theaterszene der frühen Gründerzeit zeigt jedoch, dass es die französischen Stücke – und zwar nicht mehr nur diejenigen Offenbachs – waren, die den Erfolg eines Theaters tatsächlich gewährleisteten. Am Theater an der Wien etwa brachte erst die Übernahme Offenbachscher Operetten ins Repertoire im Jahr 1864 das Ende einer längerfristigen Krise, und dem Theater in der Josefstadt, das sich der französischen Operettenmode nicht anschloss, drohte in jenen Jahren mehrfach der Konkurs. Ab den 1870er Jahren zog die einheimische (gleichwohl zunächst weiterhin stark an französischen Vorbildern orientierte) Operettenproduktion⁹⁵ dann mit der aus Frankreich importierten gleich, die „Wiener Operette“ war ‚erfunden‘: der Status des Theaters an der Wien und des Carltheaters als Operettentheater beruhte nun auch auf den Erfolgen unter anderem Franz von Suppés, Carl Millöckers und Johann Strauß’, die beiden Erstgenannten versierte Volksstückkomponisten, der Letztgenannte seit mehr als zwei Jahrzehnten ein international gefeierter Tanzmusikkomponist und Inbegriff der „Wiener Musik“. Während das Publikum dieser zunehmend teureren Bühnen – ein gegenüber dem Vormärz verändertes, finanzkräftigeres Publikum – mit seinem Faible für das vor allem in seinen Sujets nicht mehr lokal ausgerichtete neue Unterhaltungstheater den betreffenden Direktoren, Kapellmeistern und Librettisten gewissermaßen Recht gab, formierte sich auf der Ebene der Publizistik ein massiver Widerstand gegen diesen

94 Was den Einfluss der frühen Offenbach-Rezeption auf die Wiener Theaterszene betrifft, sind einschlägig: Walter Obermaier: Offenbach in Wien. Seine Werke auf den Vorstadtbühnen und ihr Einfluß auf das Volkstheater. In: Jacques Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters. Herausgegeben von Rainer Franke. Laaber: Laaber Verlag 1999. (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater. 17.) S. 11–30, sowie Mathias Spohr: Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben?. In: Ebenda, S. 31–67.

95 Zur Entwicklung der Dramaturgie der „Wiener Operette“ vgl. Marion Linhardt: Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900. Tutzing: Hans Schneider 1997. (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. 19.)



„Einbruch des Fremden“ in die alteingesessenen Privattheater. Mit ihnen verband sich ein Mythos des Volkstheaters als etwas „im Heimatboden Wurzelndes“, das nun sein angestammtes Terrain zu verlieren drohte. Die entsprechenden Programmatiker ließen unberücksichtigt, dass das „Eigene“, das man gegen das neue Fremde ins Feld führte, oft gar nicht so „eigen“ und „ursprünglich wienerisch“ war: das sogenannte Wiener Volkstheater hatte seit Jahrzehnten einen beachtlichen „fremden“ Anteil aufgewiesen, da zumal das Pariser Theater schon im Vormärz die Vorlagen für zahlreiche Wiener Stücke geliefert hatte.⁹⁶

Eines der vielen zeitgenössischen Dokumente für die ideologisch begründete Ablehnung der Operette sind die Erinnerungen des Volksstückdichters Friedrich Kaiser, die 1870 unter dem Titel *Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt* erschienen und in denen Kaiser in Bezug auf die Vorstadtbühnen diagnostizierte: „die österreichische Volksmuse [war] [...] aus den eigentlichen Volkstheatern hinausgewiesen worden [...], damit man deren Räume für den Einzug der fremdländischen MUSA VULGIVAGA so prächtig als möglich einrichten könne“.⁹⁷ Die weite Verbreitung der operetten-kritischen Haltung mit nationalen bzw. nationalistischen, teils auch antisemitischen Anklängen, die diese Äußerung Kaisers in gewisser Weise paradigmatisch repräsentiert, vermochte nicht zu verhindern, dass die Operette bald zum neuen „Volkstheater“ im Sinn eines Theaters für breitere Schichten wurde: das, was dem Wiener „Volk“ als populäres Theater angemessen war, durchlief eine Wandlung, weil und indem dieses „Volk“ selbst sich verwandelte. Um 1910 standen an Wiener Theatern etwa viermal soviel Plätze für ein ausschließliches oder weitgehendes Operettenrepertoire zur Verfügung wie für ein Sprechrepertoire, ja, die Operette wurde zur „Wiener Gattung“ schlechthin, mochte dies auch diversen Kulturkritikern ein Dorn im Auge sein. Die Debatte um das Volkstheater und die Operette, die über Jahrzehnte in Wien geführt wurde, entbehrte einerseits eines tatsächlichen Bezugs zur Theaterrealität und zur gesellschaftlichen Realität, insofern ihr Vorstellungen von „Volk“ und von „Volkstheater“ zugrunde lagen, die in der Millionenstadt längst obsolet geworden waren (so wie sie überhaupt die zahllosen Entwurzelten, Ausgebeuteten, Verelendeten nicht in ihr Argument einbezog); andererseits gab diese Debatte den Impuls für eine Reihe von Theaterinitiativen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die dem „Volkstheater“ ein

96 Den vielschichtigen Diskurs um das „Eigene“ und das „Fremde“ behandelt am Beispiel des Theaters in der Josefstadt Marion Linhardt: *Indigenous and Imported Elements in Late-Nineteenth-Century Viennese Theatre: the Theater in der Josefstadt from Gründerzeit to Jahrhundertwende*. In: *From Ausgleich to Jahrhundertwende: Literature and Culture, 1867–1890*. Herausgegeben von Judith Beniston und Deborah Holmes. Leeds: Maney Publishing 2009. (= *Austrian Studies*. 16.) S. 69–86. Vgl. auch W.E. Yates: *Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860*. In: *Austria and France*. Herausgegeben von Judith Beniston und Robert Vilain. Leeds: Maney Publishing 2005. (= *Austrian Studies*. 13.) S. 37–54.

97 Friedrich Kaiser: *Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt*. Wien: Waldheim 1870, S. 267.

neues „Heim“ schaffen wollten. Sie gehören zum Feld dessen, was ich „Theater von / für Interessengruppen“ nennen möchte.

Die Wiener Theaterneugründungen des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts lassen sich grob zu zwei Gruppen ordnen: jene Theater, die in erster Linie als Geschäftsunternehmungen aufzufassen sind, wie das Theater am Franz-Josefs-Quai, das Harmonietheater, die Komische Oper oder das Johann-Strauß-Theater, demgegenüber jene Theater, mit denen ein bestimmtes, ideologisch fundiertes kulturelles Programm umgesetzt werden sollte, und zwar über Vermittlung von Theatervereinen, von denen die Gründungsinitiativen ausgingen – hierher gehören das Deutsche Volkstheater, das Raimundtheater und das Kaiserjubiläums-Stadttheater, die spätere Volksoper. Quer zu dieser Unterscheidung verläuft eine Neuerung, die die Finanzierung von Theaterbauten betrifft und die sich als wichtiges Moment für eine Sozialgeschichte des Theaters erweist: gemeint ist die Finanzierung über *Anteilscheine*, die für die genannten „Theater mit Programm“ charakteristisch war, die sich aber auch beim „Theater als Geschäftsunternehmung“, wie beim Wiener Stadttheater⁹⁸ und bei der Komischen Oper, findet. Hier wie dort, also bei jenen Theatern, die aus wirtschaftlichen Erwägungen mit Hilfe einer Gesellschaft finanzkräftiger Aktionäre ins Leben gerufen wurden, und bei jenen Theatern, bei denen der Erwerb von Anteilscheinen einen wirklichen „Anteil“ des jeweiligen Interessenten an dem Theater und an der von ihm repräsentierten kulturpolitischen Position bedeuten sollte, kann von einer neuen Qualität der Verknüpfung von Gesellschaft und Theater gesprochen werden: bis zu einem gewissen Grad etablierten sich eine neue, bürgerlich ausgerichtete ‚Kulturhoheit‘ neben derjenigen des Hofes und eine Art neues ‚verallgemeinertes‘ Theaterunternehmertum neben dem traditionellen Typus des Theaterdirektors/-pächters. Im Wiener Kontext des späten 19. Jahrhunderts gehörten die betreffenden Unternehmungen verschiedenen Phasen der Wirtschaftsentwicklung und verschiedenen politischen Ideologien an. In den Gründerjahren wurden mit Theaterinitiativen, die hohe Einlagen Einzelner voraussetzten und die auch ihr Publikum in erster Linie in den finanzkräftigen Kreisen fanden (so im Fall des Wiener Stadttheaters), bestehende soziale und kulturelle Hierarchien letztlich befestigt; die Theater der Nachgründerzeit gaben sich mit ihren Programmen und der Möglichkeit der Zeichnung einer großen Anzahl billigerer Anteilscheine den Anstrich, gänzlich im „Volk“ verankert zu sein. Eine in diesem Zusammenhang aufschlussreiche Analyse findet sich bei Adam Müller-Guttenbrunn, dem zeitweiligen Direktor des Raimundtheaters und des Kaiserjubiläums-Stadttheaters, der durch seine vielfältige, von antisemitisch-nationalkonservativen Anschauungen geprägte Betätigung auf kulturellem und kulturpolitischem Gebiet zu notorischer Berühmtheit gelangte.

98 Vgl. zur Konzeption des Wiener Stadttheaters und zu seiner Entwicklung zwischen künstlerischer Programmatik und den Erfordernissen des „Marktes“ W. E. Yates: *Continuity and Discontinuity in Viennese Theatrical Life from the 1860s to the Turn of the Century*. In: *From Ausgleich to Jahrhundertwende*, S. 51–68.



„Wie sind all diese Bühnen entstanden? Von wem und mit welchen Mitteln wurden sie errichtet? [...] ich habe mich davon überzeugt, daß die ausführliche Beantwortung dieser materiellen Fragen ein Stück Wiener Kulturgeschichte gäbe, das nicht minder interessant wäre, als die ästhetische Geschichte des Wiener Bühnenwesens. [...] Überaus interessant ist es, zu verfolgen, wie einer jeden dieser privaten Theatergründungen [nach 1870] der Charakter der Epoche ihrer Entstehung bis ins kleinste anhaftet, wie geistige oder soziale Strömungen der Zeit solch einem Theaterbau ihr Bild aufprägen. Nach dem Falle der Wiener Basteien und Festungswälle, in dem durch die Bürgerkraft verjüngten Wien, konnte ein neues Schauspielhaus nur Wiener STADTTHEATER heißen. Ein Anteilschein konnte in jener Zeit des ‚volkswirtschaftlichen Aufschwunges‘ nur auf die Summe von Tausenden (2500 Gulden) lauten, denn mit Hunderten rechnete man gar nicht. Das bürgerliche Mäcenatentum dieser Epoche trat ein bißchen protzig auf den Plan. Die nächste Wiener Theatergründung, die in der Blütezeit des Ministeriums Taaffe und des Kampfes zwischen Deutschtum und Tschechentum zustande kam, konnte natürlich nur ‚DEUTSCHES‘ Volkstheater heißen. Die tiefere Absicht, dieses Theater deutsch zu führen, war bei niemandem vorhanden, aber der äußerliche Umstand, daß damals im zehnten Wiener Bezirk eine tschechische Schule errichtet wurde, genügte der oppositionellen Inneren Stadt, das Selbstverständliche, daß Wien ein neues deutsches und kein anderssprachiges Theater erhalten sollte, ganz besonders zu betonen. Die geänderten finanziellen Verhältnisse der nachkrachlichen Zeit prägten sich darin aus, daß die Anteilscheine des Deutschen Volkstheaters bloß 500 Gulden kosteten [...] In der Zeit, da aus Neu-Wien ‚Groß-Wien‘ geworden war, wurde das vorortliche Bezirkstheater ohne Logen, das Volkstheater kath’exochen erfunden, die Gründerscheine [des Raimundtheaters] wurden auf 400 Gulden und sogar auf halbe Anteile zu 200 Gulden herabgesetzt, und es beteiligten sich mehr als 600 Familien an der Zeichnung eines Kapitals von 700.000 Gulden. Und das Kaiserjubiläums-Stadttheater, das gleichzeitig mit dem allgemeinen Wahlrecht und der Volksherrschaft im Rathause auf der Tagesordnung erschien, es ist bereits dabei angelangt, überhaupt nur Anteilscheine zu 100 Gulden auszugeben, es erhebt sich auf der breitesten volkstümlichen Grundlage, die bisher für ein der Kunst gewidmetes Unternehmen geschaffen werden konnte.“⁹⁹

Das „Volk“, zu dem die neuen Theater der Nachgründerzeit in Beziehung treten sollten und auf das Müller-Guttenbrunns Text anspielt, war nun allerdings durchaus eingegrenzt: es handelte sich dabei um einen nach nationalen und ethnischen Kriterien bestimmten Ausschnitt der Wiener Bevölkerung. Die identitätsstiftende oder identitätsstabilisierende Wirkung, die die Initiatoren der betreffenden Bühnen dem von ihnen propagierten Theater und seinem Repertoire zuschrieben¹⁰⁰ und da-

99 Adam Müller-Guttenbrunn: Wiener Theater-Gründungen. In: A.M.-G.: Zwischen zwei Theaterfeldzügen. Neue dramaturgische Gänge. Linz; Wien; Leipzig: Österreichische Verlagsanstalt [1902], S. 27–38, hier S. 27–28 und S. 37–38.

100 Für das Deutsche Volkstheater hat Johann Hüttner gezeigt, dass die ursprünglichen ideologisch begründeten Erwartungen an dieses Theater insofern nur teilweise erfüllt wurden, als es „sich als Mittelding zwischen Stadt- und Volkstheater begriff“. Johann Hüttner: Das

mit gewissermaßen einem potenziellen Publikum ‚verordneten‘ – die Geschichte vor allem des Raimundtheaters und des Kaiserjubiläums-Stadttheaters zeigt, dass die Erfordernisse des Marktes auf ganz andere Wege führten¹⁰¹ –, bedurfte der Ausgrenzung des „Anderen“ oder „Fremden“, und dazu zählten in Wien im späten 19. Jahrhundert nicht zuletzt die Tschechen und die Juden.¹⁰² Tschechen wie Juden mussten aus deutschnationaler und/oder christlich-konservativer Perspektive in doppelter Weise als Feindbild erscheinen: in Gestalt der zahllosen Zuwanderer aus Böhmen und Mähren bzw. aus Galizien und Rumänien, die sich in Wien in die Massen der Unterprivilegierten einreiheten, aber auch in Gestalt der selbstbewussten Tschechen, die sich organisierten und für ihre Gleichberechtigung eintraten, und der assimilierten, wohlhabenden und den kulturellen Diskurs mitbestimmenden Juden, die ihrerseits den „Ostjuden“ durchaus distanziert gegenüber standen. Den Anteil der tschechischen und jüdischen Zuwanderer an der Wiener Bevölkerung reflektierten Ansätze zur Herausbildung von je eigenständigen Theater- bzw. Unterhaltungskulturen.¹⁰³ Zu nennen sind hier etwa tschechische Ensemblégastspiele (mehrfach im Theater in der Josefstadt¹⁰⁴) und Aufführungen tschechischer kultureller Vereinigungen, eine Erscheinung wie der Böhmisches Prater im Bezirk Favoriten,¹⁰⁵ die zunehmend breitgefächerte jüdische Kleinkunst als Jargontheater¹⁰⁶ und Initiativen für ein literarisches jüdisches Theater.¹⁰⁷ Den Hauptangriffspunkt der Verfechter

Theater als Austragungsort kulturpolitischer Konflikte. In: 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. Herausgegeben von Evelyn Schreiner. Wien; München: Jugend und Volk 1989, S. 10–15, hier S. 12. Für die ersten 30 Jahre seines Bestehens resümiert Hüttner: „Es ist festzuhalten, daß das Deutsche Volkstheater, als Haus auch für breitere Bevölkerungsschichten und mit billigen Eintrittspreisen, sehr bald (und vielleicht immer schon) das wohlhabende Bürgertum anzog, sehr bald das Theater der guten Gesellschaft, die sehen und gesehen werden wollte, wurde“. Johann Hüttner: Die Direktionen Emerich von Bukovics, Adolf Weisse, Karl Wallner. Zwischen Stadttheater und Volkstheater. In: Ebenda, S. 16–31, hier S. 21.

101 Vgl. hierzu Linhardt, Residenzstadt und Metropole, S. 84–89.

102 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Juden und Böhmen im Wiener Volkstheater seit Jahrzehnten auf der Ebene der behandelten Stoffe Objekte des Verlachens gewesen waren und dass es eine Reihe von Wiener Bühnendarstellern gab, die sowohl das Typenfach des „Juden“ als auch das Typenfach des „Böhmen“ vertraten, dass also das „Andere“ des Juden und des Böhmen durch denselben Darsteller wiedergegeben werden konnte.

103 Eine sehr knappe Zusammenfassung zum Theater der „Nationalitäten“ in Wien gibt Wolfgang Sabler: *Le théâtre des nationalités non germaniques à Vienne autour de 1900*. In: *Études germaniques* 62 (2007), No. 1, S. 77–88.

104 Tschechische Gastspiele hatte es hier über Jahrzehnte immer wieder gegeben. Im Frühsommer 1893 löste eine mehrwöchige Serie tschechischsprachiger Aufführungen deutschnationale Demonstrationen aus.

105 Vgl. hierzu Karl Pufner: *Wo der Ziegelböhm tanzte ... Der Böhmisches Prater – Veranstaltungsort seit über 100 Jahren*. Wien: Milde 1999.

106 Einschlägig für diesen Bereich ist Georg Wacks: *Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Variété in Wien 1889–1919*. Wien: Verlag Holzhausen 2002.

107 Zum jüdischen Theater in Wien vgl. die grundlegenden Arbeiten von Brigitte Dalinger: *„Verloshene Sterne“*. Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Wien: Picus-Verlag 1998,



des „Wiener Volkstheaters“ bildete jedoch nicht diese Reihe deutlich klientelbezogener Veranstaltungsformen, sondern vielmehr die „allgemeine Unterwanderung“ des „deutschen“ bzw. des „Wiener“ Theaters durch die „jüdische Literaturclique“, jene Gruppe assimilierter Juden, die zahlreiche Operettenlibrettisten, Lustspielautoren, Übersetzer, darüber hinaus Theaterdirektoren und -agenten und einflussreiche Journalisten stellte. Dem Kampf gegen sie nahm mit besonderer Vehemenz Müller-Guttenbrunn auf. Die deutschnationalen und antisemitischen Tendenzen in der Wiener Debatte um Theater und Kultur im späten 19. Jahrhundert finden sich gleichsam in konzentrierter Form in der Programmatik des 1898 eröffneten Kaiserjubiläums-Stadttheaters, jenes sowohl auf der Seite der Produktion wie auf der des Publikums „judenfrei“ geplanten Theaters, mit dem Müller-Guttenbrunn dem „Börsenjobbertum“ den „gesunden Volksgeist“ entgegenstellen wollte.¹⁰⁸ Im Dezember 1902, als längst feststand, dass diese Bühne auf der Grundlage des ursprünglichen politisch-ästhetischen Konzepts nicht rentabel zu führen war, richtete Müller-Guttenbrunn eine Denkschrift an Karl Lueger, den konservativ-antisemitischen Wiener Bürgermeister, in der er die „Bedeutung des Theaters“, das an die Programmatik der christlichsozialen Partei geknüpft war, nochmals zusammenfasste:

„Durch die Gründung dieses Schauspielhauses [des Kaiserjubiläums-Stadttheaters] sollte der Beweis erbracht werden, daß die deutsche Literatur reich genug ist, das deutsche Theater zu versorgen und daß wir der internationalen Modeliteratur und der zumeist durch jüdische Übersetzer eingeschleppten französischen Unsitten-Stücke, die das gesunde Gefühl unseres Volkes verpesten, entraten können; durch dieses Theater sollte die vom jüdischen Journalismus vollständig überwucherte und entmutigte heimische Produktion, die seit drei Jahrzehnten fast versiegt schien, wieder geweckt werden; auf dieser Bühne sollte den ARISCHEN TALENTEN auf dem Gebiete der Literatur und der Schauspielkunst der Weg geebnet, durch den Bestand dieses Theaters sollte Bresche gelegt werden in den Ring, der das gesamte deutsche Künstlerleben unterjocht und dasselbe zu seiner geschäftlichen Domäne gemacht hat.“¹⁰⁹

Wie bereits angedeutet, scheiterten die Pläne Müller-Guttenbrunns und anderer Ideologen, dem Wiener Publikum ein „deutsches / deutschösterreichisches Volkstheater“ programmatisch zu verordnen, an den tatsächlichen Bedürfnissen und Interessen derjenigen, die die Theater besuchten. Als Station der Wiener Theatergeschichte sind die entsprechenden Initiativen gleichwohl von ganz grundsätzlichem Interesse: sie stehen einerseits (unabhängig von ihrer ideologisch-politischen Ausrichtung) für eine Form des Umgangs mit den neuen städtischen Massen, die sich sozial, na-

sowie Brigitte Dalinger: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Tübingen: Niemeyer 2003. (= *Conditio Judaica*. 42.)

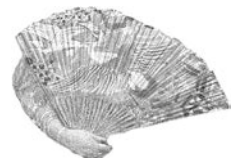
108 Vgl. zu diesem Zusammenhang ausführlich Richard S. Geehr: *Adam Müller-Guttenbrunn and the Aryan Theater of Vienna (1898–1903). The Approach of Cultural Fascism*. Göttingen: Kümmerle 1973. (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*. 114.)

109 Abgedruckt wurde der Text in Karl Kraus' *Fackel*. Adam Müller-Guttenbrunn: Denkschrift. In: *Die Fackel* 5 (1903), Nr. 146, S. 12–21, hier S. 18.

tional und ethnisch immer stärker ausdifferenzierten, und für ein Bemühen, diese Massen mit Kultur (welcher Ausprägung auch immer) zu erreichen; und sie bilden andererseits einen entscheidenden Schritt hin zu der Praxis, die Zuschauerschaft zu organisieren, also die Verknüpfung von Gesellschaft und Theater gezielt zu steuern, wie es für das Theater des 20. Jahrhunderts etwa in Gestalt von Theatergemeinden und Besucherorganisationen charakteristisch geworden ist.

Bis in den 1. Weltkrieg hinein blieb das Theater in Wien vorerst allerdings ein Teil der großstädtischen Ereigniskultur, mit dem sich in erster Linie gute Geschäfte machen ließen, und zwar aufgrund seiner zweifellos wichtigsten Funktion, nämlich der Bereitstellung von Unterhaltung. Neben den Massen von Unterprivilegierten gab es in Wien eine ausreichend breite finanzkräftige Schicht, die die zahlreichen Privattheater, Varietés und Kabarets füllten und der die von herausragenden Künstlerpersönlichkeiten wie Gustav Mahler, Alfred Roller, Josef Kainz und Hugo Thimig getragenen Aufführungen der beiden Hoftheater repräsentative Geselligkeit boten, während die avancierte, zumal auch die politisch engagierte deutschsprachige Produktion aus Zensurgründen von den Wiener Bühnen überwiegend verbannt blieb. Den Schwerpunkt der Produktion und Rezeption bildete die Operette, der sich in der Vorkriegszeit mehr als 15 Theater in sieben Wiener Bezirken ganz oder teilweise widmeten. Wenige historische Zeugnisse reflektieren den Rang, den die Operette im alltäglichen Wiener Diskurs der 1910er Jahre einnahm, so eindrücklich wie die Eingangsszene des Prologs aus Karl Kraus' Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit*, die Wiener und Wienerinnen unterschiedlicher sozialer Herkunft weit mehr mit Operettenstars wie Fritz Werner, Louis Treumann, Hubert Marischka, Otto Storm und Franz Glawatsch beschäftigt zeigt als mit den Ereignissen des 28. Juni 1914 und deren möglichen Konsequenzen. Die 1. Szene des „etliche Wochen später“ spielenden I. Aktes von Kraus' monumentalem Stück nimmt dann mit dem Hinweis auf die Premiere von *Gold gab ich für Eisen* auf die Flut von militaristischen und patriotischen Stücken Bezug, die im Herbst 1914 die nach und nach wiedereröffneten Wiener Privattheater beherrschten. Bei *Gold gab ich für Eisen* handelte es sich um eine dem ‚aktuellen Anlass‘ entsprechende Neufassung des „Theaterstücks für Musik“ *Der gute Kamerad* (1911) von Emmerich Kálmán und Victor Léon, die am 17. Oktober 1914 im Theater an der Wien herauskam; Vergleichbares boten das Raimundtheater mit dem Zeitbild *Komm deutscher Bruder*, das Revuetheater Apollo mit den „bunten Bildern vom Tage“ *Der Kriegsberichterstatter*, die Revuebühne Femina mit der „zeitgemäßen Revue“ *Hurrah! Wir siegen!*, das Intime Theater mit den „vier Marksteinen aus der Geschichte der Monarchie“ *O, du mein Oesterreich!*, das Theater in der Josefstadt mit dem Zeitbild *Das Weib des Reservisten* und das Deutsche Volkstheater mit dem Volksstück *Einberufung*.¹¹⁰ Während des gesamten Krieges ließ die Frequenz der Operettenpremierer in Wien um nichts nach, viel-

110 Für eine detaillierte Analyse des Wiener „Kriegsspielplans“ im Jahr 1914 vgl. Marion Linhardt: Mobilisierung durch Identitätsstiftung. Krieg und Unterhaltungstheater im Jahr 1914. In: *Austrian Studies* 21 (2013), Druck in Vorb.



mehr finden sich unter den bald wieder weitestgehend auf genretypische Liebesverwicklungen konzentrierten Operetten der Kriegsjahre mehrere Sensationserfolge mit einigen Hundert Aufführungen in Serie, die auch langfristig zu den Operettenstandards gehörten, wie Kálmáns *Die Csárdásfürstin* (Johann-Strauß-Theater 1915), Heinrich Bertés Schubert-Pasticcio *Das Dreimäderlhaus* (Raimundtheater 1916) und Leo Falls *Die Rose von Stambul* (Theater an der Wien 1916). Betrachtet man das Wiener Theatergeschehen des beginnenden 20. Jahrhunderts insgesamt, so lässt sich die These formulieren, dass die Berührung von Theater und Gesellschaft dem Verhältnis zwischen den Akteuren des Warenmarktes entsprach: es gab reichlich Abnehmer eines ebenso reichlich vorhandenen Angebots, das einen deutlichen Schwerpunkt im Bereich des leicht Konsumierbaren aufwies. Die Balance, der dieser Markt bedurfte, ging mit der Niederlage im Krieg, dem Zerfall der Monarchie und der Versorgungskatastrophe der späten 1910er Jahre verloren.

5. Der organisierte Zuschauer und Österreichs kulturelle Identität

Es mag gewagt, vielleicht gar zynisch erscheinen, in einer historischen Darstellung die Jahrzehnte zwischen dem Ende der Monarchie und dem Inkrafttreten des Österreichischen Staatsvertrages unter eine gemeinsame Rubrik zu subsumieren – einen Zeitraum, der unterschiedlichste politische Systeme umfasst, darunter auch solche, in denen die Freiheit und das Leben des Einzelnen nichts galten. Die frühen Jahre des „Roten Wien“, die Zeit des Austrofaschismus, die Jahre des ‚Anschlusses‘ an Nazi-Deutschland und diejenigen der Besatzung der Stadt durch die Alliierten gaben für das Theater gänzlich verschiedene Rahmenbedingungen vor: in Gestalt der das Theater betreffenden Gesetzgebung, die regelte, was von wem für wen gespielt werden durfte, aber auch in Gestalt der jeweiligen wirtschaftlichen Situation, die etwa für die Frage ausschlaggebend war, ob und wie Geschäftstheater rentabel zu führen waren. Im Hinblick auf eine Sozialgeschichte des Theaters, die nach Berührungen von Theater und Gesellschaft bzw. Gesellschaftsausschnitten fragt, lassen sich gleichwohl zwei durchgehende Strukturmerkmale benennen, die die hier in Rede stehenden knapp vier Jahrzehnte in besonderer Weise prägten, nämlich die zunehmende Relevanz von lenkenden Eingriffen in den Theaterbesuch und die immense ideelle Aufladung des Theaters im allgemeinen und der ‚ersten‘ Häuser, also des Burgtheaters und der Oper, im besonderen, die zum Objekt und zum Instrument politischer Bemühungen im weitesten Sinn wurden. Beide Phänomene, die ‚Organisation‘ des Zuschauers und der politisch-ideologische Zugriff auf das Theater als kulturelles Kapital, waren selbstverständlich in den wechselnden Systemen von sehr unterschiedlichen Motiven geleitet. Dennoch wirkten sie über die politischen Zäsuren hinweg wie Filter, die die Wahrnehmung von Theater beeinflussten, sei es in Form einer gezielten Hinführung dieses oder jenes Bevölkerungsausschnitts zu ausgewählten Theaterereignissen oder der Reglementierung der Rezeption durch Verbote, sei es durch die Steuerung des Diskurses darüber, welche Bedeutung dem Theater für den Einzelnen, für Wien oder für Österreich zukomme.

Was den letztgenannten Aspekt betrifft, so lässt sich etwa für das Burgtheater oder auch für herausragende Repräsentanten der Wiener Dramatik wie Franz Grillparzer und Ferdinand Raimund verfolgen, inwieweit das Theater Möglichkeiten für Mehrfachcodierungen eröffnete: Das Theater in Wien besaß Potenziale, die die lokale, also die „Wiener“ Identität zu bekräftigen vermochten, ebenso aber – angesichts des Bedeutungsverlustes Österreichs nach 1918 und im Konkurrenzverhältnis zu Nazi-Deutschland ab 1933 – als etwas eigenständig und einzigartig „Österreichisches“ interpretierbar waren, bevor sie schließlich 1938 als zutiefst „deutsch“ „erkannt“ wurden; nach 1945 war der Umgang mit dem Wiener Theater nicht zuletzt von einem Bedürfnis nach Wiedergewinnung einer nationalen Identität getragen.

Der für das späte 19. Jahrhundert eingeführte relativ vage Begriff des „Theaters von / für Interessengruppen“ – bezogen auf Theater, die ein bestimmtes kulturpolitisches Interesse verfolgten und für die quasi ein potenzielles Publikum definiert wurde, dem die jeweiligen Bühnen besonders angemessen seien und auf das in entsprechender Weise eingewirkt werden sollte –, dieser Begriff lässt sich für das Wiener Theater des frühen und mittleren 20. Jahrhunderts zunehmend präzisieren: zunächst entdeckten die politischen Parteien, die sich ab dem späten 19. Jahrhundert als Massenparteien konstituiert hatten, Theater als Vehikel für Kulturarbeit, ab 1934 bzw. 1938 wurde Theater zum Instrument staatspolitischer Indoktrination, nach 1945 sollte Theater der „Demokratisierung“ dienen, darüber hinaus aber vor allem der Sympathienlenkung im Hinblick auf die von den Alliierten vertretenen konkurrierenden weltanschaulichen Positionen. Die Entwicklung des Theaters in den 1920er bis 1940er Jahren war dadurch charakterisiert, dass neben der hergebrachten, auf den Gesetzmäßigkeiten des Marktes beruhenden Praxis des Theaterkonsums ein Besucherverhalten immer mehr an Gewicht gewann, dem steuernde Maßnahmen zugrunde lagen. Als wichtige Station kann hier die Gründung des Vereins „Wiener Freie Volksbühne“ nach Berliner Vorbild gelten, die 1906 erfolgte und einen wesentlichen Rückhalt in der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei hatte. Zwar waren schon die Theaterinitiativen Adam Müller-Guttenbrunns im ideologischen Umfeld einer Partei, nämlich der christlichsozialen Partei angesiedelt gewesen; mit ihnen war aber keine Parteiaktivität im eigentlichen Verständnis verbunden, und sie schlossen auch keine Publikumsmobilisierung in institutionalisierter Form ein. Anders die „Wiener Freie Volksbühne“: die tonangebenden Persönlichkeiten an der Spitze des Vereins waren mit Engelbert Pernerstorfer und Stefan Großmann führende Wiener Sozialdemokraten, erklärtes Ziel war die Bildung der Arbeiter und Arbeiterinnen, denen durch niedrige Eintrittspreise der Zugang zum Theater erleichtert oder überhaupt erst ermöglicht werden sollte, und die Aufführungen waren gezielt auf die ‚Versorgung‘ der Vereinsmitglieder – sie hatten 1910 die Zahl von beinahe 15.000 erreicht – mit qualitativem Theater ausgerichtet. In einem bekannten Programmtext Pernerstorfers heißt es zum ideellen Hintergrund der Tätigkeit der „Wiener Freien Volksbühne“:



„Volk und Theater gehörten einmal enge zusammen. Ganz werden sie erst wieder zusammenwachsen, wenn die neuen Lebensformen einer großen Zukunft, in denen das Volk auf einer höheren Kulturstufe wieder eine Einheit sein wird, vielleicht eine neue dramatische Kunst schaffen wird, die den größten Erzeugnissen der alten Kunst nicht nachstehen wird. Einstweilen suchen wir auf dem Wege zur Zukunft die großen künstlerischen Ueberlieferungen der Vergangenheit zu bewahren und nach neuen Wegen der Kunst und ihrer Auswirkung zu suchen.“¹¹¹

Die Zusammenführung von Volk/ Arbeiterschaft und Kultur/ Theater, die hier beschworen wird, verfolgte nach der „Wiener Freien Volksbühne“, die sich im August 1915 auflöste (an sie knüpfte vorübergehend der „Volksbühnenverein“ an), zunächst ab 1919 die sozialdemokratische Kunststelle, seit der Frühzeit der Zweiten Republik das Bildungsreferat des Österreichischen Gewerkschaftsbundes, ab 1954 – nun auch mit einer tatsächlichen stadträumlichen Implikation – die mit dem Volkstheater im 7. Bezirk verbundene Aktion „Volkstheater in den Außenbezirken“ der Wiener Arbeiterkammer, die auf modifizierter konzeptioneller Basis bis heute erfolgreich ist (inzwischen unter dem Titel „Volkstheater in den Bezirken“).

In den 1920er Jahren boten das Wiener Theater und seine Rezeption ein überaus heterogenes Bild, für das zwei Faktoren bestimmend waren: die neue Position der Hauptstadt innerhalb des aus dem 1. Weltkrieg und dem Vertrag von St-Germain hervorgegangenen österreichischen ‚Reststaates‘ und der Kulturkampf zwischen den Institutionen und Programmen des Roten Wien einerseits und denjenigen der anti-sozialistischen Mehrheiten im Staat und in der Staatsregierung andererseits¹¹² – ein Kampf, der im Bereich des Theaters seinen zweifellos spektakulärsten Ausdruck in den Konfrontationen anlässlich der Aufführungen von Arthur Schnitzlers *Reigen* in den Kammerspielen des Deutschen Volkstheaters im Februar 1921 fand und der sich durchgängig in dem Ringen der sozialdemokratischen Gemeinderegierung und der christlichsozialen Staatsregierung (als der eigentlichen Trägerin) um Einfluss auf die beiden Staatstheater niederschlug. Ersteres, also der veränderte Status der Millionenstadt Wien, die nach dem Zerfall des Habsburgerreiches einem auf einen Bruchteil reduzierten Staatsgebiet gegenüberstand, brachte es mit sich, dass die Verarmung, ja Verelendung der Bevölkerung, die im Krieg um sich gegriffen hatte, auch nach Kriegsende vorerst anhielt, und obwohl bald eine vorübergehende wirtschaftliche Konsolidierung in Österreich einsetzte, konnten jene breiten mittleren und gehobenen Kreise, die das Wiener Theater bis in den Weltkrieg hinein wirtschaftlich und intellektuell getragen hatten und für die Theater nun zu einem fast unerschwinglichen Luxus geworden war, nicht durch eine neue stabile Besucherschicht ersetzt werden. Zeitgenössische Berichte über ein verändertes Publikum, in

111 Engelbert Pernerstorfer: Theater und Demokratie. In: Der Strom 1 (1911), S. 1–3, hier S. 3.

112 Das Verhältnis von Theater und Politik in den Jahren bis 1934 beleuchten mehrere Beiträge in: Culture and Politics in Red Vienna. Herausgegeben von Judith Beniston und Robert Vilain. Leeds: Maney Publishing 2006. (= Austrian Studies. 14.)

dem Kriegs- und Spekulationsgewinnler dominierten, und über die Tendenz der Privattheater, allerleichteste Ware anzubieten, mit der sich jeweils kurzfristig volle Häuser erzielen ließen, dokumentieren die Entwicklung. Die unvergleichlich geringere Wirtschaftskraft ihres angestammten Publikums stellte eine der Gefährdungen für die Existenz vieler Theater dar. Eine andere Gefährdung war ihnen im Bereich der unterhaltenden Medien selbst erwachsen, nämlich in Gestalt des Kinos, das eine ebenso attraktive wie kostengünstige Alternative zum Theater darstellte. Um die Mitte der 1920er Jahre gab es in Wien ca. 150 Lichtspielhäuser, und auch einige Theater wurden nun zu Kinos umfunktioniert, so 1925 das Wiener Komödienhaus (ehemals Colosseum), 1927 das Lustspieltheater im Prater, 1929 das Variététheater Apollo. Diese Umwidmungen gehören zu den vielfältigen Verlagerungen, die sich nach 1918 innerhalb der bis zum 1. Weltkrieg sukzessive angewachsenen Wiener Theaterszene vollzogen. So gewann das nunmehr als Staatstheater geführte Burgtheater im Schlosstheater Schönbrunn und im Akademietheater eine vorübergehende und eine dauerhafte Nebenspielstätte (was keineswegs als Zeichen für eine gesicherte Finanzbasis dieses Hauses zu werten ist, sondern vielmehr auf die Schwierigkeiten verweist, die seine Unterhaltung mit sich brachte), während mehrere private Theater zeitweise den Spielbetrieb einstellen mussten und das traditionsreiche (allerdings sanierungsbedürftige) Carltheater 1929 zur Gänze geschlossen wurde. Mit einer Reihe von semitheatralen Veranstaltungsformen, die mit der SDAP verbunden waren, etablierte sich eine proletarische Gegenkultur zum bürgerlichen Theaterbetrieb, deren zentrale ästhetische Bezugsgrößen das Kabarett und das Variété einerseits und das „Altwiener Volkstheater“ andererseits bildeten.¹¹³ Im Sinn einer Vertrustung wurden mehrfach Bühnenzusammenschlüsse unternommen, ohne dass dies in den meisten Fällen ein erfolgreiches Wirtschaften zumindest mittelfristig ermöglicht hätte. Das kostenintensive musikalische Unterhaltungstheater, das noch im Weltkrieg das Gros der Produktion ausgemacht hatte, war aus diversen Gründen nur mehr eingeschränkt finanzierbar: es litt unter der Krise seines ehemaligen Publikums, ebenso aber unter der für die Operette und für die im Variété beheimateten Genres¹¹⁴ besonders hoch angesetzten Lustbarkeitsabgabe sowie unter der Tendenz der partei- und der berufsständisch gebundenen Kunststellen, ihre Mitglieder an Theaterereignisse heranzuführen, die dem Anspruch der ‚Volksbildung‘ genügten, wozu Operette und Revue naturgemäß nicht zählten.

Mit der Lustbarkeitsabgabe und den Kunststellen sind zwei Phänomene benannt, die für das Theater der Ersten Republik durchgehend von Bedeutung waren, im Rahmen der staatspolitischen Entwicklungen der Jahre 1933/34 jedoch eine maßgebliche Neuausrichtung erfuhren. Die Kunststellen (Kunststelle der sozialistischen Arbeiterzentrale, Kunststelle für Christliche Volksbildung, Deutsche Kunst- und Bildungsstelle, Kunststelle des Zentralrates der geistigen Arbeiter, Kunststelle für

113 Vgl. hierzu grundlegend Jürgen Doll: Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 1997. (= Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur. 43.)

114 Zu den am höchsten besteuerten Unterhaltungseinrichtungen gehörten übrigens die Kinos.



öffentliche Angestellte), teils mit, teils ohne Parteibindung und schon aufgrund des stark differierenden Umfangs der von ihnen organisierten Publikumskreise von durchaus unterschiedlicher Relevanz, sorgten bis in die frühen 1930er Jahre in großem Stil für die Bereitstellung ermäßigter Theaterkarten und erweiterten damit die *Zugänglichkeit* auch der nunmehrigen Staatstheater für ein wenig privilegiertes Publikum, wobei zumal das Burgtheater von den Vertretern der gegensätzlichen politischen Lager in vergleichbarer Weise als Hort der österreichischen Kultur und als wichtiger Bezugspunkt für die Bildung des Volkes begriffen wurde.¹¹⁵ Das Verhältnis zwischen den Planungen der Wiener Theaterunternehmer und der Arbeit der Kunststellen war trotz der Tatsache, dass die Kunststellen den Bühnen Zuschauer zuführten, keineswegs spannungsfrei: Die Kunststellen waren bestrebt, im Sinne der von ihnen verfochtenen ästhetisch-ideologischen Konzepte auf die Repertoirebildung der Theater Einfluss zu nehmen, dem diese sich ihrerseits zu entziehen suchten, sei es, weil sie den interessengeleiteten Direktiven der Kunststellen nicht folgen wollten, sei es, weil gerade Stücke und Stücktypen, die den Zielen der Kunststellen nicht entsprachen, die größte Publikumswirksamkeit besaßen. Hinsichtlich des Theaterbestands wirkte die Lustbarkeitsabgabe, von der die Programme zur Förderung kultureller Teilhabe und somit die Kunststellen-Arbeit nicht zuletzt getragen wurden, entschieden kontraproduktiv. Die Lustbarkeitsabgabe hatten Theater und andere öffentliche Unterhaltungen seit 1916 zu entrichten. In den 1920er Jahren wurde sie als eines jener finanzpolitischen Steuerungselemente begriffen, mit Hilfe derer die grundlegenden sozialreformerischen Aufgaben der Kommune bewältigt werden sollten. Den finanziellen Nutzen, den die Theater – in Form einer besseren Auslastung der Vorstellungen – aus der Arbeit der Kunststellen zogen, machte die nach Sparten gestaffelte Lustbarkeitsabgabe in Teilen wieder zunichte. Sie blieb über Jahre Gegenstand der Auseinandersetzung zwischen der sozialdemokratischen Gemeinde Wien und ihren politischen Gegnern.

Die Ankündigung einer Suspendierung der Lustbarkeitsabgabe zugunsten der Bühnen, die „für das Kultur- und Bildungsleben besonders förderungswürdig erscheinen“¹¹⁶, die im Januar 1934 durch den Ministerrat beschlossen wurde, bedeutete ohne Zweifel politisches Kapital für die Rechte. Während sich der „neue“, autoritär geführte österreichische Staat dergestalt die „Rettung“ der Wiener Privattheater auf die Fahnen schrieb, traf er zugleich Maßnahmen, die Optionen für einen unmittelbaren Zugriff des Regimes auf die Produktion und Rezeption von Theater eröffnen sollten. Die sozialdemokratische Kunststelle wurde in Zusammenhang mit dem Verbot der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei aufgelöst, sämtliche anderen Kunststellen wurden einer übergeordneten Österreichischen Kunststelle eingegli-

115 Ausführungen zu den entsprechenden Konzepten und Aktivitäten der Kunststellen bei Pyrah, *The Burgtheater and Austrian Identity*.

116 Zitiert nach Edda Fuhrich: „Schauen Sie sich doch in Wien um! Was ist von dieser Theaterstadt übriggeblieben?“ Zur Situation der großen Wiener Privattheater. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Herausgegeben von Hilde Haider-Pregler und Beate Reiterer. Wien: Picus-Verlag 1997, S. 106–124, hier S. 108.

dert, die zu einem wesentlichen Instrument des angestrebten staatlichen Kulturmonopols im nun nicht mehr pluralistisch verfassten Österreich avancierte. (Eine noch massivere Einwirkung auf den Theaterbesuch wurde mit der Eingliederung der Österreichischen Kunststelle in die 1936 gegründete Freizeitorganisation „Neues Leben“ der Vaterländischen Front angestrebt, ohne dass damit allerdings ein dem Vorbild „Kraft durch Freude“ vergleichbarer Effekt erzielt werden konnte.) An die Stelle des ebenfalls aufgelösten „Deutschösterreichischen Bühnenvereins“ und der „Union des Bühnen- und Kinopersonals“ trat als Pflichtorganisation der „Ring der österreichischen Bühnenkünstler“: Ein Engagement an einem konzessionierten Theater war ab 1934 vom Besitz eines Berechtigungsscheines abhängig, den der „Ring“ jenen zuerkannte, die eine Bühnenberechtigungsprüfung abgelegt hatten und ein Unbescholtenheitszeugnis vorweisen konnten. (Eine Vereinbarung zwischen dem „Ring der österreichischen Bühnenkünstler“ und dem Deutschen Reich, demzufolge nur solche deutschen Künstler an konzessionierten österreichischen Theatern engagiert werden durften, die Mitglied der Reichstheaterkammer, also „Arier“ waren, erschwerte jüdischen BühnenkünstlerInnen die Berufsausübung auch in Österreich bereits vor 1938.) Mit der Mai-Verfassung 1934 wurde die Zensur wieder eingeführt, und zwar in Gestalt einer möglichen gesetzlichen Anordnung der „vorgängige[n] Prüfung der Presse, ferner des Theaters, des Rundfunks, der Lichtspiele und ähnlicher öffentlicher Darbietungen, verbunden mit der Befugnis der Behörde, solche Darbietungen zu untersagen“ „zur Verhütung von Verstößen gegen die öffentliche Ruhe, Ordnung und Sicherheit oder gegen die Strafgesetze“ (Artikel 26, Absatz 2a). Was das Theater betrifft, wurde diese verfassungsrechtliche Vorgabe allerdings nicht in einer speziellen Zensurstelle konkretisiert; die Handhabung der Zensur lag bei der Polizei, ihr Ziel waren in erster Linie jene künstlerischen Äußerungen, die mit der Staatsdoktrin nicht konform gingen.¹¹⁷ Einer Ausübung von Zensur kam darüber hinaus die Praxis der Österreichischen Kunststelle gleich, Theatern, die für förderungswürdig erachtet wurden, nur dann eine entsprechende Unterstützung – unter anderem in Form der Abnahme großer Kartenkontingente – zuteil werden zu lassen, wenn sie sich bereit erklärten, die von ihnen ausgewählten Stücke zunächst dem Präsidenten der Kunststelle Hans Brečka zur Prüfung vorzulegen.¹¹⁸

117 Alfred Pfoser und Gerhard Renner fassen zusammen: „Für die Klagen über eine regelrechte und ständige Vorzensur von Theateraufführungen, wie sie vor allem aus dem Umkreis des aufblühenden Kabarets bekannt sind, hat sich eine gesetzliche Basis nicht finden lassen. Hier bestand aber offenbar die Möglichkeit, über technische Vorschriften entsprechende Disziplinierungsprozesse in Gang zu bringen.“ Alfred Pfoser und Gerhard Renner: „Ein Toter führt uns an!“ Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. In: Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur 1933–1938. Herausgegeben von Emmerich Tálos und Wolfgang Neugebauer. 5. Aufl. Wien: Lit-Verlag 2005. (= Politik und Zeitgeschichte. 1.) S. 338–356, hier S. 344. Vgl. zu dieser Fragestellung auch Horst Jarka: Zur Literatur- und Theaterpolitik im „Ständestaat“. In: Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Herausgegeben von Franz Kadrnoska. Wien; München; Zürich: Europa-Verlag 1981, S. 499–538.

118 Vgl. dazu detailliert Fuhrich, Zur Situation der großen Wiener Privattheater.



In der Forschung ist vielfach diskutiert worden, inwieweit tatsächlich von einer Kulturpolitik des „Ständestaats“ gesprochen werden kann. In Bezug auf das Theater ist jedenfalls zu konstatieren, dass durch die Ausschaltung der Linken, durch Kontrollmaßnahmen in den Bereichen Engagement und Spielplan, durch steuernde Eingriffe in Zuschauerflüsse (dies etwa auch im Fall des „Theaters der Jugend“), durch gezielte Erteilung von Konzessionen und Übertragung von Leitungspositionen an systemkonforme Persönlichkeiten und ganz allgemein durch die Politisierung des „Systems“ Theater bereits seit 1933/34 Strukturen angelegt worden waren, die die Gleichschaltung der Produktion und Rezeption von Theater durch die Institutionen des Dritten Reiches ab 1938 erleichterten.¹¹⁹ Nichtsdestotrotz bot der „Ständestaat“ noch Raum für eine Reihe theatraler Erscheinungen, die jenseits der etablierten Institutionen angesiedelt waren und denen erst die Implementierung der NS-Theaterpolitik in Österreich den Boden entzog: gemeint sind hier vor allem die sogenannten „49er-Bühnen“, Theater, die ohne Konzession spielten, da eine solche erst ab einer Zuschauerzahl von 50 benötigt wurde, die sich also außerhalb des für Theater gesetzten behördlichen Rahmens bewegten,¹²⁰ sowie die neuen ambitionierten Kleinkunstabühnen wie „Der liebe Augustin“, „Literatur am Naschmarkt“, „Die Stachelbeere“ und das „Brettel im Alsergrund“ / „ABC“, die ein Forum für politische Autoren wie Jura Soyfer bildeten und mit der speziellen Gattung des „Mittelstücks“ einen Brückenschlag zum Theater unternahmen. (Die einzige avancierte Kleinkunstabühne, die in der Zeit der „Ostmark“ in Wien spielen konnte, war das „Wiener Werkel“, die „arische“ Fortsetzung der „Literatur am Naschmarkt“, die im Januar 1939 eröffnet wurde. Anita Wolfartsberger hat die Programmatik und das kritische Potenzial des „Wiener Werkel“ vor dem Hintergrund der Kompetenzstreitigkeiten zwischen den übergeordneten Institutionen des Dritten Reiches und den lokalen Funktionären und Behörden wie der Reichsstatthalterei analysiert.¹²¹)

Der Einschnitt, den der „Anschluss“ Österreichs an das Dritte Reich – oder, in der Diktion ebendieses Regimes, die „Befreiung“ der „Ostmark“ bzw. die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich – im März 1938 für das Theater brachte, war ein grundlegender. Die Theater als Institutionen, die Theaterschaffenden und das Theaterpublikum wurden in die einschlägigen Organisationsstrukturen des Dritten Reiches überführt. Hinsichtlich der Instrumentalisierung der wirkungsmächtigen Kunstform Theater im Sinne der Herrschaftsideologie des Dritten

119 Dies gilt unbeschadet der Tatsache, dass etwa die in der Zeit des Austrofaschismus geförderte, auf die Habsburger-Tradition bezogene und im Katholizismus wurzelnde Dramatik anderen Inhalten verpflichtet war als jene theatrale Produktion, mit der nationalsozialistisches Gedankengut verbreitet werden sollte.

120 In ihrer Dissertation über das „Theater für 49“ in Wien hat Ulrike Mayer gezeigt, dass mit den 49er-Bühnen keineswegs notwendig eine politische Opposition verbunden war. Vgl. Ulrike Mayer: Theater für 49 in Wien 1934 bis 1938 [von Hilde Haider-Pregler und Beate Reiterer zusammengestellt auf der Grundlage der Dissertation von Ulrike Mayer, 1994]. In: Verspielte Zeit, S. 138–147.

121 Vgl. dazu Anita Wolfartsberger: Das „Mittelstück“ im ‚Wiener Werkel‘. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand. Wien, Univ., Diplomarb. 2004.

Reiches erweist sich eine zusammenfassende Stellungnahme Ludwig Körners, des Präsidenten der Reichstheaterkammer¹²², im Deutschen Bühnenjahrbuch für das Jahr 1939 als aussagekräftig, in jenem Organ also, das die institutionelle und personelle Aufstellung des deutschsprachigen Theaters Jahr für Jahr gleichsam abbildete. Ausgangspunkt für Körners Bericht war die 5. Reichstheaterfestwoche, die im Frühsommer 1938 in Wien stattfand. Nach den Reichstheaterfestwochen in Dresden (1934), Hamburg (1935), München (1936) und an Rhein und Ruhr (1937) sollte diese repräsentative Veranstaltung 1938 eigentlich in Stuttgart abgehalten werden, wurde dann jedoch nach Wien verlegt (übrigens fand auch die 6. Reichstheaterfestwoche 1939 in Wien statt). Die Austragung der 5. Reichstheaterfestwoche in Wien kann als kulturelle Inszenierung eines neugeschaffenen (Macht-)Raums, nämlich des „Großdeutschen Reichs“ begriffen werden. Sie gab Körner sowie dem von ihm im Bühnenjahrbuch zitierten Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels Gelegenheit für eine grundsätzliche Erklärung bezüglich der Position Wiens als Theaterstadt.

„Wien wieder im Reich!

Die 5. Reichs-Theaterfestwoche, die kulturelle Machtergreifung in der Ostmark.

Die erste Reichs-Theaterfestwoche in der befreiten Ostmark fand vom 12. bis 19. Juni 1938 auf dem Boden der alten Kultur- und Kunststadt Wien statt. [...]

Die Reichstheaterkammer hatte es übernommen, als Vorposten des geistigen Reiches der Deutschen das Banner der völkischen Kunst aufs neue dort aufzupflanzen, wo die erste Verwirklichung des Nationaltheaters schon einmal die Stoßkraft gerade des deutschen Theatergedankens bewiesen hatte.

Die 5. Reichs-Theaterfestwoche eroberte die befreite Ostmark nach der politischen Machtergreifung nunmehr auch der deutschen Kultur. Der Stand der deutschen Bühnenschaffenden war der erste, der der neuen politischen Tatsache überragende Gestalt gab:

Wien – – wieder im Reich! [...]

Die kulturelle Machtergreifung in der Ostmark: Die Kunststadt Wien darf wieder ihrer Sendung leben!

„Selbstverständlich war es für die nationalsozialistische Kunst- und Theaterführung eine Ehrenpflicht, den Ruf Wiens als deutsche Kunst- und Theaterstadt wiederherzustellen und vor aller Welt darzutun, daß nun eine neue Blütezeit im Wiener Kunstleben mit dem machtvollen Auftakt der Reichs-Theaterfestwoche anheben solle.“

122 In den 1920er Jahren war Körner an einer Reihe von Wiener Bühnen in leitenden Positionen tätig gewesen. Präsident der Reichstheaterkammer war er von April 1938 bis April 1942.



Wien wieder im Reich!

Wien, von nun an wieder eingefügt in den Kreis der deutschen Kunststädte, darf wieder seiner deutschen Sendung leben. Die Rückkehr in ein neues Reich hat sich vollzogen, und damit werden die Kunst und die Künstler des deutschen Österreichs in der gesamtdeutschen Staatsführung ihre warmherzigen Beschützer und Förderer finden.¹²³

Die „Hinführung“ Wiens zu seiner „eigentlichen Sendung“ als „deutsche Kunst- und Theaterstadt“ brachte es mit sich, dass, so Goebbels, „Hunderte von artfremden jüdischen Künstlern von den Wiener Bühnen verschwanden“, während „sich naturgemäß auch im gleichen Augenblick das dazugehörige jüdische Publikum von den Wiener Bühnen ab[wandte]“.¹²⁴ Hinter dem „Verschwinden“ der jüdischen Künstler und der „Abwendung“ des jüdischen Publikums verbarg sich in Wirklichkeit eine „Säuberung“ der Theaterszene im Sinne der nationalsozialistischen Rassengesetze. Die „Arisierung“ des Theaters wurde zunächst auf der Ebene des Theaterpersonals und des Repertoires¹²⁵ vollzogen, ab November 1938 waren Juden und Jüdinnen auch als Publikum bei „Darbietungen der deutschen Kultur“ nicht mehr geduldet.¹²⁶ Wie massiv sich der Ausschluss jüdischer Künstler und Theatermitarbeiter auf die Personalstruktur auswirkte, lässt sich etwa am Beispiel des Theaters in der Josefstadt nachvollziehen: hier wurden u. a. der Regisseur Paul Kalbeck, der Dramaturg Franz Horch, seine Mitarbeiterin Maria Guttmann, die Souffleuse Lola Falikmann, der Bühnenarchitekt Maximilian Schulz, die Schauspieler Albert Bassermann, Fritz Delius, Hansjoachim Frendt, Hans Jaray, Oskar Karlweis, Karl Paryla und Ludwig Stössel sowie die Schauspielerinnen Mady Christians, Lili Darvas und Adrienne Gessner nicht mehr beschäftigt.¹²⁷

Das Gewicht, das dem Theater und seinen als „deutsch“ aufgefassten Traditionen¹²⁸ im Rahmen des Propaganda-Apparats des Dritten Reiches beigemessen wurde, lässt

123 Deutsches Bühnenjahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. 50. Jahrgang 1939. Herausgegeben von der Reichstheaterkammer – Fachschaft Bühne. Berlin: Reichstheaterkammer – Fachschaft Bühne 1939, S. 2 und S. 5. – Die innerhalb des Gesamtzitats mit einfachen Anführungszeichen markierten Passagen stammen aus der Rede Goebbels’.

124 Ebenda, S. 5.

125 Sowohl auf die diversen „Sonderregelungen“ für jüdische oder „jüdisch versippte“ KünstlerInnen als auch auf die problematische Spielplansituation nach Aussonderung der von jüdischen Dramatikern/ Librettisten/ Komponisten verfassten Werke kann im vorliegenden Rahmen nicht eingegangen werden.

126 Dekret des Präsidenten der Reichskulturkammer Joseph Goebbels vom 12. November 1938.

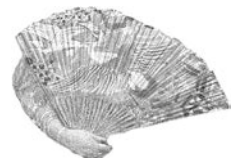
127 Den Vorgang der „Arisierung“ von Theatern im Bereich der Eigentums- und Besitzverhältnisse hat Mirjam Langer mit einem Schwerpunkt auf dem Bürgertheater nachgezeichnet. Vgl. Mirjam Langer: Wiener Theater nach dem „Anschluss“ 1938 im Fokus nationalsozialistischer Arisierungmaßnahmen dargestellt am Beispiel des Bürgertheaters. Wien, Univ., Diplomarb. 2009.

128 Goebbels formulierte in der besagten Rede, „daß Deutschland das Mutterland des Welttheaters überhaupt ist“. Deutsches Bühnenjahrbuch 1939, S. 2.

sich an der Wiener Situation auf mehreren Ebenen ablesen. Innerhalb der deutlich ausgedünnten Theaterszene – von den drei „Alt-Wiener“ Vorstadttheatern etwa wurde lediglich das Theater in der Josefstadt bespielt,¹²⁹ das Bürgertheater blieb für einige Jahre geschlossen, das vormalige Johann-Strauß-Theater wurde als Kino genutzt – galt das besondere Augenmerk des Regimes den repräsentativen Staatstheatern, die als Aushängeschilder „deutscher Kultur“ hoch subventioniert wurden; das Raimundtheater und das Deutsche Volkstheater befanden sich im Eigentum der Deutschen Arbeitsfront und deren Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ (Amt Feierabend), die die maßgebliche Besucherorganisation auch für weitere Wiener Bühnen war und mit ihrer politisch-ideologischen Aufgabe der Schaffung eines „neuen Menschen“ zweifellos ein Extrem an Publikumssteuerung darstellt; zwischen den für das Theater zuständigen übergeordneten Institutionen des Dritten Reiches und den lokalen Funktionären und Behörden wie der Reichsstatthalterei gab es anhaltende Kompetenzstreitigkeiten, wobei das Reichspropagandaministerium in diesem Kampf um Macht und Einfluss die auf Gau-Ebene angesiedelten Ämter zunehmend in den Hintergrund drängen konnte. Was für das Theater im gesamten Reich galt, galt natürlich auch für Wien: die Betonung des Konzepts eines „Theaters für das Volk“ und die Funktionalisierung des Theaters als Durchhaltekunst zumal in den letzten Kriegsjahren. Mit 1. September 1944 wurde unter Bezugnahme auf die von Goebbels bereits im Februar 1943 formulierte Programmatik des „Totalen Krieges“ der Spielbetrieb in den Theatern des Reiches eingestellt. Bei Bombenangriffen auf Wien in den letzten Kriegswochen wurden das Burgtheater und die Staatsoper schwer beschädigt, beide Bühnen brannten aus.

War das Theater in den Jahren des Anschlusses Österreichs an das Dritte Reich und hier insbesondere in den Kriegsjahren bereits ganz wesentlich als Propagandainstrument genutzt worden, so lässt sich für die frühe Zeit der Zweiten Republik behaupten, dass die im weitesten Sinn politische Aufladung des Theaters nun – selbstverständlich unter völlig veränderten Rahmenbedingungen und mit einer anders gearteten Zielsetzung – noch einmal eine neue Dimension erhielt. Es wird sich in der Geschichte Wiens und Österreichs seit dem frühen 18. Jahrhundert kaum eine Zeitspanne finden, in der dem Theater eine derart herausgehobene Funktion als Medium der Identitätsstiftung und -stabilisierung zugeschrieben wurde wie in den späten 1940er und den 1950er Jahren. Von hier aus gesehen erklärt es sich, dass LiteraturInnen wie Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek mit ihren das Medium und die Institution Theater reflektierenden kritischen Stellungnahmen zur österreichischen Geschichte und Identität als „Nestbeschmutzer“ erscheinen mussten. Was den auf das Theater bezogenen Diskurs der Nachkriegszeit betrifft, so fällt als Unterschied etwa zur Auseinandersetzung um ein „Volkstheater“ im späten 19. Jahrhundert auf,

129 Das Theater an der Wien diente in den Kriegsjahren u. a. als Drehort für zwei Produktionen der Wien-Film, mit denen dezidiert die Wiener Theatertradition beschworen werden sollte, nämlich *Brüderlein fein* in der Regie von Hans Thimig und *Wiener Blut* in der Regie von Willi Forst, letzteres eine freie Adaption der gleichnamigen Operette mit Musik von Johann Strauß, beide ein idyllisches Biedermeier-Wien beschwörend.



dass die Identität, um die jetzt gerungen wurde, die „österreichische“ und nicht in engerem Verständnis die „wienerische“ war und dass die Akteure in diesem Feld nicht mehr in erster Linie interessierte Publizisten waren, sondern dass die Berufung auf eine österreichische Identität als kulturelle und hier vor allem theaterbezogene Größe zu einem staatspolitischen Argument avancierte, das gleichermaßen von den politischen Entscheidungsträgern wie von einer breiten Öffentlichkeit vertreten wurde. Der Rückbezug auf die österreichische Theater- und Musiktradition, in deren Hervorbringungen sich über Jahrhunderte das „österreichische Wesen“ verkörpert habe und die zwischen 1938 und 1945 „unterdrückt“ oder „missbraucht“ worden sei, wurde zu einer der ideellen Grundlagen des neuen österreichischen Staates. Sowohl von alliierter als auch von österreichischer Seite wurde der „Bruch“ gegenüber dem NS-Staat betont, wobei nur in geringem Umfang auf zukunftsorientierte Innovation gesetzt, vielmehr das Wiederanknüpfen an den kulturellen Besitzstand der Zeit vor 1933/34 bzw. 1938 propagiert wurde. Peter Stachel hat überzeugend dargelegt, inwieweit gerade in der programmatischen Betonung einer *Diskontinuität* gegenüber der Nazi-Zeit die Voraussetzung für eine tatsächliche *Kontinuität* lag,¹³⁰ insofern die Behauptung eines Bruchs eine Problematisierung von Strukturen und von persönlichen Verstrickungen überflüssig zu machen schien.¹³¹

Noch vor Kriegsende wurde in Wien auf Betreiben der sowjetischen Besatzer der Theaterbetrieb wieder aufgenommen. Von nicht nur theaterhistorischer, sondern weitreichender symbolischer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Eröffnung des Burgtheaters (im Variététheater Ronacher als Ausweichquartier) am 30. April 1945 mit Franz Grillparzers *Sappho* in einer Inszenierung aus dem Jahr 1943. Den Protagonisten der musikalischen „Wiener Klassik“ waren die ersten Aufführungen der Staatsoper in ihrem Ausweichquartier in der Volksoper¹³² am 1. Mai 1945 und in ihrer Hauptspielstätte der Jahre 1945 bis 1955, dem Theater an der Wien, am 6. Oktober 1945 gewidmet, nämlich Mozart mit *Die Hochzeit des Figaro* (UA: Hofburgtheater 1786) und Beethoven mit *Fidelio* (Theater an der Wien 1805). Wenn Hilde Haider-Pregler angesichts der am Burgtheater der Nachkriegszeit realisierten Programmpolitik konstatiert: „auch in der Folge [kam die Burg] ihrem österreichischen Auftrag vorwiegend im Produzieren von Erinnerungsbildern

130 Peter Stachel: „Das Krönungsjewel der österreichischen Freiheit.“ Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 als Akt österreichischer Identitätspolitik. In: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle. Wien; München: Oldenbourg Verlag 2008. (= *Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert*. 2.) S. 90–107.

131 Für vielfältiges Daten- und Faktenmaterial u. a. zu Personal- und Spielplanfragen vgl. die Beiträge in: *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. Herausgegeben von Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler. Wien: Picus-Verlag 1998.

132 Zu diesem Zeitpunkt noch geführt als „Opernhaus der Stadt Wien“.

an ein längst versunkenes, imaginäres Österreich nach[...],¹³³ dann darf man der Wahl der Pasticcio-Operette *Das Dreimäderlhaus* (1916) als Eröffnungstück des Raimundtheaters am 30. April ebensolchen Symbolwert nicht nur für die Wiener Populärkultur, sondern für das Österreich-Bewusstsein insgesamt bescheinigen: hier wurde auf die große k. u. k.-Operettentradition, auf den zum typischen „Wiener Kind“ stilisierten Franz Schubert und auf die Überblendung von Operette und Alt-Wien-Idylle Bezug genommen, die das Wien-Bild der letzten Jahrzehnte der Monarchie entscheidend geprägt hatte. (Eine zentrale Stellung innerhalb der Wiener Theaterszene gewann das Genre Operette übrigens nach 1945 nicht mehr. Neben einer Reihe von Strukturproblemen, die bereits in den 1920er Jahren zu beobachten waren, kam hier die nahezu vollständige Auslöschung jener Künstlerkreise zum Tragen, von der die Operette gelebt hatte und die dem nationalsozialistischen Rassenwahn zum Opfer gefallen waren. An die Stelle der Operette als massenhaft rezipiertes Medium auch eines idealisierenden Wien- und Österreich-Bildes¹³⁴ trat – anknüpfend an stilbildende Werke der 1930er Jahre – eine breite Filmproduktion, zu der neben zahlreichen Operettenadaptionen u. a. Ernst Marischkas *Sissi*-Trilogie [1955–1957] gehört.)¹³⁵

Neben den wirtschaftlichen und infrastrukturellen Rahmenbedingungen – erwähnt seien lediglich die Währungsreform 1947, die zu einem drastischen Rückgang der Zuschauerzahlen und zu einer existentiellen Krise für viele Theater führte, und der Wirtschaftsaufschwung ab den 1950er Jahren, im Zuge dessen das „Theaterfieber“ der ersten Nachkriegszeit nachließ – wirkte in der Vier-Sektoren-Stadt Wien ein komplexes Gefüge von politischen Instanzen auf die Berührung von Theater und Gesellschaft ein. So verschieden die kulturpolitischen Absichten der alliierten Mächte und die politisch-ideologischen Zielsetzungen der 1945 neugegründeten Parteien und Verbände im Einzelnen waren¹³⁶ – die Amerikaner etwa verfolgten im Gegensatz zu den Sowjets anfänglich einen rigiden Kurs hinsichtlich einer personellen und institutionellen Neuaufstellung in den Theatern, der Widerstreit zwischen SPÖ und ÖVP kam bei äußerlicher Wahrung eines Konsens einem neuerlichen Kulturkampf

133 Hilde Haider-Pregler: „Das Burgtheater ist eine Idee ...“ Die Jahre 1945 bis 1955 – eine Zwischenzeit des österreichischen Staatstheaters?. In: *Zeit der Befreiung*, S. 84–122, hier S. 85.

134 Die Herausbildung einer auf Wien als städtischen Raum und idealisierte soziale Konstellation bezogenen Operette etwa ab 1900 ist ausführlich diskutiert in Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*.

135 Zur Funktion von Musik und Theater im Rahmen der österreichischen Identitätspolitik vgl. auch Marion Linhardt: „Ein österreichischer Konsul ruft an und fragt, ob ich am künstlerischen Wiederaufbau Österreichs mitarbeiten wolle.“ – Unterhaltungsmusik und -theater im Kontext der österreichischen Identitätspolitik nach dem Zweiten Weltkrieg. In: *Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater*. Herausgegeben von Wolfgang Jansen und Nils Grosch, Druck in Vorb.

136 Eine detaillierte Analyse des „Politikfeldes Theater“ in der frühen Zweiten Republik liegt vor mit Evelyn Deutsch-Schreiner: *Theater im ‚Wiederaufbau‘. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat*. Wien: Sonderzahl 2001.



gleich –, so massiv die Propaganda der Westalliierten einerseits, der Kommunisten andererseits zumal mit Beginn des Kalten Krieges auch ausfiel und so deutlich die Verwaltung durch die Alliierten von den Österreichern als Unfreiheit empfunden wurde: die Implementierung von Strukturen, die als ‚antifaschistisch‘ gelten konnten, und die Idee der Wiedergewinnung eines (wie auch immer zu definierenden) ‚Österreichischen‘ waren übergeordnete Motivationen von großer Wirkmächtigkeit, denen man mit der Rückbesinnung auf die österreichische und Wiener Theatertradition Rechnung trug. Die breite Akzeptanz der Bereitstellung erheblicher öffentlicher Mittel für den Wiederaufbau des Burgtheaters und der Staatsoper sogar in den Zeiten, in denen es in Wien am Allernötigsten fehlte, macht den Rang greifbar, der diesen Institutionen als Repräsentationen der ‚Kulturnation Österreich‘ zugewilligt wurde. (Davon unberührt bleibt die Tatsache, dass die Betreiber verschiedener Theater in jenen Jahren die Erfahrung machen mussten, dass es ein Gros der BesucherInnen eher nach gefälliger Unterhaltung denn nach kultureller Bildung verlangte.) Nicht kompatibel mit den im Wunsch nach Vergessen oder Verdrängen vereinten gesellschaftlichen Stimmungen war hingegen jenes Unternehmen, das als künstlerisch avanciertestes Wiener Theaterprojekt der Nachkriegsjahre gelten kann, nämlich das von zurückgekehrten Exilanten initiierte, im russischen Sektor gelegene und von der KPÖ mitfinanzierte, 1948 eröffnete „Neue Theater in der Scala“ (ehemals Johann-Strauß-Theater), das von einer Gruppe von Sozietären unhierarchisch geführt wurde und ein internationales klassisches wie zeitgenössisches Repertoire in Aufführungen von hoher Qualität für breite Publikumskreise – organisiert im Verein „Die Theaterfreunde“ – zugänglich machen wollte. Ungeachtet der Tatsache, dass sich das Theater explizit als „in keiner Weise parteimäßig gebunden“ auswies und dass es „vor allem ein österreichisches Theater sein“ sollte,¹³⁷ begegnete es von Anfang an erheblichen Widerständen, die sich mit Fortschreiten des Kalten Krieges zu anti-kommunistischer Diffamierung verdichteten. Im Juni 1956 musste das Neue Theater in der Scala, das sich als eine von wenigen Wiener Bühnen nicht am Brecht-Boykott¹³⁸ beteiligte, aufgrund einer Verquickung finanzieller und genehmigungspolitischer Sachverhalte schließen; letztendlich war es dem herrschenden politisch-kulturellen Klima zum Opfer gefallen.

137 Schreiben von Wolfgang Heinz als Konzessionswerber an Generaloberst Wladimir Kurassow, Vorsitzender des Sowjetsektors des Interalliierten Kontrollrates vom 19. März 1948, zitiert in Carmen-Renate Köper: Ein unheiliges Experiment. Das Neue Theater in der Scala (1948–1956). Wien: Löcker 1995, S. 42.

138 Bertolt Brecht, seit der Aberkennung der deutschen Staatsbürgerschaft durch die Nationalsozialisten offiziell staatenlos, lebte seit 1948 in Ost-Berlin und galt als Sympathisant des kommunistischen Regimes. Im Frühjahr 1950 wurde ihm, befördert u. a. durch Gottfried von Einem, die österreichische Staatsbürgerschaft verliehen, was bei Bekanntwerden im Herbst 1951 zu massiven öffentlichen Protesten und zu einer Kampagne sowohl gegen die für die Einbürgerung Verantwortlichen als auch gegen Brecht selbst führte. Bis in die frühen 1960er Jahre wurde Brecht nun – nicht zuletzt auf Betreiben Friedrich Torbergs und Hans Weigels – an den führenden Bühnen Österreichs nicht gespielt.

DAS NEUE THEATER IN DER SCALA
WIEN IV, FAVORITENSTRASSE 8 · KASSE: U 45 505
DIR.: U 43 251

Ihr 106. Geburtstag
(Mamouret)

Komödie in drei Akten von Jean Sarment
Aus dem Französischen von Otto Wolf
Regie: Günther Hcenel
Bühnenbilder: Heinrich Susmann

Cécile Mouret; Mamouret 106 Jahre Therese Giehse
Die Familie Mouret:
Balthazar, der Oberst, ihr Sohn 80 Jahre Friedrich Neubauer
Yvonne, ihre Schwägerin 89 Jahre Martha Sills
Alois, der kleine Bruder des Flohais „Zum
weißen Baum“
Clémentine, Antoinette Frau
Ferdinand, Apotheker, Bürgermeister
von Saint Vaud
Alphonse
Désirée
Marie-Joséphine
Estelle
Jacqueline
Frédéric
Pierre
Léonard
Weitere Familienangehörige, ausgewählt unter den
147 Vertretern der Familie Mouret
Françoise, genannt Professor Marcus, Dompier und
Zirkusdirektor
Graziella, die Zirkusentworfungs-
genossin
Der Plancier, Gemeindevorstandler, Girard, Gemeindevorstandler
Herr Légaoui
Der Journalist
Die Krankenschwester
Gemeindevorstandler, Gäste, Zirkusleute

Beginn 1930 Uhr Pause nach dem 9. Bild Ende 2215 Uhr

Elektra-akustische Anlage: Hans Turf, I, Reichstrasse 17, A 21 0 58

Die besten Prosawerke
Maxim Gorkis

Die Mutter
Das Werk der Artamonows
Erzählungen, Skizzen
Meine Kindheit
Unter fremden Menschen
Meine Universitäten

Gesamtausgabe, gebunden, S 75,-
Gesamtausgabe in broschierter
Ausführung S 40,-
Jeder Band auch einzeln erhältlich

Zentral-Buchhandlung, Wien I, Rotenturmstraße 20

KAFFEE-RESTAURANT
W. GRETZEMARKT 1
Vorzügliche Mittag- und Abendessen, an-
geordnet nach Wunsch.
Täglich Musik. Geöffnet bis 2 Uhr früh.
Telephon: B 23355

TAUSCH-BAZAR
Im Schlosspark, 1. Etage im
die Ständehalle, kann be-
sucht
kauften, verkaufen,
tauschen.
Sollt Ihnen in Hamburg
Wien II, Praterstraße 10

MODE SALON

**FÜR KLEIDER,
MÄNTEL UND KOSTÜME**

Gute Maßarbeit
Solide Ausführung
Mäßige Preise
Einzelmodelle
sowie Stoffe stets lagernd

Wien II, Teborstraße 10/37
Telephon R 47 5 40, Klappe 8

Druck: Globus II, Wien VI — 15541

6. Theaterstadt Wien – für wen?

Wenn man davon ausgeht, dass sich die Berührung von Theater und Gesellschaft auch und vor allem über die *Räume* organisiert, in denen beide aufeinandertreffen – also über die *Zugänge zu* Theater –, dann wird man aus den Veränderungen



der Wiener Theatertopographie in der Zweiten Republik entsprechende Schlüsse im Hinblick auf die Position des Theaters innerhalb der Lebenswelt der zunehmend komplexer strukturierten städtischen Bevölkerung ziehen dürfen. Nachdem bereits seit den 1920er Jahren einige Theater in Wien zu Kinos umfunktioniert worden waren, kam es ab den 1950er Jahren zum Abriss einer Reihe von Privattheatern: das Carltheater wurde 1951, das Neue Theater in der Scala 1956, das Bürgertheater 1959 und das (Neue) Wiener Stadttheater 1961 demoliert. (Geplant war darüber hinaus der Abriss des Theaters an der Wien, des Raimundtheaters und des Etablissement Ronacher, jener drei Bühnen, die seit den 1980er Jahren gemeinsam als „Vereinigte Bühnen Wien“ firmieren.) Der Reduktion im Bereich des traditionellen „Spielorts“ Theater steht eine Auffächerung des Theater-Raum-Angebots in Richtung alternativer Spielstätten gegenüber. Erwähnt seien an dieser Stelle nur die diversen Museen, die in den letzten Jahrzehnten zum Schauplatz für Theater wurden, wie das Zwanzger-Haus, das Künstlerhaus und neuerdings das MuseumsQuartier,¹³⁹ sowie jene Räumlichkeiten, die seit den 1950er Jahren für die Aufführungen der Aktion „Volkstheater in den Außenbezirken“ genutzt werden, wie Volksheime oder Häuser der Begegnung. Theater hat sich in Wien – wie in allen Städten mit einer ausdifferenzierten Theaterszene – neue räumliche Konstellationen erschlossen, was zu einer erheblichen Veränderung von Wahrnehmungs- und Rezeptionsmustern auf Seiten des Publikums geführt hat.¹⁴⁰ Aufführungssituationen, die nicht mehr eindeutig als „theatral/theaterbezogen“ definiert und von anderen Handlungskontexten abgegrenzt sind, und die Hervorbringungen einer florierenden Event-Kultur sind charakteristische Phänomene. Die Neuvermessung des städtischen Raums als Raum für Theater ist übrigens nicht zu trennen von der Tatsache, dass der Anteil der *Wien-BesucherInnen* am Theaterpublikum seit einigen Jahrzehnten signifikant zugenommen hat: Theater in Wien profitiert einerseits vom boomenden Städtetourismus und gilt andererseits selbst als zentrale Attraktion der Destination Wien.¹⁴¹

139 Derart alternative Podien hatten um und nach 1900 schon die Protagonistinnen des Freien und des Ausdruckstanzes für sich entdeckt. – Als besonders publikumswirksames semitheatrales Projekt in musealem Rahmen sei aus jüngster Zeit die Inszenierung „Ganymed Boarding“ im Kunsthistorischen Museum (2010) erwähnt. Vgl.: Ganymed Boarding. Schriftsteller schreiben über Meisterwerke des KHM. Herausgegeben von Jacqueline Kornmüller und Peter Wolf. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2010.

140 Alternative Spielstätten sind zwar in erster Linie ein Kennzeichen der Freien Szene, doch auch die angestammten Wiener Theater haben in den letzten Jahrzehnten vermehrt ihre eigentlichen Theatersäle verlassen und Inszenierungen/Projekte jenseits des traditionellen Guckkastenprinzips realisiert.

141 Für aktuelle Thesen zum Zusammenhang von Theater und Volkswirtschaft vgl. Bernhard Felderer, Ulrich Schuh, Alexander Schnabel, Daniela Grozea-Helmenstein, Sandra Müllbacher und Sigrid Stix: Prüfung der Bundestheater bezüglich der ökonomischen Wirkungen in Wien und in Gesamtösterreich (Bericht zur Studie des Instituts für Höhere Studien, Wien, im Auftrag der Wirtschaftskammer Wien), 2008: http://www.bmukk.gv.at/medienspool/16792/bundestheater_oekw.pdf [15.12.2009], sowie Eva Häfele, Andrea Lehner und Veronika Ratzenböck: Die wirtschaftliche Bedeutung von Kultur und Creative Industries: Wien im Städtevergleich mit Barcelona, Berlin, London, Mailand und Paris (Österreichische Kulturdokumentation. Internationales Archiv für Kulturanalysen, im Auftrag der

Mit der Frage nach Räumen für Theater ist neuerlich die Frage nach dem Selbstverständnis und der Funktion von Theater aufgeworfen, und dies führt auf zwei gegenläufige Tendenzen, von denen das Theater in Wien in der Zweiten Republik gekennzeichnet war und ist: gemeint sind zum einen die Kumulation von Traditionen, zum anderen Bestrebungen, sich dieser Kumulation zu erwehren – zwei Tendenzen, die selbstredend höchst unterschiedliche Bewertungen in der Öffentlichkeit erfuhren und auch hinsichtlich ihrer Breitenwirkung nicht zu vergleichen sind. In die mittleren 1950er Jahre fallen zwei Erscheinungen, die diese Tendenzen – in ihrer extremen Ausprägung – paradigmatisch vertreten, nämlich die Wiedereröffnung des Burgtheaters und der Staatsoper in ihren angestammten, unter Aufbringung bedeutender Mittel neu errichteten Gebäuden an der Ringstraße im Jahr des Staatsvertrags und die ersten Aktionen der später so genannten „Wiener Gruppe“, deren Projekte und Performances einen maßgeblichen Beitrag zur internationalen Nachkriegsavantgarde darstellen. Die Entstehung der „Wiener Gruppe“ verdankt sich nicht zuletzt dem progressiven Milieu des 1947 gegründeten Wiener Art-Club, dessen Versammlungsort, der als „Strohkoffer“ bekannte Keller unter der Loos-Bar im Kärntner Durchgang, auch für die Mitglieder der „Wiener Gruppe“ zum Bezugspunkt wurde. Die Gemeinschaftsproduktionen der „Wiener Gruppe“, als deren wichtige Merkmale die Entgrenzung der Künste und eine radikale Abkehr von der Abbildfunktion von Kunst gelten können, bedienten sich verschiedenster Öffentlichkeiten: Der „premier acte poétique“ unter dem Titel *Une soirée aux amants funèbres* (August 1953) etwa bestand in der Inszenierung einer Prozession entlang symbolträchtiger Orte Wiens, machte also den städtischen Raum gleichsam zum Schauplatz und die Passanten zu potenziellen Mitspielern und Zuschauern. Es folgten Aktionen und Feste im engen Rahmen von Klubveranstaltungen (u. a. in dem von H. C. Artmann in der Ballgasse betriebenen „franciscan catacombes club“) und die „konstituierende“ Versammlung der Gruppe mit dem Programm *dichtung* in Gerhard Bronners Intimem Theater in der Liliengasse (Juni 1957). Zwei *literarische cabarets*, die dem Namen nach an ein vertrautes Genre anknüpften, ohne im allergeringsten die damit verbundenen Erwartungen zu erfüllen – legendär ist die Zertrümmerung eines Flügels als Programmnummer des zweiten *cabaret* –, wurden in einem Saal des „Clubs bildender Künstler Alte Welt“ in der Windmühlgasse (Dezember 1958) bzw. im gewerkschaftseigenen Porr-Haus in der Treitlgasse (April 1959) realisiert. Die Lesung aus der Dialekt-Anthologie *hosn rosn baa* (Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Gerhard Rühm) im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses innerhalb der Reihe „Die berühmte Stimme“ (Dezember 1959) schließlich gewann ihr ästhetisches Potenzial nicht zuletzt aus der Einbeziehung der Erwartungshaltung des Publikums, die durch den gewählten räumlichen Kontext, einen Ort hochkultureller Tradition, definiert war. Der Widerspruch von Erwartungs-

Stadt Wien, MA 27, EU-Strategie und Wirtschaftsentwicklung), 2005: http://www.kultur-dokumentation.org/download/ci_vergleich_wien.pdf [15.12.2009].



haltung und künstlerischem Ereignis löste bei zahlreichen BesucherInnen Empörung und massiven Protest aus.¹⁴²

Begreift man die Produktionen der „Wiener Gruppe“ als ein Beispiel für jene theatrale/semithatrale Kunst, die sich in Wien seit den späten 1940er Jahren dezidiert von dem traditionsgesättigten Deutungsmuster der „Theater- und Musikstadt Wien“ und seinen ideologischen wie ästhetischen Implikationen abgrenzte – zu erwähnen sind hier weiterhin so unterschiedliche Initiativen wie das Studio der Hochschulen (ab 1945) und seine Nachfolgeorganisationen, Leon Epps ambitioniertes Unternehmen „Die Insel in der Komödie“ (Johannessgasse, 1945–1951), die Kleinkunsthöhne „Der liebe Augustin“ (ab 1945) und das aus ihm hervorgegangene „Theater der Courage“ (ab 1948) im Souterrain des Café Prückel (Biberstraße),¹⁴³ die Programme des sogenannten „namenlosen Ensemble“ um Helmut Qualtinger, Gerhard Bronner, Georg Kreisler und Carl Merz sowie jene Projekte und Konzepte, die für gewöhnlich unter den Begriff „Wiener Aktionismus“ subsumiert werden –, begreift man die Kunst der „Wiener Gruppe“ also in diesem Sinn, dann bildet sie den Gegenpol des (Theater-)Kunstverständnisses, das in der Inszenierung des Topos „Theater- und Musikstadt“ anlässlich der Wiedereröffnung der beiden traditionsreichen Bühnen am Ring (Burgtheater: 14./15. Oktober 1955; Staatsoper: 5. November 1955) demonstriert wurde.¹⁴⁴ Der enge zeitliche Zusammenhang zwischen dem Abzug der alliierten Mächte im Oktober 1955 als Konsequenz aus dem *Staatsvertrag betreffend die Wiederherstellung eines unabhängigen und demokratischen Österreich* (Mai 1955) und der Wiedergewinnung der beiden ‚ersten‘ Häuser erzwang geradezu eine symbolische Deutung. Die politische „Befreiung“ Österreichs und die „Neubelebung“ zweier exemplarischer Stätten österreichischer Theater- und Musikpflege fügten sich zu einer identitätsstiftenden Ereignisfolge von beinahe mythischer Qualität.¹⁴⁵ Unter Ausblendung des Austrofascismus und der Jahre des Nationalsozialismus wurde nun eine neue *Erzählung* des „Österreichischen“ als eines Wesenhaften möglich, das über Musik und Theater definiert wurde und dem gleichermaßen eigenständig-charakteristische wie universale Züge eigneten. Verlässt man diese identitätspolitische Perspektive und fragt, welche unmittelbar auf die gesellschaftliche Anbindung von Theater bezogenen Konsequenzen sich aus der beschriebenen Kumulation von Traditionen ergeben haben, so rückt neuerlich der Bereich des Fremdenverkehrs in den Blick. Diejenigen Ausprägungen von Theater, die einen starken Traditionsbezug aufweisen (sei es als Institution wie im Fall des Burgtheaters und der Staatsoper,

142 Eine breit angelegte Auseinandersetzung mit den Auftritten der „Wiener Gruppe“ findet sich neuerdings in: verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion. Herausgegeben von Thomas Eder und Juliane Vogel. Wien: Zsolnay 2008. (= Profile. 15.)

143 Sowohl mit der „Insel“ als auch mit dem „Lieben Augustin“ wurde an avancierte Theaterinitiativen der Zeit vor 1938 angeknüpft.

144 Als Eröffnungstücke wurden Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* resp. Beethovens *Fidelio* gewählt.

145 Vgl. hierzu die genaue Analyse bei Stachel, „Das Krönungsjuwel der österreichischen Freiheit.“

sei es in Gestalt eines Genres wie der Operette oder herausgehobener Künstlerpersönlichkeiten wie Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Strauß), stellen ein konstitutives Element des „kaiserlichen Wien“ dar, dem das Gros der internationalen BesucherInnen der Hauptstadt der Zweiten Republik Österreich noch immer nachspürt. Die Kumulation von Traditionen ist also eine wesentliche Voraussetzung für die Anziehungskraft der *Marke* „Theater- und Musikstadt Wien“ und als solche Gegenstand einschlägiger Werbestrategien auch im 21. Jahrhundert.

Die Bedeutungsschichten, die sich am Burgtheater im Laufe von mehr als 200 Jahren angelagert hatten und die es – als ganz besondere *Kumulation von Traditionen* – zu einer Bastion österreichischer Hochkultur, zum Ort der kulturellen Selbstvergewisserung Österreichs und Wiens hatten werden lassen, sind die Folie, vor der die wohl tiefgreifendste österreichische Theaterkontroverse der Zweiten Republik zu sehen ist, nämlich die Auseinandersetzung mit der Burgtheater-Direktion des Deutschen Claus Peymann (1986–1999) und hier vor allem mit der Produktion von Thomas Bernhards *Heldenplatz*, einem Auftragswerk, dessen Uraufführung 1988 sich gleichermaßen auf das hundertjährige Bestehen des neuen Burgtheaters am Ring wie auf die 50. Wiederkehr des „Anschlusses“ Österreichs an Nazi-Deutschland beziehen ließ. Peymanns Direktion wird *retrospektiv* als eine zwar an (kultur-)politischen Debatten reiche und von grundsätzlichen hausinternen Unstimmigkeiten geprägte, gleichwohl künstlerisch weitgehend überzeugende Ära bewertet, die dem Wiener und dem internationalen Theater vielfältige Impulse gegeben hat: Peymann verpflichtete herausragende Regisseure, brachte zeitgenössische österreichische AutorInnen wie Bernhard, Peter Turrini, Elfriede Jelinek und Peter Handke zur Uraufführung und machte das Burgtheater in einem bis dahin unbekanntem Ausmaß zum Ort gesellschaftlicher Debatten. Diese gemäßigte Sicht entspricht nicht der Wahrnehmung der 1980er und 1990er Jahre. Peymanns Direktion war von großen Skandalen begleitet, als deren erster vielen ÖsterreicherInnen bereits die Tatsache erscheinen musste, dass ein Deutscher an der Spitze dieses „Tempels österreichischer Kultur“ stand – begleitet von einer ganzen Reihe von Mitarbeitern, die Peymann in seinen Stuttgarter und Bochumer Jahren um sich versammelt hatte und mit denen das Stammensemble des Burgtheaters nun konfrontiert war. Zum Skandal wurden zahlreiche von Peymann als Direktor oder Regisseur verantwortete Inszenierungen, die ihm wüste Beschimpfungen und Negativkampagnen in den Medien einbrachten. Zum Skandal wurde aber vor allem die Politisierung von Theater, die Peymann als Person und als verantwortlicher Direktor bewusst betrieb. In diesen Kontext gehören die jedes Maß überschreitenden Reaktionen, die die Aufführung von Bernhards *Heldenplatz* auslöste. Peymann hatte bereits vor seiner Berufung an das Burgtheater zahlreiche Theaterarbeiten des als „Nestbeschmutzer“ und „Vaterlandsverräter“ geschmähten Bernhard uraufgeführt (so etwa bei den Salzburger Festspielen und am Bochumer Schauspielhaus). *Heldenplatz* nun konfrontierte ausgerechnet



BURGTHEATER

4. Nov. 1988

Uraufführung
Thomas Bernhard
HELDENPLATZ

Robert Schuster. Professor.
Bruder des verstorbenen Professors Josef Schuster
Anna und
Olga. Töchter
Lukas. Sohn
Hedwig. genannt Frau Professor. die Frau des Verstorbenen
Professor Liebig. ein Kollege
Frau Liebig
Herr Landauer. ein Verehrer
Frau Zittel. die Wirtschafterin des Verstorbenen
Herta. sein Hausmädchen

Wolfgang Gasser
Kirsten Dene
Elisabeth Rath
Karlheinz Hackl
Marianne Hoppe
Frank Hoffmann
Bibiana Zeller
Detlev Eckstein
Anneliese Römer
Therese Affolter

März 1988

Erste und dritte Szene: *Wohnung Professor Schuster.*
nahe Heldenplatz. dritter Stock
Zweite Szene: *Volksgarten*

Inszenierung	Claus Peymann
Bühnenbild und Kostüme	Karl-Ernst Herrmann
Dramaturgie	Hermann Beil. Jutta Ferbers
Regieassistenz	Walter Delazer
Bühnenbild- und Kostümassistenz	Matthias Karch
Akustische Einrichtung	Christian Venghaus
Souffleuse	Martina Winkel
Inspizient	Robert Sterbik
Technische Einrichtung	Herbert Kratochvil
Beleuchtung	Johann Lascsak
Ton	Friedrich Watzek
Maske	Ursula Agg. Josef Stuckenberger
Kostümwerkstätten	Alice-Maria Schlesinger
Dekorationswerkstätten	Pantelis Dessyllas
Dekorations- und Kostümherstellung	Werkstätten der Bundestheater

Premiere 4. November 1988

Pause nach der 2. Szene

*Die Pelze wurden uns freundlicherweise vom Pelzhaus
M. Liska. Wien 1. Hoher Markt. zur Verfügung gestellt.*

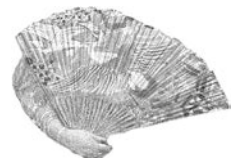
in jenem Medium, auf das Österreich seine Identität als Kulturnation wesentlich gründete, nämlich im Medium Theater, und an jenem Ort, der die österreichischen kulturellen Traditionen wie kaum ein anderer repräsentiert, nämlich im Burgtheater, dieses Österreich mit einer historischen Schuld, mit den Strategien, die der Ver-

drängung dieser Schuld gedient hatten, und mit den psychischen, sozialen und politischen Konsequenzen der Verdrängung. Drei Jahre, nachdem Elfriede Jelineks radikaler Kommentar zur Position der Schauspieler-Dynastie Wessely / Hörbiger im Kulturbetrieb des Dritten Reiches, die „Posse mit Gesang“ *Burgtheater*, in Bonn uraufgeführt worden war, zwei Jahre, nachdem die Affäre Waldheim offensichtlich gemacht hatte, dass eine Aufarbeitung der Rolle Österreichs im Dritten Reich auf breiterer Basis bislang völlig unterblieben war, brachte Peymann mit *Heldenplatz* in der Burg ein Stück heraus, dessen Gültigkeit gerade jene unter Beweis stellten, die mit verbalen oder physischen Attacken gegen das Stück und seine Inszenierung voringen.

Seit den frühen Jahren der Zweiten Republik existierten in Wien, so wurde deutlich, mit der Berufung auf Traditionen einerseits und der Distanzierung von der konservativen Kulturhoheit andererseits zwei Modi eines Zugriffs auf die Kunstform und die Institution Theater nebeneinander, die mit entsprechend unterschiedlichen Auffassungen bezüglich der gesellschaftlichen Funktion von Theater verbunden waren. Was die Publikumsrelevanz betrifft, lassen sich den beiden Positionen vordergründig die Befriedigung eines als „bildungsbürgerlich“ zu klassifizierenden Kulturbedürfnisses und der erwähnte Effekt im Bereich Wien-Tourismus hier und eine vom Ziel der Dezentralisierung von Kultur getragene kleingliedrige Erschließung des sozialräumlichen Gefüges „Stadt“ für szenische Kunst sowie eine Aktivierung von Theater im Hinblick auf gesellschaftliche Prozesse dort zuordnen. Im Widerstreit der Interessen, in dem sich, stark vereinfacht gefasst, auch das Spannungsverhältnis von institutionellem Kernbestand und Freier Szene abbildet, avancierte die Kategorie (*öffentliche*) *Finanzierung* bald zum entscheidenden Gradmesser für die politische Dimension des Theaters.¹⁴⁶ Der diskursive Rahmen für die Produktion und Rezeption von Theater – in welchem Ausmaß und auf welchem Weg wird eine Demokratisierung von Theater angestrebt? Worauf bezieht sich der Bildungsauftrag von Theater? Welche Bedeutung besitzt die sogenannte „Hochkultur“? Wer definiert sie? Welchen Rang im „öffentlichen Interesse“ nimmt das Theater ein? Welche Erscheinungsformen von Theater sind (aus Bundes-, Landes- oder Gemeindeperspektive, aber auch von der Warte privater Sponsoren aus) förderungswürdig? Welche Aufgaben hat Theater in einer Großstadt des späten 20. und des 21. Jahrhunderts? *In letzter Konsequenz: für wen soll und kann Wien eine Theaterstadt sein?* – wird in einer Zeit, in der sich Theater nicht mehr selbst trägt,¹⁴⁷ ganz wesentlich dort abgesteckt, wo über die Bereitstellung finanzieller Ressourcen verfügt wird. *Finanzhoheit* ist,

146 Für Thesen zu diesem Themenkomplex vgl. Gerhard Ruiss: „Bei aller Wertschätzung – aber das da!“ Kulturpolitik in Selbstverwaltung. In: ... mit beschränkter Haftung. Theater m. b. H. und Theaterpolitik im Wien der 80er und 90er Jahre. Herausgegeben von Evelyn Deutsch-Schreiner und Gerhard Ruiss. Wien; Bozen: Folio-Verlag 2003, S. 7–13.

147 Dies war den Privattheatern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts durchaus möglich, insbesondere natürlich aufgrund der ungleich geringeren Personalkosten. Die überaus prekäre wirtschaftliche Situation der BühnenkünstlerInnen, die nicht zu den Stars dieses oder jenes Hauses zählten, ist vielfach dokumentiert.



was das Theater betrifft, heute mehr denn je auch *Deutungshoheit*, ein Sachverhalt, den zwei Erscheinungen der jüngsten Zeit in besonderer Weise ins öffentliche Bewusstsein gerückt haben: die Rede ist von der „Musical-Krise“ und von der von Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny initiierten und 2004 verabschiedeten „Wiener Theaterreform“. Obwohl oder vielleicht gerade weil sich die Wiener Theaterreform ausschließlich auf die Mittel- und Kleinbühnen und die Freie Szene bezieht, ist sie von der aktuellen Entwicklung im Bereich Musical, für das die Vereinigten Bühnen Wien stehen, nicht zu trennen. Ziel der Theaterreform war und ist es, die Wiener Theaterlandschaft über den Weg einer grundlegenden Reform der Prinzipien der Subventionsvergabe neu zu strukturieren. Das von der Gemeinde bereitgestellte Budget wird seither auf eine wesentlich schmalere Auswahl von Theatern/ Theatergruppen verteilt als zuvor.¹⁴⁸ Ursprünglich von Theaterschaffenden und von sämtlichen im Gemeinderat vertretenen Parteien begrüßt, geriet die Theaterreform sowohl hinsichtlich ihrer inhaltlichen Ausrichtung als auch hinsichtlich verfahrenstechnischer Fragen rasch in die Kritik. Die Entscheidungsprozesse im Vorfeld der Mittelvergabe – Wie werden die Gremien besetzt, die entscheiden? Welche sachlichen Kriterien liegen den Entscheidungen zugrunde? – werden vielfach als zu wenig transparent wahrgenommen, de facto haben seit Inkrafttreten der Theaterreform zahlreiche Wiener Theaterinitiativen und -projekte ihre Existenzgrundlage verloren. Dieser für viele Theaterschaffende prekären Situation stehen die exorbitanten Summen gegenüber, die die Stadtgemeinde Wien mittels der Wien Holding in den Betrieb der Vereinigten Bühnen Wien, in die betreffenden Managergehälter und in Beraterhonorare investiert, eine Praxis, die zumal angesichts des Misserfolgs einer ganzen Reihe neuerer Musical-Produktionen (darunter *Wake Up*, 2002, und *Barbarella*, 2004, vor allem aber *The Producers*, 2008, und *Frühlings Erwachen*, 2009) zunehmend problematisiert wird. Während die derzeitigen Verantwortlichen¹⁴⁹ der VBW wie der geschäftsführende Direktor Thomas Drozda die Höhe der benötigten Subventionen mit der Erzielung einer erheblichen Umwegrentabilität und mit der Bereitstellung eines Theaters für breite Massen rechtfertigt und darüber hinaus eine internationale Strukturkrise des Entertainment und die wirtschaftlichen Unsicherheiten gerade in jenen Schichten, aus denen sich das Musical-Publikum rekrutiert, ins Feld führt, deutet das tatsächliche Besucherverhalten in eine andere Richtung: Musicals, die in den 1980er und 1990er Jahren am Theater an der Wien (seit 2006 nicht mehr Musical-Bühne, sondern „Theater an der Wien – das neue Opernhaus“) und am Raimund Theater Blockbuster-Qualitäten bewiesen hatten – wie etwa *Cats* oder *Das Phantom der Oper* –, sind in Wien an alternativen Spielstätten wie in der Stadthalle und in Produktionen von eher geringer Qualität nach wie vor Publikumserfolge. Die neuere Musical-Ästhetik der Vereinigten Bühnen Wien hingegen,

148 Eine ausführliche Darstellung der Vorgeschichte wie der Wirkung der Theaterreform findet sich bei Isabella Feimer: *Die Wiener Theaterreform. Veränderung und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft, 2003 bis 2006*. Wien, Univ., Diplomarb. 2007.

149 Die hier skizzierten Thesen sind von der Warte des Jahres 2010 aus formuliert.

hoch subventioniert mit öffentlichen Mitteln, vermag das große Publikum nicht mehr anzusprechen.

Der Zusammenhang zwischen der Finanzierung und den *Zugänglichkeiten* von Theater, wie er an den Beispielen der Theaterreform und der Musical-Krise evident wird, führt noch einmal zurück in die 1950er Jahre und an den Beginn zweier Veranstaltungskonzepte, die für das Theater in Wien bis in die Gegenwart großes Gewicht haben, nämlich die Wiener Festwochen und das „Volkstheater in den Außenbezirken“. Beide Reihen stehen bei genauer Betrachtung gleichsam quer zu geläufigen Oppositionspaaren wie „Tradition vs. Innovation“, „Hochkultur vs. Populärkultur“, „Establishment vs. Gegenkultur“ oder fordern zumindest zu einer Hinterfragung derartiger Etikettierungen heraus. Mit den Wiener Festwochen, 1951 erstmalig nach dem Krieg veranstaltet, wurde unter veränderten Vorzeichen an eine bereits zwischen 1927 und 1937 bestehende gleichnamige Reihe angeknüpft. Die programmatischen Verlautbarungen im Vor- und Umfeld der ersten Nachkriegsfestwochen, für die der weitreichende Titel „*Unsterbliches Wien*“ gewählt worden war, sind, sofern sie auf die symbolische Aufladung von Musik und Theater bezogen waren, durchaus jenen vergleichbar, die in Zusammenhang mit der Wiedereröffnung der Staatstheater 1955 getätigt wurden. Österreich suchte sich mit den Festwochen auf internationalem Terrain als Kulturnation zu positionieren, Wien wurde als „Welthauptstadt der Musik“ beworben.¹⁵⁰ Seither hat sich das Erscheinungsbild der Wiener Festwochen mehrfach und grundlegend gewandelt. Ursprünglich als kulturelles Aushängeschild Österreichs konzipiert, das nicht zuletzt der Selbstvergewisserung diene, bemühten sich die Festwochen im Laufe der Jahrzehnte in ausgeprägtem Maß um Internationalisierung und institutionelle Öffnung und erheben heute den Anspruch, Impulse für künstlerische Innovationen zu geben und aktuelle gesellschaftliche Prozesse adäquat zu reflektieren, ja im Medium der Kunst selbst dazu Stellung zu beziehen. So unterschiedlichen Einschätzungen die Wiener Festwochen in den Jahrzehnten ihres Bestehens begegnet sind: für den vorliegenden Kontext – also für die Frage, für wen Wien in der Zweiten Republik eine *lebendige Theaterstadt* war und ist – ist entscheidend, dass die Festwochen als Ereignisrahmen, innerhalb dessen der Repräsentation von Tradition(en) auch längerfristig ein bedeutender Rang zukam, zugleich Raum für Projekte der Avantgarde boten, die neue Publikumskreise zu erschließen vermochten und zugleich das Potenzial für heftige gesellschaftliche Kontroversen in sich trugen. Prägnante Beispiele hierfür sind die von den Festwochen unter der Intendanz Ulrich Baumgartners ausgehende Arena-Bewegung der 1970er Jahre und Christoph Schlingensiefs Container-Aktion *Bitte liebt Österreich! – Erste europäische Koalitionswoche* von 2000.

Die Initiatoren der ersten Nachkriegsfestwochen hatten den Anspruch formuliert, ein Festival für alle Wienerinnen und Wiener bieten zu wollen, ein Gedanke, der

150 Einen materialreichen Überblick über die Geschichte der Wiener Festwochen gibt der Jubiläumsband *Wiener Festwochen_1951–2001_Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation*. Salzburg; Frankfurt am Main; Wien: Residenz-Verlag 2001.



wohl in erster Linie in den seit 1955 vom Wiener Volksbildungswerk verantworteten Bezirksfestwochen (seit 2009 unter dem neuen Label „Wir sind Wien – Festival der Bezirke“) Realität geworden ist. Die stadträumliche Implikation dieses Ansatzes, nämlich Theater/Kultur nah an ein Publikum heranzuführen, das den innerstädtischen Institutionen aus verkehrstechnischen, finanziellen, soziostrukturellen oder sonstigen Gründen fernbleibt, lag und liegt auch der Aktion „Volkstheater in den Außenbezirken“ zugrunde, die seit 1953 von leitenden Persönlichkeiten der Wiener Arbeiterkammer und des ÖGB konzipiert wurde und im Jänner 1954 im Franz-Novy-Heim in Stadlau mit einer Aufführung von George Bernard Shaws Komödie *Helden* durch Mitglieder des Volkstheater-Ensembles ihre Tätigkeit aufnahm. Bis heute kann die Aktion (bei gewandelten Finanzierungsmodellen) Theaterkarten zu konkurrenzlos niedrigen Preisen anbieten. Anknüpfend an aufklärerische Positionen zur Funktion des Theaters und an Ideen für die kulturelle Bildung der Arbeiterklasse, wie sie bereits im frühen 20. Jahrhundert diskutiert worden waren, umriss Karl Mantler, Präsident der Arbeiterkammer, im Programmheft zur ersten Aufführung die Ziele der Aktion wie folgt:

„Eine der bedeutendsten kulturellen Einrichtungen der Gesellschaft – das Theater – soll den arbeitenden Menschen Wiens in einer ihrer Lebensweise gemäßen Form näher gebracht werden. Das Theater, uralter Quell der Freude, der Entspannung und der geistigen und sittlichen Erhebung, verlässt seinen festen Bau, in den es eine vergehende Ordnung versperrt hielt, und kommt zum Volk. Die Arbeiterkammer Wien macht einen ersten Schritt auf dem Weg zu einer neuen Theaterkultur; er soll die Kluft überbrücken helfen, die zwischen Kunst und Volk klafft. Es soll ein Anfang sein in dem Bemühen, das Bedürfnis der arbeitenden Menschen nach einer nicht alltäglichen Welt des Schönen, Erhabenen und Unvergänglichen zu erfüllen.“¹⁵¹

Angesichts der Charakterisierung des Kulturbedürfnisses des „Volkes“, die hier vorgenommen wird, scheint es mir besonders interessant, dass Felix Hubalek, seinerzeit Kulturredakteur der *Arbeiter-Zeitung*, seiner Beschreibung des Publikumsverhaltens während der Stadtlauer Premiere eine Argumentationsfigur zugrunde gelegt hat, die an Johann Pezzls Beschreibung des Sonntagspublikums aus dem frühen 19. Jahrhundert erinnert. Pezzl hatte 1805 festgehalten: „An solchen Tagen gehen nämlich die geringeren Bürgerleute, die kleineren Beamten und Hausofficiere, und mancherley Menschenklassen hinein, für die das Theater nicht bloßer Conversations-Platz oder Asyl gegen die Langeweile ist, wie für das reichere Publicum, sondern wirklicher Genuß und hinreissende Täuschung“.¹⁵² Hier werden soziale Klassen und spezifische Rezeptionshaltungen zueinander in Beziehung gesetzt, und zwar der-

151 Zitiert nach Franz Mrkvicka: Ein Theater besucht sein Publikum. In: Lessing siegt am Stadtrand. 50 Jahre Volkstheater in den Außenbezirken. Herausgegeben von Elisabeth Brugger und Frank Michael Weber. Wien: Verband Wiener Volksbildung 2005, S. 23–42, hier S. 28. – Mit *Lessing siegt am Stadtrand* liegt eine überaus informative Gesamtdarstellung zu den ersten 50 Jahren der Aktion vor.

152 Pezzl, Neue Skizze von Wien, S. 131–132 (vgl. oben ausführlicher).

gestalt, dass gerade die gebildeten/gehobenen Kreise, die das Gros des Publikums ausmachen, vom Theaterereignis weitgehend unberührt bleiben, während sich dem „einfachen“ Publikum im Theater ein *wirkliches Erlebnis* darbietet. 150 Jahre nach Pezzl konstatierte Hubalek:

„Und es war gutes Theater, das da bei der Premiere in Stadlau gespielt wurde. Bei einer Premiere nicht vor überlegen-übersättigten Premierentigern, sondern vor dem aufnahmebereitesten, aufgeschlossensten und dankbarsten Publikum, das sich ein Theater nur wünschen kann, vor den arbeitenden Menschen des Volkes von Wien. [...] Man ging mit, da unten in Stadlau“.¹⁵³

Hubaleks Gegenüberstellung des gleichsam „unverdorbenen“ Publikums der Außenbezirke, dem die Erlebnisfähigkeit noch nicht abhanden gekommen ist, mit dem Bild kulturellen Überdrusses, mit dem sich der blasierte Intellektuelle ebenso assoziieren lässt wie der wohlbestallte Bürger, besitzt noch den Anhauch des Klassenkämpferischen. Tatsächlich jedoch war es die bürgerliche Hochkultur, an die die Bewohner der Arbeiterbezirke mit dem Angebot des Volkstheaters herangeführt werden sollten.

In den 55 Jahren des Bestehens der Aktion „Volkstheater in den Außenbezirken“ („Volkstheater in den Bezirken“) – aktuell, also in der Spielzeit 2011/12, bespielt das Volkstheater Säle u. a. in Favoriten, Simmering, Meidling, Hietzing, Penzing, Rudolfsheim-Fünfhaus, Ottakring, Döbling, Brigittenau, Floridsdorf, Donaustadt und Liesing – haben sich die Bedingungen dieses Theaters in vieler Hinsicht gewandelt. Verbesserte Verkehrsanbindungen und eine verkürzte tägliche Arbeitszeit haben die Bewohner der zentrumsfernen Bezirke den innerstädtischen Theatern tendenziell nähergerückt, doch im Kontext alternativer Freizeitangebote muss sich der Attraktionswert von Theater immer wieder neu beweisen. Was für das „Volkstheater in den Bezirken“ gilt, gilt in vergleichbarer Weise für sämtliche Erscheinungsformen des Theaters: die Entwicklung des Fernsehens zum Leitmedium ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, später eine sich zunehmend ausdifferenzierende Event-Kultur waren und sind gravierende Herausforderungen für Theatermacher.

7. Ein Mythos

In seiner 2009 erschienenen Habilitationsschrift *Der Geschmack von Wien* geht Lutz Musner maßgeblichen konstituierenden Elementen des Selbst- und Fremdbildes der Stadt Wien nach.¹⁵⁴ Anhand unterschiedlicher Materialkomplexe, die sich zu visuellen, literarischen, musikalischen bzw. musikkulturellen und alltagskulturellen Repräsentationen der Stadt fügen, nähert er sich dem „Habitus“ von Wien und der „Geschmackslandschaft“ Wien an. Musners subtile Analysen und theoretische Reflexionen lassen sich auf eine ganz grundsätzliche Frage zurückführen: es ist die

153 [Felix] Hubalek: Die „Helden“ von Stadlau. In: Arbeiter-Zeitung, 8. Jänner 1954, S. 4.

154 Lutz Musner: *Der Geschmack von Wien. Kultur und Habitus einer Stadt*. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag 2009. (= Interdisziplinäre Stadtforschung, 3.)



Frage nach dem Zusammenhang von „Zuschreibung“ und „Realität“, zweier Kategorien, die bekanntermaßen ihrerseits Konstruktcharakter besitzen.

Für das Image der Stadt Wien, das sich als Kumulation von Bedeutungszuweisungen aus verschiedenen geschichtlichen Kontexten darstellt, spielt das von Musner nur am Rande thematisierte *Theater* eine wesentliche Rolle. Die Vorstellung von Wien als „Theaterstadt“, wie sie zu Beginn des vorliegenden Beitrags eingeführt wurde, konkretisiert sich dabei gegenwärtig auf wenigstens zwei Ebenen: nach außen trägt sie zur Attraktivität Wiens als Ziel von Städtereisen bei, nach innen führt sie zu einer ausgeprägten Identifikation der Wiener und Wienerinnen mit dem Theater, die in keinem Verhältnis zur tatsächlichen Frequenz von Theaterbesuchen steht. Eine Antwort auf die Frage, worauf sich der besondere Rang gründet, den das Theater im Selbstbild Wiens und der Wiener einnimmt – oder anders formuliert, warum sich in Wien ein bis heute fortgeschriebener Mythos „Theaterstadt“ herausgebildet hat, für den es in den übrigen europäischen Theatermetropolen wie Paris oder London kein Pendant gibt –, eine Antwort auf diese Frage lässt sich nur in der Geschichte Wiens und seines Theaters, nicht in seiner Gegenwart finden. Lutz Musner hat u. a. für die „Stadtlandschaft“ Wien und für die „Musikstadt“ Wien die Funktionsmechanismen und die Stabilität von Deutungstraditionen beschrieben. Was das Theater betrifft, wäre die These zu formulieren, dass zwar die *Begründungszusammenhänge*, die zur Entstehung des Mythos „Theaterstadt“ Wien im 18. Jahrhundert wie zu seiner Fortschreibung, Modifikation und Instrumentalisierung im 19. und frühen bis mittleren 20. Jahrhundert geführt haben, für die aktuelle Wahrnehmung von Theater keine Relevanz mehr besitzen; als Teil des Selbstbildes von Wien ist dieser Mythos nach weit mehr als 200 Jahren programmatischer Reflexion über das Theater und seine Bedeutung für die Stadt gleichwohl fest im Diskurs verankert. Dazu dürfte nicht zuletzt beigetragen haben, dass gerade das 20. Jahrhundert, also die jüngere Vergangenheit, von politischen Konstellationen bestimmt war, die für Wien und Österreich eine dezidierte Hinwendung an seine Theatertradition quasi überlebensnotwendig machten: gemeint sind der Zerfall der Donaumonarchie und der (vorübergehende) Verlust politischer Autonomie ab 1938 bzw. 1945. Insbesondere das Burgtheater als die „erste“ Bühne des deutschsprachigen Raums vermochte der „Kulturstadt“ Wien Gewicht gegenüber Deutschland zu verleihen. Das dramatische und kompositorische Erbe, für das das Burgtheater und die Oper, aber auch das Theater in der Josefstadt einstanden, bot eine Gewähr für die Behauptung des „Österreichischen“ gegenüber den Besatzungsmächten. Theater in Wien wurde in den betreffenden Zeitabschnitten also zu einem entscheidenden Medium der Identitätsstabilisierung und – wie es das bereits seit langer Zeit gewesen war – Gegenstand der Rede. Diese Rede über Theater findet sich in Wien bis heute, obwohl das Theater für das Leben und das Freizeitverhalten der Bevölkerungsmehrheit tatsächlich von geringer Relevanz ist.