
böhlau

Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich.
Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft
zur Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts

Band 39

Lydia Rammerstorfer,
Gernot Waldner,
Norbert Christian Wolf (Hg.)

Wien um 1800

Eine Großstadtkultur im historischen Umbruch

BÖHLAU

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung aus Mitteln des Kurt-Zopf-Förderpreises der Paris Lodron Universität Salzburg, der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA7) und der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie ; detaillierte biografische Daten sind im Internet über https://dnb.de abrufbar.

© 2024 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1/6a, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Umschlagabbildung: Carl Schütz (Künstler), Artaria & Co. Verlag (Verlag), "Ansicht vom Graben gegen den Kohlmarkt" / "Vue de Graben vers le Kohlmarkt" (2. Etat), um 1792, Wien Museum Inv.-Nr. 106011, CC0.

Umschlag: Michael Haderer, Wien
Satz: le-tex publishing services, Leipzig
Druck und Bindung: Hubert & Co, Göttingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-21997-2

Inhalt

Norbert Christian Wolf, Lydia Rammerstorfer, Gernot Waldner
Wien um 1800. Eine Großstadtkultur im historischen Umbruch. Einleitung .. 9

Grundrisse Wiens

Franz L. Fillafer
Vom Nabel der Welt zur Randerscheinung.
Das plurikulturelle Wien der Jahre 1750 bis 1850 und seine
Eindeutschung durch die Wissenschaft 55

Simon Karstens
Zwischen Chance und Risiko. Ein Panorama der Wiener
Großstadtkultur im Blick von Aufklärern und Kameralisten 89

Werner Telesko
„Wien um 1800" und die Transformation der Bildkünste 111

Gernot Mayer
Das Neue Wien. Urbanistische Visionen aus dem späten 18. Jahrhundert..... 129

Publizistik und Öffentlichkeit

Franz M. Eybl
Aufklärung am Wiener Meinungsmarkt? Josephinische Broschüren
und Kalender im Rahmen des oberdeutschen Kommunikationsraums 149

Susana Zapke
Der Wiener Prater nach 1766. Ein neuer Ort der Öffentlichkeit und
die josephinische Utopie der Geselligkeit 169

Gernot Waldner
Hier spricht die Aufklärung. Zur Sprachreform des Joseph von Sonnenfels ... 189

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Johannes Frimmel
Goethe, Schiller, Schlegel & Co.: Wiener Verlage und ihre Editionsprojekte ... 207

Martin Eybl
Musikalische Öffentlichkeit und ihre Foren ... 227

Daniel Ehrmann
Skalierungen der Großstadt ... 249

Verbindungen und Netzwerke

Daniel Fulda
Wien als leere Mitte in Franz Anton Schrämbls Landkarten- und Bücherwelt .. 279

Mathias Mayer
Die *Prometheus*-Zeitschrift zwischen Wien und Weimar ... 307

Tilman Venzl, Benedikt Leßmann
Lebenshoffnungen, Diplomatie, Theaterpraxis. *Die Entführung aus dem Serail* (1782) als wienerisches Gemeinschaftswerk ... 327

Lydia Rammerstorfer
In Wien macht der Zorn den Vers. Johann Baptist von Alxingers *Nachahmung der ersten Satyre des Juvenal* ... 351

Elisabeth Grabenweger
Subversive Biederkeit? Caroline Pichlers erfolgreiche Autorschaft ... 381

Wynfrid Kriegleder
Joseph von Hormayrs Aktivitäten und Netzwerkereien zwischen 1800 und 1820 ... 399

Grossstadtkultur

Melanie Unseld
„Itzt kommen d' Mohren in d' Mod!". Darstellungen schwarzer Menschen auf den Wiener Bühnen um 1800 ... 415

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Eva Kernbauer
Stadtraum, Kunstöffentlichkeit und Kunstdiskurs in Wien um 1800 439

Norbert Bachleitner
Mode, Monarchie – moderne Metropole? Wien aus der Sicht der Weimarer Zeitschriften *Journal des Luxus und der Moden* und *Paris, Wien und London* 463

Matthias Johannes Pernerstorfer
Vielfalt, Verdrängung und Veränderung katholischer Frömmigkeit und religiös-kultureller Praxis im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts ... 483

Johann Sonnleitner
„Kriegstheater" – die napoleonischen Kriege auf den Wiener Bühnen 497

Matthias Mansky
Großstadt-Komödie. Zum Verhältnis von Theater und Gesellschaft um 1800 515

Weitere Beiträge, Berichte und Miszellen

Franz L. Fillafer
Derek Beales (1931–2023) 543

Rezensionen

Olga Katsiardi-Hering / Dimitrios M. Kontogeorgis, Η αυστριακή αρμάδα κατά την ελληνική επανάσταση. Διπλωματία και πόλεμος [Die österreichische Armada während der griechischen Revolution. Diplomatie und Krieg] (*Christos Bintsis*) 549

Cindy Ermus, The Great Plague Scare of 1720: Disaster and Diplomacy in the Eighteenth-Century Atlantic World (*Yasir Yılmaz*) 551

Simon Adler, Political Economy in the Habsburg Monarchy 1750–1774. The Contribution of Ludwig Zinzendorf (*Veronika Hyden-Hanscho*) 554

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Klaus Aringer / Bernhard Rainer (Hg.), Zur Musik in Österreich von 1564 bis 1740 (*Harald Heppner*) 557

Ilaria Telesca, I viceré austriaci. Esibizione del potere tra committenza e collezionismo a Napoli (1707–1734) (*Pia Wallnig*) 559

Zusammenfassung 563

Autor*innenverzeichnis 575

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Norbert Christian Wolf, Lydia Rammerstorfer, Gernot Waldner

Wien um 1800. Eine Großstadtkultur im historischen Umbruch

Einleitung

Vor mittlerweile einem halben Jahrhundert ist „Wien um 1900" zu einem internationalen Topos der Moderne-Forschung geworden, der eine Blütezeit der europäischen Kulturgeschichte bezeichnet. Maßgeblich dafür waren einige wirkungsmächtige Publikationen und einige publikumsträchtige Großausstellungen, die sämtlich transdisziplinär ausgerichtet waren und meist außerhalb des deutschsprachigen Raums erarbeitet worden sind – wohl auch, weil sich die Suche nach der eigenen Tradition in den Jahrzehnten nach 1945 nicht einfach anließ. Die Aufwertung der Wiener Moderne wurde zunächst in den USA und später in Frankreich betrieben, in thematisch fokussierter Weise auch in Großbritannien und Westdeutschland, wobei der entscheidende Durchbruch mit Büchern wie Allan Janiks und Stephen Toulmins *Wittgenstein's Vienna*[1] (1972) oder Carl E. Schorskes *Fin-de-Siècle Vienna – Politics and Culture*[2] (1980) erfolgte, bevor dann nach den großen Wiener, Pariser und New Yorker Epochenausstellungen *Traum und Wirklichkeit* (1985), *Vienne, Naissance d'un siècle, 1880–1938* (1986) sowie *Vienna 1900: Art, Architecture and Design* (1986) auch Edward Timms Epochenbiografie *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*[3] (1986), Jacques Le Riders Habilitationsschrift *Modernité viennoise et crises de l'identité*[4] (1990) und Michael Pollaks soziologische Fallstudie *Vienne 1900. Une identité blessée*[5] (1992) erschienen. Während diese Bücher und Ausstellungen die Innovativität der Wiener Moderne als Ergebnis einer einzigartigen Situation um 1900 deuteten, erhielt die Geschichte Wiens bis zur sogenannten Ringstraßenperiode lange weniger Aufmerksamkeit von der kulturhistorischen Forschung, trotz der Monografien von William M.

1 Vgl. Allan Janik / Stephen Toulmin, Wittgensteins Wien. Wien ²1998 [dt. Erstausgabe: München 1984].

2 Vgl. Carl E. Schorske, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. München 1994 [dt. Erstausgabe: Frankfurt a. M. 1982].

3 Vgl. Edward Timms, Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874–1918. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 1999 [dt. Erstausgabe: Wien 1995].

4 Vgl. Jacques Le Rider, Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien 1990.

5 Vgl. Michael Pollak, Wien 1900. Eine verletzte Identität. Konstanz 1997.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Johnston (1972)[6] oder Karlheinz Rossbacher (1992)[7], die auf die Zeit bis 1848 zurückblickten.

Als Vorgeschichte der Wiener Moderne kaum in den Blick geraten sind bisher die Jahrzehnte um 1800. Dass nach wie vor kein integrativer Gesamtüberblick für diese Epoche der Kulturgeschichte Wiens existiert, fällt umso mehr ins Gewicht, als wichtige Projekte der Zeit vor und um 1900 hier ihren Ursprung haben. Nach einer enormen Wachstumsphase, in der sich die Bevölkerung vom Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts mehr als verdoppelte,[8] war Wien um 1800 eine mehrsprachige und multikulturelle Stadt, der Anteil an Menschen mit Migrationshintergrund lag nie unter einem Drittel der Bevölkerung.[9] Französische, italienische und englische Einflüsse spielten ebenso eine Rolle für das kulturelle Leben wie ungarische, tschechische, griechische und polnische.[10] Wie sich anhand der Musik, der Mode und mehrerer, meist angewandter Wissenschaften zeigen lässt, wurde Wien von einem Ort der Rezeption auch zusehends zu einem Ort der Innovation und international als solcher anerkannt.[11] Die für die spätere Kultur der Ringstraße maßgeblichen städtebaulichen Veränderungen, die Schleifung der Basteien, die Regulierung des Wienflusses und der Donau, die Befestigung des Donaukanals, die Beteiligung von Bürgern an der Stadtgestaltung und die Gründung einer entsprechenden Kommission, der Entwurf eines Generalplans für die Stadterweiterung und die Expansion der Vorstädte – all dies waren Ideen des späten 18. Jahrhunderts, die teilweise erst hundert Jahre später realisiert werden sollten und zu Unrecht als spezifisch für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten.[12] Neue Orte der Öffentlichkeit, die für alle Stände zugänglich waren, entstanden ebenso im späten 18. Jahrhundert; seit damals sind der Augarten, der Park des Schlosses Schönbrunn und der Prater bereits Orte der Moderne in dem Sinne, dass hier ständische Ordnungen überschritten und neue Formen der Soziabilität erprobt wurden.[13] Parallel dazu entstand eine moderne Verwaltung, die Zahl an Beamten, die für das gesamte 19. Jahrhundert als die kulturtragende Schicht gelten, stieg massiv an. Ihre Versuche, die großstädtischen Vergnügungsformen zu regulieren, führten zu umfassenden Gesetzesreformen, die vom josephinischen Jahrzehnt bis zur Revolution von 1848

6 Vgl. William M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. Wien – Köln – Weimar ^{3}1992 [dt. Erstausgabe: 1974].

7 Vgl. Karlheinz Rossbacher, Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien. Wien 1992.

8 Vergleiche dazu die Angaben bei Susana Zapke.

9 Vergleiche dazu die Angaben zu 1848 bei Franz L. Fillafer.

10 Vergleiche dazu die Beiträge von Franz L. Fillafer, Eva Kernbauer und Johann Sonnleitner.

11 Zur Musik vergleiche die Beiträge von Susana Zapke und Martin Eybl, zur Mode den von Norbert Bachleitner, zu den angewandten Wissenschaften den von Franz L. Fillafer.

12 Vergleiche dazu den Beitrag von Gernot Mayer.

13 Vergleiche dazu die Beiträge von Simon Karstens und Susana Zapke.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und teilweise darüber hinaus in Kraft blieben.[14] Vorformen des für die Ringstraße prägenden Historismus sind bereits vor dem josephinischen Jahrzehnt zu beobachten, auch die Zunahme von Darstellungen des Alltäglichen und Reportagehaften fällt in diese Zeit.[15] Der „Broschürenstreit"[16] kann im deutschen Sprachraum als prominentestes massenmediales Phänomen gelten und zeitigte nachhaltigen Einfluss auf die Menge an Druckereien und Verlagen in Wien.[17] Durch die Auflösung vieler Klöster durch Joseph II. kamen zahlreiche Kunstwerke in kaiserlichen Besitz und erweiterten den Bestand der Objekte öffentlich zugänglicher Ausstellungen (Akademie, Belvedere, etc.) erheblich. Gemeinsam mit der verlegerischen Expansion und dem erstmaligen Druck von Kunstkritiken bildeten sie die Grundlage einer entstehenden Kunstöffentlichkeit und neuer Institutionen, an denen sich die Avantgarden noch um 1900 abarbeiten sollten.[18] Exotismus wird um 1800 nicht nur in den Interieurs, etwa von Johann Jakob Geymüller, sondern auch auf den Bühnen Wiens sichtbar, ein breites Spektrum von Reaktionen auf die Revolution von Haiti und Debatten um den Abolitionismus lässt sich belegen.[19] Daher ist die programmatische Ausweitung kulturgeschichtlicher Forschung auf die Vorgeschichte der Wiener Moderne notwendig, um die Grundlagen für all das aufzuzeigen, was ab 1848 entstand. Worin bestand, aus der Perspektive der *longue durée* betrachtet, das soziale und kulturelle Voraussetzungssystem, das all dies ermöglicht hat, und was waren seine Spezifika?

1. Wien als Haupt- und Großstadt

Um 1800 war Wien mit seinen ca. 270.000 Einwohnern (zum Vergleich Berlin: 170.000) die einzige deutschsprachige Großstadt, die sich in ihrer Internationalität, aber auch – mit Abstrichen – in ihrer Größe und sozialen Differenziertheit mit den europäischen Hauptstädten London (um 1800: knapp 1.000.000 Einwohner) und Paris (um 1800: 584.000 Einwohner) messen konnte. Es handelte sich um die im gesamten 18. Jahrhundert nicht nur mit Abstand größte Residenz- und Verwaltungsstadt des deutschsprachigen Raums, die fast durchgehend den Kaiserhof des Heiligen Römischen Reichs beherbergte und von der zugleich das weit über die

14 Vergleiche zur großstädtischen Unterhaltungskultur den Beitrag von Simon Karstens, zur Etablierung des Beamtentums den Beitrag von Gernot Waldner.

15 Vergleiche dazu den Beitrag von Werner Telesko.

16 Zur Terminologie vergleiche den Beitrag von Franz M. Eybl.

17 Vergleiche dazu die Beiträge von Franz M. Eybl und Johannes Frimmel.

18 Vergleiche dazu den Beitrag von Eva Kernbauer.

19 Vergleich dazu den Beitrag von Melanie Unseld.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Reichsgrenzen hinausgehende habsburgische Großreich regiert wurde, sondern zudem um die (je nach Zählung) dritt- oder viertgrößte Stadt Europas[20] – und damit der damals bekannten Welt. In thematisch einschlägigen Bänden über den deutschsprachigen Raum ist hingegen vom „Fehlen einer eigenen Kapitale oder auch nur eines wirklichen Kulturmittelpunkts" die Rede, „einem Sachverhalt, der umso beunruhigender erschien, je mehr die fremden Hauptstädte an Bedeutung gewannen. Etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts verschärfte sich das Bewußtsein dieses Mangels so sehr, daß man von da an durchaus von einem deutschen Hauptstadt- und Urbanitätskomplex sprechen darf, jedenfalls für die literarische Intelligenz".[21] Zumindest die nicht-preußische Intelligenz hatte mit der Hauptstadtfrage allerdings weniger Probleme als die mit ihr befasste historische Forschung, wie etwa Johann Wolfgang Goethes programmatische Vorbemerkung zu seiner Bearbeitung einer Wiener Erzählung mit dem Titel *Der Hausball* (1781) als „deutsche Nationalgeschichte" zeigt: Ihm zufolge hat mit dem Regierungsantritt Josephs II. in Wien, „der Hauptstadt unseres Vaterlandes", wie er ganz selbstverständlich schreibt, „die Morgenröte des schönsten Tages einzubrechen" angefangen.[22] Christoph Martin Wieland hatte schon 1772 geschwärmt: „*Wien* […] sollte in Deutschland seyn, was *Paris* in Frankreich ist, und *wir alle* sollten in Wien seyn. Das wäre eine herrliche Sache".[23] Oder noch ausführlicher und expliziter 1775: „*Wien* sollte freylich als die Kaiserstadt, als die Hauptstadt eines Fürsten, der (auch ohne Kaiserwürde) einer der *ersten* Monarchen des Erdbodens ist, billig Deutschlands Hauptstadt, und als

20 Vgl. etwa Ingrid Mittenzwei, Zwischen Gestern und Morgen. Wiens frühe Bourgeoisie an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Wien 1998, 18: „Alle Verwaltungsstellen der Habsburgermonarchie, ausgenommen diejenigen der ungarischen Krone, befanden sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts in Wien. Hinzu kamen die kaiserlichen Behörden. Das blieb nicht ohne Auswirkungen auf die Zusammensetzung der Bevölkerung, auf Funktion und Typus der Stadt. Folgt man der von Lothar Gall vorgeschlagenen Typologie in der ‚Zeit des Übergangs zur modernen Welt', dann gehörte Wien zu den Residenz- und Verwaltungsstädten. Im Heiligen Römischen Reich war sie sogar die größte, und in Europa stand sie nach London und Paris an dritter Stelle."

21 So Conrad Wiedemann, Vorbemerkungen des Herausgebers. In: ders. (Hg.), Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposion Stuttgart 1988a, IX–X, hier IXf.

22 Johann Wolfgang Goethe, Der Hausball. Eine deutsche Nationalgeschichte. In: Hannelore Schlaffer / Hans J. Becker / Gerhard H. Müller. (Hg.), J. W. G., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 2.2: Hartmut Reinhardt / Hannelore Schlaffer (Hg.), Erstes Weimarer Jahrzehnt. 1775–1786, München – Wien 1987, 333–337, hier 333.

23 An Friedrich Justus Riedel, 11. Juli 1772; Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR durch Hans Werner Seiffert (Hg.), Wielands Briefwechsel. Bd. IV: Briefe der Erfurter Dozentenjahre (25. Mai 1769–1 Sept. 1772). Berlin 1983, 560. (Im Folgenden zitiert als WBr).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

diese in Absicht der Wissenschaften, der Künste, des Geschmacks und der Sprache eben das seyn, was *Paris* und *London* ist".[24]

Mit dem Beginn der Alleinregierung Josephs II. schien diese Bedingung nun in greifbare Nähe gerückt, wie die Apotheose Wiens und des aufgeklärten Kaisers am Ende von Johann Pezzls wirkungsmächtigem Romanerstling *Faustin oder das philosophische Jahrhundert* (1783) zeigt; dessen in der vierten Auflage nachgetragenes Schlusskapitel apostrophiert Wien – zum Ärgernis der Berliner – wiederum als ‚deutsche Hauptstadt':

> Die glüklichste und reizendste Lage; vergnügte muntere Menschen; verfeinerte Lebensart; viele aufgeklärte Köpfe; theilnehmender Geschmak an den Werken der Natur und der Kunst; eine Welt von weiblichen Schönheiten; ein über alle Stände verbreiteter Geist der sich mittheilenden Lebensfreude; dieß sind die Grundzüge des heutigen Wiens. / Faustin genüßt diese schönen Vorzüge der von manchem Kleinstädter verlästerten und beneideten Hauptstadt Deutschlands […].[25]

Im Zusammenhang einer regelrechten „Apologie der großen Städte", die in der *Skizze von Wien* noch weiter ausgeführt werden sollte, betont Pezzls Erzähler schon in der letzten zu Lebzeiten erschienenen Auflage des *Faustin*,

> daß Mercier die Wahrheit redet, wenn er behauptet, daß nur die grossen Städte der schikliche Wohnort des wahren Philosophen seyen; weil die daselbst tausendfältig abwechselnden Auftritte seinem Beobachtungsgeist täglich neue Nahrung geben; weil er, im Gedränge verloren, dort ungezwungener lebt, weil er in der unendlichen Verwirrung aller Stände mehr Gleichheit findet; weil er sich seine eigne Welt auserlesen, und sich den Geken und Dummköpfen unsichtbar machen kann, die in kleinen Orten unvermeidlich sind […].[26]

Vor dem aus Niederbayern stammenden Aufklärer Pezzl hatte schon der aus Steyr gebürtige Aloys Blumauer in seiner literaturpolitischen Programmschrift *Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung und Litteratur* (1782) einen ähnlich panegyrischen Ton angeschlagen und Wien zur eigentlichen Metropole des gesamten deutschsprachigen Raums erklärt: „Ist *Wien* nicht der Mittelpunkt, um den sich Deutschlands kleinere und größere Planeten drehen? Ist es nicht – zumal itzt – das Augenmerk von ganz Europa? Haben Philosophie und Wissenschaften daselbst

24 An Tobias Philipp von Gebler, 7. April 1775; WBr V, 350.

25 Johann Pezzl, Faustin, oder das philosophische Jahrhundert. Vierte vermehrte und verbesserte Ausgabe. Zürich 1788, 283.

26 Ebd., 282f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

nicht einen viel weiteren Wirkungskreis? Ist Aufklärung nicht in vollem Gange, nnd [sic] stehen nicht Männer, wie manches weit hellere Land sie nicht hat, an ihrer Spitze?“[27] An solchen Worten hat sich die durchaus heftig geführte Kontroverse Blumauers mit dem Berliner Aufklärer Friedrich Nicolai entzündet, in der sich dieser dann nicht allein an der leidigen Hauptstadtfrage abarbeitete[28] – ohne dass er sich damals überterritorial mit seiner lokalpatriotischen Präferenz für Berlin hätte durchsetzen können.

Gewissermaßen im Anschluss an Nicolai hat die literatur- und kulturgeschichtliche Forschung zur Urbanitätsthematik die einzige wirkliche deutschsprachige Großstadt des 18. Jahrhunderts, die aufgrund der konfessionellen und politischen Zersplitterung des Heiligen Römischen Reichs freilich nicht als dessen kulturelles Zentrum fungieren konnte, oft gänzlich und geradezu systematisch aus ihrem Fokus ausgeblendet; so heißt es etwa in einer Publikation über die Metropole Berlin „als Sujet der Literatur“ (so der Untertitel des zitierten Sammelbandes), die Bedeutung und Größe der Stadt sei mit „dem politischen Einfluss des Landes“ Preußen gewachsen, sodass Berlin „innerhalb weniger Jahre zur größten deutschen Stadt“ aufgestiegen sei[29] – ohne dass die damals fast doppelt so große und weitaus internationalere Bevölkerung Wiens auch nur bedacht werden würde. Bei der Diskussion der literarischen Auswirkungen des „Gegensatz[es] von Metropole und Provinz“ in der deutschsprachigen Literatur wird an anderer Stelle bedauernd festgestellt: „Nimmt man Paris und London als Maßstäbe des Großstädtischen um 1800, dann gehört Berlin nicht dazu“.[30] Auch hier gerät Wien nicht einmal in einen abwägenden Blick. Und wenn wiederum andernorts die „qualitativ neue Erscheinungsform […] der imperialen Weltstadt“ im 18. Jahrhundert diskutiert wird, dann ist von der „Trias Rom-Paris-London“ die Rede, obwohl „natürlich nur Paris und London die dafür erforderlichen Voraussetzungen einer sich formierenden nationalen Weltmacht, einer modernen Wirtschaftsdynamik und einer

27 Aloys Blumauer, Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung und Litteratur. Wien 1782, 52f.

28 Vgl. Norbert Christian Wolf, Konfessionalität, Nationalität und aufgeklärter Patriotismus. Zur Differenzierung kultureller Identitäten in der Kontroverse Blumauer – Nicolai. In: Wendelin Schmidt-Dengler / Johann Sonnleitner / Klaus Zeyringer (Hg.), Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur. Berlin 1995, 36–67, bes. 51–55; zum Kontext auch Norbert Christian Wolf, Blumauer gegen Nicolai, Wien gegen Berlin: Die polemischen Strategien in der Kontroverse um Nicolais Reisebeschreibung als Funktion unterschiedlicher Öffentlichkeitstypen. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2/21 (1996), 27–65.

29 Matthias Harder / Helmut Hille, Berlin – Literatur – Geschichte. Literarisches Leben und Stadtentwicklung in Berlin. In: dies. (Hg.), Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur. Würzburg 2006, 9–34, hier 15.

30 Stefan Matuschek, Wie berlinerisch ist das ‚Athenaeum‘? Zum Ort der Frühromantik. In: Stefan Matuschek / Dieter Burdorf (Hg.), Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur. Heidelberg 2008, 103–127, hier 104.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

massenhaften Bevölkerung" im Gegensatz zu Rom auch „realgeschichtlich erfüllten", während die kurz zuvor (neben Berlin und Dresden) ausdrücklich erwähnte ‚deutsche' „Haupt- und Residenzstadt" Wien, die damals – übrigens ähnlich wie das ebenfalls unerwähnte Neapel – erheblich urbaner als Rom war, in der Diskussion um Urbanität um 1800 keinerlei Rolle spielt.[31] Es scheint, als würde zumindest die germanistische Forschung retrospektiv jene Geringschätzung Wiens und seiner historischen Bedeutung wiederholen, die der preußische Aufklärer Friedrich Nicolai in einer Fortsetzung der frühneuzeitlichen Konfessionspolemik[32] den einschlägigen Kapiteln seiner *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781* zugrunde gelegt hat.[33]

2. Historische Urbanitätserfahrungen (Pezzl)

Die Großstadtbeschreibungen von Johann Pezzl (*Skizze von Wien* [1786–90], *Neue Skizze von Wien* [1805], *Beschreibung von Wien* [1806], *Beschreibung der Haupt- und Residenz-Stadt Wien* [1816] und *Wien mit Umgebung und dessen Merkwürdigkeiten* [1821]), Johann Rautenstrauchs (*Schwachheiten der Wiener* [1784] sowie *Das neue Wien* [1785]) oder Joseph Richters (*Eipeldauerbriefe* [1785] und *Wienerische Musterkarte* [1785, 1799]) setzen sich umfassend mit der Urbanität Wiens um 1800 auseinander.[34] Das rege künstlerische und literarische Leben und dessen multikulturelle und mehrsprachige Beschaffenheit wird in ihnen deutlich.

Um einführend einen ersten Eindruck von der zeitgenössischen Stadtwahrnehmung Wiens zu vermitteln, eignet sich ein Blick auf unterschiedliche, ja teils geradezu konträre Wien-Beschreibungen. Als erste und ausführlichste in dieser Reihe sei die von Johann Pezzl in den Jahren 1786 bis 1790 herausgegebene *Skizze von Wien*

31 Conrad Wiedemann, „Supplement seines Daseins"? Zu den kultur- und identitätsgeschichtlichen Voraussetzungen deutscher Schriftstellerreisen nach Rom-Paris-London seit Winckelmann. In: ders. (Hg.), Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposion. Stuttgart 1988, 1–20, hier 9.

32 Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Franz M. Eybl in seinem Beitrag.

33 Zum Kontext vgl. neben den bereits erwähnten einschlägigen Arbeiten auch Wolfgang Neuber, Die Wiener literarischen Verhältnisse um 1800 in zeitgenössischen sächsischen und preußischen Reisebeschreibungen. In: Boris I. Krasnobaev / Gert Robel / Herbert Zeman (Hg.), Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungsforschung. Berlin 1980, 239–245.

34 Vgl. Kai Kauffmann, „Es ist nur ein Wien!". Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik. Wien u. a. 1994, 210–224.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

vorgestellt, deren publizistischer Erfolg ein ganzes Wiener Genre etablierte.[35] Ziel des zunächst in sechs Heften erschienenen Textes war es, in Anlehnung an Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris* (1781–1789) gleichsam eine Sozialtopographie „dieses in jedem Betracht merkwürdigen Platzes"[36] zu liefern. Insofern kann Pezzls Text als erste Großstadtbeschreibung in deutscher Sprache gelten, als die er bis heute kaum in den Fokus der literaturwissenschaftlichen Forschung geraten ist; zugleich ist die *Skizze von Wien* ein wichtiges Dokument der josephinischen Aufklärung, die sich in mehrfacher Hinsicht von der meist kleinstädtischen Aufklärung Nord- und Mitteldeutschlands unterscheidet. Ein Blick auf die sukzessiven Textgenese erlaubt es, die *Skizze von Wien* als Produkt einer fortlaufenden kritischen Auseinandersetzung mit der sich über die Jahre verändernden urbanen Physiognomie Wiens während der Regierungszeit Josephs II. zu erfassen – und zwar unter den Prämissen der Aufklärung und der durch sie bewirkten urbanen Veränderungen, wie es der Autor selbst im abschließenden Heft nahelegt: „Wien hat sich seit zehn, und noch mehr seit zwanzig Jahren, gewaltig geändert. Diese Umstaltung [sic] betrifft sowohl den physischen als moralischen Zustand, sowohl die Stadt selbst, als ihre Bewohner. […] Alles hat gewisse Umrisse und Schattirungen erhalten, die es ehedem nicht hatte. Der Wiener von 1790 sieht dem Wiener von 1770, selbst dem von 1780 nicht mehr ganz ähnlich."[37]

Das enorme Wachstum und die rasante soziale und kulturelle Veränderung der Stadt sind gesellschaftliche Phänomene, die auf diese Weise nur in einer Metropole zu beobachten waren – ein Signum beeindruckender Urbanität. Lange vor Georg Simmel interpretierte Pezzl die Großstadt Wien als stimulierenden Ort menschlicher Wahrnehmung und Beobachtung sowie umgekehrt der Wahrnehmung und Beobachtung von Menschen; er entwickelte somit literarisch eine Vorform der Stadtsoziologie und Stadtanthropologie *avant la lettre*.[38]

> Sollten Sie den filosofischen Plan von Wien verlangen; so würde ich Ihnen ungefähr folgenden Umriß davon entwerfen. Eine ungeheure Stadt… Eine Populazion von wenigst 265000 Menschen… Ein Zusammenfluß von allen europäischen Nazionen… Ein unaufhörliches Gewühl von Menschen, Pferden und Wagen… Ein zahlreicher, begüterter, glänzender Adel… Eine sehr wohlhabende Bürgerschaft. Ein Geldumlauf von achtzehn

35 Eine kommentierte kritische Edition dieses Textes bereiten Lydia Rammerstorfer und Norbert Christian Wolf derzeit im Rahmen des FWF-Projekts: Johann Pezzls *Skizze von Wien*. Historisch-kritische Ausgabe (PAT 1178523) vor.

36 Johann Pezzl, Skizze von Wien 1 (1786), 4.

37 Johann Pezzl, Skizze von Wien 6 (1790), 945f.

38 Zur Biographie Pezzls vgl. Gustav Gugitz, Johann Pezzl. Zu seinem 150. Geburtstage. In: Grillparzer-Jahrbuch 16 (1906), 164–217 sowie Wolfgang Griep, Johann Pezzl (1756–1823). Leben und Werk. 2 Tle. Bremen 1984.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Millionen jährlich. Der Siz des ersten Monarchen Europens, der durch seine Thätigkeit sich des Thrones würdig zeigt, den er an der Spize der deutschen Nazion besizt… Der Mittelpunkt der östreichischen Staaten, eines Reichs, das in die Reihe der ersten und mächtigsten des Erdbodens gehört […].[39]

Formulierungen wie diese, die Urbanitätserfahrungen auch typographisch einzufangen und plastisch zu dokumentieren versuchten, stechen sichtbar ab von der üblichen deutschsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts und ihren Beschreibungskonventionen.

Die Größe und der soziale Facettenreichtum der lärmenden, wachsenden, unruhigen und vorderhand ungeordnet wirkenden Großstadt wird in der *Skizze von Wien* textuell durch die literarische Form des ‚Tableaus' abgebildet.[40] Die Großstadt ist Pezzl zufolge nicht nur ein idealer Ort für die Menschenbeobachtung, sondern auch für das Entstehen und Fortschreiten von Aufklärung als dezidiert urbaner Bewegung: „Es leben die grossen Städte! Sie machen aus Barbaren Menschen; und diese Wohlthat wiegt alle Winseleien der kleinstädtischen Grämlinge auf".[41] Der anthropologisch interessierte Autor diagnostiziert gleichsam als Kulturkritiker, dass sich „der eigentliche Mensch – der Filosof nämlich – in der Hauptstadt allein am beßten, und an seinem wahren Standpunkt befinde".[42] Darüber hinaus entwickelt Pezzl in seiner Großstadtbeschreibung weitere kulturkritische Diagnosen anhand einer fortgesetzten Reflexion über kulturkonstitutive Oppositionspaare wie Zentralismus vs. Föderalismus, Norden vs. Süden, Katholizismus vs. Protestantismus etc.[43] Insofern erscheint die Physiognomie Wiens hier auch als „die Physiognomie des josephinischen Zeitalters", wie Kai Kauffmann gezeigt hat: „Die ‚Skizze von Wien' trägt, in ihren Einzelteilen und ihrer Gesamtheit, den Stempel, die Signatur Josephs II".[44] Um diese Eigenschaft des Textes auch einem nachgeborenen Publikum zu vermitteln, erhält eine historische Neuauflage von 1803 den Zusatz „unter der Regierung Joseph des Zewyten".[45]

39 Pezzl, Skizze 1 (1786), wie Anm. 36, 40.

40 Kauffmann, Stadtbeschreibungen, wie Anm. 34, 225.

41 Pezzl, Skizze 1 (1786), wie Anm. 36, 51.

42 Johann Pezzl, Skizze von Wien 3 (1787), 340.

43 Vgl. Kauffmann, Stadtbeschreibungen, wie Anm. 34, 232.

44 Ebd., 237.

45 Ebd.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

3. Die Vielfalt kultureller Praxis in Wien (Pezzl)

Die Situation Wiens erweist sich schon ein Jahrhundert vor seiner größten kulturellen Blüte als überaus fruchtbar und vielfältig, wenn die bisher meist aus bestimmten disziplinären Perspektiven untersuchten Einzelphänomene integrativ betrachtet werden, wie es sich der vorliegende Sammelband zur Aufgabe macht. Mit der ‚Broschürenflut' – oder dem ‚Broschürenstreit', wie Franz M. Eybl formuliert –, die 1780/81 bereits vor der Gewährung der ‚erweiterten Preßfreyheit' durch Joseph II. einsetzte,[46] hat Wien innerhalb des deutschsprachigen Raums sogar das „weitaus modernste Phänomen literarischer Produktion und Rezeption im 18. Jahrhundert"[47] aufzuweisen, wenngleich die in diesem Rahmen entstandenen Texte in der Regel nicht den damaligen qualitativen Kriterien einer sich sukzessive autonomisierenden ‚Kunstliteratur' entsprachen.[48] Immerhin aber stellte die damit einhergehende Form einer neuen urbanen Öffentlichkeit den Nährboden einer in jedem Fall quantitativ bemerkenswerten Produktion auch größerer literarischer, kunsthistorischer und essayistischer Texte dar. Das schon damals international beachtete Wiener Musikleben profitierte von einer hochdifferenzierten Adelskultur mit einer großen Zahl an attraktiven Spielstätten und lukrativen Auftrittsmöglichkeiten, die teilweise in allgemein zugänglichen Orten wie dem Prater lagen, und größeren oder kleineren Ensembles von oft beeindruckender künstlerischer Qualität.[49] Dabei verdienen nicht nur die kaiserlichen Institutionen wie die Hofoper Beachtung, da es immer Überschneidungen mit dem Vorstadttheater gab[50] und sich die Qualität beider Theaterorte, die zunehmend in Konkurrenz zu einander traten, langsam anglich.[51] Das auch für das Musikleben relevante Wiener Vorstadttheater war nach der 1776 von Joseph II. gewährten ‚Spektakelfreyheit', die 1781 zur

46 Vgl. dazu den Beitrag von Franz M. Eybl im vorliegenden Band.

47 Reinhard Wittmann, Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick. München 1991, 172. Die plötzlich einsetzende, „kaum überschaubare[ ] Flut belletristischen und politischen, satirischen und insbesondere religionskritischen Tagesschrifttums" im Rahmen der Wiener ‚Broschürenflut' ist in ihren quantitativen Ausmaßen „in der deutschen Literaturgeschichte völlig einzigartig": „Auch Leipzig oder Berlin hatten bis 1848 nichts dieser radikal aufklärerischen Großstadtliteratur Vergleichbares vorzuweisen." (Ebd., 140) Innerhalb weniger Jahre wurden 2.000–3.000 selbstständige Publikationen meist populärer Machart auf den Markt geworfen. Mehr dazu in Leslie Bodi, Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. Frankfurt a. M. 1977; erweiterte Neuauflage Wien 1995, 117–178; Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien – Köln 2023.

48 Vgl. dazu den Beitrag von Lydia Rammerstorfer im vorliegenden Band.

49 Eine differenzierte Aufschlüsselung der musikalischen Öffentlichkeit bietet der Beitrag von Martin Eybl in diesem Band.

50 Vergleiche etwa den Hinweis auf Pantomimen von Susana Zapke und Melanie Unseld.

51 Auf die Angleichung der Theater gehen Johann Sonnleitner und Matthias Mansky ein.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Gründung des Leopoldstädters Theater, 1787 zur Gründung des Freihaustheaters auf der Wieden (ersetzt dann durch das Theater an der Wien 1801) und 1788 zur Gründung des Theaters in der Josefstadt führte, als urbanes Gegenmodell zur höfischen Theaterkultur (Erhebung des Burgtheaters zum Hof- und Nationaltheater 1776) um und nach 1800 eine einzigartige Erscheinung im gesamten deutschen Sprachraum.[52] Sie befand sich stofflich in wachsendem Austausch nicht nur mit dem Theater der deutschen Provinz, sondern insbesondere mit dem der Weltstädte Paris und London. Auch die bildenden Künste erfuhren hier um 1800 angesichts der k.k. Akademie der Künste sowie ihrer Förderung durch hochadelige Mäzene wie Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) und sogar bemerkenswerter weiblicher Patronage etwa durch Maria Beatrice d'Este (1750–1829) nachhaltigen Aufschwung, wie Gernot Mayer unlängst gezeigt hat.[53]

Als Hauptstadt eines europäischen Flächenstaates wies Wien schon damals bedeutende Kulturinstitutionen auf, was Pezzl am Beispiel der k.k. Akademie der Künste hervorhob, die am 18. Dezember 1705 von Joseph I. gegründet worden und zur Zeit Josephs II. im ehemaligen Jesuiten-Noviziat bei St. Anna untergebracht war:

> Ein so blühender und reicher Staat, wie der Oestreichische, kann und muß allerdings etwas auf die Künste verwenden, die freilich zum thierischen Leben […] entbehrlich sind, aber nicht für eine Nazion, die in der Welt eine Rolle spielen, die sich Achtung erwerben will; die Geist, Muth, und Bestreben nach bessern Kenntnissen, nach einer edlern Existenz in sich fühlt; kurz, nicht entbehrlich für eine gesittete, emporstrebende, verfeinerte Nazion.[54]

Den vom Hochadel betriebenen, beachtlichen Kunstsammlungen wurden um 1800 zunehmend auch kleinere Sammlungen von Angehörigen des niederen Adels und des Bürgertums an die Seite gestellt, wozu die Etablierung von „Kunsthandlun-

52 Vgl. dazu Fritz Hadamowsky, Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Wien 1988, 482–507 u. 528–562.

53 Vgl. Gernot Mayer, Kulturpolitik der Aufklärung. Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) und die Künste. Stendal 2021; ders., Portare Milano al di là delle Alpi: la committenza artistica di Maria Beatrice d'Este tra l'Italia e l'Austria. In: Paola Cordera (Hg.), La corte asburgica a Milano. Protagonisti, istituzioni e cultura artistica. Monza 2022, 39–53; ders., Die Estensische Kunstsammlung in Wien. Neue Ergebnisse der Provenienzforschung in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 13/14 (2013), 285–295.

54 Johann Pezzl, Skizze von Wien 4 (1787), 603. Zur neuen Nutzung der Künste durch den aufgeklärten Absolutismus vgl. den Beitrag von Eva Kernbauer im vorliegenden Band. Die kaiserliche Sammlung wirkte demnach vorbildlich auf adelige und bürgerliche Sammlungstätigkeiten im Bereich der bildenden Kunst.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

gen" einen wichtigen Beitrag leistete.[55] Im einschlägigen Artikel berichtete Pezzl: „Sie verkaufen Kupferstiche, kleine Gemälde, Landkarten, Plane, Musikalien, einige auch Farbentusche, optische und mathematische Instrumente."[56] Den damals entstehenden Kunsthandel beschrieb er in der Folge noch ausführlicher:

> Die bekannteste dieser Handlungen ist bei Artaria und Kompagnie, auf dem Kohlmarkt. Dieser sehr industriose Mann und Kenner hat ein kostbares Magazin von den auserlesensten Kupferstichen aus allen Ländern, die er stets ganz neu und schnell kommen läßt. Vorzüglich findet man bei ihm einen herrlichen Vorrath von den schönen kolorirten Englischen Blättern, von den Karikaturen und satyrischen Kupferstichen, welche in London unaufhörlich zum Vorschein kommen, und dem ernsthaftesten Mann eine heilsame Zwerchfells-Erschütterung abnöthigen… Ausser den fremden Kunstprodukten hat Artaria auch aus der kaiserlichen Gallerie manch kostbares Stük auf seine Kosten in Kupfer stechen lassen, und gibt von Zeit zu Zeit schöne Sachen, in eignem Verlage, heraus.[57]

Als weitere Wiener „Kunsthändler" nannte Pezzl „Stökl, Frister, Hohenleitner, welche zwar keine so gar reichhaltigen Magazine haben, wie Artaria, aber doch schöne Sachen feilbiethen", um schließlich noch eine ganz besondere Lokalgröße ausführlicher vorzustellen:

> Es wäre unbillig, unter den Kunsthändlern eines Mannes nicht zu erwähnen, den die ganze Wiener-Welt so gut kennt, und vor dessen Laden den ganzen Tag über viele Hunderte stehn bleiben, um seine ausgehangenen Stücke anzugaffen. Dieser Mann ist Löschenkohl. Wie es an gewissen Orten Gelegenheitsdichter gibt, so möchte ich Löschenkohl den Gelegenheitsmaler von Wien nennen. Es ereignet sich kein merkwürdiger Auftritt in dieser Hauptstadt, oder auch in andern Ländern, den man nicht einige Tage nachher in einem bunten Gemälde vorgestellt an seinem Laden hängen sieht…[58]

Außergewöhnlich war Hieronymus Löschenkohls kunsthandwerkliches Unternehmen insofern, als er es im josephinischen Jahrzehnt zu einer Produktions- und Vertriebsstätte für massenhaft vertriebene aktuelle Abbildungen entwickelte, wobei die Weckung und Befriedigung eines breiten und voyeuristischen Interesses zentral war. Bunt kolorierte Kupferstiche zeigten Szenen aus aktuellen politischen,

55 Zu dieser Thematik vgl. auch Gernot Mayer, Collecting Old Masters in the Age of Brukenthal. Some Remarks on Vienna as an Art Market Place in Late 18th Century. In: BRVKENTHAL. ACTA MVSEI XII/2, (2017), 183–195.

56 Johann Pezzl, Skizze von Wien 5 (1788), 773.

57 Ebd., 773f.

58 Ebd., 775.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

kriegerischen und gesellschaftlichen Ereignissen wie kaiserlichen Audienzen und Adelsfesten, aber auch Verbildlichungen spektakulärer Verbrechen und bemerkenswerter Ereignisse der Alltagskultur wie öffentlicher Hinrichtungen oder der Landung eines Ballons vor den Toren der Stadt.[59] Gerade seine dezidierte Hinwendung zum Populären machten aus dem Graveur und Kupferstecher Löschenkohl einen äußerst erfolgreichen Wiener Unternehmer, der die rapid wachsende Nachfrage breiterer Bevölkerungsschichten mit auflagenstarken Drucken zu bedienen strebte:

> Theresiens lezte Stunde war eines der ersten seiner bekanntern Stücke, von dem er 7000 Abdrücke – zu 2 Fl. – verkaufte. Seitdem hat er jeden wichtigen Auftritt in der Welt benutzt. Die Ankunft der Rußischen Herrschaften; die Ankunft des Papstes; die Marokkanische Gesandtschaft; die Eröffnung der Chirurgischen Akademie; die Luftbälle; der Tod des Königs von Preussen; die Englischen Wettrennen; der Emser Kongreß; die Vermählung des Erzherzogs Franz etc. etc. etc. alles gab seinem fruchtbaren Pinsel Stoff zu neuen Vorstellungen, auf populäre Manier ausgeführt.[60]

Das hier erwähnte Bildnis der letzten Stunde Maria Theresias ist diskursgeschichtlich bemerkenswert, da dieses Sujet auch in der Literatur den Beginn der massenhaften Publikation von Broschüren markiert, wie Franz M. Eybl ausführt. Erst in einer Zusammenschau der Kunstgeschichte und der Literaturgeschichte wird die kulturgeschichtliche Bedeutung des Ereignisses deutlich. Wie die Darstellung Pezzls zeigt, dienten Löschenkohls Reproduktionen, die er in prominenten Verkaufsräumen am Kohlmarkt vertrieb, der optischen Informationsvermittlung in einer Zeit, in der es noch keine illustrierte Presse gab. Heute veranschaulichen sie die kulturelle Aufbruchsstimmung in der josephinischen Periode, zumal sie eine ganze Palette bildkünstlerischer und kunsthandwerklicher Genres, teils sogar mit sozialer Sprengkraft, in Wien breitenwirksam etablierten und popularisierten, was auch ökonomische Kreativität voraussetzte:

> Daß er Spekulationsgeist und Industrie habe, kann ihm Niemand absprechen. Gibt es in der grossen Welt nicht neue Auftritte genug, so macht er Karikaturen, aus dem bürgerlichen Leben genommen. Nebst dem verfertigt er Silhouetten, Miniaturporträte, Kupferporträte, Kalender mit mancherlei Bildern und Vorstellungen; und ganz neuerlich hat er

59 Im vorliegenden Band verortet Werner Telesko die Grafiken Löschenkohls in einem größeren, kunsthistorischen Kontext.

60 Pezzl, Skizze 5 (1788), wie Anm. 56, 775f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> eine Fächerfabrik, eine Dosenfabrik, und eine Knopffabrik angelegt. Aus dem allen ergibt sich, daß er Zeit, Umstände, und Moden, sehr wohl zu benutzen weiß.[61]

Aus heutiger Sicht sind die Illustrationen Löschenkohls als zeitgenössische Dokumente und Monumente der Phase des aufgeklärten Absolutismus unter Kaiser Joseph II. unverzichtbar.[62]

Mindestens ebenso wichtig wie die bildende Kunst war in Wien um 1800 die Theaterkultur, und zwar neben dem Musiktheater auch das Sprechtheater sowie populäre Formen des Theatralischen wie das Kasperl- und das Stegreiftheater – ganz zu schweigen von weiteren Formen öffentlicher Volksbelustigung wie den Tierhetzen, die von den Aufklärern kritisch bewertet wurden,[63] und anderen Unterhaltungsformaten, die Simon Karstens in seinem Beitrag ausführlich behandelt. Als die sozial am höchsten klassifizierte theatrale Form galt zweifelsohne die Oper, die als etablierte Gattung in Wien um 1800 neben der französischen Komödie, der ‚welschen' Komödie, dem deutschen Sprechtheater sowie dem Ballett sowohl in ‚welscher' als auch in deutscher Ausprägung existierte, wobei es Übergänge zwischen allen genannten Formen gab, worauf Martin Eybl und Johann Sonnleitner hinweisen. Die italienische Oper habe sich in Wien „zum Günstling des feineren Publikums emporgeschwungen", wobei Pezzl zufolge in erster Linie „eitel komische Singspiele" gegeben wurden, während man „der ernsthaften Oper […], wie billig, ganz überdrüßig" sei.[64] Nach einem kommentierenden Überblick über das Repertoire stellte Pezzl hinsichtlich der Breitenwirkung italienischer Opern fest: „Seit der Aufführung dieser beliebten Singereien kommt man in kein Haus, in keine Gesellschaft von guten Ton, wo nicht ein Duett, ein Terzett, ein Finale aus einer der obigen Opern gesungen oder auf dem Flügel herunter getromelt wird."[65] Ja sogar „die Mandolettikrämer und Kellnerpursche trillern auf Gassen und Strassen" die bekannten Arien, was auf deren bemerkenswerte Popularität in der großstädtischen Gesellschaft schließen lässt. Dementsprechend seien die Sänger der Oper „ausgesucht, aber auch gut bezahlt", was in der Folge an zwei damals berühmten Sängerinnen exemplifiziert wurde.[66] Als nicht ganz so opulent präsentierte Pezzl die für eine weniger erlauchte Zielgruppe eingerichtete deutsche Oper: „Da ein

61 Ebd., wie Anm. 56, 776f.

62 Vgl. dazu Reingard Witzmann, Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier. Wien 1978; Monika Sommer (Hg.), Hieronymus Löschenkohl. Sensationen aus dem Alten Wien. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Wien Museums. Wien 2009.

63 Vgl. Johann Pezzl, Skizze von Wien 2 (1786), 151–158.

64 Pezzl, Skizze 3 (1787), wie Anm. 42, 423.

65 Ebd.

66 Ebd., 424f. Matthias Mansky geht in seinem Beitrag ausführlicher auf den durch die zunehmende Kommerzialisierung der Theater begünstigten Starkult ein.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

grosser Theil des Publikums nicht italiänisch versteht, und man diesen doch auch mit Singspielen unterhalten will: so ist zugleich noch eine deutsche Oper errichtet, die meist im Kärnthnerthortheater spielt. Man wendet bei weitem nicht soviel darauf, wie auf die Wälsche, darum hat sie minder gute Sänger, und steht überhaupt sehr unter jener."[67] Die symbolische Wertigkeit schlug sich demnach auch in der finanziellen Ausstattung nieder, entsprach andererseits der wirtschaftspolitisch begründeten Sparsamkeit unter Joseph II.

Ein anderes Bild ergab sich hier beim deutschsprachigen Sprechtheater, das ebenso unter Joseph II. – insbesondere durch die Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater am 23. März 1776 – stark aufgewertet worden ist. Pezzl nahm es unter dem aufklärerischen Gesichtspunkt einer „Schule der Sitten" in den Blick: „Wenn irgend eine Bühne Einfluß auf die Moralität ihrer Zuschauer hätte, so müßte ihn gewiß auch das hiesige Nazional-Theater haben; denn es ist noch immer gut besetzt, ob es schon durch den empfindlichen und lebhaft empfundenen Verlust der allgeliebten Katharine Jacquet und Schröders grosse Lüken erhalten hat."[68] Hinsichtlich der tatsächlichen sittlichen Wirkung des Theaters blieb Pezzl ausgesprochen skeptisch. Nach einem Absatz über seinen Lieblingsschauspieler Johann Franz Hieronymus Brockmann – eine Theatergröße dieser Zeit – sowie einen weiteren über die Mängel des deutschen dramatischen Repertoires im Unterschied zum englischen und französischen kam er auf eine besondere Regelung im staatlichen Wiener Theaterbetrieb und seiner Förderung zu sprechen:

> Um die Theater-Dichter aufzumuntern, ist hier die bekannte Anstalt getroffen, daß die dritte Einnahme jedes neuen Stüks für den Verfasser ist. Wenn das Haus gut besetzt ist, so kann der Dichter etwa 500 Gulden einstreichen, weil er von allen Logen und andern für das ganze Jahr bestellten Plätzen nichts zieht. Doch hat er auch noch ein Jahr lang freien Eintritt in das noble Parterre.[69]

Diese Bemerkung Pezzls verdeutlicht eine Besonderheit Wiens, dass hier nämlich staatlich legitimierte Theaterreformer wie Joseph von Sonnenfels ökonomische und vertragliche Verbesserungen für Dramatiker und Schauspieler durchsetzten. Die charakteristische Nähe zwischen Ästhetik, Verwaltung und Politik wird durch Sonnenfels selbst am besten illustriert, da dieser in seiner Person und administrativen Praxis ganz unterschiedliche Bereiche der Gesellschaft miteinander verbunden hat. Pezzl verdeutlicht in seinen Beobachtungen auch die soziale Funktion des Theaters als Ort urbaner und illustrer Geselligkeit:

67 Pezzl, Skizze 3 (1787), wie Anm. 42, 425.
68 Pezzl, Skizze 2 (1786), wie Anm. 63, 78.
69 Ebd., 80f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Es ist ein Vergnügen, im Parterre zu sitzen, auch noch ehe die Kortine gezogen wird. Die Schöne Welt in ihrem Putz, mit der Mine des Vergnügens und der Gefälligkeit; nach der bekannten Grundregel: Spectatum veniunt, spectentur ut ipsae [Sie kommen zu sehen, damit sie selbst gesehen werden]. Ringsherum eine Reihe merkwürdiger Männer: Minister, deren Minen hohe Plane sprechen, Generale mit Narben im Kampf fürs Vaterland gezeichnet. – Diese, und überhaupt alles, was sonst immer die ernste Mine der Geschäftigkeit trägt, hier in dem Mittelpunkt der Zerstreuung, des Scherzes, und der traulichen Geselligkeit versammelt, lachen, scherzen, liebeln, tändeln zu sehen: O! es ist ein Anblik, der mir oft eben so viel gilt, als das wirkliche Schauspiel auf der Bühne.[70]

Wie Matthias Mansky in seinem Beitrag ausführt, wurde der Zuschauerraum erst spät im Laufe des 19. Jahrhunderts abgedunkelt; die bis dahin bestehende Beleuchtung hat die soziale Funktion des Theaters befördert. Zudem ließen sich solche Betrachtungen über das Sehen und Gesehenwerden nur in einer Großstadt, ja in einer großen Hauptstadt anstellen – genauso wie die geradezu konträren über eine schlechterdings revolutionäre Verhaltensweise bestimmter sozialer Gruppen des Publikums, die der gemäßigt aufklärerisch gesinnte Pezzl, der seit 1783 seinem hochadeligen Mäzen, dem Fürsten Kaunitz, verpflichtet war, durch wohlgemeinte Ermahnungen einzuhegen und abzustellen versuchte:

> Ein Theil des Parterre hat sich an eine niedrige, tükische Unart gewöhnt, die nahe an Ungezogenheit gränzt. Wenn in einem Stüke Ausfälle auf den Adel geschehen, klatschen die Hohlköpfe ihren plebeischen Beifall dazu. Man weiß wohl, daß manches adeliche Geschöpf Thorheiten begeht und an sich hat, aber der ganze Stand ist eine ehrwürdige Sache. Darum liebes Publikum vom Wien, ehre den Adel; bedenk, daß der Adel dich größtentheils nährt, gegen auswärtige Feinde in kriegerischen Zeiten schüzt, und überhaupt deinen Wohlstand vermehrt.[71]

Sozialrevolutionäre Aspirationen waren Pezzls Sache ganz offenbar nicht – genauso wenig, wie er jene Überschätzung des Theaters mitvollziehen wollte, die er 1786 im unmittelbar vorausgehenden Jahrzehnt wahrzunehmen meinte – also in den deutschen 1770er Jahren, der Hochphase Lessings und des Sturm und Drang; demgegenüber nehme man „heut das Theater für nicht mehr und nicht weniger, als was es wirklich ist: für eine angenehme, anständige, und geschmakvolle Unterhaltung".[72] Für einen Schriftsteller, der sich als genuiner Vertreter der Aufklärung verstand, muss eine solche Aufwertung des *delectare* zu Ungunsten des *prodesse*

70 Ebd., 83f.
71 Ebd., 84.
72 Ebd., 85.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

überraschen. Aus heutiger Sicht entspricht Pezzls Einschätzung überdies nicht ganz den historischen Tatsachen: Wie Johann Sonnleitner in seinem Beitrag deutlich macht, wurde gerade das Wiener Theater von der Obrigkeit ab den 1760er Jahren zunehmend für politische Stimmungsmache genutzt, was nach 1789 und während der napoleonischen Besatzung relevant werden und auch die Spielpläne beeinflussen sollte.

Eine besondere Rolle im Wiener Theaterbetrieb spielte der „Kasperl", den Pezzl als den „Theater-Name[n] des Mannes" umschrieb, „welchen zu sehn, zu hören, zu bewundern, zu belachen, zu beklatschen, täglich hundert rollende Kutschen, und mehrere hundert schnaubende Fußgänger zum Rothen Thurm hinausjagen, um sich die Grillen des Tages von der Stirne zu scheuchen, und zum frohen Abendmal Stof zum Gespräch zu holen".[73] Angesprochen wurde damit die eminente Unterhaltungs- und Kompensationsfunktion der Kasperl-Figur des Leopoldstädter Theaters in der großstädtischen populären Öffentlichkeit. Deren Beliebtheit veranschaulichte Pezzl durch fingierte Zitate eines „Beamte[n] beim Eintritt in die Kanzley" genauso wie des Pöbels „auf der Gasse" oder der „Gespräche in den Friseurs- und Barbierstuben"; er resümiert: „Kurz, es sind keine öffentliche Oerter, keine Amtsstuben und Versammlungen, in welchen nicht das Gespräch wenigstens des Tags einmal auf den Kasperl kommt."[74] Es handle sich beim „Lustigmacher auf dem Marinellischen Theater in der Leopoldstadt" um „ein Original-Genie" und den „einzige[n] Mann in seiner Art", der „den Geschmak des Publikum[s]" kenne und „mit seinen Geberden, Gesichterschneiden, seinem Stegreifwiz, die Hände der in den Logen anwesenden hohen Adelichen, der auf dem zweiten Parterre versammelten Beamten und Bürger, und des im dritten Stok gepreßten Janhagels, so zu elektrisiren" wisse, „daß des Klatschens kein Ende" sei.[75] Genauer gesagt:

> Bei seinem Auftritte, und wenn ihr auch nur seine Fußspitze, oder seinen Rüken sehen könnt, wird schon gelacht; er hat den Mund noch nicht geöffnet, und doch stehen schon die Mäuler der Zuschauer offen und harrend auf seinen ersten Spaß… Mit Einem Wort, der Entrepreneur Marinelli hat alle Ursache, den Schauspieler la Roche (dieß ist der eigentliche Familien-Name des Kasperls) als sein lebendiges Kapital zu betrachten, dessen Zinsen ihm das niedlich erbaute Schauspielhaus und ein hübsches Sümmchen in der Tasche eingetragen haben.[76]

73 Pezzl, Skizze 5 (1788), wie Anm. 56, 794f.

74 Ebd., 795.

75 Ebd., 795f.

76 Ebd., 796.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Tatsächlich galt Johann La Roche in ökonomischer Hinsicht als ‚sichere Bank' des Theaterunternehmers Karl von Marinelli, der die bereits bestehende Menninger'sche Truppe, die bis dahin unter anderem Vorstellungen im Garten des Palais Czernin in der Leopoldstadt gegeben hatte, übernahm und mit ihr am 20. Oktober 1781 das Leopoldstädter Theater eröffnete. La Roche fungierte bis zu seinem Tod im Jahr 1806 als die Hauptstütze der Bühne, die seinetwegen noch lange Zeit „Kasperltheater" genannt wurde – ein Begriff, der sich im gesamten deutschsprachigen Raum durchsetzen sollte.[77] Marinellis Unterhaltungsmaschinerie lief wie geschmiert und bot seinem Publikum, das keineswegs nur aus Angehörigen der ‚untersten Volksklasse' bestand, nahezu im Wochenrhythmus neue Sensationen: „Er gibt fast jede Woche eine neue Posse, welche der Dramatiker Hensler und Eberl wie aus dem Ermel zu beuteln scheinen. Einige rührende Dramen ausgenommen, hat er es nie gewagt, mit Stüken ernsthaften Inhalts aufzutreten. Er ist so glüklich, daß er selbst bei der fünf und zwanzigsten Vorstellung von manchem Stüke immer sein Haus voll hat."[78]

Ausführlicher noch widmete Pezzl sich einer kritischen Würdigung der fahrenden Theatertruppen und ihrer Darbietungen auf den Plätzen der Stadt, wobei er die spontan einsetzende Interaktion zwischen den Schauspielern und dem Publikum im Sinne eines Stegreifspiels als urbane Besonderheit preist:

> 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 Vorbeigehn hinein! aber nehmt bevor eine Prise Tobak, damit euch nicht der Gestank der Beleuchtung, des verschütteten Biers, der Knoblauchwürste, und der Dunstkreis des hochansehnlichen Publikums, zu gäh auf die Lunge falle… Könnt Ihr bis zum Anfang ausdulden, so seht Ihr die poßierlichsten Auftritte. Auf den Zettel an der Thüre müßt Ihr nicht achten! laßt immer eines unsrer ersten Trauerspiele darauf geschrieben seyn. – Daraus wird nichts; denn der Held ist besoffen, die Königinn findet ihren Purpur nicht; und der Meister Schreiner hat die nöthigsten Theater-Verzierungen wieder mit sich fort genommen… Statt des Trauerspiels bekommt Ihr nichts als Schläge zu sehen, und wenn diese vorbei sind, schimpft der Schauspieler auf den Kreuzerplaz; dieser erwiedert [sic] die Sticheleien; und so seht Ihr das poßierlichste aller Schauspiele, welches von dem Publikum mit den Schauspielern aufgeführt wird. Die gröbsten Schimpfwörter, die unflätigsten Zoten, die Geschichte des Tages aus der

77 Vgl. Gustav Gugitz, Der weiland Kasperl (Johann Laroche). Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens. Wien 1920, bes. 111–115. u. 239–273; Otto Rommel, Die großen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie. Wien 1946, besonders ab 26f.

78 Pezzl, Skizze 5 (1788), wie Anm. 56, 799f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Nachbarschaft, würdet Ihr hören, wenn Euch nicht um eure Kleider und eure Nasen zu bange würde.[79]

Es handelt sich bei dieser eigenwilligen Form eines alles andere als textzentrierten Theaters wiederum um eine spezifische, populäre, aber dennoch sämtliche Gesellschaftsschichten ansprechende kulturelle Praxis der Großstadt, die in ihrer sozialen Spannweite zumindest im deutschsprachigen Raum als einzigartig gelten konnte.

Eine seit dem 17. Jahrhundert ebenfalls intensiv mit der Aura Wiens verbundene urbane Institution, in dem sich auf ähnliche Weise unterschiedliche Volksklassen mischten, war und ist das Kaffeehaus, dessen abendländische Ausprägung Pezzl zufolge von einem Polen namens Koltschitzky unmittelbar nach dem Ende der Zweiten Wiener Türkenbelagerung im Jahr 1683 eingerichtet worden ist: Demnach „entstand das erste öffentliche Kaffeehaus von ganz Europa in Wien",[80] was langfristige Folgen gehabt habe: „Die Nachfolger in diesem Koltschitzkyschen Gewerbe haben sich gegenwärtig in Wien und dessen Vorstädten ungefähr bis auf siebenzig vermehrt, und scheinen sich noch nicht auf diese Zahl beschränken zu wollen."[81] Zwar dürfte die Behauptung einer Priorität Wiens gegenüber den westeuropäischen Metropolen nicht den historischen Fakten entsprechen,[82] was aber wenig an der Bedeutung des Kaffeehauses für das hiesige kulturelle Leben um 1800[83] ändert:

> Die Kaffeehäuser sind, wie man weiß, gegenwärtig eines der unentbehrlichsten Bedürfnisse jeder grossen Stadt. Wie würden so manche Müssiggänger ihre Stunden alle aufreiben; wie würde sich mancher kleinbemittelter unverheiratheter Mensch in der Eile sein Frühstük verschaffen; wie würde mancher Abentheurer sein Kostgeld erwerben; wie würde mancher arme Schluker im Winter umsonst sich wärmen können, wenn es keine Kaffeehäuser gäbe?[84]

Für den Kontext der Großstadtthematik entscheidend ist freilich die massive soziale und kulturelle Funktionserweiterung, die sich im Verlauf eines Jahrhunderts in den Wiener Cafés abgezeichnet hat:

---

79 Ebd., 803f.

80 Ebd., 551.

81 Pezzl, Skizze 4 (1787), wie Anm. 54, 552.

82 Vgl. Gustav Gugitz, Das Wiener Kaffeehaus. Ein Stück Kultur- und Lokalgeschichte. Wien 1940, 12; John A. Rice, Musik im Kaffee-Zeitalter. In: Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband zur Mozart-Ausstellung. Hg. v. Herbert Lachmayer. Ostfildern 2006, 127–130.

83 Vgl. dazu auch Wolf, Glanz, wie Anm. 47, 204–211.

84 Pezzl, Skizze 4 (1787), wie Anm. 54, 552.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Die Bestimmung dieser Häuser hat sich seit ihrer ersten Entstehung, unendlich weiter ausgedehnt. Man trinkt nicht bloß Kaffee darin; man nimmt Thee, Schokolade, Punsch, Limonade, Manndelmilch, Brautsuppe *) [Anm.: Chaudeau], Rosoglio, Gefrornes etc. — lauter Dinge, die man vor ein paar Jahrhunderten in Deutschland noch nicht dem Namen nach kannte, — Man studiert, man spielt, man plaudert, schläft, negozirt, kannegießert, schachert, wirbt, entwirft Intrigen, Komplotte, Lustpartien; liest Zeitungen und Journale etc. etc. etc. in den heutigen Kaffeehäusern; in einigen fängt man auch an Tobak zu rauchen.[85]

Während die Diversifizierung der Konsumgüter im Café von einem ersten ökonomischen und auch kulinarischen Globalisierungsschub im ausgehenden 18. Jahrhundert zeugen, hatten die zuletzt angeführten sozialen und kulturellen Praktiken – insbesondere die Lektüre sowie die daran oft anschließende Diskussion – Teil an der Entstehung einer neuen, nicht mehr ‚repräsentativen', sondern ‚populären' Form von Öffentlichkeit im Zentrum des Habsburgerstaats. Sie entzündete sich an der kontroversiellen Diskussion nicht literarischer, sondern politischer Sachverhalte, die oft kirchenkritischer Natur waren, wie Franz M. Eybl und Matthias Pernerstorfer in ihren Beiträgen ausführen. Der dazu passende Lektüremodus privilegierte tagesaktuelle publizistische Genres gegenüber der nach wie vor eher stagnierenden, sozial ‚legitimierten' Kunstliteratur im emphatischen Sinn, die sich in Westeuropa sowie im protestantischen Deutschland schon längst als wichtige Kulturform durchgesetzt hatte. In Wien übertraf der Bedarf an politisch motivierten Texten das Interesse an ästhetischen Belangen bei Weitem – ein mediengeschichtlicher Umstand, dessen sozial- und zivilisationstheoretische Bedeutung Ernst Wangermann hervorgehoben hat: „The moment the political sphere was opened to the ordinary people, they […] claimed the right to have their say on what was happening. They discussed political questions at home, in the street, in coffee-houses and inns. […] The British Ambassador referred to a freedom of debate which was ‚almost as extensive as in England'."[86] Die von Pezzl ausdrücklich erwähnte Möglichkeit der Lektüre im Kaffeehaus scheint damals ein Wiener Spezifikum gewesen zu sein: Gustav Gugitz zufolge erfasste der Wiener Kaffeesieder Johann Michael Hertl, seit 1771 Besitzer des Kramer'schen Kaffeehauses, als erster die Zeichen der Zeit, „indem er in sein sonst wenig anziehendes Lokal […] die Literaten dadurch zu locken verstand, daß er ihnen reichlich Lesestoff, im Gegensatz zu den anderen Kaffeehäusern, zur Verfügung stellte".[87] Diese Innovation kann bildungs- und kulturhistorisch kaum überbewertet werden, wie schon Leslie Bodi hervorgehoben

85 Ebd., 552f.

86 Ernst Wangermann, The Austrian Achievement 1700–1800. London 1973, 137f.

87 Gugitz, Kaffeehaus, wie Anm. 82, 63.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

hat: „Durch die in den Kaffeehäusern und in manchen der Weinhäuser und Bierschenken aufliegenden Broschüren und Zeitungen werden neue Lesemöglichkeiten für breite Volksschichten geschaffen."[88] Die Bedeutung dieser Medien war schon den Zeitgenossen offensichtlich: „Welche Leere, welche langweilige Stokung würde in unsrer Gesellschaft herrschen, wenn die Zeitungen unsre Neugierde, unsre Plaudersucht nicht täglich mit neuem Stof versähen!"[89] Die Zeitungslektüre wird bei Pezzl wiederum als dezidiert großstädtische und zugleich als sozial geradezu egalisierende Praxis stilisiert:

> Es ist eine unläugbare Wahrheit, daß die Zeitungen vieles zur Verfeinerung, zur Bildung eines Volks beitragen. Ein Mensch, der sich bloß auf sich selbst, oder höchstens auf einen kleinen Zirkel ihn umgebender Geschöpfe einschränkt, und sich nichts um die ganze übrige Welt bekümmert, wird immer ein mürrischer, stumpfer unbehilflicher, kurzsichtiger Bürger bleiben. Da hingegen der andere, welcher an dem Thun und Treiben, an dem Wohl und Wehe, an den Narrenstreichen und Edelthaten aller seiner Mitmenschen Theil nimmt, seinen Verstand übt, seine Klugheit schärft, sein Herz fühlbar, und seinen Umgang geselliger macht. Durch die Zeitungen wird jeder wichtiger Zufall, jeder grosse Unglüksstreich, jede neue Erfindung, jeder gute oder bedenkliche Auftritt mit einer Schnelligkeit über alle Nationen verbreitet, von der die alte Welt keinen Begriff hatte. Diese Flugblättchen sind ein gleich grosses Bedürfniß und Vorzug unsrer Zeiten: sie herrschen in den Palästen und Buden, in den öffentlichen und privat Häusern.[90]

Dass Wien im ausgehenden 18. Jahrhundert eine Metropole von bemerkenswerter Internationalität war, zeigt sich etwa im Umstand, dass hier 1786 neben deutschsprachigen politischen Zeitungen und anderen Periodika ökonomischer sowie theologischer Ausrichtung auch „eine *Gazette de Vienne*, eine *Gazetta di Vienna*, *Ephemerides Vindobonenses* (eine lateinische Zeitung), eine ungarische Zeitung" sowie „eine *Compilation complette*" erschienen[91], allerdings kein einziges genuin „literarisches, periodisches Blatt", wie Pezzl kritisch bemerkte.[92]

Von erheblicher Bedeutung für eine praxeologisch ausgerichtete Kulturgeschichte Wiens um 1800 ist Pezzls Beschreibung öffentlicher Lektüremöglichkeiten im Kapitel „Kaiserliche Bibliothek", das gleich superlativisch einsetzt:

88 Bodi, Tauwetter, wie Anm. 47, 90.

89 Pezzl, Skizze 4 (1787), wie Anm. 54, 556.

90 Ebd., 556f.

91 Italienische Zeitungen werden von Johann Sonnleitner, griechische von Franz L. Fillafer in diesem Band erwähnt.

92 Pezzl, Skizze 4 (1787), wie Anm. 54, 558.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Wenn die Musen irgendwo in der Welt einen prächtigen, einen geschmackvollen und majestätischen Tempel haben, so ist es der Kaiserliche Bibliotheksaal in Wien. / Unbeschreiblich ist der überraschend grosse Eindruk, den man bei dem Eintritt in diesen Saal empfindet. Ich meines Theils muß gestehen, daß mich kein anderes heiliges oder profanes Gebäude je so hingerissen, so entzükt, so mit angenehmem Hochgefühl durchströmt hat, als die Uibersicht dieser Bibliothek.[93]

Nachdem Pezzl den von Johann Bernhard Fischer von Erlach erbauten und von Daniel Gran ausgemalten Prunksaal eingehend gewürdigt hatte,[94] der mit seinem Kuppelfresko zu den schönsten historischen Bibliothekssälen der Welt zählt, kam er auf die außergewöhnliche finanzielle Ausstattung der kaiserlichen Bibliothek zu sprechen: „Die Bibliothek hat bestimmte jährliche Einkünfte, die zum gewöhnlichen Bücherankauf verwendet werden. Aber sie ist nicht bloß auf diesen Fond eingeschränkt. Wenn sich Gelegenheiten darbieten, seltne und zur Vollständigkeit der Bibliothek wesentliche Schriften zu erhalten, so werden sie ohne Rüksicht auf die bestimmte Summe gekauft."[95] Es handelt sich um eine mehr als exzeptionelle Büchersammlung, was in der Folge durch eine Beschreibung besonderer Bestände und Kostbarkeiten anschaulich gemacht wird.[96] Wichtiger noch für eine historische Bestandsaufnahme kultureller Praktiken scheinen allerdings die Nutzungsbedingungen zu sein, die Pezzl folgendermaßen wiedergab:

> Die Bibliothek ist zum öffentlichen Gebrauch gewidmet. Neben dem Saal ist das Lesezimmer, dessen Eintritt im Winter von 9 bis 12 Uhr, und im Sommer von 8 bis 12 Uhr für Jederman offen stehet. Hier findet man eine lange Tafel für ungefähr 40 Personen und noch einige Nebentische. Jedermann ist es frei ein Buch nach Belieben zu begehren, es in diesem Zimmer zu lesen, auch sich Notate und Auszüge daraus zu machen, zu welchem Gebrauch die nöthigen Tintenfässer in Bereitschaft stehen. In diesem Zimmer wird tiefes Stillschweigen beobachtet, um die nach Kenntnißen und Wahrheit dürstenden nicht in ihrer Aufmerksamkeit zu stören.[97]

Während Lesezeiten von drei oder vier Stunden aus heutiger Sicht nicht extrem erkenntnisfördernd und wissenschaftsfreundlich anmuten, scheinen die restlichen Benutzungsregeln im damaligen Vergleich zumindest komfortabel gewesen zu sein.

93 Pezzl, Skizze 3 (1787), wie Anm. 42, 430.
94 Vgl. ebd., 430f.
95 Ebd., 432f.
96 Ebd., 433f.
97 Ebd., 434f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Insgesamt war der Ruf der kaiserlichen Bibliothek so bemerkenswert, dass sie bald auch Zuwendungen privater Gönner auf sich zog.[98]

Was nun die nicht nur in dieser Bibliothek beherbergten Bücher selbst anlangt, so meinte Pezzl, man habe „[b]is auf Marien Theresiens Regierung […] in Wien kaum [gewußt], was Litteratur sey", wohingegen sich mit ihrer Regentschaft in den hiesigen Wissenschaften doch „einiges Licht" verbreitet hätte: „die wahre Heilkunde entstand, und mit ihr alle übrige damit verwandte Wissenschaften, Chemie, Botanik, Naturgeschichte, Physik, Mineralogie etc. zu deren Bearbeitung der einheimische natürliche Reichthum der östreichischen Erbländer gleichsam von selbst einlud."[99] Seitdem hätten heimische Autoren wie Joseph von Sonnenfels, Michael Denis, Karl Mastalier und Tobias Philipp von Gebler auch „den Geist zur Liebe der schönen Wissenschaften" geweckt: „Man fieng an, Deutsch zu lesen; das Theater wurde gereinigt; einige periodische Schriften lehrten durch Ernst und Spott die ersteren Grundlinien von Moral, Menschenkenntniß, praktischer Lebensphilosophie."[100] Gleichwohl hätten „die schönen Wissenschaften, die leichte Litteratur, die Lebensphilosophie im populären Gewande" trotz ihrer unbestreitbaren Vorzüge für das gesamte Gemeinwesen „die Gunst der Monarchin nicht erringen" können,[101] was sich erst mit der Regierungsübernahme Josephs II. sichtbar geändert habe: „Die Lesefreyheit ward erweitert, und die Freiheit zu schreiben dem Genius des Inlandes dargegeben. Unter den ernsthaftern Wissenschaftszweigen werden vorzüglich Geschichte, Heilkunde, Chirurgie, Mineralogie, Botanik, Chemie, Mathematik, betrieben."[102] Josephs Reformen haben dieser optimistischen, ja geradezu propagandistischen Einschätzung zufolge einen echten Modernisierungsschub angestoßen. Am Zustand der Wiener Literatur im engeren und modernen Sinn sowie an ihren maßgeblichen heimischen Vertretern übte Pezzl bei aller Würdigung gleichwohl nach wie vor scharfe Kritik:

> Unter den schönen Wissenschaften hat die Muse der Dichtkunst die meisten und würdigsten Söhne. Für das Theater wird vieles, aber meist nur ziemlich mittelmässiges Zeug gearbeitet. Im Fach der Romane ist bisher noch sehr wenig Gutes zur Welt gekommen.

98 Ebd., 435f.: „Einige Privatleute, auch Fremde, haben ein oder das andere äusserst seltne Buch aus freiem Trieb in diese Bibliothek gegeben. Dieß ist ein großmüthiges Benehmen, der Nachahmung jedes Wissenschaftsfreundes würdig. Solche einzelne merkwürdige Bücher werden nach dem Tode des Besizers gewöhnlich von unwissenden Erben verworfen oder verwüstet, da sie hingegen in einer solchen kostbaren Sammlung einer würdigen Pflege genießen, zum Gebrauch des Publikum dienen, und ein bleibendes Denkmal von der edelmüthigen Denkart ihres Besizers stiften."

99 Pezzl, Skizze 4 (1787), wie Anm. 54, 473.

100 Ebd., 473f.

101 Ebd., 474f.

102 Ebd., 475f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Ein Gebrechen der wienerischen Litteratoren ist auch, daß sie sich nicht eifrig genug um litterarische Neuigkeiten bekümmern. Es besteht nicht eine einzige inländische Anstalt, um dem Publikum Nachrichten von merkwürdigen Erscheinungen und Verfügungen im Reiche der Wissenschaften zu geben. Sehr gute Bücher, die nicht einen allgemeinen lebhaften Eindruck auf das deutsche Publikum machen, oder hohes Lokalinteresse enthalten, bleiben in Wien oft Jahre lang, auch wohl gänzlich unbekannt.[103]

Das Fehlen eines dezidiert literarischen Journals oder eines heimischen wissenschaftlichen Rezensionsorgans schlug sich demnach in einer weitverbreiteten Ignoranz nieder – und letztlich auch in der Beschaffenheit der literarischen Produktion selbst, was im vorliegenden Band der Beitrag Lydia Rammerstorfers bestätigt. Tatsächlich hatte Wien trotz einer bemerkenswerten Zahl an Schriftstellern[104] lange kaum Dichter, die über die Stadt- und Landesgrenzen hinaus wirkten – sieht man einmal ab von damaligen Größen wie Michael Denis, Aloys Blumauer und Pezzl selbst. Insbesondere mangle es hier,

> wie zwar in ganz Deutschland überhaupt, an solchen Schriftstellern, welche die Kunst besizen, in kleinen Romanen, Erzählungen, Gedichten, Briefen, und andern Aufsäzen, Szenen aus der wirklichen Welt, schlichten Menschensinn, gute gesunde Lebensphilosophie, Welt- und Menschen-Kenntniß etc. in leichten feinen Styl, mit der lachenden Mine der Satyre, des gewürzten Spottes, ohne pedantische Richtermine, ohne seichte, gemeinpläzige Deklamazion, ohne staubigen Schulwiz vorzutragen.[105]

Eine für einen solchen urbanen Gehalt und den dazugehörigen leichten Ton erforderliche gesellschaftliche Schulung sei letztlich nur in einer Groß, ja Hauptstadt wie Wien zu erwerben:

> Allein diese Kunst erwirbt sich nicht leicht ohne genaue Kenntniß und persönlichen Umgang mit der schönen grossen Welt: und wenn die Vornehmen von Wien sich beklagen, daß so wenig lesbares für sie hier zur Welt kommt, so sind sie nicht wenig Schuld daran. In England und Frankreich schäzt man den feinen Schriftsteller der größten Gesellschaft würdig, man zieht ihn aus der Provinz in die Hauptstadt, man ehret ihn, man sucht feinen Umgang, er ist in den Palästen der Grossen zu Hause. Nicht so hier. Der deutsche Ahnenstolz würde darüber in Verzweiflung gerathen.[106]

103 Ebd., 476.
104 Vgl. Wolf, Glanz, wie Anm. 47, 258f.
105 Pezzl, Skizze 4 (1787), wie Anm. 54, 477.
106 Ebd., 478f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Im Anschluss an diesen kontrastiven Befund, der in der ‚besseren' Wiener Gesellschaft ein regelrechtes zivilisatorisches Defizit konstruiert und ihr einen großen Teil der Verantwortung für den suboptimalen Zustand der heimischen Dichtkunst zuschreibt, entwickelt Pezzl ein vehementes Plädoyer für mehr Förderung der schönen Literatur durch den österreichischen Adel: „[D]ie Grossen sollten um ihrer eignen Ehre willen mehr für diejenigen thun, die sie so oft von der Folter der Langweile erlösen. / In der That ist nichts unbilliger als die gewöhnliche Behandlung der guten Schriftsteller. Woher hat denn der Bebänderte Mann sein Wissen, das ihn zu dieser oder jener Würde erhob; woher hat das Stuzerchen seinen Wiz, die gezierte Dame ihre Empfindeley, als aus den Büchern!"[107]

Von seiner Diagnose einer (zu) geringen obrigkeitlichen Förderung der schönen Literatur in der Volkssprache Deutsch, die mit den Ergebnissen historiografischer Forschung zu den Verhältnissen in Wien durchaus kongruiert,[108] nahm Pezzl auch den Kaiser selbst keineswegs aus; er wendete sie vielmehr in einen flammenden Appell:

> Sollte es Seiner Majestät gefallen, öfters irgend ein Zeichen Ihres allerhöchsten Beifalls über eine litterarische Arbeit von sich zu geben, so würde dadurch die Litteratur Oestreichs unausbleiblich grössere und schnellere Schritte machen, als sie bisher gethan hat. Regierungsanstalten allein machen die Fürsten nicht unsterblich. Augusts Regententhaten sind längst samt seinem ganzen Reich zum Nichts geworden, aber noch lebt er als Freund der Musen in Horazen.[109]

Angesichts der ausbleibenden Wirkung anderer Argumente scheint Pezzl 1787 der Appell an die Eitelkeit des absoluten Monarchen ein probates Mittel gewesen zu sein, um die staatliche Aufmerksamkeit für die Belange der von ihm selbst vertretenen Dichtkunst zu befördern. Die vergleichsweise geringe Publikationstätigkeit der Wiener Bildungsschicht begründete er im Abschnitt „Schriftsteller" darüber hinaus mit einer angeblichen habituellen Differenz zwischen dem süddeutsch-katholischen und dem norddeutsch-protestantischen Raum, die – wenn sie überhaupt ernstgenommen wird – vielleicht auf die prägende Kraft der katholischen Klöster zurückzuführen ist:

> Ich rede hier nicht von den Gelehrten, sondern nur von den Schriftstellern Wiens. Diese Benennungen sind nicht von gleicher Bedeutung. Man kann ein wahrer Gelehrter

107 Ebd., 479f.

108 Vgl. Wolf, Glanz, wie Anm. 47, 87–268.

109 Pezzl, Skizze 4 (1787), wie Anm. 54, 481f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> seyn, ohne jemals ein Buch geschrieben zu haben; man kann im Gegentheil viele Alphabete zu Markte bringen, ohne gelehrt zu seyn. Es gibt im südlichen Deutschland sehr viele und sehr gründliche Gelehrte, die nie ein Buch schreiben; es gibt im nördlichen Deutschland eine Menge Büchermacher, denen Anspruch auf Gelehrsamkeit wohl nicht zustehet.[110]

Dass zu dieser Zeit gerade in Wien häufig anonyme Skribenten zahllose Publikationen auf den Markt warfen, die selbst keineswegs „Anspruch auf Gelehrsamkeit" erheben konnten, erwähnte Pezzl in diesem Zusammenhang nicht – wohl weil es seine lokalpatriotische Beweisführung beeinträchtigen würde. Nur wenige Seiten weiter heißt es allerdings im Abschnitt „Broschüristen" in der blumigen Metaphorik einer Naturkatastrophe:

> Wie ein Sturmwind aus Süden oft in den öden Sandwüsten des inneren Afrika ein Heuschrekenheer emporhebt, und plözlich über eine ruhige Provinz hinschleudert: so hob das kaiserliche Handbillet über die Preßfreiheit im J. 1781 aus den öden Köpfen selbstgefälliger Müssiggänger jenes bekannte unzählbare Broschürenheer empor, und ließ es auf das erstaunte Wien niederregnen. / Vom Tage dieser Federnfreiheit bis zu Ende des August 1782 waren schon über tausend solcher Heftlein erschienen.[111]

Es handelt sich hierbei, wie oben bereits erwähnt, um ein großstädtisches und überdies höchst modern anmutendes Medienereignis. Das Medium bzw. die Gattung der Broschüre über alle möglichen Phänomene und Probleme der Großstadt[112] steht für urbane Bewegtheit und weist mindestens ebenso voraus in die Boulevard- und Massenmedien der Moderne, wie es genetisch auf die Flugschriften der Frühen Neuzeit zurückgeführt werden kann: „Die Drukereien konnten die Preßbengel nicht schnell genug drehen, die Zensoren lasen sich die Augen müde an den Manuskripten-Ladungen, die täglich und stündlich auf der Zensur einliefen."[113] Pezzl ließ freilich nicht unerwähnt, dass im Jahr 1784 „die Fluth der Broschüren schon an[fieng], sich zu verlieren", bis 1785 „die ungewöhnliche Menge derselben gänzlich auf[hörte]", und er schließt mit dem Befund: „seit dem steht die Zahl der erscheinenden Broschüren mit der Zahl der übrigen Bücher, mit dem Lesebedürfniß einer so grossen Stadt, und mit der Broschürenzahl in andern Hauptstädten so ziemlich in leidlichem Verhältniß".[114]

110 Ebd., 483.

111 Ebd., 485f.

112 Vgl. den dezidiert willkürlichen Überblick von Wiener Broschürentiteln in ebd., 486f.

113 Ebd., 487.

114 Ebd., 488.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

4. Gegenläufige Wien-Bilder um 1800 (Seume, de Staël)

Ein ganz anderes und außerdem viel kursorischeres Wien-Bild als Pezzl zeichnete gut 15 Jahre nach ihm der ebenfalls spätaufklärerisch eingestellte, aber aus Kursachsen stammende Johann Gottfried Seume, der im Rahmen seines *Spaziergangs nach Syrakus im Jahre 1802* zwei Wochen in der „Kaiserstadt" zubrachte, wie er sie selbst nannte.[115] Während die *Skizze von Wien* die Stadt in ihrer josephinischen Periode als lebendige Metropole porträtiert hatte, erscheint sie nun in ruhigerer Beleuchtung, sodass die vordem betonte Vitalität des urbanen Lebens merklich abgeschwächt und geradezu heruntergestimmt wirkt. Immerhin bestätigte die Bemerkung, „daß die Straße von Prag nach Wien vielleicht die befahrenste von ganz Europa ist", noch die Tatsache, dass Seume sich einer auch ökonomisch potenten, großen Kapitale näherte: „Uns begegneten eine unendliche Menge Wagen mit ungarischen Weinen, Wolle und Baumwolle: aber die meisten brachten Mehl in die Magazine bey Czaßlau und weiterhin nach der Gränze."[116] Ansonsten war von der aufregenden Lebendigkeit der Großstadt Seume zufolge aber nicht mehr viel zu spüren. Einen Vorgeschmack des Folgenden vermittelte bereits die Schilderung der peinlichen Leibesvisitation am Stadttor, die veranschaulicht, dass die von Pezzl gerühmte obrigkeitliche Beförderung der Lektüre von Seume unter Franz II. so nicht mehr wahrgenommen wurde:

> An der Barriere wurden wir durch eine Instanz angehalten und an die andere zur Visitation gewiesen. […] Mein ganzer Tornister wurde ausgepackt, meine weiße und schwarze Wäsche durchwühlt, mein Homer beguckt, mein Theokrit herumgeworfen und mein Virgil beschaut, ob nicht vielleicht etwas französischer Konterband darin stecke: meine Taschen wurden betastet und selbst meine Beinkleider fast bis an das heilige Bein durchsucht […]. Meine Briefe wurden mir aus dem Taschenbuche genommen, und dazu mußte ich einen goldenen Dukaten eventuelle Strafe niederlegen, weil ich gegen ein Gesetz gesündigt hatte, dessen Existenz ich gar nicht wußte und zu wissen gar nicht gehalten bin: „Du sollst kein versiegeltes Blättchen in deinem Taschenbuche tragen." Der Henker kann so ein Gebot im Dekalogus oder in den Pandekten suchen. Aus besonderer Güte […] erhielt ich die Briefe nach drey Tagen wieder zurück, ohne weitere Strafe, als daß man mir für den schönen vollwichtigen Dukaten, nach der Kaisertaxe, von welcher kein Kaufmann in der Residenz mehr etwas weiß, neue blecherne Zwölfkreuzerstücke gab.[117]

115 I.[ohann] G.[ottfried] Seume, Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802. Braunschweig – Leipzig 1803, 43.

116 Ebd., 20.

117 Ebd., 25f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Schilderungen wie diese führen recht drastisch vor Augen, dass es mit dem josephinischen Reformgeist nach der Regierungsübernahme durch Franz II. nicht mehr weit her war[118] – unabhängig davon, ob etwa einzelne der franziszeischen Verwaltungsreformen sowie das diese betreibende österreichische Beamtentum um 1800 nach wie vor von einem prinzipiell aufklärerischen Geist getragen waren.[119] An dessen Stelle und insbesondere an die von ihm ausgelöste großstädtische Diskutierfreudigkeit trat in vielen Bereichen der Öffentlichkeit ein bleiern drückendes Schweigen in politischen Belangen, das ganz offensichtlich von einer starken Verängstigung der Bevölkerung nach den Jakobinerprozessen und weiteren obrigkeitlichen Unterdrückungsmaßnahmen zeugte. Seume sprach das auch direkt an – und unmissverständlich aus:

> Ueber die öffentlichen Angelegenheiten wird in Wien fast nichts geäußert, und Du kannst vielleicht monatelang auf öffentliche Häuser gehen, ehe Du ein einziges Propos hörst, das auf Politik Bezug hätte; so sehr hält man mit alter Strenge ebensowohl auf Orthodoxie im Staate wie in der Kirche. Es ist überall eine so andächtige Stille auf den Kaffeehäusern, als ob das Hochamt gehalten würde, wo jeder kaum zu athmen wagt. Da ich gewohnt bin, zwar nicht laut zu enragieren, aber doch gemächlich unbefangen für mich hin zu sprechen, erhielt ich einige Mahl eine freundliche Weisung von Bekannten, die mich vor den Unsichtbaren warnten. Inwiefern sie recht hatten, weiß ich nicht; aber so viel behaupte ich, daß die Herren sehr unrecht haben, welche die Unsichtbaren brauchen.[120]

Man meint nachgerade, hier wäre nicht von derselben Stadt wie bei Pezzl die Rede. Von den vielgerühmten josephinischen Freiheiten und der offenen Gesprächsatmosphäre in den Cafés und Weinschenken schien sich nur fünfzehn Jahre später kaum etwas erhalten zu haben. Gegenüber der nunmehr laut Seume sichtlich eingeschüchterten Wiener Gesellschaft erlaubte sich der Zugereiste aus dem Norden sogar spaßhaft eine symbolpolitische Provokation:

> Einmahl spielte mir meine unbefangene Sorglosigkeit fast einen Streich. Du weißt, daß ich durchaus kein Revolutionär bin, weil man dadurch meistens das Schlechte nur schlimmer macht; ich habe aber die Gewohnheit, die Wirkung dessen was ich für gut halte zuweilen etwas lauter werden zu lassen, als es vielleicht gut ist. So hat mir der Marseiller Marsch

118 Vgl. EBD., 25, auch die ergänzende – und bezüglich der Angemessenheitsfrage für die franziszeische Administration nicht sehr schmeichelhafte – Angabe, dass Seume als vermeintlicher Jude besonders intensiv durchsucht wurde: „Ich armer Teufel wurde hier in bester Form für einen Hebräer angesehen, der wohl Juwelen oder Brabanter Spitzen einpaschen könnte. Ueber die Physiognomen! Aber man mußte doch den *casum in terminis* gehabt haben. *I must needs have the face of a smuggler*."

119 Vgl. dazu die Beiträge von Franz L. FILLAFER und Gernot WALDNER im vorliegenden Band.

120 SEUME, Spaziergang, wie Anm. 115, 35f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> als ein gutes musikalisches Stück gefallen, und es begegnete mir wohl, daß ich, ohne eben irgend etwas zu denken, eben so wie aus irgend einem anderen Musikstücke, einige Takte unwillkührlich durch die Zähne brumme. Dieß geschah einmahl, freylich sehr am unrechten Orte, in Wien, und wirkte natürlich wie ein Dämpfer auf die Anwesenden. Mir war mehr bange für die guten Leute als für mich: denn ich hatte weiter keinen Gedanken, als daß mir die Musik der Takte gefiel, und selbst diesen jetzt nur sehr dunkel.[121]

Wien galt nunmehr als ‚unrechter Ort' für freiheitliche Belange, in dem allenthalben „übergroße Aengstlichkeit" herrschte. Dass dies von vielen Zeitgenossen als unverhältnismäßig eingeschätzt wurde, führt Seume ironischerweise am Beispiel eines österreichischen Offiziers vor Augen, der in der Kaserne mehr Freiheiten als an den öffentlichen Orten Wiens wahrgenommen habe, dessen drückender Klosteratmosphäre er durch eine Rückkehr zum Militär entkommen wolle:

> Ich erinnerte mich eines drolligen, halb ernsthaften, halb komischen Auftritts in einem Wirthshause, der auf die übergroße Aengstlichkeit in der Residenz Bezug hatte. Ein alter, ehrlicher, eben nicht sehr politischer Oberstlieutenant hatte während des Krieges bey der Armee in Italien gestanden und sich dort gewöhnt, recht jovialisch lustig zu seyn. Seine Geschäfte hatten ihn in die Residenz gerufen, und er fand da an öffentlichen Orten überall eine Klosterstille. Das war ihm sehr mißbehaglich. Einige Tage hielt er es aus, dann brach er bey einem Glase Wein ächt soldatisch laut hervor und sagte mit recht drolliger Unbefangenheit: „Was, zum Teufel, ist denn das hier für ein verdammt frommes Wesen in Wien? Kann man denn hier nicht sprechen? Oder ist die ganze Residenz eine große Karthause? Man kommt ja hier in Gefahr das Reden zu verlernen. Oder darf man hier nicht reden? Ich habe so etwas gehört, daß man überall lauern läßt: ist das wahr? Hole der Henker die Mummerey! Ich kann das nicht aushalten; und ich will laut reden und lustig sein." Du hättest die Gesichter der Gesellschaft bey dieser Ouverture sehen sollen! Einige waren ernst, die andern erschrocken; andere lächelten, andere nickten gefällig und bedeutend über den Spaß: aber niemand schloß sich an den alten Haudegen an. Ich werde machen, sagte dieser, daß ich wieder zur Armee komme; Das todte Wesen gefällt mir nicht.[122]

Ungeachtet solcher kritischer Beobachtungen schwärmt auch Seume von den kulturellen Highlights der Hauptstadt wie den Gemälden und Kupferstichen Heinrich Friedrich Fügers, des Direktors der k.k. Kunstakademie und Bildergalerie, dessen künstlerische Bedeutung er sogar mit jener Jacques Louis David verglich[123] – höher und internationaler hätte er sie kaum einstufen können.

121 Ebd., 36.
122 Ebd., 37.
123 Vgl. ebd., 26–31.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Weniger begeistert zeigte Seume sich hingegen von der (deutschen und italienischen) Theaterlandschaft Wiens,[124] die er resümierend in folgende Formel fasste: „Die Herren Kasperle und Schikaneder mögen ihre subordinierten Zwecke so ziemlich erreicht haben; aber das Nationaltheater ist, so wie ich es sah, noch weit entfernt, dem ersten Ort unsers Vaterlandes und der Residenz eines großen Monarchen durch seinen Gehalt Ehre zu machen."[125] Insgesamt erweist sich Seumes Wien-Bild mithin als zwiespältig, was sich auch in seinem Bericht über den „einzigen böotischen, aber auch ächt böotischen Auftritt" des „Präsident[en] der italiänischen Kanzley" niederschlägt, den er inklusive ausführlicher Zitate von dessen deftigen Äußerungen in einer Art Lautschrift des Wiener Dialekts als Exempel eines wildgewordenen Amtsschimmels so indigniert wie unterhaltend schildert.[126]

Wiederum ein anderes, ebenfalls kursorisches Wien-Bild vermitteln weitere zehn Jahre später die einschlägigen Passagen in Germaine de Staëls wirkungsmächtiger kulturgeschichtlicher Darstellung *De l'Allemagne*, die 1813 im britischen Exil und bereits im Folgejahr auch in deutscher Übersetzung erschienen ist. Wien, die „Hauptstadt von Deutschland",[127] wie es auch hier wiederum mehrmals heißt, erscheint nunmehr deutlich rückwärtsgewandt als „eine alte, ziemlich kleine Stadt, mit weitläuftigen Vorstädten" und entspricht generell den Prämissen eines romantischen Deutschlandbildes aus der Perspektive der französischen Emigrantin: „Man behauptet, die ehemals befestigte Stadt sey nicht größer, als sie es zur Zeit der Gefangennehmung Königs Richard Löwenherz war. Die Straßen sind eng wie in den italienischen Städten; die Paläste erinnern an Florenz, und nicht an Deutschland, ausgenommen einige alte gothische Gebäude, wodurch die Einbildungskraft in die Zeiten des Mittelalters zurückgeführt wird."[128]

Der Akzent dieser romantischen Stadtbeschreibung liegt keineswegs auf einer Vermittlung von Urbanitätserfahrung, sondern im Gegenteil auf einer möglichst großen Kontrastwirkung zu Paris und Frankreich im Allgemeinen. Was die Ausmaße Wiens betrifft, ist die Rede hier freilich nur von den innerhalb der Befestigungsanlagen liegenden Teilen der urbanen Gesamtagglomeration. Trotz ihres vordringlichen Interesses an Phänomenen angeblich ‚deutscher' Innerlichkeit stellt auch Mme de Staël sozial- und kulturgeschichtliche Betrachtungen an, die für den Zusammenhang des vorliegenden Sammelbandes belangvoll erscheinen – etwa mit Blick auf den Prater, den Joseph II. 1775 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatte:[129] „Es giebt keine große Stadt, welche nicht ein Gebäude, einen Spaziergang, ein

124 Vgl. EBD., 32–35.

125 EBD., 35.

126 Vgl. EBD., 40–43.

127 Germaine Baronin von STAËL-HOLSTEIN, Deutschland, Erste Abtheilung. Berlin 1814, 73 u. 79.

128 EBD., 63.

129 Vgl. dazu den Beitrag von Susana ZAPKE im vorliegenden Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

merkwürdiges Kunst- oder Naturwerk hätte, woran die Erinnerungen der Kindheit haften. Dieses Interesse dürfte, dünkt mich, für die Wiener der *Prater* haben."[130] Dort findet sogar die französische Berichterstatterin Einiges zu sehen, was auf die Urbanität und Internationalität Wiens verweist – etwa: „Man bemerkt oft in diesem bunten Gewimmel, orientalische, ungarische, polnische Trachten. Diese regen die Einbildungskraft auf […]."[131] Die großstädtische Internationalität wird freilich nicht nur positiv verbucht:

> Wien ist die Hauptstadt von Deutschland, die Stadt, wo sich alles, was zum Vergnügen des Lebens gehört, zusammen findet. Wien hätte längst dem deutschen Geist die ersprießlichsten Dienste leisten können, wenn sich die Fremden nicht in den beinahe ausschließlichen Besitz der guten Gesellschaft gesetzt hätten. Aber was geschah? der größte Theil der östreichischen Nation, der sich der französischen Sprache und den französischen Sitten nicht anfügen konnte, zog sich aus der großen Lebenswelt zurück; und so kam es, daß sich dieser Theil der Nation nicht durch den weiblichen Umgang abschliff, zugleich blöde und roh blieb, alles verschmähte, was man gemeinhin durch Grazie versteht, und gleichwohl insgeheim diesen Mangel empfindlich fühlte; so kam es, daß unter dem Vorwand eines militärischen Berufs, ein großer Theil der Nation seine Geistesbildung vernachläßigte, und dabei diesem Berufe selbst nur mit Trägheit nachhing, weil er nie etwas hörte, was ihm den Werth und den Reiz des Ruhms anschaulich gemacht hätte. Man hielt sich für einen ächten Deutschen, sobald man sich von Gesellschaften ausschloß, wo der Ausländer das erste Wort führte, ohne darauf bedacht zu seyn, die Lücke durch andere Gesellschaften auszufüllen, worin Geist und Seele die nothwendige Bildung hätten erhalten können.[132]

Die „Seele der guten Gesellschaft" werde ihn Wien deshalb von „Polen und Russen" gebildet, während Einheimische in diesen Zirkeln kaum anzutreffen seien – ein Resultat angeblich geringen Nationalbewusstseins, dessen Befund wohl auch von der damaligen Multikulturalität Wiens zeugt. Während Pezzl indes die freie Gesprächskultur im josephinischen Wien gerühmt hatte, vermittelt de Staël – ähnlich wie vor ihr schon Seume – vom franziszeischen Wien ein geradezu konträres Bild, demzufolge die soziale Interaktion der hiesigen Bevölkerung sich in der Konzentration auf Äußerlichkeiten erschöpft hat; eine darüber hinausgehende urbane oder gar kritische Kommunikation habe hingegen kaum mehr stattgefunden: „Die schöne Welt begiebt sich wöchentlich drei- oder viermal in Masse von einem Gesellschaftssaal in den andern. Es geht Zeit an dem Putztisch verloren; Zeit auf der Straße, ehe man aussteigen, Zeit auf dem Flure, ehe man einsteigen kann; bei Tische gehen drei

130 Staël-Holstein, Deutschland, wie Anm. 127, 64.

131 Ebd., 67.

132 Ebd., 79.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

gute Stunden verloren; und in so zahlreichen Zirkeln ist es geradezu unmöglich, etwas zu hören, was sich über gewöhnliche Unterhaltungsformeln erhöbe."[133]

Hier schlägt sich offensichtlich die veränderte Struktur öffentlichen Räsonnierens nieder, das in keiner Weise mehr seinem vielgerühmten Zustand aus den 1780er Jahren gleicht, was wohl auf die massiv verschärfte franziszeische Zensurpolitik zurückzuführen ist:

> Wer bemerkt nicht in diesem täglichen Zusammentreffen einer ganzen Menschenklasse, eine geschickte Erfindung der Mittelmäßigkeit, die Eigenschaften des Geistes niederzudrücken? Käme es so weit, daß man das Denken als eine Krankheit anzusehen hätte, deren Heilung man einer regelmäßigen Lebensart unterwerfen müßte, so könnte man kein besseres Mittel finden, als eine zugleich rauschende und unschmackhafte Zerstreuung; eine Zerstreuung, die keinen Ideengang, keine Ideenentwickelung gestattet, und die Sprache zu einem Wörterklang verwandelt, zu welchem Menschen, wie Vögel, abgerichtet werden können.[134]

Der zuletzt zitierte Passus macht wenig Werbung für eine offensichtlich vom Pariser Modell abweichende Großstadtkultur unter den Vorzeichen der politischen Reaktion und Repression von den Jakobinerprozessen bis zur Regentschaft Metternichs. Die Romantikerin de Staël selbst empfahl hier einen biedermeierlichen Rückzug aus der Gesellschaft, ohne dies aber in einen Zusammenhang mit den politischen und sozialen Bedingungen kultureller Praxis zu stellen, wodurch ein durchaus merkwürdiger Eindruck entsteht:

> Ich habe in Wien ein Stück aufführen sehen, in welchem Harlekin in einer stattlichen Perücke und einem großen Faltenrock auftrat, sich mit einemmale aus sich selbst herausstahl, Rock und Perücke stehen, sie statt seiner paradieren ließ, und seines Weges ging, um anderswo zu leben. Ich möchte beinahe allen denen, die in den Gesellschaften der großen Welt auftreten müssen, denselben Rath geben. Man besucht sie nicht, um den Gegenstand zu finden, dem man gefallen möchte. In Oestreich beschränken sich die Neigungen auf das Innere der Familien; so streng sind die Sitten, so ruhig das Gemüth. Man besucht diese Gesellschaften ferner nicht aus Ehrgeiz. In Oestreich hat alles einen so regelmäßigen Gang, daß der Intrigue wenig Raum gelassen wird; und überdieß würden sie in so großen Gesellschaften wenig Spielraum finden. Diese Besuche, diese Zirkel sind erfunden, damit Alle zu einer und derselben Stunde dasselbe thun mögen; man zieht die

133 Ebd., 71f.
134 Ebd., 72.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Langeweile, die man mit seines gleichen theilt, der Unterhaltung vor, die man sich selbst würde schaffen müssen.[135]

De Staëls Hypostasierung typisch ‚österreichischer' Sitten und Gemütsart behauptet deren angebliche Präferenz für das Innerliche und Private gegenüber dem Gesellschaftlichen und stellt sie als allgemein vorbildhaft dar. Aus heutiger Sicht sollte ein sozial- und kulturgeschichtlich informierter Blick solchen Naturalisierungen kultureller Praxis entgegenwirken, sie zumindest nicht als zutreffende und hinreichende historische Charakteristik gelten lassen, sondern als Resultate einer ganz bestimmten historischen Situation, die als Produkt eines spezifischen, kulturell vorgeformten Blicks darauf zu untersuchen sind. Letzteres schlägt sich etwa in der Tatsache nieder, dass Pezzl in seiner spätaufklärerischen Wien-Beschreibung gerade die sozialen Aspekte und Möglichkeiten einer lebendigen Großstadt in den Vordergrund zu rücken suchte, während die selbst aus dem revolutionären Frankreich geflohene Germaine de Staël im Gegenteil danach strebte, ihren Leserinnen und Lesern den Rückzug ins Familiäre als menschlichen Idealzustand anzuempfehlen.

5. Kontinuitäten und Brüche: Die Beiträge zum vorliegenden Band

Die vorgestellten Stadtbeschreibungen und Urbanitätswahrnehmungen von Pezzl, Seume und de Staël führen in all ihrer Unterschiedlichkeit exemplarisch die urbane Vielfalt Wiens um 1800 und Kontinuitäten sowie Brüche in der sozialen, politischen, kulturellen und künstlerischen Entwicklung vor Augen. Zu vielen der genannten Aspekte existieren mittlerweile bemerkenswerte Einzelstudien, doch fehlt nach wie vor eine Darstellung, welche die Koexistenz sowie das Zusammenspiel der unterschiedlichen Medien und Künste transdisziplinär in den Blick nimmt und dabei die Thematisierung von Widersprüchen nicht scheut. Die hier versammelten Beiträge, die im September 2023 im Rahmen der Tagung „Wien um 1800. Eine Großstadtkultur im historischen Umbruch" an der Universität Wien vorgestellt wurden, nähern sich diesem Vorhaben aus unterschiedlichen disziplinären Blickwinkeln, setzen verschiedene inhaltliche Akzente und entwickeln teilweise auch konfligierende Einschätzungen und Bewertungen, die in ihrer Vielfalt und gegenseitigen Perspektivierung die Innovativität des vorliegenden Bandes begründen. Neben der urbanen Musik- und Theaterpraxis sowie akademischen Kunstsammlungen und -ausstellungen und dem dazugehörigen, mehr oder weniger kritischen Diskurs[136] werden auch stärker alltagspraktische Kulturformen wie die großstädtische

135 Ebd., 72f.

136 Vgl. dazu den Beitrag von Eva Kernbauer in diesem Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Kaffeehaus- und Salonkultur, das Broschüren-, Zeitschriften- und Zeitungswesen sowie andere Formen populärer Wissensvermittlung in den Fokus der Betrachtung gerückt.

Franz L. Fillafer eröffnet den Abschnitt „Grundrisse Wiens" mit mehreren Argumenten dafür, dass es sich bei „Wien um 1800" um eine auf drei Ebenen „plurikulturelle" Stadt handle, nämlich hinsichtlich der Demographie, des Stellenwerts von Migranten innerhalb staatlicher und künstlerischer Institutionen sowie der von Zeitungen über Akademien bis hin zu Verlautbarungen gelebten Mehrsprachigkeit. Zwar habe sich die Semantik von „Pluralität" nach 1800 verändert, da der Begriff häufig zur Abwehr nationaler Unabhängigkeitsbestrebungen genutzt worden sei, doch fänden sich inhaltliche Bezüge auf andere Sprachen der Monarchie in linguistischen Abhandlungen (Jernej Kopitar) ebenso wie in einer spezifischen Antikenrezeption, die auch durch den alltäglichen Kontakt mit der griechischen Bevölkerung Wiens geprägt war. Fillafer schlägt vor, die Rolle der deutschsprachigen Intelligenz innerhalb der Monarchie neu zu periodisieren: einer Identifizierung mit protestantischen Gelehrten unter Maria Theresia folge eine Selbstüberhöhung unter Joseph II. und nach 1800 eine paternalistische Abwehr von anderssprachigen Nationalismen, die häufig nur die eigene „deutschnationale[ ] Gesinnung" als unproblematisch gelten ließ.

Auch im Beitrag von Simon Karstens ist es das Panorama der Großstadt, aus dem die These entwickelt wird. Unter Bezug auf aufklärerische Schriftsteller gibt Karstens zunächst einen Überblick über urbane Unterhaltungskultur. Ihre Möglichkeiten reichten von Hetzjagden über Vorstellungen des Kasperls (Johann von La Roche), deutsches Schauspiel und Kreuzerkomödien sowie exklusivere und inklusivere Konzerte, (später Salons genannte) Assembleen, Feuerwerke im Prater, öffentliche Strafen und Sakralkultur, Lesekabinette und Kaffeehäuser bis hin zu Bällen und Redouten, neuen Orten der Öffentlichkeit (Augarten und Prater) und Heißluftballonfahrten. Diese durch Präsenz und Bewegung der Bevölkerung charakterisierten Vergnügungen erregten das Interesse der Kameralwissenschaften. Anhand der Schriften Joseph von Sonnenfels' gewinnt Karstens eine differenzierte Perspektive auf realisierte und gescheiterte Versuche, die Großstadtkultur zu regulieren, um so das Argument zu plausibilisieren, dass es der schwer zu bändigende Hintergrund der Großstadt war, der einige Meilensteine der österreichischen Verwaltung anregte.

Dass „Wien um 1800" im Gegensatz zum „Josephinismus" oder dem „Biedermeier" keine kunsthistorische Epoche ist, konstatiert Werner Telesko zu Beginn seiner Ausführungen. Dennoch können innerhalb der Kunstentwicklung mehrere Tendenzen ausgemacht werden, die für diesen Zeitabschnitt charakteristisch sind. Unter Joseph II. wurden traditionelle Repräsentationsformen programmatisch verabschiedet, auch wenn Leopold II. und Franz II. diesen Impetus wieder etwas abschwächten. Mit der josephinischen Herrschaftsrepräsentation einher gehe die

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Aufwertung von Profildarstellungen sowie die Abbildung von Alltäglichem und Reportagehaftem, was aufklärerische Reformbemühungen unterstützt habe. Der Stil dieser Zeit sei von einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und zunehmender Internationalisierung geprägt. So verbinde etwa der Josefsplatz einen mittelalterlichen Straßenverlauf mit Barockarchitektur und klassizistischen Fassaden; im Kirchenbau seien Vorformen des Historismus zu erkennen. Die Internationalisierung wurde ab den 1770er Jahren vorangetrieben, indem Protagonisten wie Kaunitz zwischen publizistischen Organen, dem Hof und der Akademie der bildenden Künste vermittelten. Eine zweite Welle der Internationalisierung ging von Clemens Metternich aus und kulminierte in zehntausenden internationalen Besucher:innen während des Wiener Kongresses.

In den 1780er Jahren erschienen die ersten utopischen Texte zur Zukunft der Stadt, etwa von Johann Rautenstrauch und János Fekete de Galantha, die sich beide auf den Kupferstich „Stadt im Traum" von Leopold Paur beziehen lassen. Gernot Mayers Beitrag diskutiert zahlreiche städtebauliche Pläne, die erst ein Jahrhundert später realisiert wurden: Schleifung der Stadtmauern, Regulierung des Wienflusses sowie Schaffung einer modernen Infrastruktur. Einige Anregungen seien aus Paris übernommen worden, wo bereits um 1750 eine rege stadtplanerische Publizistik zu konstatieren war und wo Voltaire zum partizipatorischen Handeln der Bürger aufrief. In Wien gründete Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg eine Kommission zur Verschönerung der Stadt. Als materiellen Grund für diese Pläne identifiziert Mayer das enorme Bevölkerungswachstum und die Wohnungsnot ab den 1760er Jahren, was zum Ausbau der Vorstädte führte und wovon auch die Generalkarte Joseph Anton Nagels und der Vogelschauplan Joseph Daniel Hubers ein Zeugnis ablegen. Ein weiterer Generalplan, den Kaunitz Franz II. vorlegte, enthielt ebenso Vorschläge, die erst Jahrzehnte später umgesetzt wurden, zum Beispiel die Eingliederung der Leopoldstadt und den Bau des Donaukanals. Zum realisierten Städtebau dieser Zeit zählt Mayer die Neubauten auf der Freyung, die Baumpflanzungen auf den Stadtwällen sowie den Ausbau der Straßenpflasterung. Eine politisch initiierte Zinssenkung führte zum ökonomisch lukrativen Ausbau der Vorstädte.

Der Abschnitt „Publizistik und Öffentlichkeit" wird von Franz M. Eybl eröffnet. Dieser plädiert in seinem Beitrag dafür, den gängigen Begriff der „Broschürenflut" durch „Broschürenstreit" zu ersetzen, um dem historisch bedingten Ressentiment von Autoren wie Nicolai heute keinen Raum mehr zu geben. Zudem argumentiert Eybl für eine zeitliche und räumliche Präzisierung des wohl wichtigsten Publikationsphänomens der aufklärerischen Epoche. Zeitlich lasse sich bereits anlässlich des Todes von Maria Theresia ein deutlicher Anstieg der Publikationen bemerken. Räumlich könne der Broschürenstreit nicht als ein rein lokales Phänomen bezeichnet werden, da die Broschüren auch in Prag, Freiburg, Passau und Augsburg zirkulierten und dort für publizistische Reaktionen sorgten. Inhaltlich betont Eybl

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

die politische Dimension der Broschüren, da die Religionskritik politische Konsequenzen nach sich zog. Damit ist laut Eybl ein zentraler Unterschied zu ähnlichen publizistischen Phänomenen – etwa den zahlreichen Schriften über die Theodizee anlässlich des Erdbebens von Lissabon – benannt: Der Broschürenstreit markiere mit dem Übergang zur Tageskritik eine neue Form der Medienöffentlichkeit. Diese habe sich auch in Kalendern, Almanachen und Taschenbüchern niedergeschlagen, die ein ähnliches Publikum ansprachen.

Neben dem Augarten und Schönbrunn zählte der Prater zu den zentralen Orten einer neuen Öffentlichkeit in Wien, die während des aufgeklärten Absolutismus entstand. Susana Zapke nennt ebenso die Verdreifachung der Wiener Bevölkerung seit dem 17. Jahrhundert als zentralen Grund für die Freigabe dieser Räume. Ähnlich wie in London, Paris oder Neapel wurden an diesen Orten neue Spielregeln der Geselligkeit erprobt und sanktioniert. Befördert durch den erlaubten Verkauf von Speisen und Getränken wurde der Prater von der Bevölkerung innerhalb weniger Wochen als städtischer Erholungsraum eingenommen. Visualisiert wurde er dennoch vornehmlich als aristokratischer Raum, etwa durch Hieronymus Löschenkohl; historisch adäquate Darstellungen aller dort verkehrenden Gesellschaftsschichten finden sich erst in den 1820er Jahren. Analog zur verwaltungstechnischen Erschließung der Stadt wurden auch die ersten Pläne des Praters vorgelegt. In der Literatur gilt er seit seiner Öffnung als ein „Ort transgressiver Promiskuität". Multimediale Veranstaltungen wurden von Musik begleitet und richteten sich zunächst an den Adel und das Großbürgertum, bevor in den Liedern auch eine klassenlose Gesellschaft besungen wurde und ein eigens diesem Ort gewidmetes Genre, das Praterlied, entstand. Der Prater war für viele Musiker:innen der Spielort, an dem ihre internationale Karriere einsetzte. Auch im Rahmen des in Wien bis 1848 gelehrten Naturrechts finden sich Verweise auf die Landschaft des Praters als einem Ort der Gleichheit.

Neben solchen neuen Orten der Öffentlichkeit konstituierte sich um 1800 mit dem Beamtentum auch eine neue soziale Formation, die sich über Jahrzehnte als kulturtragende Schicht der Habsburgermonarchie erweisen sollte. Gernot Waldners Beitrag verfolgt das Ethos des josephinischen Beamtentums anhand des Lehrbuchs *Über den Geschäftsstil*, einer von Joseph von Sonnenfels verfassten Schrift zur Sprachreform für angehende Beamte, die an der Universität Wien über Jahrzehnte gelehrt wurde. Waldners Beitrag legt zunächst dar, dass die Reform der Beamtenausbildung ein zentrales Anliegen des Josephinismus war. Selbst Beamte, die bereits im Dienst standen, mussten bestimmte Kurse nachholen. Innerhalb der aufklärerischen Sprachreformen hat Sonnenfels' Lehrbuch eine Sonderstellung, und zwar nicht nur, weil er einige Zeit als Staatsstilist galt und viele Gesetze von ihm formuliert wurden, sondern ebenso, weil sein Buch auch pragmatisch und inklusiv ausgerichtet ist, wie Waldner anhand des Umgangs mit Provinzialismen und Fremdwörtern zeigt. Der soziale wichtigste Einschnitt für die Etablierung des

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Beamtentums war die Abschaffung der Kurialien, d. h. der Wegfall der schriftlichen Unterscheidung zwischen Angehörigen des Bürgertums und der Aristokratie innerhalb der bürokratischen Anrede. Nach 1800 erlaubte diese Abschaffung die Etablierung eines eigenen Systems bürokratischer Titel, die den Beamten symbolische Unabhängigkeit sicherte. Das Lehrbuch von Sonnenfels fordert explizit auf, von dieser Unabhängigkeit auch Gebrauch zu machen, etwa dem Souverän alle Gegenargumente eines anstehenden Beschlusses zu explizieren. Nicht zuletzt durch die Verwendung josephinischer Beispiele schuf Sonnenfels mit diesem Lehrbuch der Schriftform eine auch inhaltlich längerfristig – nämlich bis 1848 – wirkende Kodifizierung, die den vielbeschworenen Geist des Josephinismus konservieren sollte.

Trotz der Kontinuitäten wie jener des josephinischen Beamtentums sind nach dem Tod Leopolds II. im Jahr 1792 auch massive Brüche in der Geschichte Wiens zu konstatieren. Johannes Frimmel eröffnet seinen Beitrag mit einem Hinweis auf die 1803 rückwirkend bis 1753 eingeführte Zensur, die ungefähr 2500 Bücher betraf. Der Verkauf von Büchern wurde massiv eingeschränkt, die Zahl der Lizenzen für Buchhandlungen reduziert. Dennoch blieb Wien ein nicht zu unterschätzender Faktor am deutschsprachigen Buchmarkt durch den weiter betriebenen unautorisierten Nachdruck. Verleger wie Johann Thomas von Trattner stellten neue Sammelbände zusammen und schufen so Werke, die wegen ihres Preises sowie teilweise auch wegen ihrer Ausstattung in- und außerhalb Österreichs gekauft wurden. Frimmel argumentiert, dass speziell das Format der vierbändigen Ausgabe den Werkbegriff außerhalb Österreichs prägte. Die kurze Phase der napoleonischen Zensurfreiheit beschleunigte diesen Prozess, da in Wien in kürzester Zeit Ausgaben von Schiller, Goethe, Blumauer, Collin, Alxinger und Caroline Pichler erschienen. Da Wien so zu einem ernstzunehmenden Faktor am deutschen Buchmarkt geworden sei, haben selbst prominente Verleger wie Johann Friedrich Cotta die Kooperation mit Wiener Kollegen gesucht, in den von Frimmel besprochenen Fällen mit den hiesigen Verlegern von Goethe, Schiller und Schlegel. Auf diese Weise wird das prominente Netzwerk der Wiener Verlagslandschaft deutlich, das in der Zeit des Wiener Kongresses seinen lebendigsten Ausdruck fand.

Die jeweilige Definition von „Öffentlichkeit" ist entscheidend dafür, wie die Entwicklungen in Wien um 1800 eingeschätzt werden. Martin Eybls Beitrag differenziert einerseits zwischen vormoderner, repräsentativer und moderner, utopischer Öffentlichkeit und anderseits zwischen mündlicher und schriftlicher Öffentlichkeit. Seine These besagt, dass sich die musikalische Öffentlichkeit als eine moderne und mündliche verstehen lässt, die in Wien nach den Jakobinerprozessen weniger zurückgedrängt wurde als die literarische und die politische Öffentlichkeit. Dafür, dass die mündliche Öffentlichkeit ernst genommen werden muss, sprechen nicht nur die verschärfte Zensur und zunehmendes Spitzelwesen, sondern auch der Umstand der Großstadt selbst: Hier konnte man sich zum Gespräch treffen und war nicht auf den Brief- oder Schriftverkehr angewiesen wie in vielen deutschen Fürstentümern.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Eybl begründet sein Argument auf mehreren Ebenen: Von den mehrsprachigen Theatern über musikalische Textbücher, über Kaffee-, Gasthäuser, Konzertstätten und Salons als Verbindungen zwischen erster und zweiter Gesellschaft bis hin zur Gründung von Institutionen wie der Gesellschaft der Musikfreunde (1812/1813) reichen die Quellen, die seine These stützen. Die Konsequenzen dieser Struktur seien ein umsatzstarker Markt für Musikalien, Instrumente und Unterricht, eine zunehmende internationale Rezeption der Wiener Musik und, für die einzelnen Künstler:innen, die Möglichkeit, sich durch Auftritte, Lehrtätigkeit und Notenverkauf selbst zu finanzieren, unabhängig vom höfischen Mäzenatentum. Einige dieser Elemente und der Bezug zu aufklärerischen Sujets werden summarisch an einer Aufführung von Haydns *Die Schöpfung* illustriert.

Wie die vorliegende Einleitung selbst und mehrere Beiträge deutlich machen, ist die Wahrnehmung dessen, was man unter einer Großstadt versteht, von der eigenen Position und Perspektive abhängig. Daniel Ehrmann diskutiert in seinem Beitrag die Grenzen, die eine Großstadt subjektiven Perspektiven setzen kann. Er geht dabei einerseits in Texten von Pezzl und Stifter dem Blick der Neuankömmlinge nach, denen die sozialen Codes der Stadt fremd sind und die so eine Erfahrung urbaner Einsamkeit machen. Andererseits zeichnet er den Blick auf Wien nach, den Lorenz Hübner, der Herausgeber der *Oberdeutschen Literaturzeitung* hatte. Als katholischer Aufklärer war Hübner der Stadt Wien in kultureller Hinsicht näher als viele protestantische Stadtbeschreiber; gleichzeitig wird aus seiner Perspektive erst das Kräftefeld deutlich, das in Wien schreibende Autoren erfasste, wenn sie in norddeutschen Zeitschriften zu reüssieren versuchten und dort als provinziell eingeordnet wurden. Umgekehrt zeigt Ehrmanns Beitrag, dass viele andernorts bekannte Autoren (Kleist, Schelling) in Wien milde ignoriert wurden. Die Brüder Schlegel, die beide längere Zeit in Wien tätig waren, bestätigen dieses Bild. Sie schreiben ihren habitualisierten Geschmack fort und versuchen in Wien mit Vorlesungen eine Elite zu erreichen, was ihnen auch gelang. Der Adel besuchte ihre exklusiven Veranstaltungen, während ihnen Prominente der Wiener Kulturszene, wie Joseph Schreyvogel, ablehnend gegenüberstanden.

Die im Beitrag von Ehrmann bereits angeschnittene Frage nach sozialen, publizistischen und ästhetischen Vernetzungen steht im Zentrum des dritten Abschnitts „Verbindungen und Netzwerke". Daniel Fulda widmet sich in seinen Ausführungen dem Wiener Verlag Franz Anton Schrämbl. Anhand zweier erfolgreicher Verlagsprodukte – dem kartographiegeschichtlich bedeutenden *Allgemeinen großen Atlaß* und der ersten überregionalen „Sammlung deutscher Klassiker" – rekonstruiert er den über die Grenzen Österreichs hinausgehenden Geltungsanspruch des publizistischen Unternehmens. Den Erfolg der beiden Verlagsprodukte führt Fulda auf die spezifischen Wiener Bedingungen – die schwache Ausdifferenzierung des literarischen Feldes, das Vorherrschen des Nachdruckes, das Fehlen ‚eigener' Klassiker – zurück. Wien sei als Verlagsstandort für Schrämbl besonders günstig gewesen,

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

blieb jedoch, wie Fulda an mehreren Beispielen aufzeigt, eine ‚leere Mitte'. Denn weder die beteiligten Akteure noch die ab- und nachgedruckten Texte und Materialen stammten aus Wien, woraus Fulda schließt, dass Schrämlbs Unternehmung wiederum zur systeminternen Schwächung beitrug, von der sie selbst profitierte.

Mathias Mayer widmet sich in seinem Beitrag der unter anderem vom umtriebigen Literaturvermittler Leo von Seckendorf gegründeten Zeitschrift *Prometheus*, die er mit Blick auf ihre Vermittlungsfunktion zwischen verschiedenen Künsten sowie zwischen Wien und Weimar fokussiert. Der Aufsatz bezieht sich nicht nur auf die umfassenden brieflichen Korrespondenzen Seckendorfs mit der nord- und mitteldeutschen Intelligenzia bzw. die Beteiligung von Autoren wie Goethe oder Johann Heinrich Meyer. Auf der Grundlage vielfältiger Materialien arbeitet Mayer die bislang übersehene Mitwirkung Ludwig van Beethovens am *Prometheus* heraus und betont darüber wiederum die besondere Bedeutung der Musik für die Wiener Großstadtkultur um 1800.

Auch Tilman Venzl und Benedikt Leßmann zeigen in ihrer Darstellung den engen Zusammenhang zwischen der Musikproduktion und den kulturellen, geschmacklichen und politischen Besonderheiten Wiens. Diese spiegeln sich, so ihre These, im Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* wider, was besonders mit dessen Charakter als „Gemeinschaftswerk" von Wolfgang Amadeus Mozart und dem Librettisten Johann Gottlieb Stephanie d. J. zu tun habe. Anders als die bisherige Forschung vertreten die Verfasser die Auffassung, dass die Überarbeitung der Vorlage von Christoph Friedrich Bretzner sowie die Vertonung in einem engen, wechselseitigen Austausch zwischen Komponisten und Librettisten entstand. Sie erteilen damit einer stark auf das individuelle Genieparadigma zugeschnittenen Höherbewertung des Anteils von Mozart eine Absage. Eine praxeologisch interessierte Rekonstruktion der Werkgenese zeigt einen auf „zahlreichen Kompromissen und externen Faktoren" basierenden intensiven Austauschprozess. Diese auf Verständigung zielende Kooperation hänge mit Mozarts Wunsch zusammen, sich als Newcomer in Wien einen Namen zu machen, wofür Stephanie als erfahrener Bühnenprofi und Kenner des Wiener Geschmacks und Hofs ein Erfolgsgarant gewesen sei. Die von Venzl und Leßmann im dritten Teil ihres Beitrages philologisch rekonstruierten Überarbeitungen und Kürzungen der Bretzner'schen Vorlage zeigen schließlich, wie diese Kenntnisse zu zielgerichteten Anpassungen an den Aufführungskontext bzw. wie die Bezugnahme auf lokale und situative Kontexte bzw. auf die Stadtkultur Wiens zur Erhöhung der Publikumswirksamkeit des Stückes beitrugen.

Ähnlich wie Venzl und Leßmann erkundet auch Lydia Rammerstorfer literarische und publizistische Vernetzungen zwischen Wien und Nord- und Mitteldeutschland. Am Beispiel von Johann Baptist von Alxingers *Nachahmung der ersten Satyre des Juvenal*, die in Friedrich Schillers klassizistischer Literaturzeitschrift *Die Horen* erschien und bislang noch nie interpretiert wurde, rekonstruiert sie die

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Auseinandersetzung Alxingers mit der Weimarer Klassik. Die Ablehnung autonomieästhetischer Positionen steht, so die These, in einem engen Zusammenhang mit den spezifischen gesellschaftlichen und politischen Bedingungen in Wien nach dem Tod Josephs II. Die literaturpolitische Ambition, die in den Aufruf zur literarischen Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart mündet und sich direkt gegen die Autonomieästhetik der Weimarer Klassik richtet, verbindet sich in der Satire mit einer Kritik an der Politik von Franz II. und an der Lasterhaftigkeit und Prunksucht der Wiener Gesellschaft als deren unmittelbare Folge. Die Satire gewähre also, so die Schlussfolgerung, Einblicke in die spezifischen Bedingungen der Wiener Schriftsteller in den 1790er Jahren, was sie – als eine oftmals unterschätzte Qualität – mit anderen heteronomen Texten teile. Deshalb, so Rammerstorfers Plädoyer, sollten vermehrt gerade auch solche ‚unselbstständigen' Texte in den Fokus der Literaturwissenschaft treten, die den Kriterien der Kunstautonomie nicht genügen und auf den ersten Blick belanglos sowie unzugänglich wirken, um auf diese Weise eine Auseinandersetzung mit den konkreten Entstehungsbedingungen von Literatur in einem gegebenen sozialen und kulturellen Raum zu ermöglichen.

Elisabeth Grabenweger und Wynfrid Kriegleder beschäftigen sich schließlich mit zwei der zentralsten Netzwerker:innen der Wiener Großstadkultur um 1800. Mit Caroline Pichler stellt der Beitrag von Grabenweger eine der bekanntesten und schillerndsten Persönlichkeiten Wiens und zudem eine bedeutende Frau ins Zentrum. Pichler unterhielt nicht nur einen gut besuchten Salon, in dem von Mozart über die deutschen Romantiker bis hin zu Grillparzer alles verkehrte, was Rang und Namen hatte. Sie war auch eine der meistgelesenen Autor:innen der Restaurationszeit, deren Texte weit über die Grenzen Wiens hinaus positiv rezipiert und in viele Sprachen übersetzt wurden. Im Unterschied zu typischen Schriftstellerinnen der Zeit war Pichler, wie Grabenweger herausstellt, in allen Genres aktiv, auch in der besonders maskulin konnotierten Dramatik. Außerdem publizierte sie, bis auf wenige Ausnahmen, nicht anonym, sondern mit ihrem Klarnamen. Diesem durchwegs professionellen und progressiven autorschaftlichen Agieren Pichlers, das Grabenweger auch anhand ihrer konsequenten Werkpolitik belegt, steht eine literaturgeschichtliche Einordnung als biederer, konservativer Frauenschriftstellerin gegenüber. Grabenweger widerlegt diese Geringschätzung Pichlers nicht nur durch eine Analyse der professionellen schriftstellerischen Praxis. Sie zeigt auch auf, dass Pichler selbst das Bild einer normgerechten, braven Frauenschriftstellerin erschaffen hat, um den Erwartungen der Wiener Öffentlichkeit gerecht zu werden, ohne diese Rolle in der Praxis in jeder Hinsicht zu erfüllen.

Wynfrid Kriegleder widmet seinen Beitrag dem Leben, Werk und Wirken des Schriftstellers und Publizisten Joseph von Hormayer. Das Interesse gilt besonders Hormayers Rolle als zentralem Akteur in der Wiener Kulturszene um 1800 sowie seinem Beitrag zur Konstruktion einer genuin ‚österreichischen' Identität. Beides stehe in einen produktiven Zusammenhang: Hormayer erweise sich als potenter

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Netzwerker, der nicht nur Kontakte zu einflussreichen Personen in Politik und Aristokratie unterhielt, sondern auch zur kulturellen Elite Wiens um 1800. Als Herausgeber verschiedener Periodika, unter anderem der Wiener Zeitung, habe er, so Kriegleder, eine Welle patriotischer Dichtungen (genannt werden unter anderem Texte Heinrich von Collins und Caroline Pichlers) angestoßen, die sein Vorhaben einer Popularisierung österreichischer Geschichte unterstützten. Hormayers Habsburg-Patriotismus schwand jedoch, wie Kriegleder im biographischen Teil des Beitrages zeigt, und wich einem kritischen Blick auf den Kaiserstaat, was sowohl durch ein persönlich angespanntes Verhältnis zur politischen Führung zu erklären als auch paradigmatisch für das problematische Verhältnis Österreichs zu Deutschland sei.

Der den Abschnitt „Großstadtkultur" eröffnende Beitrag von Melanie Unseld verdeutlicht, dass auch lokale Theatertraditionen von internationalen Debatten beeinflusst wurden. Die Revolution von Haiti, die englische Debatte um den Abolitionismus, die Abschaffung der Sklaverei in Paris und deren Wiedereinführung durch Napoleon trugen in vermittelter Weise dazu bei, dass die „Darstellung schwarzer Menschen auf Wiener Bühnen" für eine beachtliche Zahl von Stücken relevant wurde. Zwar haben weder Sujets noch Figuren des damaligen Theaters den Anspruch erhoben, Realität auf die Bühne zu bringen. Dennoch lässt die soziale Bandbreite der dargestellten schwarzen Menschen, die vom „Mohrenkönig" bis zum „Mohrensklaven" reichte, darauf schließen, dass die internationalen Diskurse dazu beitrugen, rassistische Klischees, wie sie etwa in der *Zauberflöte* zum Teil bedient werden, aufzubrechen. Juristische Diskurse spielen dabei ebenso eine Rolle wie die Neucodierung von Liebe als Ergebnis freier Wahl, die in „gemischten" Ehen auf den Wiener Bühnen erscheint. Unseld analysiert eine Reihe von Stücken, die sie in eine Typologie einbettet: Figuren wie der Unzivilisierte (Huber), der edle Wilde (Gleich), Varianten von Shakespeares Othello (Kringsteiner) und Figuren aus dem Kontext des Abolitionismus (Kotzebue, Treitschke) deuten das Spektrum der Darstellung schwarzer Menschen auf Wiener Bühnen an.

Auch für die Entstehung der Wiener Kunstöffentlichkeit sind internationale Vorbilder zentral, wie Eva Kernbauer in ihrem Beitrag zeigt. Durch die öffentliche Zugänglichkeit und eine publizistische Infrastruktur führen die von Paris und London ausgehenden Praktiken einer die Stände transzendierenden Sozialität auch in Wien zu unterschiedlichen Formen der Kunstöffentlichkeit. Die Entwicklung verlief hier nicht linear: Preisausstellungen fanden in der Akademie ab 1731 statt, weibliche Künstlerinnen konnten jedoch nach 1771 keine Vollmitglieder mehr werden. Die Auflösung der Ordensbestände überführte Altarbilder und Gemälde in neu gegründete Kunstinstitutionen wie das Belvedere (1777). Unter dem Protektor Kaunitz wird die Kunstakademie am französischen Vorbild ausgerichtet und das Reglement vereinheitlicht. Zwar lag die Beurteilung der Kunst zunächst bei den Professoren, doch sind von den Leistungsschauen der Jahre 1786

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und 1790 auch in Broschüren gedruckte, anonyme Kritiken erhalten, die Lob und Verbesserungsvorschläge zu den ausgestellten Werken in den öffentlichen Diskurs einbrachten und die Kompetenz des Kritikers von der des Künstlers unterschieden. Inhaltlich verschiebt sich die Kritik nach dem Josephinismus von der in den Institutionen ausgestellten Kunst auf öffentlich sichtbare Werke. Die Debatte um die 1807 errichtete Reiterstatue von Joseph II. lässt den Kampf um eine Neubewertung des Josephinismus deutlich werden. Über das Medium der Kunst hinausgehende Vermittlungsprojekte wie jene von Franz de Paula Gaheis und Joseph Graf Deym verbanden Malerei und Plastik mit Naturwissenschaften, Geschichte und Musik.

Dass sich die Gesellschaft nicht nur mit Kunst und Theater, sondern auch mit ihrer Selbstdarstellung beschäftigte, macht Norbert Bachleitners Beitrag zum *Journal des Luxus und der Moden* deutlich. Vom späten 18. bis ins frühe 19. Jahrhundert wandelt sich das Erscheinungsbild der Öffentlichkeit, der Luxus des Adels wurde durch das Distinktionsbestreben des Bürgertums abgelöst, woraus sich eine neue, breitenwirksame Dynamik der Abgrenzung und Eingemeindung ergab. Drapierte Wachspuppen an europäischen Höfen wurden von Magazinen und Auslagen ersetzt, Werbung für und Magazine über Mode erschienen. Gerade die Großstadt ist aufgrund ihrer großen Zahl an Käufer:innen, des öffentlichen Sehen und Gesehenwerdens prädestiniert dafür, ein zentraler Schauplatz der Mode zu sein, die um 1800 durch protoindustrielle Produktion, in Wien vor allem von Leinen und Seide, auch erschwinglicher wurde. Nach 1789 versuchte man den französischen Einfluss auch modisch klein zu halten, eine ‚deutsche Nationaltracht' konnte in Wien aber nicht Fuß fassen – dafür war die Stadt zu international. Von einem eigenen Wiener Stil bei Schals und Hüten (Johann Schickh) spricht man ab 1810. Schon wenige Jahre zuvor wird Wien von Mode-Journalen in den Kreis der Großstädte Paris und London aufgenommen. Bachleitner beschließt seinen Beitrag mit der Analyse eines Berichts des Journalisten Carl Bertuch, der am Wiener Kongress ein umfassendes Panorama der Großstadt entwarf.

Eine der historiographischen Gefahren bei der Analyse von Wien um 1800 besteht darin, angesichts der josephinischen Reformen und ihrer publizistisch produktiven Wortführer den Umstand außer Acht zu lassen, dass Wien eine katholisch geprägte Stadt war. Matthias J. Pernerstorfer rekonstruiert in seinem Beitrag zunächst ökonomischen Gründe, warum es zur Reduktion der Feiertage, zur Auflösung vieler Bruderschaften und anderen auf Disziplin und Tüchtigkeit zielende Reformen der Kameralistik kam. Er erwähnt explizit, dass auch Teile der Kirche ähnliche Reformen verfolgten und die klare Frontstellung zwischen Staat und Kirche eher tradierter Mythos als historische Realität war. 1783 verbot Joseph II. im Rahmen einer größeren Kampagne gegen „die Frömmigkeit" auch Wallfahrten. In diesem Zusammenhang diagnostiziert Pernerstorfer eine fehlende intellektuelle Differenzierung seitens der Aufklärer: Deren rein rationalistische und spöttische Polemik, etwa von Joseph Richter, ignorierte ihm zufolge die performa-

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

tive Dimension der Religiosität, sodass die in religiösen Ritualen festgelegte Form körperlicher Betätigung nicht als Befreiung von den Mühen des Alltags anerkannt werden konnte. Große Teile des habsburgischen Katholizismus hätten indes im Gegensatz von Ernsthaftigkeit und Ausgelassenheit keinen Widerspruch erkannt, den es aufzulösen gelte, sondern schlicht verschiedene Abschnitte des katholischen Kirchenjahres. Insgesamt habe das josephinische Jahrzehnt die Wallfahrten beträchtlich beeinflusst. Pernerstorfer schätzt, dass die Zahl der daran teilnehmenden Gläubigen um rund zwei Drittel abnahm.

Die Hinrichtung Marie Antoinettes und die napoleonischen Kriege veränderten teilweise radikal die Lebensrealität der zahlreichen in Wien seit Beginn des 18. Jahrhunderts als Minderheit anerkannten Gelehrten, Schauspieler, Buchhändler und Verleger französischer Herkunft. Johann Sonnleitner diskutiert die sozialen Konsequenzen dieser Ereignisse wie die vermehrte Überwachung oder die verordnete Kündigung französischer Erzieher. Das eigentliche Thema seines Beitrags sind aber die Konsequenzen für das Theater, das in vielen Ländern spätestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts als Vehikel der Propaganda entdeckt worden war. Die Wiener Komödie wurde jedoch erst mit dem Feldzug Napoleons zum Instrument gallophober Agitation. Zwar gab es auch während der Besetzung Wiens durch französische Truppen einige Ausnahmen von der zeitweise stark aufgehetzten Stimmung, etwa den Salon Caroline Pichlers, wo auch französische Offiziere verkehrten. Im Burgtheater zielten gewisse Stücke, etwa eines von Stephanie dem Jüngeren, darauf, ihre patriotische Botschaft zu verbreiten; sie fielen jedoch beim Publikum in der Regel durch. Eine erfolgreichere Ausnahme stellt Friedrich Wilhelm Zieglers Stück *Seelengröße* dar, das die Läuterungsgeschichte eines frankophilen Tiroler Sohnes auf die Bühne brachte. In den Vorstadttheatern wurden dagegen häufiger patriotische Dramen gespielt, zum Beispiel von Carl Friedrich Hensler, in dessen Stücken die multiethnische und vielsprachige Lebenswelt kein Thema mehr ist. Ein Drama Joseph Alois Gleichs versucht der Monarchie sogar eine deutsche Identität zu verleihen. Nach dem Friedensschluss von 1809 schienen viele frankophobe Stücke nicht mehr angemessen, ihre verklärte Inszenierung der Herrscherfiguren wurde später von Nestroy parodiert. Sonnleitners Analyse endet mit Adolf Bäuerles *Die Bürger von Wien* (1813), das als Paradestück biedermeierlichen Frohsinns gilt. Doch selbst in diesem Stück werde durch die „irritierende Geschwätzigkeit des Staberl" auf die kommunikativen Deformationen des omnipräsenten Spitzelwesens angespielt, was zeigt, dass das Wiener Theater seine kritische Funktion nie zur Gänze aufgab.

Der Beitrag von Matthias Mansky zum Genre der „Großstadt-Komödien" weist wie einige andere auf den theatralen Charakter urbaner Szenerien hin, in denen sich Schauereignisse verschiedenster Ausprägung darboten. Dies galt auch für das Theater selbst, dessen Zuschauerraum erst Ende des 19. Jahrhunderts abgedunkelt wurde. Durch die zunehmende Ökonomisierung der Theater entwickelte sich um

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

1800 bereits eine Frühform des Starkults um einzelne Schauspieler:innen, denen so ein Zugang zur ersten Gesellschaft eröffnet wurde. Die ab 1810 aufgeführten Komödien August von Steigenteschs, der privat in den Salons Arnstein und Eskeles verkehrte, bringen diese die urbane Geselligkeit als Gattung auf die Bühne, da ihre Komik hauptsächlich sprachlich verfasst ist und das Publikum im Gegensatz zu den *dramatis personae* stets über den gesamten Gossip im Bilde ist. Theatergeschichtlich kann diese Form der Salonkomödie auch als Zugeständnis an die „aufklärerische Dramatik" und die latente Baufälligkeit des Burgtheaters betrachtet werden. Mansky konstatiert eine qualitative Annäherung zwischen Burgtheater und den Vorstadttheatern: Allmählich habe sich eine dramatische Konkurrenz auf Augenhöhe eingestellt, Bauernfeld sei Steigentesch um nichts nachgestanden. Meisl und Bäuerle hätten es sogar verstanden, die öffentlich bekannten Skandale der Schauspielerin Therese Krones in ihren Stücken publikumswirksam anzudeuten. Auch Ferdinand Raimunds Zauberstücke weisen Weltläufigkeit auf: Der Wechsel von Ernst und Komik, von Dialekt und Hochsprache, von Prosa und Vers lasse vor dem Hintergrund beeindruckender Bühnenmechanik ein ähnlich übercodiertes Bild entstehen, wie es auch die Großstadt bot. *Der Bauer als Millionär* stehe ebenso in der Tradition der Fress- und Sauflust des Hanswursts, wie er auf sozialrealistischere Stücke vorausweise, denn die napoleonischen Kriege hatten viele Bauern reich gemacht. Trotz der „spießbürgerliche[n] Allgemeingültigkeit" mancher Sentenzen gelte es, diese urbane Vielfalt und das ästhetische Umschlagspotenzial bei Raimund anzuerkennen.

Mit den angeführten Fallstudien soll der vorliegende Band die bisher unterbelichtete längere Vorgeschichte des Topos „Wien um 1900" programmatisch profilieren. Wie schon deutlich geworden sein dürfte, zielt die Darstellung insgesamt nicht auf eine retrospektive Homogenisierung verschiedener Sichtweisen auf die Urbanität Wiens um 1800, sondern soll gerade die Vielfalt und Heterogenität der historischen Großstadt und ihrer Kultur sowie von deren Bewertung ausstellen. Aus einer Zusammenschau der je eigenen Perspektiven unterschiedlicher Disziplinen, die zum Teil differenten kulturtheoretischen Ansätzen verpflichtet sind und durchaus heterogene thematische Fragestellungen und Erkenntnisinteressen verfolgen, zeichnet sich die Möglichkeit zukünftiger Arbeit an einer kulturhistorischen Synthesenbildung zu Wien um 1800 als Desiderat der Forschung ab.[137]

137 Wir danken Mona Richter für ihre wertvolle Unterstützung bei der Erstellung des Gesamtmanuskripts dieses Buchs.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Grundrisse Wiens

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Franz L. Fillafer

Vom Nabel der Welt zur Randerscheinung

Das plurikulturelle Wien der Jahre 1750 bis 1850 und seine Eindeutschung durch die Wissenschaft

„Das deutsche Wien ist eine Grazer Erfindung."[1] Anton Kuhs Bonmot fängt das Wunschdenken des steirischen Provinzlers ein, der Wien das andichtet, was er in der eigenen, ebenfalls gemischtsprachigen Stadt nicht vorfindet. Die Behauptung, dass Wien eine deutsche Stadt sei, entsprang einer politischen Abwehrstrategie des Fin de Siècle: Damals versuchten Wiens Stadtpolitiker, die Donaumetropole zu einem Bollwerk gegen Slawen und Juden umzubauen. Angesichts eines Zuwandereranteils von 65% der Bevölkerung verpflichtete das Lueger'sche Wien Neubürger per Eid darauf, den „deutschen" Charakter der Stadt zu wahren und zu verteidigen.[2] Diese Politik der Assimilation durch drohende Entrechtung rückte Wien an den Rand, sollte es zum Brückenkopf des Deutschtums machen.

Wissenschaftlich unterfüttert wurde die Wiener Stadtpolitik um 1900 von einer damals vorherrschenden, larmoyanten Vorposten-Historiografie und auf Stamm, Reich und Volk geeichten Germanistik, die sich an den Universitäten des Habsburgerreichs etabliert hatten.[3] Dieses von Historiografie und Literaturgeschichte

1 Anton Kuh, Wien [1938], zit. n. Moritz Csáky, Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa, Wien–Köln–Weimar 2010, 267.

2 Ebd., 133–135. Die „Verkronländerung" (Hans-Peter Hye) des späten Habsburgerreichs bedeutete, dass örtliche Besitz- und Bildungseliten der Länder, im Falle Wiens jene Niederösterreichs, darüber entschieden, wessen Sprache als „ortsüblich" anerkannt wurde, wer also das Recht auf Pflege und Gebrauch seiner Sprache im Schul- und Gerichtswesen besaß. Ab 24. März 1900 mussten Neubürger Wiens schwören, „den deutschen Charakter der Reichshauptstadt nach Kräften" aufrechtzuerhalten, vgl. Monika Gettler, Böhmisches Wien. Wien 1985, 27–29. Natürlich konnte man seitens der Stadtverwaltung den auf den „deutschen Charakter" der Stadt vereidigten, wahlberechtigten Neubürgern nicht jene Rechte absprechen, die ihnen verfassungsmäßig qua Grundrechtskatalog von 1867 zustanden (z. B. das Engagement im tschechischen Vereinswesen), stattdessen versuchte man, den sich hier ergebenden performativen Widerspruch verwaltungsrechtlich zu ahnden, indem man Sachverhalte des Meineids oder des Verstoßes gegen das Selbstbezichtigungsverbot konstruierte.

3 Vgl. etwa Friedrich Walter, Wien. Die Geschichte einer deutschen Großstadt an der Grenze, 2 Bde. Wien 1941; ausgezeichnete Einordnung bei Stefan Probst, „Raum" – „Volk" – „Ordnung." Zur Geschichtswissenschaft in Wien in der Zwischenkriegszeit, Diplomarbeit. Wien 2008. Zur Germanistik Werner Michler, „Das Materiale für einen österreichischen Gervinus." Zur Konstitutionsphase einer ‚österreichischen Literaturgeschichte' nach 1848. In: Wendelin Schmidt-Dengler / Johann Sonnleitner / Klaus Zeyringer (Hg.) Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien, Berlin 1995, 181–212.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

propagierte Schrumpf- und Schwundwien schnurrte auf seine Funktion als deutscher Kulturträger zusammen: Es ließ die Segnungen des Fortschritts weniger avancierten Völkern zuteil werden. Wenn von Wiens mehrsprachigem und multireligiösem Gefüge hier überhaupt die Rede war, dann als Resonanzraum des „Einflusses,“[4] den die angeblich überlegene deutsche Kultur auf rückständige, aber gelehrige Völker Zentraleuropas ausübte.[5] Damit wurde der deutsche Charakter der Stadt vorausgesetzt, nicht zuletzt um die „Verspätung“ Wiens *nach innen* hin, im Rahmen der norddeutsch-protestantisch justierten Fortschrittserzählung nämlich, durch seine Vermittlungsleistung *nach außen* zumindest partiell wettzumachen.

Die Besitzstandsideologie des „deutschen Wien“ wirft einen langen Schatten: Zwar wird das Telos der Sprachnation in regelmäßigen Abständen mit viel Pomp zu Grabe getragen, die mit ihm verbundenen thematischen Präferenzen, ästhetischen Hierarchien, Epochenmodelle und Raumkonzepte erweisen sich jedoch als quicklebendig.[6] Spricht man heute auch nicht mehr von Wiens „Auftrag,“ „Erbe“ und „Sendung“ im deutschen Raum, so wird die Wiener Kultur- und Literaturgeschichte dennoch weiterhin oftmals wie selbstverständlich in eben diesem von „deutschkulturellen Hegemonievorstellungen“[7] geformten Rahmen erforscht. Gerade wenn man Wiens Großstadtkultur erfassen will, kommt man damit, es zur einzigen Metropole des deutschen Sprachraums zu erklären, auf keinen grünen

4 Fritz Valjavec, Der deutsche Kultureinfluß im nahen Südosten. Unter besonderer Berücksichtigung Ungarns. München 1940. Vgl. Csaba Csapodi, [Rez.] v. Fritz Valjavec, Der deutsche Kultureinfluß im nahen Südosten. In: Századok 76 (1942), 464–465: Bei Valjavec gehe es darum, „in welchem Ausmaß die Kultur einer bestimmten Nation in den verschiedenen Epochen im geistigen und materiellen Leben einer anderen Nation eine Rolle gespielt hat.“ Damit bestehe schon ein klares Historizitätsdefizit im Vergleichsaufbau und im Zuschnitt der Einheiten des Vergleichs: Da Valjavec „den Einfluß der deutschen Kultur sucht, ist er bereit, alles, was auch in der deutschen Kultur vorhanden war, als deutsch anzusehen, und die Einflüsse anderer Nationalkulturen unter allen Umständen für deutsche Vermittlung und damit für deutschen kulturellen Einfluss zu halten.“

5 „Auch die Bedientenvölker rütteln/ Am Bau, den jeder todt geglaubt, / Die Czechen und Polaken schütteln/ Ihr struppiges Karyatidenhaupt.“ An seine Majestät König Wilhelm I. von Preußen [1861], in: Friedrich Hebbels Sämmtliche Werke, Bd. VII, Hamburg 1867, 270–276, hier 271 (Str. 4).

6 Anregende Kritik bei Sheldon Pollock, Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia, Berkeley 2003, dessen Bemerkungen über die Literaturgeschichte des indischen Subkontinents für jene Zentraleuropas fruchtbar gemacht werden könnten, und bei Annette Werberger, Überlegungen zu einer Literaturgeschichte als Verflechtungsgeschichte. In: Dorothee Kimmich / Schamma Schahadat (Hg.), Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld 2012, 109–141.

7 Primus-Heinz Kucher, Ungleichzeitige/ verspätete Moderne. Prosaformen in der österreichischen Literatur 1820–1880. Tübingen 2002, 9.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Zweig.[8] Warum diese Prämissen für die Beschäftigung mit Wien wenig zielführend sind, sollen die folgenden Seiten erläutern.

Wien war, wie einige hervorragende neuere Arbeiten betonen, eine vielsprachige und multireligiöse, eine plurikulturelle Stadt.[9] Wiens Geschichte lässt sich nicht als Mosaik sorgsam voneinander abgegrenzter Kultur- und Sprachgemeinschaften erfassen, im Gegenteil: Was die Erforschung Wiens plastisch vor Augen führt, ist gerade die allmähliche Verfertigung dieser Kulturen als interaktiver Prozess. Getragen wurde dieser Prozess vom intensiven Transfergeschehen, für das die Institutionen Wiens den sozialen und intellektuellen Nährboden schufen. So unverzichtbar also all die schönen und verdienstvollen Einzelstudien über das tschechische, slowenische, italienische, griechische, jüdische, ungarische und serbische Wien sind, so wenig werden sie den Querverbindungen gerecht, welche die plurikulturelle Stadt durchzogen und in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzen sind.[10] Selbst der symbolische Aufwand, der betrieben wird, um die Selbständigkeit und Einzigartigkeit der einzelnen Kulturen zu belegen, beweist, dass sie bis hin zu ihren wechselseitigen Abgrenzungsbedürfnissen (Selbst- und Feindbildern, Sündenbockkonstruktionen) aus einem gemeinsamen Reservoir schöpften, aufeinander angewiesen und voneinander abhängig blieben.[11]

---

8 Sowohl die Voraussetzung, es habe im 18. Jahrhundert einen homogenen deutschen Sprachraum gegeben, als auch die Annahme, dieser sei der primäre Referenzhorizont für das intellektuelle Leben Wiens gewesen, sind zumindest diskutabel.

9 Anil Bhatti, Plurikulturalität. In: Johannes Feichtinger / Heidemarie Uhl (Hg.), Habsburg neu denken: Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte. Wien 2016, 171–180; Csáky, Gedächtnis der Städte, wie Anm. 1; ders., Das Gedächtnis Zentraleuropas. Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region. Wien 2019; Johannes Feichtinger / Gary B. Cohen (Hg.), Understanding Multiculturalism. Central Europe and the Habsburg Experience, Oxford – New York 2014; Tim Corbett / Klaus Hödl / Caroline Kita et al., Migration, Integration, and Assimilation: Reassessing Key Concepts in (Jewish) Austrian History. In: Journal of Austrian Studies 54 (2021), 1–28.

10 Profitiert habe ich u. a. von Glettler, Böhmisches Wien, wie Anm. 2, 77–108; Jana Koudelková, Češi ve Vídni/Tschechen in Wien. Brno 2013; Drago Medved, Slowenisches Wien. Klagenfurt/Celovec – Ljubljana – Wien/Dunaj 1995; Elisabeth Garms-Cornides, Zwischen Giannone, Muratori und Metastasio: Die Italiener im geistigen Leben Wiens. In: Friedrich Engel-Jánosi / Grete Klingenstein / Heinrich Lutz (Hg.), Formen der europäischen Aufklärung. Wien 1976, 224–250; Alfred Noe, Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1: Von den Anfängen bis 1797. Wien 2011; Gualtiero Boaglio, Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 2: Von Camopoformido bis Saint-Germain, 1797–1918. Wien 2012; Károly Kókay / Andrea Seidler (Hg.), Das ungarische Wien. Spuren eines Beziehungsgeflechts (Teil 1). Wien 2018; Dejan Medaković, Serben in Wien. Novi Sad 2001.

11 Vgl. Dionýz Ďurišin, Spezifische Formen interliterarischer Gemeinschaften. In: Friedrun Rinner / Klaus Zeritschek (Hg.), Komparatistik. Festschrift für Zoran Konstantinović. Innsbruck 1981, 73–80; Karel Čapek, A kétfejű sas nyomában. In: Nyugat 25/1 (1932), 522–524; vgl. zu Pest László Sziklay, Rôle de Pest-Buda dans la formation des littératures est-européennes. In: Littérature

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Die in Wien gebündelte Vielfalt der Habsburgermonarchie war kein schmückendes Beiwerk, sondern ein elementarer Faktor urbaner Kultur- und Wissensproduktion. Sie ermöglichte auf in Europa einzigartige Weise Übertragungen zwischen vielfältigen Referenzhorizonten und Überlagerungen von Rezeptionsvorgängen, die anderswo nicht möglich gewesen wären. Im Folgenden möchte ich diese Beobachtung zu untermauern versuchen, um die Fruchtbarkeit des hier vorgestellten Zugangs aufzeigen. Im ersten Teil des Beitrags geht es um eine Spurensicherung der Sozialstruktur und der Institutionen des plurikulturellen Wien und um eine Bewertung der Funktion der Stadt im Lichte der hier präsentierten Erträge. Der zweite Abschnitt wirft einige Streiflichter auf Vorgänge der Übertragung und Wechselabhängigkeit, die uns erlauben, das kultur- und literaturgeschichtliche Profil Wiens schärfer zu fassen. Dies ermöglicht es mir dann im dritten Schritt eine neue Lesart der Selbstverortung der deutschsprachigen Wiener Intelligenz zwischen dem Habsburgerreich und dem „nichtösterreichischen" Deutschland vorzuschlagen. Abschließend präsentiere ich die historiographischen und methodologischen Schlussfolgerungen, die sich aus dem hier vorgestellten neuen Zugang ergeben.

1. Wiens Soziotop und Institutionenlandschaft

In István Sándors Eulenspiegeliade, der pikaresken Lebens- und Reisebeschreibung András Jelkys[12] finden wir ebenso wie in Johann Pezzls *Skizze von Wien*[13] einen wiederkehrenden Topos, der uns auch in Friedrich Nicolais Reisebeschreibung[14] oder in Leopold von Rankes Briefen aus Wien[15] begegnet: Die schillernde urbane Bunt-

hongroise – Littérature européenne. Études de littérature comparée publiées par l'Académie des Sciences de Hongrie à l'occasion du IVe Congrés de l'Association internationale de littérature comparée. Budapest 1964, 327–354.

12 István Sándor, Egy külföldön utazó magyarnak jó barátjához küldetett levelei. Györ 1793, 204, die Zahl der ungarischsprachigen Wiener stehe jener der deutschsprachigen Bewohner der Residenzstadt kaum nach, es sei ein Tummelplatz für „Italiener, Niederländer, Schweizer, Raitzen [= Serben], Griechen und Juden."

13 Johann Pezzl, Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josefinischen Zeit, hg. v. Gustav Gugitz u. Anton Schlossar. Graz 1923, 21–22.

14 Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten, Bd. V. Berlin-Stettin 1785, 292–293.

15 Leopold von Ranke, aus dem Unstruttal im äußersten Osten des Kyffhäuserkreises gebürtig, fand Wien, gestärkt von seinem morgendlichen „Häferl Hauskaffee" und allmittäglichen Seidel „Guldenwein" als in ihrer Fremdartigkeit reizvolle „Porta orientis". In Wien hoffte er nicht nur dank der Foscarini-Relationen zum „Columbus der venezianischen Geschichte" zu werden, sondern auch auf „süße Schäferstunden" mit einer „schönen Italiänerin." Während Ranke seinen Liebesdienst an den archivalischen Quellen mit Topoi der Minne und der Conquistadorenprosa beschreibt,

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

heit und Vielstimmigkeit Wiens, seines Stadtbilds – vom ungarischen Leibgardisten mit posamentierter Attila bis zum mit Turban und Dolman gekleideten Orientalen – und seiner im Alltag verwendeten, sich im Gebrauch überlagernden Sprachen.[16] Den Topos vom babylonischen Wien aufgreifend, stellte der Berliner Friedrich Nicolai fest, dass die vielen „Provinzialausdrücke" des ihm kaum verständlichen Wienerischen aus den hier interagierenden Sprachen jener „verschiedenen Nationen" stammten, von denen „Österreich seine Kultur verschiedener Art genommen hat".[17] Als der aus Mähren gebürtige Johann Jahn, berühmter Hermeneutiker und Professor an der Wiener Universität, in seiner *Biblischen Archäologie* von 1796 den Kopfputz einer libanesischen Drusin aus Carsten Niebuhrs Reisebeschreibung Arabiens schilderte, merkte er an: „Beynah eben diesen Kopfschmuck habe ich hier in Wien an einer orientalischen Jüdin gesehen, nur war er etwas mehr eyförmig, und mit Perlenschnüren und mit einem schönen Strauß geziert."[18]

Diese Schilderungen aus der schöngeistigen und gelehrten Literatur gelten dem von wuchtigen Befestigungsanlagen, Basteien und Ravelins eingepferchten alten Wien,[19] dessen Häusergewirr die zahllosen Zuwanderer, die in die Stadt strömten, kaum zu fassen vermochte: Wien erlebte in den Jahren von 1750 bis 1800 ein sprunghaftes Bevölkerungswachstum von ca. 175.000 auf rund 230.000 Bewohnerinnen und Bewohner. Dieser Zuzug setzte sich fort, so dass 1848 schon rund

---

gibt er über Wien zu Protokoll: „Man sieht Griechen mit ungeheuren, turbanähnlichen und oben breiten Mützen. Zur Seite sitzen italienische Studenten und debattieren sehr laut in ihrer Sprache. Es kommen Wlachen und man merkt auf, ob man einen Anklang von Italienisch oder Latein aus ihnen heraushorcht." Leopold von Ranke an Heinrich Ritter, 28.10.1827. In: Leopold von Ranke, Zur eigenen Lebensgeschichte [Sämmtliche Werke, Bde. 53–54]. Leipzig 1890, 175–176.

16 Nicolai, Beschreibung, wie Anm. 14, 301–302. Nicolai notiert Modulationen, Verschleifungen und Behauchungen bei Italienern, hohe Akzentuierung und Betonungsverschiebung bei Ungarn, die statt des „E euphoniae" der ersteren zu einer abgehackten Aussprache tendierten.

17 Ebd., 309–310, zur Charakteristik dieser „neuen Wiener hochdeutschen Provinzialsprache". Caroline Pichler erinnert sich an die Schwierigkeiten ihrer aus dem Hannoverschen stammenden Mutter mit dem Dialekt Maria Theresias, Caroline Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, I. Wien 1844, 7–9. Babeltopos bei Wolfgang Schmeltzl, Ein Lobspruch der hochlöblichen weitberümbten Khüniglicken Stat Wien in Osterreich. […] Wienn 1548, Zeilen 329–339.

18 Johann Jahn, Biblische Archäologie, I, Häusliche Alterthümer, 1, Wien 1796, 78.

19 Johann Kaspar Riesbeck glaubte von seinem Zimmerfenster im „Wilden Mann" aus auf der Kärntnerstraße Panduren, Kosaken und Kalmücken zu beobachten, Johann Kaspar Riesbeck, Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder in Paris, 2. verm. Aufl., Zürich 1784, 186, betont allerdings das ohrenbetäubende Schweigen der ungeselligen Wiener bei Tisch und bei ihren Spaziergängen. Riesbeck äußert auch den Verdacht, dass der Kaiser, der ja der Hohen Pforte militärisch klar überlegen sei, die Basteien nicht antaste, „um die Stadt selbst im Zaum zu halten", ebd., 198, und weist auch auf die erhebliche Wertminderung hin, die Hauseigentümern der Innenstadt durch die Schleifung der Befestigungen drohe, ebd., 199; vgl. Grete Klingenstein, Vienna nel settecento. Alcuni aspetti. In: Quaderni Storici 27 (1974), 803–813.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

40% der Wiener Bevölkerung, ungefähr 166.000 von mittlerweile 407.980 keine alteingesessenen, gebürtigen Wienerinnen und Wiener waren.[20]

Um den sozialen Feinaufbau der Stadt zu verstehen, müssen wir uns das Tableau seiner Institutionen vor Augen führen, die als Zonen des Austauschs fungierten: Die Hofkanzleien der Monarchie und die Hofbibliothek, die nacheinander vom oberungarischen „Hungarus" Adam Franz Kollár, dem galizischen Grafen und Mäzen Józef Maksymilian Ossoliński und dem Krainer Bauernsohn und Tausendsassa *in slavicis* Bartholomäus Kopitar geleitet wurde,[21] die maria-theresianische Leibgarde, deren multikonfessioneller Mitgliederkreis in Wien die ungarische Literatur erneuerte,[22] die Universität mit ihren Stipendien für Hörer aus allen Teilen der Monarchie und den Doktorenkollegien ihrer Fakultäten, die alle Gebildeten der Stadt umfassten,[23] sowie die diversen anderen Bildungsstätten: Die Orientalische Akademie, die Theresianische Ritterakademie sowie die Akademien der bildenden Künste und der Kupferstecher verdienen ebenso unter diesem Gesichtspunkt betrachtet zu werden, wie das Polytechnikum und die Priesterseminare, v. a.

20 Andreas Weigl, Die „Kartei der Fremden" als Quelle der Bevölkerungsgeschichte Wiens. In: Studien zur Wiener Geschichte 79 (2023), 295–311.

21 ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. Ser. n. 2438; gehaltvoll Josef Stummvoll (Hg.), Geschichte der österreichischen Nationalbibliothek, Bd. I, Die Hofbibliothek (1368–1922). Wien 1968; Baronin Grass, Witwe eines Höflings der Monarchin, unterstützte den jungen Hofagenten und Leibgardisten György Bessenyei und akquirierte A. F. Kollárs Unterstützung als Freund und Fürsprecher, der die Dedikation der Tragödie „Agis" an Maria Theresia einfädelte, Lajos J. Csóka, Mária Terézia iskolareformja és Kollár Ádám, Pannonhalma 1936, 297–319.

22 Vgl. Sándor Bároczy, Übersetzer von Gautier de la Calprenèdes *Cassandre* und Marmontels *Contex moraux*, der einer siebenbürgischen reformierten Adelsfamilie entstammte und in Wien mit seinen Mitleibgardisten Ábrahám Barcsay und György Bessenyei, zunächst protestantischer Hofagent, an der Förderung der ungarischen Literatur arbeitete. In der Vorrede seiner deutschsprachigen Novelle *Der Amerikaner* von 1774 lobt Bessenyei Wiens „goldenes Zeitalter" und würdigt die „alte Krone der Erden […] wo das Schicksal so vieler Nationen ruhet," zit. n. Ferenc Kazinczy, Az amerikai Podocz és Kazimir keresztyén vallásra való megtérése, hg. v. Arthur Weber. Budapest 1914, 22.

23 Vgl. zum Stipendienwesen Olga Khavanova, Eine universitäre Lehrveranstaltung als universales Instrument. Joseph von Sonnenfels und die administrative Elite der Habsburgermonarchie. In: Stephan Wendehorst (Hg.), Die Anatomie frühneuzeitlicher Imperien. Herrschaftsmanagement jenseits von Staat und Nation. Berlin 2015, 103–119; József Mihály Kiss, Magyarországi diákok a Bécsi Egyetemen 1715–1789. Budapest 2000; Henryk Barycz, Die Rolle der Wiener Universität im geistigen Leben Polens. In: Österreichische Osthefte 7 (1965), 177–194, der auf einige Bezugspunkte hinweist: Die Reform des Philosophischen Studiums in Wien 1752/53 fungierte als Vorbild für Hugo Kołłątajs Erneuerung der Krakauer Fakultät im Jahre 1778. Barycz diskutiert auch Jan Śnadieckis Beziehungen zu Hell und Ingenhousz im Bereich der Astronomie und Pflanzenphysiologie und die medizinischen Aktivitäten Jundziłłs und Poczobuts in Wilna, bzw. jene der Wiener Johann Peter und Joseph Frank, die Wilnas Medizinische Fakultät nach dem Vorbild Pavias gestalteten.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

das Pazmaneum und das Barbareum für den rumänischen, ruthentischen und illyrischen griechisch-katholischen Klerus.[24]

In Wiens Kaffeehäusern lagen die vielen Zeitungen und Zeitschriften auf, die in den Druckereien der Stadt herauskamen, wo sachkundige Setzer und Drucker sowie häufig eigene Typengießereien verfügbar waren, die für ein formschönes Schriftbild sorgten[25]: Etwa die *Ephemerides Vindobonensis* (1776–1785), die der Tatsache Rechnung trugen, dass das Lateinische eine lebendige Sprache der Monarchie war,[26] oder die aufklärerischen ungarischen Journale und Magazine, die wahlweise für oder gegen die josephinischen Reformen Partei ergriffen. Im von Demeter Görög, einem Schüler des Rechtsgelehrten Franz von Zeiller, herausgegebenen *Bécsi Magyar Hírmondó* (1789–1803) sorgte der brillante Jurist und spätere Jakobiner József Hajnóczy für die farbige Revolutionsberichterstattung, zugleich wurde das Gottsched'sche Aufbegehren gegen Frankreichs Zivilisierungsanspruch für den ungarisch-deutschen Gegensatz adaptiert.[27] Während Wiens Redaktionen die Leserschaft in der Monarchie mit Material über den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und die Revolution in Frankreich versorgten,[28] erwiesen sie sich auch als Knotenpunkt für den Transfer in die Gegenrichtung: So vermittelte etwa Hajnóczys Freund Konrad Dominik Bartsch, Redakteur der *Wiener Zeitung*, dessen Beiträge an die *Brünner Zeitung*, August Wilhelm Schlözers Göttinger *StatsAnzei-*

24 Olga Khavanova, Der Ungarische Adel am Wiener Theresianum im 18. Jahrhundert. Die sozialen und kulturellen Grenzen einer politischen Nation. In: Österreichisch-Ungarische Beziehungen im Bereich des Hochschulwesens. Székesfehérvár 2010, 107–120; István Fazekas, A bécsi Pazmaneum magyarországi hallgatói 1623–1918/1951. Budapest 2003.

25 Günther Wrytzens, Die Slavica der Wiener Mechitharisten-Druckerei. Wien 1985.

26 Die „Ephemeriden" wandten sich an ungarische, kroatische, slawonische, dalmatinische, siebenbürgische und polnische Leser, für die das Lateinische die zweite Muttersprache sei, György Kókay, Az Ephemerides Vindobonensis. In: Magyar Könyvszemle 73 (1957), 347–359, 351; Joseph von Sonnenfels, Der Mann ohne Vorurtheil, 1765, II. Quarthal, XIX, 349: „Auf den Haiden des Königreichs Hungarn, habe ich oft einen Jungen hinter dem Vieh hergehen gesehen, der mich, obgleich nicht in zierlichen, dennoch in ganz verständlichen Lateine um ein kleines Geschenk anflehte. Der junge Viehhirt hat wenigstens diese Fertigkeit nicht auf der Schulbank erworben; und er beweist, daß diese Sprache sich eben so wohl, wie jede andre, durch die blosse Uebung beybringen lasse."

27 Lajos Csetri, A magyar irodalmi nyelvújítás korának irodalomszemlélete. In: Moritz Csáky / Horst Haselsteiner / Klaniczay Tibor et al. (Hg.), A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében, I. Budapest 1989, 155–159, 158, über rivalisierende Modelle deutscher Provenienz bei den ungarischen Autoren, wenn es um Fragen des Rekurses auf Dialekte, Archaismen und schriftstellerische Normschöpfung ging.

28 Jonathan Singerton, The American Revolution and the Habsburg Monarchy, Charlottesville 2022, 223 u. 290.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

gen und das Hamburger *Politische Magazin*.[29] Während man Johann Nepomuk Hromádkos *Cýsařské královské Wjdeňské Nowiny* mit dem gehaltvollen Feuilleton *Prwotiny pěkných umění* (Erstlingswerke der schönen Künste, 1813–1817) in Hromádkos eigener Zeitungsstube beim Goldenen Bären am Alten Fleischmarkt erwerben konnte,[30] druckten die Brüder Markides-Poulou unweit davon nicht nur Righas Velestinlis' revolutionäre Schriften, die eine republikanische Balkanföderation entwarfen, sondern gaben im selben Verlagshaus gleichzeitig griechische und serbische Zeitschriften heraus: Hier erschienen die *Ephēmeris* (1791–1797), *Hermes ho Logios* (1811–1821) und die *Serbskija povsednevnyja noviny* (1791–1792).[31]

Die Wechselbezüge zwischen all diesen Journalen sind – eine Folge der Aufteilung der Forschung in nationale Schrebergärten – leider nur sehr spärlich erforscht: Das betrifft zum einen die Tatsache, dass ihre Autoren oftmals für mehrere Zeitungen, teils auch in verschiedenen Sprachen, schrieben[32] und dies zudem für mehrsprachige Leser taten, die etliche Periodika konsultierten, evtl. auch abonnierten.[33] Vor allem gilt das aber für die Bezugnahmen zwischen den Wiener Zeitungen und Zeitschriften: Für direkte und vermittelte Anleihen, für die Übernahme von Reportageformen (z. B. Totengespräche, Predigtkritiken), Sichtweisen auf aktuelle Weltereignisse und wörtlich übersetzte Elemente der Berichterstattung sowie einander kommentierende Glossen und Repliken, die querbeet erschienen.[34]

---

29 György Kókay (Hg.), A magyar sajtó története, Bd. I, 1705–1848. Budapest 1979, 126; Eva Kowalská / Karol Kantek, Magyarországi rapszódia, avagy Hajnóczy József tragikus története. Békéscsaba 2016, 157.

30 Zur Zeitungsstube, der „Nowinára," Dalibor Hýsek, Wiener tschechische Periodika zur Zeit der Donaumonarchie (1761–1918). Integrations- bzw. Assimilationsfunktion von Minderheitenmedien in einer multiethnischen Gesellschaft. Diss. Wien 1998, 30 (Mitarbeiter u. a. Václav Hanka, Josef Jungmann, František Palacký).

31 Überblick in Joana Puci, Die ersten serbischen und griechischen Zeitschriften. Kulturelle und sprachliche Zusammenhänge der Aufklärung. Köln 2021, leider mit die Quellenzitate verstümmelnden Übersetzungen; Olga Katsiardi-Hering, L'impresa al di sopra di tutto. Parametri economici del martirio di Rigas. In: Lucia Marcheselli Loucas (Hg.), Rigas Fereos. La rivoluzione, la Grecia, i Balcani. Trieste 1999, 59–79.

32 István Fried, Ku charakteristike rakúsko-východoeurópskych kultúrnych vzťahov (1815–1848). In: František Hejl (Hg.), Otázky dějin střední a východní Evropy, Bd. I. Brno 1971, 197–203.

33 Zur Leserschaft Jovan Skerlić, Istorijski pregled srpske štampe 1791–1911. Beograd 1911, 10, zit. nach Medaković, Serben, wie Anm. 10, 126.

34 Reichhaltiges Material bieten die wunderbaren Bände von Gertraud Marinelli-König, Polen und Ruthenen in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz 1805–1848. Wien 1992; dies., Die Südslaven in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805–1848). Wien 1994; dies., Oberungarn (Slowakei) in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805–1848). Wien 2004; dies., Die böhmischen Länder in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805–1848). 5 Bde. Wien 2011–2018. *Österreichische Blätter*, 29 08.03.1845, 231–232, übernahm Informationen zu Ljudevit Farkaš Vukotinovićs *Pjesme i pripovijetke* (1839, 1840) und *Prošastnost ugarsko-horvatska* (1844) aus dem *Časopis českého Museum*, vgl. Marinelli-

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Wie das in jenen Jahren gegründete Kaisertum Österreich nahmen die neuen Wiener Zeitschriften, die im frühen 19. Jahrhundert ins Leben traten, die doppelte Herausforderung der revolutionären Volkssouveränität und der napoleonischen Universalmonarchie auf: Ihnen setzten die Herausgeber der *Vaterländischen Blätter*, der *Annalen der Kunst und Literatur*, des *Taschenbuchs für die vaterländische Geschichte*, des *Archivs für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* sowie der *Wiener Zeitschrift für Literatur und Kunst* die Betonung der Pluralität der Monarchie als Revolutions-Prophylaxe entgegen. Die Zeitschriften wollten die Vaterlandsliebe dadurch beleben, dass sie die wechselseitige Neugierde der verschiedenen Länder unter Habsburgs Zepter weckten.[35] Deshalb veröffentlichten sie Arbeitsproben, Rundschreiben und Aufsätze der „Erneuerer" der Kulturen der Monarchie,[36] boten aber auch ein Forum für Kontroversen und Gegendarstellungen, die Fehlurteile und verzerrte Wahrnehmungen innerhalb des Kaiserstaats, v. a. aber auch unter deutschen Gelehrten berichtigen sollen.[37] Gerade Zeitschriften wie das *Archiv* zei-

König: Südslaven, wie Anm. 34, 5. Der Nekrolog Miklós Révais in den *Vaterländischen Blättern* wurde aus den *Hazai Tudósítások* adaptiert (1807).

35 Der Aufmerksamkeit der Statistiker empfiehlt die *Wiener Allgemeinen Literaturzeitung* 27 (1818), Intell.-Blatt, 218–219, die Pränumerantentabelle des Vuk'schen Wörterbuchs in der Wiener Serbischen Zeitung, aus ihr ergebe sich die „Zahl der betriebsamen serbischen Ansiedelungen in Österreich der Hauptsache nach." Marinelli-König, Südslaven, wie Anm. 34, 170.

36 Vgl. Kazinczy, Über das Wachstum der ungarischen Sprache und Literatur, von den Ältesten bis zu den neuesten Zeiten, Wiener Allgemeine Litteratur-Zeitung, 31.05.1814, dazu Fn.: „Vor das Forum der Wiener Literatur-Zeitung gehören auch die Literaturen der nicht-deutschen Bewohner der weiten Monarchie Österreichs […] Wir schätzen uns glücklich so wie im ersten Jahrgange dieser LZ eine willkommene Übersicht der slavischen Literatur geliefert, nun, durch Beytritt der geachtetsten ungarischen Gelehrten im Stande zu seyn, eine ähnliche von der ungarischen zu geben." Orsolya Böhm, Die Literatur und Kultur Ungarns im Spiegel der Wiener Zeitschriften 1800–1820. In: Csáky (Hg.), magyar, wie Anm. 27, 46–56, hier 48, nennt Franz Sartori, Ferenc Kazinczy, Karl Georg Rumy, Ludwig Schedius und János Kis als Mitarbeiter der Wiener Zeitschriften. Über Gundulićs *Osman* berichtet der dalmatienbegeisterte Botaniker Franz Petter in der *Wiener Zeitschrift* 51, 26.04.1828, 410–411. Die Sonntagsblätter 17, 28.04.1844, 398, werfen ein „literarisches Streiflicht" auf die „slawische Blumenlese" des ragusischen Patriziers Orsat Počic/Orsato Pozza, vgl. Marinelli-König, Südslaven, wie Anm. 34, 6–7. Sigmund Schlesinger, als Feldarzt der revolutionären ungarischen Honvéd-Armee 1848/49 verschollen, rapportiert in der Allgemeinen Theaterzeitung 120 (17.06.1834), 482 über Andrija Kačić Miošićs *Razgovor urani* (Ausg. 1836), deren lateinisch gereimte Übertragung 1764 in Buda erschienen war. Goldgefasst, arabeskenreich u. auf feinstem Velin in Oktav (editio imperialis) prangt diese Ausgabe des *Razgovor* laut den Feierstunden 149, 11.09.1835, 1385, während „wir Deutschen" einen „Nachdruck Schillers aus elendem Chlorpapier in einem Anflug germanischer Begeisterung" um sechs Gulden kauften. Der Sammler, 5, 12.01.1836, 20, feiert den „Razgovor" als „Resultat eines Jahrhundertfrühlings," keine Literatur könne „so viel poetische Schätze aufweisen, als die slavische."

37 Vgl. Archiv für Geographie, 79, 80, 81, 2.7., 4.7., 7.7.1817, 326–328, Widerlegung der antiserbischen Polemik der Vaterländischen Blätter 29, 9.4.1817. Die Vaterländischen Blätter 56, 12.7.1817, bringen dann eine Berichtigung und ergänzen 65, 13.8.1817, dass die Redaktion damit „der dießfälligen Bitte

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

gen, dass es sich hier keineswegs um einen simplen Transfer von West nach Ost handelte, nahmen sich doch die Aktivitäten Josef von Hormayrs und seines Kreises den böhmischen und ungarischen Patriotismus und seine Stoffe zum Vorbild.[38] Zugleich sorgten diese Blätter dafür, dass die südslawische Volksdichtung form- und stoffmäßig (Burgastica-Strophe, Hasanaginica, Pegam u. Lamberger) über die Schnittstelle Wien in die Weltliteratur eingeklinkt wurde.[39] Joseph Roth hat Wien mit dem Bild einer „verführerischen Spinne" belegt, in deren „schwarzgelbem Netz" die Kronländer zappelten, von denen sie ihren „Saft" und „Glanz" bezog.[40] Freilich gestatteten es Wiens Periodika es ihrer Leser- und Autorenschaft auch, die unterschiedlichen Länder der Monarchie im Medium des Vergleichs miteinander zu vernetzen, wobei Wissen über die verschiedenen Landschaften des Kaiserstaats verarbeitet, gefiltert, verzahnt und in die Länder zurückübersetzt wurde.[41] So bewährte sich Wien als Umschlagplatz für Sujets und Topoi, künstlerische Techniken, politische Programme – und, nicht zu vergessen, für Fördergelder.[42]

Aus den vormärzlichen Wiener Zeitschriften erfuhr man nicht nur, dass der bezirzte Fürstbischof von Montenegro Petar II Petrović-Njegoš die Triester Tänzerin Fabri-Bretin in einem in Wien verlegten idyllischen Gedicht besungen hatte, dass sich im vormaligen Reich einer Wassernixe in Modruš bei Ogulin in der Militärgrenze jetzt der Stabsort des dritten Grenzinfanterieregiments befand und wie der serbische Aufklärer Dositej Obradović aus der Vojvodina „Deckenmacher

---

des Hrn. v. Stratimirovits an Sr. Majestät den Kaiser, die von einer hohen Behörde der Redaction zugeschickt ward" entsprach. „Über die Schönheit der Slawinnen" Österreichisches Morgenblatt 44, 31.8.1836, 188 („Die Ignoranten dieser Art beschränken sich bisher auf Schimpf, Absprechen und Besudeln derjenigen Völker, die sie höchstens dem Namen nach kannten.")

38 Vgl. schon István Fried, An der Wiege der Pußta-Romantik (Die Gedichte von J. N. Vogl über die Ungarn). In: Német filológiai tanulmányok 15 (1981), 51–70, hier 53 u. Lucjan Puchalski, Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreichbegriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Wien 2000.

39 István Fried, Ein österreichischer Biedermeier-Dichter und die südslawische Volksdichtung. In: Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae 20 (1974), 115–126; Lenka Kyvířová, Prenumerace děl Vuka Stefanoviće Karadžiće a čeští předplatitelé, Masterarbeit. Universität Brünn 2014.

40 Joseph Roth, Die Kapuzinergruft [1938]. In: ders., Werke, Bd. 6, Romane und Erzählungen 1936–1940, hg. v. Fritz Hakert, Köln 1989, 225–346, hier 270, lässt Franz F. v. Trotta in diesem Sinne vom „von den Kronländern unaufhörlich gespeisten," „verzärtelten" und zugleich spinnenhaften Wien sprechen.

41 Beispielhaft für eine solche Rückübertragung ist Johann Nepomuk Vogls Ballade *Milosch Obilitsch* auf den legendenumwitterten Helden des Amselfelds, die übersetzt in Spiridon Jovićs *Srpska Zora* erschien, vgl. Allgemeine Theaterzeitung 13, 18.01.1836, 51–52, Marinelli-König, Südslaven, wie Anm. 34, 49.

42 Vgl. Miloš Obrenovićs während seines Wienaufenthalt getätigte Stiftung von 150 Gulden für das „Comité für böhmische Sprache" am Prager Vaterländischen Museum, Beil. zu den Sonntagsblättern 5, 29.01.1843, 119–120.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und Handelsmann“ wurde.[43] Was hier greifbar wird, ist eine Zwischenetage von polyglotten Übersetzern und Vermittlern, die für gewöhnlich viel zu wenig Beachtung findet:[44] Der in der Hofkriegsbuchhaltung beschäftigte Spiridon Jović[45] etwa, oder der bienenfleißige Polyhistor Karl Georg Rumy, der in Göttingen August L. Schlözers Zeitungskolleg besucht hatte, bevor er u. a. in der Zips und Slawonien, in Wien und Gran/Esztergom wirkte.[46]

Im Vormärz erweiterte sich das Spektrum der Wiener Institutionen um spezifisch bürgerliche und studentische Einrichtungen. Das geschah just zu einer Zeit, als die Stadtkultur gängigen Darstellungen zufolge von politischer Duckmäuserei, Repressalien der Zensur, einer veralteten Salonkultur und einem sich gegen Gelehrte und Künstler abschottenden Adel geprägt war. Andere Nuancen und mehr sozialgeschichtliche Tiefenschärfe gewinnt dieses revisionsbedürftige Wien-Bild, sobald man Institutionen wie die Österreichische Sparkasse und die Gesellschaft der Musikfreunde einbezieht – beide wurden von den Brüdern Joseph und Ignaz Sonnleithner aus der Taufe gehoben – und diverse wohltätige und wissenschaftliche Vereine berücksichtigt, die als Begegnungszonen für die alten adeligen Eliten und den neuen Mittelstand sowie als Träger wohltätiger Aktivitäten die Nachfolge der Freimaurerlogen antraten.[47] Im späteren Vormärz kamen Klubs und Bälle[48] sowie Geheimgesellschaften dazu, etwa die slawische „Vzjáomnosť,“ deren Drahtzieher

43 Humorist, 84/85, 6.4.–8.4.1844, 339 (Petrović-Njegoš); Humorist, 102 (23.5.1839), 406 (Nixe); Archiv für Geographie 62–63 (24.5.–27.5.1811), 267–272 (Fortsetzung der Selbstbiographie Obradovićs), vgl. Marinelli-König, Südslaven, wie Anm. 34, 27, 21, 28. Kopitar hatte Dositejs Autobiographie übersetzt.

44 Österreichische Blätter 43, 19.02.1847, 172, vgl. Marinelli-König, Südslaven, wie Anm. 34, 16, bescheinigen Niccolò Tomasseo seine „literarische Apostasie” rückgängig gemacht zu haben, indem er unter dem Namen Tomašić in Zagreb den Almanach „Iskra“ herausgab, vgl. Dominique Kircher Reill, Nationalists who feared the nation. Adriatic Multi-Nationalism in Habsburg Dalmatia, Trieste, and Venice. Stanford 2012.

45 Jović (1804–1834), Mitarbeiter des *Österreichischen Zuschauers*, Herausgeber der *Srpska Zora*. „Wie die Rose sprießt die Kunst aus Dornen,“ Feierstunden 38, 26.12.1834, 353–354; Nachruf in Österreichischer Zuschauer 78, 29.6.1836, 779. Er war der Schüler Eugen Wesselys aus Mähren, der in Vinkovci in Slawonien als Gymnasialprofessor wirkte.

46 Zu Rumy (1780–1847) Mária Kepp, Rumy Károly György Göttingában. Budapest 1938; István Fried, Rumy Károly György, a kultúrközvetítő. In: Filológiai közlöny 9 (1963), 204–218.

47 Vgl. Otto Biba / Ingrid Fuchs (Hg.), Die Emporbringung der Musik. Höhepunkte aus der Geschichte und aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 2012; Alois Brusatti u. Peter Marginter, Wien, am Graben 21. 150 Jahre Erste österreichische Spar-Casse, Wien 1969.

48 Über den „Serbischen Ball“ in den Sälen zur Goldenen Birne und den Slawenball im Graziensaal berichtet 1846 etwa der Sammler 22, 7.2.1846 u. 14.2.1846, 103–104, über letzteren: „Die Tanzordnung enthielt ein elegantes Blatt in Form eines Buches; die Vorderseite zeigte die Göttin des Ruhmes, Slawa mit dem böhmischen Löwen; die inneren Seiten stellten eine Bogenhalle dar, von der heiligen Linde umrankt, über welche verschlungene Hände sinnig hinweisen auf brüderliche Eintracht unter den Slawen selbst, nicht minder als zwischen ihnen und ihren Nachbarn.“

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

um Alexander Boleslavín Vrchovský und František Cyril Kampelík die Wiener Juristenfakultät zu einer Keimzelle radikaler Ideen machten.[49]

Werfen wir noch einen Blick auf die Karriereverläufe der oben erwähnten Zuwanderer, die wir im Wien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts auf allen Stufen der sozialen Sprossenleiter antreffen. Häufig haben sie erstaunliche Aufsteigerbiographien aufzuweisen, wie eine Stichprobe zeigen soll. Figuren wie die Allround-Koryphäe Joseph von Sonnenfels, der konvertierte und geadelte Sohn des aus Berlin gebürtigen Talmudgelehrten und Orientalisten Alois Perlin, Gründervater der Staatswissenschaft, Reformer des Theaters und des Kanzleistils,[50] bildet als Paradebeispiel die Spitze des Eisbergs. Franz von Dombay, der Spross eines Türstehers und Kanzleiheizers reüssierte als Absolvent der Orientalischen Akademie, Dragoman und Verfasser der ersten Grammatik des Marokkanischen, während Beethovens Quartettpartner Ignaz Schuppanzigh, Organisator der Augartenkonzerte, auf eine Karriere als Adlatus Sándor Pászthorys, des Drahtziehers des Toleranzpatents für die Länder der Stephanskrone in der Ungarischen Hofkanzlei, zurückblicken konnte.[51] Josef von Skribane(če)k wirkte als Chefmilitärtopograph der Monarchie und Ehrenmitglied der Royal Geographical Society, die Krainer Juristen Thomas Dolliner, Knaffl'scher Stipendiat an der Universität Wien, und Anton Pfleger von Wertenau, Gewerkensohn aus Eisern/Železniki, bewährten sich als Chefkorrektoren der Druckfahnen des Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuchs von 1811, später als hochkarätige Kirchenrechtler und Staatsräte.[52] Anton von Baumgartner schließlich, der Sohn eines freigelassenen Leibeigenen und Schankwirts aus Nordböhmen, brachte es als gefeierter Physiker zum Präsidenten der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.[53]

Nicht von ungefähr bemerkte Caroline von Humboldt 1815, „Österreich" sei so „verschiedenartig und heterogen in seinen Kräften gemischt," dass die „nationelle Deutschheit" hier wenig Widerhall finde,[54] während der bereits genannte Leopold

49 Jozef Butvin, Tajný politický spolok Vzájomnosť (1837–1840). In: Sborník Filozofickej Fakulty Univerzity Komenského. Historica 14 (1963), 3–40.

50 Vgl. den Beitrag von Gernot Waldner im vorliegenden Band.

51 Jan Schmidt, Franz Dombay, Austrian Dragoman at the Bosnian Border, 1792–1800. In: Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 90 (2000), 75–168; Schuppanzigh: ÖBL 11 (Lfg. 54), 373–374; Paszhtory: Elemer Mályusz, A türelmi rendelet. II. József és a magyar protestantizmus. Budapest 1939, 466–476.

52 Skribane(če)k: ÖBL 12 (Lfg. 57), 335; Edvard Volčič, Tomaž Dolinar, velik avstrijski pravnik: Življenjepis. In: Slovenski pravnik 21 (1905), 35–74; vgl. [Art.] Pfleger. In: Constant von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich 22 (1870), 196–200, hier 199.

53 Franz L. Fillafer, Aufklärung habsburgisch. Staatsbildung, Wissenskultur und Geschichtspolitik in Zentraleuropa, 1750–1850, Göttingen ^{2}2022, 119.

54 Zit. n. Friedrich Heer, Der Kampf um die österreichische Identität, Wien ^{3}2001, 183.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

von Ranke 1834 festhielt, dass sich in Wien „die mannigfaltigsten Sitten und Sprachen […] von den obersten bis in die untersten Stände […]“[55] begegneten. Rechnet man zu den in Wien „Naturalisierten“ all jene dazu, die sich nur zeitweilig, sei es als Angehörige des Hochadels in ihren Winterpalais, als Hofagenten, Saisonarbeiter, Kaufleute an Markttagen, als intellektuelle Glücksritter und Projektemacher,[56] in Dienstgeschäften wie Gelehrte an der Hofbibliothek, Landtagsdelegierte im Dunstkreis der Ungarischen Hofkanzlei oder „illyrische“ Bischöfe von Temeswar und Karlowitz bei offiziellen Anlässen ihrer Hofdeputation bzw. -kanzlei in der Stadt aufhielten,[57] gewinnt man eine Vorstellung von der spezifischen Dichte, die Austauschprozesse beflügelte.

Die Schmelztiegelfunktion Wiens bedeutet – bei allem Prestige des Deutschen als Bildungssprache[58] – nicht, dass die Zuströmenden notwendigerweise ihre Muttersprache(n) einbüßten. Mehr noch, die Wiener Institutionen waren Impulsgeber der Kodifikation der einzelnen Sprachen der Monarchie: Sie entfaltete sich als Nebeneffekt der Übersetzung der Klassiker der Antike, der heiligen Schriften und der landesfürstlichen Gesetze in die Vernakularsprachen der habsburgischen Länder, die seit Maria Theresia erklärtes Ziel obrigkeitlicher Politik war.[59] In Wien ist dieser

55 Leopold von Ranke, Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, 1. Bd. Berlin [3]1844, viii; Pezzl, Skizze, wie Anm. 13. 21–22: „Ungarn, Böhmen, Mährer, Siebenbürger, Steiermärker, Tiroler, Niederländer, Italiener, Franzosen, Bayern, Schwaben, Sachsen, Schlesier, Rheinländer, Schweizer, Westfäler, Lothringer usw. usw. wandern unaufhörlich in Menge nach Wien, suchen dort ihr Glück, finden es zum Teil und naturalisieren sich.“ Ebd., 50: „Es ist keine der untergebenen Provinzen hier, die nicht stets einige Söhne in Wien hat; darum verhandelt man hier seine Geschäfte, darum unterhält man sich hier in all jenen Sprachen und Zungen, die vom Pruth bis an die weit entfernte Schelde gesprochen werden.“

56 So etwa Nicolas Hyacinthe Paradis, Sekretär der Société patriotique de Hesse-Homburg, der ersten Tausch- und Koordinationszentrale für die wissenschaftlichen Sozietäten Europas, der von Wien aus ein Subkomitee als „Societas Patriotica Transilvanico-Hungarica“ aus der Taufe heben wollte, was ihn mit Bessenyei und Bárcsai in Kontakt brachte. Vgl. Jürgen Voss, Die Société Patriotique de Hesse-Hombourg (1775–1781). Der erste Versuch einer europäischen Koordinationsstelle für wissenschaftlichen Austausch. In: Rudolf Vierhaus (Hg.), Deutsche patriotische und gemeinnützige Gesellschaften. München 1980, 195–221.

57 Serbskija povsednevnyja noviny, Nr. 1, 14. März 1791, 6.

58 Peter Haslinger, Sprachenpolitik, Sprachendynamik und imperiale Herrschaft in der Habsburgermonarchie, 1790–1914. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 57 (2008), 81–111, hier 82, der die habsburgische Sprachenpolitik überzeugend als „ein sorgsam austariertes System der Förderung, Tolerierung, symbolischer Anerkennung ebenso wie legistischer Hierarchisierung“ der Sprachen der Monarchie bestimmt.

59 Franz L. Fillafer, Interactive Antiquities. A Relational History. In: Ines Peper / Thomas Wallnig (Hg.), Central European Pasts. Old and New in the Intellectual Culture of Habsburg Europe, 1700–1750. Berlin 2022, 565–606, hier 592; Fillafer, Aufklärung, wie Anm. 53, 519. Zur Sprachkodifizierung als Modus der Machtausübung vgl. Robert Stockhammer, Grammatik. Wissen und Macht in der Geschichte einer sprachlichen Institution. Berlin 2014.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Prozess konkret greifbar: So mussten etwa ab 1778 in den Vorstädten Wieden und Landstraße amtliche Verlautbarungen zweisprachig, böhmisch und deutsch, kundgemacht werden.[60]

Der Pegelstand von Wiens intellektueller Produktion lässt sich also, wie Anton Groß-Hoffinger 1833 festgehalten hat, nicht anhand des Katalogs der Leipziger Buchmesse bestimmen: Die „geringe Würdigung der allgemeinen Geistesthätigkeit in der Monarchie" seitens des deutschsprachigen „Auslandes" sei, so Groß-Hoffinger damals, vor allem auf ihre Vielsprachigkeit zurückzuführen.[61] Aus den bisher präsentierten Überlegungen ergibt sich ein erster zentraler Befund: Wenn wir die Donaumetropole in eine Reihe mit anderen, ungleich besser beforschten Großstädten Europas stellen, was meines Erachtens vollauf gerechtfertigt, ja überfällig ist, dann springt ein wichtiger Unterschied ins Auge. Anders als London, Paris, Madrid oder St. Petersburg wurde Wien in jenen Jahren nicht zur Zentralinstanz einer auf die Metropole justierten Nationalkultur. Treffend arbeiten den Unterschied, der zwischen Wien und den genannten Metropolen bestand, Carl Ludwig Woltmanns *Grundideen der Politik der österreichischen Monarchie* heraus:

> Der nächste Vereinigungspunct, die Hauptstadt, der feste Punct, wo das gemeinsame Oberhaupt thront, soll ein Bild von der Einheit der verbündeten Nationen geben, der Centralpunct der Gelehrsamkeit, des Geistes und Talentes, so wie aller Verwaltung bey ihnen seyn; jedoch nie darauf ausgehen, sich gleich der Hauptstadt eines Staates über die vorzüglichen Städte der einzelnen Völker zu erheben, zu deren Haupt und Muster aufzuwerfen. Das Beyspiel von Paris, dessen Gegensatz sie in diesem Stücke seyn müsse, scheint uns besonders glücklich gewählt, um dasjenige, was sie vermeiden soll, in das gehörige Licht zu setzen, weil Paris den Erfordernissen eines einzelnen Staates, der hier in Rücksicht auf die Politik für das Innere als Gegensatz zum Staatenverein genommen wird, am vollendetsten Genüge leistet.[62]

60 Glettler, Böhmisches Wien, wie Anm. 2, 17.

61 Vgl. Hans Normann [= Anton Groß-Hoffinger], Österreich, wie es ist, 2. Abtlg. Leipzig 1833, 70, „[…] indem man daselbst nur die Anzahl für die Leipziger Messe gelieferter Artikel als Norm für die ganze Monarchie annimmt, ohne zu bedenken, daß nur deutsche Schriften im Meßkataloge angekündigt werden [so dass] […] die vielen, in anderen Sprachen geschriebenen Bücher dem Auslande größtentheils unbekannt bleiben. […]." Ebd., 71: „Dagegen bleiben alle in böhmischer, polnischer, ungarischer, slavischer, wallachischer, neugriechischer, serbischer, lateinischer, italienischer Sprache erschienenen Werke bei dieser Abwägung aus, da man entweder in Deutschland von diesen keinen Gebrauch machen kann, theils weil die Buchhändler in nicht deutschen Provinzialstädten sich von der Zusendung ihrer Verlagsartikel nach Deutschland, a conditione, wenig Früchte versprechen."

62 Besprechung von Woltmanns Grundideen der Politik der österreichischen Monarchie sowie seines Werks Österreichs Politik und Kaiserhaus in: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung Nr. 33 (1815), Sp. 159.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

2. Drehscheibe Wien: Drei Strukturmerkmale

Bisher habe ich skizziert, *warum* und *wie* in Wien Transfers möglich wurden, die bisher in der national parzellierten Forschung zu wenig Beachtung gefunden haben. Im folgenden Abschnitt werden einige Streiflichter darauf geworfen, *was* hier eigentlich übersetzt und übertragen wurde. Das plurikulturelle Wien erweist sich als Laboratorium für Horizontverschmelzungen: Auf einzigartige Weise und mit kaum zu überschätzenden Folgen überlagerten und verflochten sich hier Referenzräume und Rezeptionsvorgänge. In gebotener Kürze möchte ich hier nur auf drei Strukturmerkmale dieser Prozesse aufmerksam machen.

2.1 Mehrfachcodierungen

Übersetzungen „außerhabsburgischer" Vorbilder und Stoffe, die in Wien entstehen, verweisen bei genauerem Hinsehen auf die plurikulturelle Tiefendimension Wiens. Um das zu belegen, nenne ich nur zwei Beispiele, die oft aus einem binnendeutschen Blickwinkel betrachtet werden, aber gerade deutlich machen, wie eindimensional diese Perspektive ist: Joseph von Sonnenfels' *Briefe über die wienerische Schaubühne* und Michael Denis' Ossian-Nachdichtung.

Sonnenfels' *Briefe über die wienerische Schaubühne* (1767–1769) wurden lange als Versuch gedeutet, ein Wiener Gegenstück zu Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* zu schaffen. Sonnenfels' Werk ist durch die Rahmenfiktion als übersetzte Brieffolge eines im winterlichen Wien eingeschneiten Pariser Theaterliebhabers an seinen Freund in der Seine-Metropole ausgewiesen.[63] Dem plurikulturellen Sediment Wiens tragen die *Briefe* freilich dadurch Rechnung, dass sie unter der Hand eine Modellsubstitution vornehmen, zielen sie doch auf die *comédie larmoyante*, das Rührstück, und das *théâtre italien*, wogegen das von Lessing propagierte bürgerliche Trauerspiel in den Hintergrund tritt.[64] Auch bewegen sich Sonnenfels' *Briefe* im

63 Joseph von Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne, hg. v. Hilde Haider-Pregler. Graz 1988. Mit dem 20. Brief fiel die Autorenfiktion weg, Sonnenfels gab sich als Verfasser zu erkennen. In der 1784 für seine *Gesammelten Schriften* eingerichteten Neuauflage der Schaubühnen-Briefe schärfte Sonnenfels nach, z. B. ersetzte er die zur Beschreibung von deutsch-französischen Geschmacksdivergenzen benützte Formulierung „Lokalsitten und Gebräuche" durch „Nationalsitten," Haider-Pregler, Nachwort, wie Anm. 63, 384.

64 Gyula Müller, A bécsi francia irodalmi kultura a XVIII. században [Die französische literarische Kultur Wiens im 18. Jahrhundert]. Budapest 1930; vgl. die feinsinnige Auffächerung bei Daniel Fulda, Venedig, Wien, Paris, Leipzig: Komödienästhetik als Kulturtopographie. Internationale Referenzen und innerdramatische Raumbildung im Streit zwischen norddeutschem Reform- und Wiener Spaßtheater. In: Hartmut Böhme (Hg.), Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart 2005, 260–290. Fulda unterscheidet Räume der Literatur (Norddeutschland vs. Wien), topographisch markierte Herkunftsorte von Theaternormen im Sinne

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Orbit des Horaz, heben sich deutlich von Lessings Auseinandersetzung mit Aristoteles ab. Zudem färbte Sonnenfels' Funktion als Professor für Staatswissenschaften seine geschmacksrichterliche Ästhetik, wenn er in Montesquieu'schem Duktus nationale Bühnendichtung und Gesetzgebungskunst auf eine Stufe stellt. Beide seien nicht an das Lokalkolorit gebunden, sondern an eine wirkungsästhetisch austarierte Botschaft, die sich an den Charakter verschiedener Nationen richte, bzw. diesen heranbilde: „Diese Verschiedenheit der Wirkung einer und derselben Ursache muß von dem Dichter wie von dem Gesetzgeber beobachtet werden, um seine Triebwerke danach einzurichten und unsere Bewegungen folgsam und gelehrig nach seinem Endzwecke zu lenken."[65] Weder der Römerpatriotismus, für den sich Sonnenfels in seiner Schrift *Über die Liebe des Vaterlands* von 1771 begeisterte, noch Sonnenfels' Würdigung der italienischen Oper und der französischen Komödie im Rahmen des Nationaltheaters war nach dem Geschmack seiner Rezensenten am Main und an der Spree.[66] Auf Sonnenfels' strategisches Lavieren zwischen den rivalisierenden Zentren der deutschen Gelehrten- und Literatenrepublik seiner Zeit komme ich noch im dritten Abschnitt meines Beitrags zu sprechen, wo ich Sonnenfels in eine kurze Geschichte der Dilemmata der deutschsprachigen Wiener Intelligenz einbette.

Fast gleichzeitig mit Sonnenfels' *Briefen* erschien gegen Ende der 1760er Jahre Michael Denis' Ossian-Übersetzung, die auch eine ähnliche palimpsesthafte Vielschichtigkeit aufweist: Seinen *Ossian* legte der deutsch und neulateinisch dichtende Jesuit, hervorragende Bibliograph und Professor der schönen Wissenschaften am Wiener Theresianum mit reichen Paratexten und Marginalien im Jahr 1769

---

einer „poetischen Landkarte" (Lessing), literarische, von der Komödiengattung modellierte Räume und funktionale Räume der Literatur, d. h. ihre heterotopische Qualität in der jeweiligen Gesellschaft. 1768, just als Sonnenfels seine „Briefe" herausbrachte, war die Badener, in den Vororten mit La Roche als Kasperl auftretende Truppe so erfolgreich, dass man seitens der Theaterpächter daran dachte, das Theater am Kärntnertor derselben zu überlassen. Dafür machte sich niemand anders als Christoph Willibald Gluck, der als Associé des Pächters d'Afflisio fungierte, stark, von Sonnenfels wurde das Vorhaben im letzten Moment durchkreuzt, Haider-Pregler, Nachwort, wie Anm. 63, 409–411.

65 Sonnenfels, Briefe, wie Anm. 63, 170 (19.06.1768).

66 Nicolai verübelte Sonnenfels, dass dieser sich „[…] mit der Italiänischen ernsthaften und komischen Oper, desgleichen mit der französischen Comödie, so sehr beschäftigt. Will er etwa diese Schauspiele verbessern. Hat er vergessen, wie schädlich sie unserm eigenen Theater sind, und daß wir alles verlohren geben, wenn wir uns dafür interessiren, oder sie gar als einen Theil unserer Nationalbühne betrachten wollen." Allgemeine Deutsche Bibliothek X/2 (1769), 22–38, 30, zit. n. Norbert C. Wolf, Polemische Konstellationen: Berliner Aufklärung, Leipziger Aufklärung und der Beginn der Aufklärung in Wien (1760–1790) [2003]. In: Goethezeitportal http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/wolf_konstellationen.pdf (04.07.2024), 21; Goethes Sonnenfels-Rezension v. 1772 Johann Wolfang Goethe, Werke, Sophien-Ausgabe (hg. im Auftrage der Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, Weimar), I. Abt., Bd. 37, 269–273.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

vor.[67] Zunächst auf der Vorlage von Melchiore Cesarottis italienischer Übersetzung arbeitend, dann anhand eines englischen Originalexemplars, das er aus Prag erhielt,[68] adelte Denis Ossian durch seine Übertragung in springende Hexameter zum klassischen Heldengedicht, wobei er zwischen seinem Idol Klopstock und der habsburgisch-jesuitenhumanistischen Praxis vermittelte.[69] Versuchte Michael Denis an dieser Schnittstelle Wiens poetische Ebenbürtigkeit mit Berlin als äquivalenter Standort deutscher Aufklärung zu begründen,[70] so besaß auch seine Übertragung des innerkeltischen, irisch-schottischen Gegensatzes aus dem Fingalstoff auf den preußisch-österreichischen Konflikt einen doppelten, böhmischen Boden: Auf diese Weise lieferte Denis nämlich die wirkmächtige Vorlage für die Poetisierung von Böhmens bewaldeten Pässen als Schauplatz des Kampfes gegen Eindringlinge aus dem Norden, ein Zentralsujet der berühmten Königinhofer und Georgenberger

67 Michael Denis, Die Gedichte Ossians eines alten celtischen Dichters, 3 Bde. Wien 1768–1769.

68 Václav Smyčka, Poetika dávnověku mezi osvícenstvím a romantismem. In: ders. et al. (Hg.), Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění. Praha 2018, 337–375, hier 352. Der Staatsökonom und Gubernialrat Franz Anton von Blanc schickte Denis sein Exemplar.

69 Krisztina Goda, Michael Denis (1729–1800) zwischen Tradition und Moderne. Ein *poeta doctus* im habsburgischen Sprachraum. Diss. Universität Graz 2022, 274–279 u. 282. Denis schwebte eine freie Hexameteradaption vor, Klopstock suchte Bestätigung für seine Versrhythmustheorie. Denis' Apparat besteht aus sehr zurückhaltend aus Macpherson und Melchiore Cesarottis Übertragung mitübersetzte Parallelstellen aus der griechischen und römischen Überlieferung, aus der Edda und skaldischen Gedichtfragmenten sowie aus dem Alten Testament. Dazu treten poetologische Glossen Macphersons, Cesarottis und Denis' selbst. Kristzina Goda (ebd., 258) stellt auf überzeugende Weise fest, dass Denis durch seine Hinweise die griechisch-römisch erzogenen habsburgischen Rezipienten die ihnen fremde Welt Ossians zugänglich machen wollte. Zu János Batsányis *Carthon* vgl. ebd., 202, zu Giacomo Zinos mit Denis' Hilfe entstandener Übersetzung von Klopstocks Messias ins Italienische ebd., 279; Herders Genie- und Volkspoesietheorie entwickelte dieser in Abgrenzung von Denis, jedoch auf dessen Blair-Übersetzung aufbauend, Jesko Reiling, Volkspoesie versus Kunstpoesie. Wirkungsgeschichte einer Denkfigur im literarischen 19. Jahrhundert. Heidelberg 2019, 27–33; scharfe Kritik übte Denis an der Edda-Übersetzung des Saxo Grammaticus aus dem 13. Jahrhundert, die den „Originalgeist der Lieder" durch griechische „Nationalmythologie" übertünche, Die Gedichte Ossians, II, wie Anm. 67, 160, Kommentar n.

70 Annika Hildebrandt, Von Barde zu Barde. Die Wiener Aufklärung in Michael Denis' Topographie der deutschen Literatur. In: dies. / Charlotte Kurbjuhn / Steffen Martus (Hg.), Topographien der Antike in der literarischen Aufklärung. Bern 2016, 201–215. Seine eigene Hexameter-Übersetzung proklamierte Denis zum Muster deutscher epischer Dichtkunst, sie diene als Ansporn, den „Genuß des Ohrenzaubers," die „verschiedenen, so schönen Versarten der Alten" und das „Geheimniß poetischer Periode" im Deutschen zu entdecken und zu pflegen, Michael Denis, Original. In: ders., Lesefrüchte. Wien 1797, Bd. II, 97–101, hier 99. Denis, Vorbericht von der alten vaterländischen Dichtkunst, § XIV: „Der Jugend müßte man früh das Göttersystem, die Sitten und Gebräuche unsrer Ahnen bekannt machen. […] Junge Leute, die mit Tiefsinn, starker Phantasie und gefühlvollem Herzen einen Hang zum Gesange verbänden, müssten aus alten Bibelübersetzungen, aus Ossians, Klopstocks, Kretschmanns und anderen Bardenliedern ihre Sprache bilden."

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Handschriften aus den Jahren 1817/1818.[71] Denis' Projekt einer Erweiterung des klassischen Kanons durch eine deutsch-kaledonische, antikisierende Heldendichtung speiste sich nicht nur aus der Literaturpflege und neulateinischen Dichtkunst der Jesuiten in der Monarchie, für deren Leser er die keltische Bardendichtung adaptierte. Denis machte die ossianische Naturkulisse auch für die habsburgische Herrscherpanegyrik fruchtbar und rief zur Sammlung dalmatischer und illyrischer Altertümer auf, die er der irisch-schottischen Überlieferung gleichstellte. So verglich Denis die habsburgische „composite monarchy" mit jener Großbritanniens und erweiterte die Palette proto-kaledonischer Berglandschaften um jene Dalmatiens.[72] Während Klopstock seinen Ossian als cheruskischen Nothelfer anrief, spielt Denis im Vorwort seiner Ausgabe von 1768 auf die jakobitischen „Wildgänse" an, auf jene irischen und schottischen Soldaten, die nach dem Scheitern der Stuartrestauration unter Habsburgs Banner dienten. Die irische und schottische Bardendichtung, so Denis, machte die Leser in Zentraleuropa mit den Vorfahren der heldenmütigen Feldherrn Österreichs vertraut.[73]

2.2 Modelltransfers und -konkurrenzen

Beispielhaft für die *Modelltransfers* im plurikulturellen Wien kann die Wechselbefruchtung zwischen griechischer und slawischer „Wiedergeburt" stehen: Bartholomäus Kopitar, Hofbibliothekskustos, glänzender Slawist und Stammtischoberhaupt im Gasthaus zum „Weißen Wolf" am Fleischmarkt fungierte als Scharnierfigur zwischen griechischem und slawischem „Erwachen" (*neo-diafotismos* bzw. *obrození*), die er, wie Kopitar keck anmerkt, dem deutschen, „für seinen reinen," d. h. nicht mit allzu großen Sachkenntnissen belasteten, „Kosmopolitismus" berühmten Publikum bekannt machen wollte.[74] Als besonders wirkmächtig erwies sich

71 Sined der Barde [=Denis], Zwist der Fürsten. Wien 1778, vgl. Smyčka, Poetika, wie Anm. 68, 353.

72 Mira Janković, Ossian kao poticaj za sakupljanje narodnih pjesama kod Južnih Slavena. In: Zbornik za narodni život i običaje 38 (1958), 177–221; Ernst Wangermann, Von den Hügeln der Kaledonier. Probleme nationaler Identität in Österreich im späten 18. Jahrhundert. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 5 (1994), 441–444.

73 Denis, Gedichte, wie Anm. 67, Bd. 1, 3r: „Der Muth und die Rechschaffenheit der alten schottischen und irischen Helden: dachte ich: verdient auch unter uns um so viel mehr gekannt und bewundert zu werde, da so mancher ihrer würdigen Nachkommen heut zu Tage an der Spitze der österreichischen Heere sich den Weg zur Unsterblichkeit bahnet." Feldmarschall Lacy war irischen Ursprungs, bei Laudon scheint eine fingierte schottische Herkunft vorzuliegen: Die Familie stammte aus Livland, Laudon gab sich aber als Verwandter der Earls of Loudon aus.

74 Bartholomäus Kopitar, Neugriechische Literatur [1813]. In: Bartholomäus Kopitars Kleinere Schriften sprachwissenschaftlichen, geschichtlichen, ethnographischen und rechtshistorischen Inhalts, hg. v. Franz Miklošič. Wien 1857, 198–200, hier 198–199; Polychronis Enepekides, Kopitar und die Griechen. In: Wiener Slavistisches Jahrbuch 3 (1953), 53–70; eine Auswertung von Kopitars Zensur-

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

hier die Übertragung des griechischen Dialektschemas auf die slawischen Sprachen.[75]

Die in Wien auftretenden *Modellkonkurrenzen* betrafen zum einen Rivalitäten um den Einspeisungsvorrang, darum also, wer über die Drehscheibe Wien die Schätze seiner Überlieferung vor der europäischen Öffentlichkeit ausbreiten durfte.[76] Wichtiger für die hier verfolgte Perspektive sind aber tiefgreifende Auseinandersetzungen, welche den Bricolage-Charakter, die Brüchigkeit und offenen Konzepte jener kulturpolitischen Projekte deutlich machen, die erst von der späteren Historiographie zu kompakten Bewegungen „nationaler Wiedergeburt" stilisiert wurden. Ich möchte hier nur anhand der Wiener Aktivitäten des Mäzens Graf Józef Maksymilian Ossoliński und des Literaten Vuk S. Karadžić kurz veranschaulichen, dass Leitbilder, Justierung und Stoßrichtung dieser „Wiedergeburten" umstritten waren. Das ist natürlich für all jene keine Überraschung, die in der jeweils einschlägigen Spezialliteratur bewandert sind, wirft aber doch ein scharfes Licht auf die uns interessierenden Interferenzen im plurikulturellen Wien: In beiden Fällen wurden der geographische Brennpunkt (Galizien vs. historisches Polen, Herzegowina versus Vojvodina), die angestrebte institutionelle Form und die ästhetischen Valeurs dieser „Wiedergeburt" mittels in Wien verfügbaren intellektuellen Ressourcen und Bezugssystemen verhandelt.

Graf Józef Maksymilian Ossoliński kam zuerst 1790 als Vertreter der galizischen Landstände nach Wien,[77] wo er blieb und zum Präfekten der Hofbibliothek aufstieg. Von hier aus gründete er das Lemberger Ossolineum als öffentliche Bücherei und Zierde Galiziens, der er seine beeindruckende Büchersammlung vermachte.[78] Ein Gegenmodell zu Ossolińskis gelehrtenpatriotischem Projekt entwarf um 1815 Edward Lubomirski, damals blutjunger russischer Botschaftsattaché in Wien, das er mit Nicolais Kritik entlehnten Argumenten als untauglichen Ausgangspunkt

voten über griechische Literatur in DERS., Beiträge zur kulturellen und politischen Geheimtätigkeit der Griechen in Wien vor dem griechischen Aufstand. Berlin (Ost) 1960.

75 Karel KREJČÍ, Recko-slovanské fantazie v předbřeznové Evropě. Teorie filologicko-starožitnické. In: Bohuslav HAVRÁNEK (Hg.), Československé přednášky pro VIII. mezinárodní sjezd slavistů v Záhřebu: Literatura – folklór – historie. Praha 1978, 87–95.

76 Vgl. Šafariks galligen Brief an Palacký voll Empörung über die große Resonanz von Karadžićs Arbeiten, deren Bedeutung er mit Hilfe Kopitars überall in Europa hinausposaune, Brief v. 11.10.1830, in: Korespondence Pavla Josefa Šafaříka s Františkem Palackým, hg. v. Věnceslava BECHYŇOVÁ / Zoe HAUPTOVÁ. Praha 1961, 93.

77 Ossolińskis Memorandum an Joseph II. vom Mai 1789 ist abgedruckt bei Roman ROZSDOLSKI, Stosunki poddańcze w dawnej Galicji, Bd. 2. Warschau 1962, 281–285.

78 Ossoliński protegierte auch Samuel Gottlieb/Bogumił Linde, der in dessen Wohnung in der Favoritenstraße sein großes polnisches Wörterbuch ausarbeiten konnte. Nutznießer der josephinischen Reformen war Ossoliński insofern, als er seiner Büchersammlung viele Bände einverleibte, die den ausgeweideten Bibliotheken aufgehobener Klöster entstammten.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

für die Neuschöpfung Polens geißelte. Lubomirski verwarf nicht nur Ossolińskis frankophil-klassizistischen Geschmack und seinen musealen, sozial und politisch neutralisierten Vaterlandsbegriff. Statt des Goethe- und Herder-vergessenen, genussliebenden Wien empfahl Lubomirski der polnische Intelligenz das romantisch verklärte Mittelalter der Schlegels als Leitstern.[79] Eine ähnliche Modellkonkurrenz innerhalb der „serbischen" Wiedergeburt lässt sich anhand der divergierenden Sichtweisen von Dositej Obradovićs und Vuk S. Karadžićs Wiener Anhängern auf den „Orient" und die Muslime als Fremdkörper oder Bestandteil Serbiens veranschaulichen.[80]

2.3 Interaktive Altertümer

Wenn man das plurikulturelle Wien erforschen will, muss man berücksichtigen, dass hier eine eigene Variante der Antikenrezeption und -verwertung die Spielregeln vorgab.[81] Dass es in Wien keinen Bedarf gab, die griechische Antike als

79 Lucjan Puchalski, Józef Maksymilian Ossoliński und Edward Lubomirski. Zwei Polen im Wien des frühen 19. Jahrhunderts. In: Wynfried Kriegleder / Andrea Seidler / Jozef Tancer (Hg.), Kulturelle Zirkulation im Habsburgerreich. Der Kommunikationsraum Wien. Wien 2019, 103–113, hier 109–113.

80 Ausgehend von der Mischsituation gelehrter und vernakularer Komponenten im Serbischen und den dabei auftretenden Mandarinismen und Makkaronismen wandten sich beide gegen das Kirchenslawische bzw. Slawenoserbische: Obradović, der fachsprachliche Texte, Fabeln und Lehrgedichte übersetzte, plädierte für eine „okzidentalisierende" Lösung im Geiste der Nützlichkeit und Breitenwirksamkeit. Er polemisierte gegen die Verwendung von Orientalismen, Turzismen, Worten persischer und arabischer Herkunft ebenso wie gegen die osmanische Verformung der serbischen Kultur, vgl. Wolfgang Höpken, Flucht vor dem Kreuz? Muslimische Emigration aus Südosteuropa nach dem Ende der osmanischen Herrschaft: 19./20. Jahrhundert. In: Comparativ 6 (1996), 1–24. Karadžić, geb. als Sohn herzegowinischer Eltern in Tršić, kanzelte Dositej – in schärferer Ablehnung des Slawenoserbischen, rekurrierend auf die volksliterarische Sprache „von Hirten und Pflügern" – als Elitisten ab, strebte eine stärkere Purifizierung des Serbischen an. Vuk kooptierte zugleich aber die muslimischen Bosnier als Angehörige des Serbentums und verlegte die Auslegungsinstanz des Serbischen von Dositejs Vojvodina (Srem) in seine eigene südlicher gelegene Heimat jenseits der Save und der Donau. Wie Edin Hajdardpasic, Whose Bosnia? Nationalism and Political Imagination in the Balkans, 1840–1914. Ithaca 2015, anmerkt, drehte Karadžić Obradović Praxis um, die Gelehrten sollten vom „einfachen" unverdorbenen Volk lernen, nicht umgekehrt. Zum Wiener serbischen Milieu hervorragend Wladimir Fischer, Literaturgeschichte als Mobilisierung von Ideen. Das Beispiel der serbischen Printmedien in Wien um 1800. In: Gertraud Marinelli-König / Philipp Hofeneder (Hg.), „Neue Bienen fremder Literaturen." Der literarische Transfer zwischen den slawischen Literaturen und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770–1850). Wiesbaden 2016, 137–148.

81 Franz L. Fillafer, Antiquities, wie Anm. 59. Zu den Mischidiomen des Wiener Klassizismus vgl. den Beitrag Werner Teleskos im vorliegenden Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Wunschvergangenheit Deutschlands, als Hort blütenweißer Sittlichkeit und Rationalität zu überhöhen, leuchtet ein: Mit griechischen und muslimischen Untertanen der Hohen Pforte hatten habsburgische Gelehrte tagtäglich zu tun, sie begegneten ihnen als Nachbarn, Mitarbeitern und Verwandten. Weder neigten sie dazu, das Osmanische Reich als radikal andersartigen Gegenpol zum aufgeklärten Westen abzuschreiben, noch begeisterten sie sich für die von Neuhumanismus und Weimarer Klassik propagierte, utopisch-museale Verklärung des angeblich autarken, einzigartigen und ursprünglichen Griechentums, dessen Wiedergeburt ohne Vermittlungsleistung Italiens und Frankreichs sich die Weimarer zugute hielten.[82] Während griechische Gelehrte Wien durchaus als Sprungbrett nutzten, um sich als Nachfahren der Griechen des Altertums in die Verfertigung eines neuen Antikenverständnisses einzuklinken,[83] wurde an Institutionen wie der Orientalischen Akademie und an der Wiener Universität ein ökumenischer Umgang mit den mediterranen Altertümern gepflegt: Bibelexegeten wie der eingangs zitierte Johann Jahn setzten der Apotheose des Griechentums eine Verflechtungsgeschichte des alten Orients entgegen, die zugleich darauf zielte, die philhellenistisch motivierte Ausbürgerung der Hebräer aus der antiken Geschichte zu vereiteln.[84] An der Orientalischen Akademie wurden in einer mit Proben osmanischer Kalligraphie und einem Bild der Mehmet Ragıp Pascha-Bibliothek geschmückten Studierstube im Verbund persische und osmanische, griechische und lateinische Klassiker

82 Als Lackmustest darf die Einstellung zur Fallmerayer-Hypothese gelten, welche dem behaupteten ethnischen Kontinuum zwischen dem antiken Griechentum und den Hellenen des 19. Jahrhunderts den Boden zu entziehen versuchte, vgl. dazu Kopitars Glosse: „Dann ist aber im Grunde, und genauer betrachtet, diese ganze Mischung von Griechen mit Albanern und Slaven nichts mehr und weniger, als was Mischung der Lateiner und Deutschen […] mit andern Worten: allgemeine Befolgung von Themistokles' Vater, oder Thucydides' etc., von Alexander dem Großen und seinen Armeen nichts zu sagen […] Das Kreuzen der Rassen wird bekanntlich von den Oekonomen geboten: und wenn man von Leibnitz's und Lessing's slawischen Familiennamen entweder auf ihren hibriden Ursprung oder doch ihre Sprach-Metamorphose schließen darf, so würde sich diese Oekonomie auch an Friedrichs II. ‚maudite race' [i. e. den Preußen, F.L.F] auffallend vortheilhaft bewähren." [Bartholomäus Kopitar], [Rezension v.] J. Ph. Fallmerayer, Geschichte der Halbinsel Morea. Erster Theil: Untergang der peloponnesischen Hellenen und Wiederbevölkerung des leeren Bodens durch slavische Völkerstämme, Stuttgart–Tübingen 1830. In: Jahrbücher der Literatur 51 (1830), 112–120, 113.

83 Dazu Konstantinos Asopios' Brief an Konstantinos Kokkaides aus dem Jahr 1821, der für die Veröffentlichung im Wiener *Logios Hermes* bestimmt war, vgl. Maria A. Stassinopoulou, Habe nun Philologie studiert, und dann? Philologische Karrieren und Diaspora-Schulen am Beispiel des E. Zomarides. In: Σκεύος εις τιμήν. Festschrift zum 25-jährigen Jubiläum der Bischofsweihe und 20-jährigen Jubiläum der Inthronisation von Dr. Michael Staikos. Athen 2014, 787–794, hier 788; weiters: Efimeris, 19.10.1790, 59.

84 Fillafer, Aufklärung, wie Anm. 53, 228–229; Kathrin Wittler, Morgenländischer Glanz. Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte (1750–1850). Tübingen 2019, 182.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

unterrichtet und von den Zöglingen als Stilexempel für ihre Schreibübungen nachgeahmt.[85]

Veranschaulichen kann man die Prägekraft der genannten Standortfaktoren anhand von Franz Grillparzers Antikenrezeption. Gerade jene Stücke des Euripides, über die August W. Schlegel in seinen Wiener *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* von 1808 die Nase gerümpft hatte, goutierte Grillparzer, der dabei auch dem Volkstheater mit seinen maschinenkomödiantischen Mirabilien Tribut zollte: Während er an der *Alkestis* den fremdländischen kultischen Kosmos Athens (Sühnopferlehre) würdigt und Euripides' dramatische Effekte als Theaterpraktiker freudig billigt, lobt er Orestes' im gleichnamigen Stück mit Pylades gefällten Entschluss, Helena zu töten, als Theaterstreich von „unsäglicher Großartigkeit."[86] Überhaupt: Die Tragödien der Alten ließen sich nicht in das Prokrustesbett der modernen Trauerspiele zwängen, sie seien allenfalls mit den spanischen „Autos sacramentales" vergleichbar.[87]

Während Grillparzers Sicht auf die antike Tragödie von seinen in Wien, im Familienkreis sowie an der Hofbibliothek angezapften Spanienkenntnissen profitierte,[88] trägt auch seine *Medea* das Wasserzeichen der habsburgischen plurikulturellen Situation. In programmatischer Abgrenzung von Goethes *Iphigenie* zeigt Grillparzers Vließ-Trilogie die Griechen als gierige und abgefeimte Ausbeuter jener vermeintlichen Barbaren, über die sie sich erhaben glauben: Die Hellenisierung von Kolchis erweist sich als sein Verhängnis.[89] Selbst in Grillparzers Namensgebung

85 Verzeichniß der Professoren und ihres Unterrichts bey der Orient. Akademie, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, Staatskanzlei, Interiora 56: Orientalische Akademie 1775–1800, Konv.1794–1800, Fol. 4; Paul Babinski, World Literature in Practice. The Orientalist's Manuscript between the Ottoman Empire and Germany. Diss. Princeton University 2020, 158 u. 237.

86 Franz Grillparzer, Historisch-kritische Ausgabe, hg. im Auftrage der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien v. August Sauer, fortgesetzt v. Reinhold Backmann, Wien 1909–1948, Abtlg. II, Bd. 9, 61.

87 Wendelin Schmidt-Dengler, Grillparzer liest Euripides. Notizen zu einem ungewöhnlichen Lektürevorgang. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 3/19 (1991–1992), 329–339, hier 336.

88 Grillparzers Onkel Joseph Sonnleithner übersetzte u. a. die Komödien Tirso de Molinas, August Sauer, Studien zur Familiengeschichte Grillparzers. In: Symbolae Pragenses. Festgabe der deutschen Gesellschaft für Altertumskunde in Prag. Prag 1893, 195–214, hier 207; Grillparzer, Ausgabe, wie Anm. 86, Abtlg. I, Bd. 15, Spanische Studien.

89 Zur Dramaturgie: Grillparzer vermeidet die Auflösung hypotaktisch gefügter, den Figuranten zugewiesener Teilkonflikte, gegenüber denen Iphigenie im Sinne der Realisierung des Humanitätsideals ihre Autonomie bewahren muss, vgl. Robert Pichl, Grillparzers dramaturgische Emanzipation von der Weimarer Klassik. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 22 (2008), 51–62. Zur Metrik: Hans Höller, Unerwartete Konstellationen. Die immer wieder neue Entdeckung der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Julia Danielczyk / Ulrike Tanzer (Hg.), Unerwartete Entdeckungen. Beiträge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Wien 2014, 11–24, hier 22.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

bildet sich unterschwellig wiederum der plurikulturelle Subtext der Monarchie ab, und zwar auf eine Weise, die Zivilisierungsmissionen sabotiert. Der Bildsäule des Gottes Peronto, von dessen Statue er in Delphi das Widderfell stiehlt, begegnet Phryxus in Kolchis wieder, eben diese delphisch-kolchische Hybridisierung trägt Peronto im Namen: Neben dem griechischen Brontes (einem der kyklopischen Himmelsstürmer, Erschaffer von Blitz und Donner) setzt er auch den slawischen Donnergott Perun (Donnerkeil) voraus, wie Grillparzers Drahomira-Notizen nahelegen.[90] Neben solchen griechisch-slawischen Kontaminationen borgt Grillparzer den Namen Goras, der Amme Medeas vom slawischen Wort für den Berg (evtl. auch als Nachhall der Galora aus Wielands spanischer „Novelle ohne Titel" im *Hexameron von Rosenhain*), der kolchischen Göttin Darimba verleiht er einen sprechenden Namen, der sich den tschechischen und serbokroatischen Wörtern „dar" und „darovati" (Geschenk und Spende), verdankt – gibt sie doch „den Wein" und „des Halmes Frucht," des „Waidwerks herzerfreuende Spende."[91]

3. Doppelte Marginalisierung: Die deutschsprachige Wiener Intelligenz zwischen Habsburgerreich und „unösterreichischem Deutschland"

Die ältere Forschung hat die deutschsprachige Wiener Intelligenz mit Vorliebe als Wurmfortsatz der deutschen Kulturnation interpretiert: Dabei wurde der Frage, welche Rolle Wien innerhalb eines föderativ und polyzentrisch geprägten Deutschland[92] spielen sollte, eine Bedeutung beigemessen, die sie für die Zeitgenossen bei näherer Betrachtung wohl nicht besaß. Die deutschsprachigen Gebildeten Wiens blieben zwischen 1750 und 1850 doppelt marginalisiert, nämlich sowohl innerhalb des Prozesses kultureller Nationsbildung in den deutschen Landen als auch als Normschöpfer für die Kulturen der Habsburgermonarchie.[93] Anders als die

90 Grillparzer, Ausgabe, wie Anm. 86, Abtlg. II, Bd. 17, darin: Reinhard Backmann, Apparat, 281–283. Jason erläutert den Zusammenhang, indem er die Kulturgrenze zwischen Kolchern und Griechen durch den Hinweis auf ihren gemeinsamen Ursprung verwischt, Gastfreund, I, 829ff.: „Es war ein köstliches, geheimnisvolles Vließ,/ Des er entkleidete in Delphis hoher Stadt/ Das Bildnis eines unbekannten Gottes/ Das dort seit grauen Jahren aufgestellt,/ Man sagt, von den Urvätern unsers Landes,/ Die fernher kommend, und von Oben stammend […]."

91 Gastfreund, I, 6–7; Hans Schwabl, Antike Gestaltungen der Argonautensage und Grillparzers „Goldenes Vließ." In: Wiener humanistische Blätter 36 (1994), 5–43, hier 7, Fn. 4 sowie 30–31, Fn. 47.

92 Celia Applegate, A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat. Berkeley, 1990; zuletzt pointiert: Dieter Langewiesche, Vom vielstaatlichen Reich zum föderativen Bundesstaat. Eine andere deutsche Geschichte. Stuttgart 2020.

93 Vgl. Wilhelm Haefs, York-Gothart Mix, Der Musenhort in der Provinz. Literarische Almanache in den Kronländern der österreichischen Monarchie im ausgehenden 18. und beginnenden

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Literaten an größeren und kleinen Fürstenhöfen im restlichen Heiligen Römischen Reich, die sich gerne als Präzeptoren am Musensitz und als Geburtshelfer einer deutschen Kulturnation feiern ließen, verfügte Wiens deutschsprachige Intelligenz vor Ort über keinen Start- oder Heimvorteil: Ihre Bemühungen, den Monarchen und die Zentralbehörden eines vielsprachigen Großreichs für die Verfeinerung einer einheitlichen deutschen Hochsprache als übergreifendes Integrationsmedium zu gewinnen, waren deshalb nicht von Erfolg gekrönt, weil hier ganz andere Prioritäten und Aufgaben des Managements imperialer Vielfalt im Vordergrund standen. Mehr noch: Weil die Kulturpolitik im Kaisertum Österreich eben nicht dem Imperativ einer ihr späterhin – pejorativ oder affirmativ – unterstellten „Germanisierung" folgte,[94] fehlte den deutschsprachigen Literaten jenes Prestige und jene infrastrukturelle Absicherung, die seit dem frühen 19. Jahrhundert etwa ungarischen und böhmischen Literaten zustatten kamen, von deren Netzwerken adeliger Patronage sie ausgeschlossen blieben.[95] Proselyten ließen sich unter diesen Bedin-

19. Jahrhundert. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 27 (1986), 171–194. Diesen Sachverhalt reflektiert Franz Grillparzer, Tagebuch [Anfang 1843, Notizen über Viktor F. v. Andrian-Werburgs Österreichs Zukunft]. In: ders., Sämtliche Werke in vier Bänden, hg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, III, 208–209, in Gestalt eines Desiderats: Die deutschsprachige Wiener Intelligenz brauche Rückendeckung aus dem „größeren Deutschland" um ihren Stand im Kaisertum und die „Übergewicht des deutschen Prinzips auf freiwilligem Wege" als einigendes Band der Monarchie zu sichern. Durch die endlich zu gewährende freien Austausch der „deutschen Provinzen" mit dem „gebildeten Deutschland" würden die ersteren eine solche „Oberhand erhalten, daß alle slawischen und magyarischen Bestrebungen dagegen wie Seifenblasen zerplatzen werden." Als Grillparzer 1848 damit konfrontiert war, welche Konsequenzen diese ersehnte Zollfreiheit der Gedanken für die Monarchie hatte, bekam er Angst vor der eigenen Courage: Er wurde er zum scharfen Kritiker der Thun-Hohenstein'schen Universitätsreform, die eben diesen wissenschaftlichen Anschluss an das größere Deutschland zu realisieren versprach, vgl. Hans Lentze, Die österreichischen Universitäten als Nebenkriegsschauplatz im österreichischen Kulturkampf. In: Louis Carlen / Fritz Steinegger (Hg.), Festschrift Nikolaus Grass. Zum 60. Geburtstag dargebracht von Fachgenossen, Freunden und Schülern, 2 Bde. Innsbruck 1975, II, 347–360.

94 Milan Šmerda, Integrační snahy v habsburské monarchii v době formování novodobých národů. In: Slovanské historické studie 12 (1979), 133–162; Jan Heidler, Český a Rakousko v politických brožurách předbřeznových. Praha 1920, 189–190.

95 Als appellatives Wunschdenken darf Sonnenfels' Ausruf gelten, Wien sei nicht nur glücklicher Sitz „deutscher Monarchen," sondern „eines Adels, der sich der uralten deutschen Abkunft mit Recht rühmt, einer Nation, die darauf stolz ist, daß sie eine deutsche Nation ist." Nachricht an das Publikum, 14.8.1770, zit. n. Haider-Pregler, Nachwort, wie Anm. 63, 417. Das Engagement des Adels ist ausgezeichnet aufbereitet bei Josef Hanuš, Národní museum a naše obrození, Bd. I u. Bd. II: Založení vlasteneckého musea v Čechách a jeho vývoj do konce doby Šternberkovy (1818–1841). Praha 1921–1923 und Jenő Berlász, Az Országis Széchényi Könyvtár Története 1802–1867, 3 Bde. Budapest 1981. Auch das adelige Publikum, das gegen Eintritt August Wilhelm und Friedrich Schlegels Wiener Vorlesungen lauschte, scheint ihre Auftritte eher als gesellschaftliches Spektakel („Ergötzlichkeit"), denn als intellektuellen Stimulans verstanden zu haben, vgl. Daniel Ehrmanns Beitrag im vorliegenden Band. Zu Friedrich Schlegels Metternich-Kritik vgl. den hervorragenden

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

gungen nicht machen: Der Anreiz für deutsch- oder mehrsprachige Autoren in Böhmen und Ungarn, ihr landespatrotisches Zugehörigkeitsgefühl für eine primäre Identifikation mit der deutschen Kultur – sei es als Bekenntnis zum Kaisertum Österreich, sei es zu einer diffusen, im politischen Niemandsland angesiedelten deutschen Kulturnation – aufzugeben, war also denkbar gering. Stattdessen finden wir in den Ländern zahlreiche Angehörige der Bildungsschicht, die sich für das Tschechische, mehr noch, die sich für das Ungarische entscheiden.[96]

Das plurikulturelle Wien ist deshalb in der Forschung kaum sichtbar, weil die Kulturnation als artifizielles Sortiermuster sprachgemeinschaftliche Gemeinsamkeiten überschätzt, dabei aber ausgesprochen wirkmächtige, ihrer Logik widersprechende Vermittlungsprozesse effektiv ausblendet. Das zeigt sich z. B. an der im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert weiterhin beträchtlichen Bedeutung konfessionell vermittelter Transfers: So waren etwa ungarische und tschechische Protestanten weit empfänglicher für das Herder'sche Kulturkonzept, die historistische Konzeption eines geschichtsimmanenten Fortschritts und das von den Brüdern Schlegel verkündete Modell der Nation als Schicksalsgemeinschaft, als jene Wiener Literaten, die Herders und Schlegels „Muttersprache" teilten, sich aber, ihrem josephinischen Erbe treu bleibend, gleichermaßen gegen den Absolutismus wie gegen den aufkeimenden Nationalismus wandten.[97]

Die ältere Forschung hat lange genüsslich um des Kaisers Bart gestritten, um die österreichische oder deutsche Identifikation der Wiener Literaten des späten 18.

Beitrag v. Günter Kronenbitter, Deutsche Romantik und österreichische Außenpolitik, 1806–1829. In: Christian Aspalter / Wolfgang Müller-Funk / Edith Saurer et al. (Hg.), Paradoxien der Romantik, Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. Wien 2006, 186–201. Johann Pezzl gelangte über sein freimaurerisches Netzwerk und seinen Freund Alois Blumauer in den Haushalt des Fürsten Kaunitz, wo er sich als Bibliothekar, Vorleser und Sekretär verdingte, bis er 1791 in die Hofchiffrierkanzlei wechselte.

96 Die anti-Metternich'sche liberale Politik des ungarischen Reformzeitalters erwies sich für das deutschsprachige und jüdische urbane Bürgertum Ungarns als Ansporn zur Selbstmagyarisierung, die es als Parteinahme für den Fortschritt verstand. Vgl. die hervorragenden Arbeiten von László Tarnoi (Hg.), „Ihr Männer auf, jetzt ruft die Zeit!": Deutsche Texte aus Ungarn zur Revolution und zum Freiheitskampf 1848/49, Budapest 2006 u. Szabolcs Boronkai, A magyarországi német irodalom szerepvesztése és identitáskeresése. Német nyelvű irodalom és kultúra a múlt századi Sopronban. In: Iskolakultúra 3 (1998), 63–76; zu Lájos Kossuths Neuakzentuierung des überlieferten Bildes der ungarischen Verfassung als Festung, in welche die Nichtberechtigten durch einen osmotischen Prozess der Verbürgerlichung als Magyarisierung einzulassen seien, vgl. György Szabad, Kossuth politikai pályiája. Budapest 1977, 24.

97 Peter Hának hat treffend von einem „intra muros"-Effekt beim Wiener Bürgertum gesprochen, Peter Hanák, Österreichischer Staatspatriotismus im Zeitalter des aufsteigenden Nationalismus. In: Reinhard Urbach (Hg.), Wien und Europa zwischenden Revolutionen, 1789–1848. Wien 1978, 315–330, hier 325–326.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und frühen 19. Jahrhunderts nämlich.[98] Diese Sichtweise ist eindeutig zu schablonenhaft, sie wird der Palette häufig variabler, situationsabhängiger Rollenoptionen, die diese Autoren entwickelten, nicht gerecht. Dank der erwähnten schematischen Sicht sind nicht nur die Verankerung der Wiener Literaten im konkreten zentraleuropäischen Zusammenhang des Habsburgerreichs und die Beschaffenheit sowie Implikationen verschiedener Rezeptionskanäle und -verläufe (vgl. meinen Hinweis auf die Herder- und Schlegel-Rezeption) in Vergessenheit geraten, sondern noch ein weiterer wichtiger Aspekt: Das kreative Rollenverständnis, das diese Literaten an den Tag legten. Man könnte von einem diskreten Charme der Marginalität sprechen, den sie der beschriebenen doppelten Randlage – gegenüber dem „unösterreichischen Deutschland" und der Monarchie – abzugewinnen gezwungen waren. Die gehaltvollen neueren Forschungen, die sich den Versuchen der Wiener Literaten widmen, eine „Enthierarchisierung," einen Rangausgleich innerhalb der Topographie der deutschen Aufklärung herbeizuführen,[99] müssten unter dieser Perspektive in zwei Richtungen weiterentwickelt werden.

Zum einen, wie es oben schon anhand der Analyse der Mehrfachcodierungen bei Sonnenfels und Denis versucht wurde, im Lichte der Plurikulturalität, deren Prägekraft und vielschichtige Auswirkungen es freizulegen gilt, zum anderen diachron mit Blick auf das sich wandelnde Rollenverständnis der Wiener deutschsprachigen Literaten, die auf das „unösterreichische Deutschland" schielten: Von der Selbstviktimisierung der maria-theresianischen Zeit, als sich die Komplizenschaft mit den protestantischen Literaturheroen durch das mundgerechte Bedienen antijesuitischer Klischees herstellen ließ,[100] könnte man so den Bogen zu Sonnenfels' patriotischer Selbstbehauptung während des Siebenjährigen Kriegs schlagen:[101] Sonnenfels hielt sich durch das flexible Umbesetzen und wechseln-

98 Das gilt z. B. für das bedeutende und verdienstvolle Buch von Peter Kuranda, Großdeutschland und Großösterreich bei den Hauptvertretern der deutsch-österreichischen Literatur, 1830–1848. Wien 1928.

99 Hildebrandt, Aufklärung, wie Anm. 70.

100 Jüngst konzise Thomas Wallnig, Wien um 1750 im Gottsched-Briefwechsel. In: Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 38 (2023), 239–244.

101 Beim Ehrgeiz gepackt fühlte sich Sonnenfels durch die Lektüre von Nicolais Verdikt, auf das er – damals als seinem Vater „adjungirter" Dolmetsch des Hebräischen bei der Niederösterreichischen Landesregierung und Assistent des Grafen Hartig, Hofrat der Obersten Justizstelle, tätig – beim Durchblättern der in der Hofbibliothek aufliegenden „Briefe, die neueste deutsche Literatur betreffend," gestoßen sei: „Der gute Geschmack" sei in Österreich, „wenigstens was das Deutsche betrift" (!), hier „kaum noch in seiner ersten Kindheit, kaum da, wo Sachsen und Brandenburg schon um das Jahr 1730 waren." Briefe die neueste deutsche Literatur betreffend Tl. XII, Berlin 1762, 203. Brief, 322–326, 324 („Re."=Nicolai); Laut Sonnenfels' selbst verfasstem biographischen Medaillon für Ignaz de Luca, Das gelehrte Österreich. Ein Versuch, 1. Bd., 2. Stück. Wien [2]1778, 152–153: „Diese Nationalbeschimpfung ärgerte mich; ich faßte den stolzen Vorsatz, dieser Schriftsteller – und noch mehr zu werden."

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

de Kombinieren von Vorbildern alle Optionen offen, was es ihm erlaubte, diese Referenzgrößen gegeneinander auszuspielen (Leipzig – Berlin – österreichische Vaterlandsliebe, ganz ähnlich den Kontroversen über die Leitbildqualität Galiziens bzw. Gesamtpolens und der Vojovidina bzw. der Herzegowina, die ich oben besprochen habe).[102] Die ranzig anmutende Selbstüberhöhung, mit der dann die Josephiner in den 1780er Jahren ihren kulturellen Führungsanspruch im größeren Deutschland zu begründen versuchten, brachte die „erweiterte Preßfreiheit" und die literaturfähige Metropole gegen die „Berlinerinfallibilität" Nicolais in Stellung, die den Österreichern „Midasohren"[103] aufgesetzt hatte. Nach den Napoleonischen Kriegen gewannen die hiesigen Literaten, die ihren Österreichpatriotismus mit der Parteinahme für die deutsche Kultur zu verbinden suchten, ihrer Randposition eine neuartige Funktion ab: Damals ging die Neuerfindung des Kaisertums Österreich als Gegenpol zur Volkssouveränität und Universalmonarchie in die etwas später einsetzende Demagogenverfolgung über. Hier wurden die Wiener nun zu lachenden bzw. lamentierenden Dritten, die Randlage erlaubte es ihren Nutznießern, sich freizuspielen: Damals übertrugen Literaten wie Grillparzer den Vorwurf deutschnationaler Gesinnung elegant auf die anderen habsburgischen Nationalitäten, deren Eliten sich von „gelehrten Thoren", den deutschen politischen Professoren, Flausen ins Ohr setzen ließen.[104] So gelang es Grillparzer, sich als lupenrein österreichisch

102 [Joseph von Sonnenfels], Joseph Edler von Sonnenfels. In: Christoph Weidlich, Biographische Nachrichten von den jetztlebenden Rechts-Gelehrten in Teutschland, Vierter Theil. Halle 1785, 202–227. Andreas Erb, Die Deutschen Gesellschaften und die Länder der Habsburgermonarchie. In: Dieter Breuer / Gábor Tüskés (Hg.), Aufgeklärte Sozietäten, Literatur und Wissenschaft in Mitteleuropa. Berlin – Boston 2019, 118–141, hier 130: „[W]ährend sowohl Nicolai als auch Gottsched nicht müde wurden, das Erwachen des ‚guten Geschmacks' in der Habsburgermonarchie als ihr ureigenstes Verdienst zu reklamieren, war Sonnenfels darauf aus, für seine sprachlich-literarischen Projekte Unterstützung zu gewinnen und sich zwischen Berlin und Leipzig alle Optionen offen zu halten."

103 So „fieng das Zutrauen in die Berlinerinfallibilität zu schwinden an; das Anstaunen, das Anbeten, das Krümmen, und Schmiegen vor Ihren Athleten der Literatur nahm ab, wir suchten aus dem Munde solcher Männer Weisheit […] die nicht ihre Weisheit uns mit jener beleidigenden, persiflirenden, — und oft auch profiliken Art mittheilte; unsere Köpfe zurechte wiese, ohne daß sie uns, zum Zeichen, daß wir von ihnen unsere Aufklärung erhielten, Midasohren auf die Stirne brannten." Johann Friedel, Briefe aus Wien verschiedenen Inhalts an einen Freund in Berlin, Zweyter Theil. Leipzig 1785, 61–62. Friedrich Nicolai reagierte verhalten auf diese Selbstaufstufung Wiens zur Kulturmetropole, er wies auf die polyzentrische Verfasstheit Deutschlands hin.

104 „Denn woher stammt dieses Geschrei von Nationalität, dieses Voranstellen von einheimischer Sprach- und Altertumswissenschaft anders als von den deutschen Lehrkanzeln, auf denen gelehrte Thoren den Geist einer ruhig verständigen Nation bis zum Wahnsinn und Verbrechen gesteigert haben? Dort ist die Wiege eurer Slawomanie, und wenn der Böhme am lautesten gegen den Deutschen eifert, ist er nichts als ein Deutscher, ins Böhmische übersetzt." Franz Grillparzer, Zur Zeitgeschichte [1849]. In: ders., Sämtliche Werke in zwanzig Bänden, hg. v. August Sauer, 14, Stuttgart 1893, 178–179. Der Autor von „Österreich und dessen Zukunft" Victor von Andrian-

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zu präsentieren, ohne seinen deutschkulturellen Paternalismus gegenüber den „Winkel-Nazionalitäten" der Monarchie aufgeben zu müssen.[105]

Ein Ausblick: Die akademische Zurichtung auf die Nationalliteratur erfolgte im Habsburgerreich erst im Umfeld der Universitätsreformen der Jahre 1848–1850, die einen asymmetrischen Antihistorismus verankerten. Während sich die geschichtliche Erforschung und wissenschaftliche Untermauerung der deutschen Literatur als Katalysator nationaler Selbstbesinnung an den Hochschulen der Monarchie etablieren konnte, wurden die anderen Sprachen des Kaiserreichs zunächst unter primär sprachwissenschaftlich-linguistischen Gesichtspunkten behandelt.[106] Zugleich verschwanden seit dem späten Vormärz eben jene österreichischen Aufklärer wie Johann Baptist v. Alxinger,[107] Aloys Blumauer und Johann Pezzl aus der kulturellen Überlieferung, die sich – durchaus nicht ohne Beharren auf ihre Eigenständigkeit, jedoch mit begrenztem Erfolg – als „deutsche" Autoren zu profilieren versucht hatten. Ihre Werke wurden nunmehr durch die „deutschen Klassiker" verdrängt, die als gemeinsame Wunschvergangenheit Österreichs geistige Eingemeindung in das größere Deutschland besiegeln sollten.[108]

Werburg schlägt in dieselbe Kerbe, wenn er František Palacký charakterisiert: „Immer derselbe sauere Nationalitätsnarr, der seine Sympathien nach der Grammatik und den Sprachwurzeln ausmißt, und diese Tollheit keiner Politik, keinem noch so evidenten Bedürfnisse des Momentes unterordnet – in dieser Beziehung ein echter deutscher Professor," Tagebucheintrag v. 02.06.1852, in: „Österreich wird meine Stimme erkennen lernen wie die Stimme Gottes in der Wüste." Victor F. von Andrian-Werburg, Tagebücher, 1839–1858, hg. v. Franz Adlgasser. Wien 2011, II, 559.

105 Franz Grillparzer, Tagebuchfragment Nr. 1758, Sommer 1830. In: Historisch-kritische Ausgabe, II. Abtlg., Bd. 8, 363.

106 Herbert Egglmaier, Die Errichtung von Lehrkanzeln für deutsche Philologie in Österreich nach der Universitätsreform der Jahre 1848/49. In: Walter Höflechner (Hg.), Beiträge und Materialien zur Geschichte der Wissenschaften in Österreich. Graz 1981, 359–411; Zdeněk Simeček, August Schleicher auf dem Lehrstuhl für slawische Philologie an der Prager Universität. In: Ernst Eichler (Hg.), Beiträge zur Geschichte der slawischen Sprachwissenschaft (Unter besonderer Berücksichtigung deutsch-tschechischer Wissenschaftsbeziehungen). Berlin (Ost) 1988, 51–82.

107 Johann Baptist von Alxingers spürbar erschöpfter Kommentar vom September 1796, er habe sich nach „vielen inneren Kämpfen endlich vorgenommen, nicht mehr Österreicher, sondern bloß Deutscher" zu sein, folgt auf die Jakobinerverschwörung und auf seine Enttäuschung über das Unverständnis der Berliner Rezensionsorgane für seine Ritterepik, etwa den *Doolin von Maynz,* 1787 schrieb Alxinger an Nicolai, „der Verdacht, daß man uns Österreicher aus nazional, ja sogar aus Religionshaß verfolgt […] drängt sich mir nun von selbst auf." Alxinger an Nicolai, 1796 u. 8.12.1787, in: Briefe des Dichters Johann Baptist von Alxinger, hg. v. Gustav Wilhelm. Wien 1898, 88 u. 36. Vgl. den Beitrag von Lydia Rammerstorfer im vorliegenden Band.

108 Vgl. Eduard von Bauernfeld, Die schöne Literatur in Österreich [1837]. In: Gesammelte Aufsätze, hg. v. Stefan Hock. Wien 1905, 137–175. Zur Umrüstung des Kanons im Rahmen des österreichischen Schillerkults Matthias Mansky, Der „österreichische" Schiller und die Literaturhistoriographie. 1859 und die Folgen. In: Anne Feler et al. (Hg.), Friedrich Schiller in Europa. Konstellationen

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

4. Fazit: Skizze eines Forschungsprogramms

Aus der plurikulturellen Konstellation Wiens zwischen 1750 und 1850 ergeben sich also für die Wissenschaft ganz konkrete Aufgaben, denen sie bisher zu wenig gerecht geworden ist. Die spezifische Vielschichtigkeit und beträchtliche Prägekraft des plurikulturellen Wien, das im Europa jener Zeit wohl einzigartige Verflechtungs- und Transferprozesse ermöglichte, habe ich anhand der institutionellen Verankerung und am Beispiel einiger idealtypischer Merkmale dieser Prozesse – Mehrfachcodierungen, Modelltransfers und -konkurrenzen, interaktive Altertümer – herauszuarbeiten versucht. Dabei hat sich gezeigt: Die auf diese oder jene eingeigelte Sprachnation und ihre Geschichte justierte Forschung erfasst jeweils nur einen winzigen Ausschnitt des plurikulturellen Wien. Zudem setzt sie dabei das voraus, was gerade durch die Beschäftigung mit dem Feinaufbau der vielsprachigen und multireligiösen Stadt zu erklären wäre: Die allmähliche Verfertigung dieser Sprachnationen. In Wien lässt sich genau nachzeichnen, wie sehr die Projekte der sogenannten „Wiedergeburt" der einzelnen, vermeintlich einzigartigen und selbständigen Kulturen des Habsburgerreich ineinander verschachtelt waren. Sie wurden von Gelehrten und Literaten unter den übergeordneten politischen Bedingungen des habsburgischen Zentraleuropa, dank gemeinsamer Quellen, Sujets und Topoi vorangetrieben, schöpften bei der Konstruktion von Selbst- und Feindbildern aus einem gemeinsamen Reservoir.

Die übergreifenden institutionellen und gattungsgeschichtlichen Rahmenbedingungen verliehen den Literaturen des habsburgischen Zentraleuropa zwischen 1750 und 1850 markante Familienähnlichkeiten, so dass sie synchron mehr miteinander gemeinsam haben, als diachron mit ihren jeweiligen angeblichen späteren Endformen, an denen sie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewöhnlich gemessen werden: den von den einschlägigen Nationalphilologien sorgsam konstruierten, vermeintlich vollständigen und vollendeten, weil einsprachigen und autonom-säkularen National-Literaturen. Diese Familienähnlichkeiten zwischen den habsburgischen Literaturen lassen sich anhand der zierlich-galanten Überformung des jesuitenhumanistischen Kanons, anhand der Dominanz der Fabel, des Lehrgedichts und der Versepik (von Blumauers *Travestierter Aeneis* bis zu Moritz Hartmanns *Reimchronik des Pfaffen Mauritius*) ebenso herausarbeiten, wie am Beispiel der zentraleuropäischen Spielart des von Advokaten und Kleinadeligen, Priestern und Lehrern getragenen Klassizismus mit seiner Offenheit für volkstümliche oder für volkstümlich gehaltene Stoffe; schließlich schlagen sich diese gemeinsamen Bedingungen nicht nur in verwandten Rezeptionshaltungen zu Buche, wenn etwa

und Erscheinungsformen einer politischen und ideologischen Rezeption im europäischen Raum vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Heidelberg 2013, 67–83.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Gessner und Shakespeare, Goethe, Byron und Calderón quer durch die Region auf ähnliche Weise eingemeindet werden. Sie äußern sich auch in der ausgeprägten „Romanschwäche" (am idealisierenden und bildungsromanförmigen Maßstab der deutschen Literatur gemessen), sowie an einer ironisch-sprachspielerischen Ausrichtung, welcher gegenüber der politischen Tendenzdichtung der Vorzug gegeben wird.[109]

Abschließend möchte ich kurz andeuten, wie die hier vorgestellten Ergebnisse weiterführend fruchtbar gemacht werden können. Der Zugang, für den ich hier geworben habe, kann nämlich sowohl für die Geschichte des habsburgischen Zentraleuropa als auch für die Geschichte Europas in der Welt wertvolle neue Sichtweisen eröffnen.

Für die plurikulturelle habsburgische Situation ist der Maßstab der autonomen „Originalschriftsteller," die in ihrer „Muttersprache" schreiben (vgl. die Debatte zwischen Herder und Salomon Maimon) zutiefst problematisch. Die Verwendung einer Sprache durch einen Autor, eine Autorin darf man nicht mit ihrer oder seiner Parteinahme für eine Sprachnation verwechseln. Wiens Autoren waren nicht nur häufig mehrsprachig, sie waren im Regelfall als Beamte oder spartenübergreifend in mehreren Berufen aktiv, so dass ihnen das Rollenprofil und -verständnis des „modernen Autors" fern bleiben musste.[110] Diese Überlegungen erweisen sich als methodologisch produktiv: Hinterfragt man das „autonome Künstlertum" als Gütesiegel, dann kann man auch die Gleichsetzung sozioökonomisch unabhängiger, selbständiger und voraussetzungsloser Kunst mit „reinen," ungemischten Formen

109 Werner M. Bauer, Fiktion und Polemik. Studien zum Roman der österreichischen Aufklärung. Wien 1978: Die österreichischen Aufklärungsromane lassen sich auf Autonomieästhetik und Wahrscheinlichkeitspostulat, auf Individualisierung und das sie begleitende Gebot psychologisch-kausaler Stringenz nicht ein, changieren stattdessen als engagiert-politische, bewusst überzeugen wollende Literatur im Aussagespektrum zwischen Fiktion („als ob") und Polemik („so nicht"); György M. Vajda, Wien und die Literaturen der Donaumonarchie. Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas, 1740–1918. Wien 1994; Zoran Konstantinović, Universitas complex. Überlegungen zu einer Literaturgeschichte Mitteleuropas. In: Eugen Thurnher (Hg.), „Kakanien." Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Wien 1991, 9–30, hier 12.

110 Dass dieser Sachverhalt bei Betroffenen wie Aloys Blumauer erhebliche Frustration auslöste, weil sich ihr erhofftes Rollenprofil als moderner Autor auf dem deutschen Buchmarkt und im deutschen Rezensionswesen aufgrund sozialgeschichtlicher, politischer und ästhetischer Spezifika der Wiener Situation eben nicht begründen ließ, zeigt Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien 2023. Zum professionellen Hintergrund der verbeamteten Intelligenz z. B. Sonnenfels' Wirkungskreis als Hilfsdolmetsch für orientalische Sprachen, selbst ernannter Geschmacksrichter, Adlatus bei der Justizstelle, Fourier und Regimentsbuchhalter der deutschen Arcièren-Leibgarde, Heinrich Joseph v. Collins Dienst in der Kredithofkommission, August von Steigenteschs Karriere als hochdekorierter Militär, Grillparzers Tätigkeit als Hofkammerarchivdirektor oder Pezzls Verwendung in der Hofchiffrierkanzlei.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und „reinen," auktorial bestimmten politische Positionen aufbrechen.[111] Tatsächlich camoufliert die autonome Kunst nur auf effektive Weise ihre ausgesprochen heteronome Funktion als Schrittmacher der Nationalkultur.[112]

Dass „österreichische" Autoren es nicht auf den Parnass der deutschen Literatur schafften, hat ursächlich mit den Bedingungen der Kanon-Erzeugung zu tun. Anders als bei den kanonisierungsfreudigen Kollegen im „nichtösterreichischen Deutschland" kam es in Zentraleuropa zunächst nicht zu einer scharfen Trennung von *ars* und *technē*: Nützlichkeit wurde nicht als Ausdruck der Fremdbestimmung diskreditiert und das Altertum nicht als versunkene Welt angesprochen, der man kanonbildend zu Leibe rücken musste.[113] Relativ unbeeindruckt von der *Querelle des Anciens et des Modernes* wurde in Zentraleuropa eine Gebrauchsantike präsent gehalten, die für das Management des Vielvölkerstaats eingesetzt wurde: Dass die Nationalliteraturpflege hier keine Priorität genoss, darf nicht überraschen, so wurde in Wien eben eine Orientalische Akademie aus der

111 Diese Lesart scheint die an Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes geschulte Argumentationslinie von Wolf, Glanz, wie Anm. 110, nahezulegen. Das anregende und vielschichtige Buch führt die „Habitualisierung und Sanktionierung literarischer Qualität" (147) auf ein als Signatur der Moderne präsentiertes, „autonomes" Künstlertum zurück, dessen Emanzipation eine „echte Blüte der Literatur" (ebd.) hervorbringe – sie mündet wiederum in der (nach dem Vorbild Frankreichs modellierten) erstrebenswerten „Suprematie" der Literatur über das „gesamte Feld" („die den französischen Verhältnissen entsprochen hätte" (ebd.)) Die Emanzipation von „literaturexternen Kräften" (120) erscheint so als Merkmal künstlerischer Qualität. Ambivalent scheint mir auch die Rolle des Staates, dessen Existenz vorausgesetzt wird und dies auf paradoxe Weise: Schließlich gewinnt die Literatur auf dem Wege der „prestigeträchtige[n] staatliche[n] Sanktionierung" (147) durch den Staat „ideologische Autonomie" (89) von demselben. M.E. wären Staat und Literatur, zumal im 18. und 19. Jahrhundert, eher als in einem wechselseitigen Verfertigungsprozess verklammerte „Ressourcen füreinander" zu fassen. Das Konstatieren des „anhaltenden Fehlen(s) eines legitimen volkssprachlichen schriftlichen Idioms" (149) in Wien erhebt die Literatur als Regulierungsinstanz und Impulsgeber der Sprachnation zum Maßstab, setzt also jene allmählich konstruierten „Sprachnationen" des 19. Jahrhunderts voraus, die im Habsburgerreich quer zu mehreren Staatsnationen lagen.

112 Vgl. Gerhard Sauder: Ästhetische Autonomie als Norm der Weimarer Klassik. In: Friedrich Hiller (Hg.), Normen und Werte. Heidelberg 1982, 130–150. Dass Goethe als verbeamteter Proponent der Autonomieästhetik zugleich sein Projekt der „Weltliteratur" entwarf, spricht nicht gegen meine Beobachtung, sobald man in Betracht zieht, dass diese Weltliteratur eben als spezifisch deutsches Ruhmesblatt und Palladium des Nationalstolzes fungierte, David Damrosch, What is World Literature? Princeton 2023, 7–8 u. Franz L. Fillafer / Jürgen Osterhammel, The German Enlightenment and Cosmopolitanism. In: Helmut Walser Smith (Hg.), The Oxford Handbook of Modern German History, Oxford [2]2015, 119–143, hier: 134.

113 Michael Denis, Einleitung in die Bücherkunde, Bd. 1, 1795 [unpaginierter Vorbericht].

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Taufe gehoben, statt einer Académie des inscriptions oder einer Académie française.[114]

Daraus folgt zum einen, dass die mit verschiedenen theoretischen Verbrämungen auftretenden Defizit-Diagnosen fragwürdig sind, die das habsburgische Zentraleuropa als im Raum peripher und als in der Zeit rückständig abstempeln, weil es nicht dem angeblichen Standardmodell der Nationalkultur entsprach. Mit dem Aufbrechen der sattsam bekannten Defizit-Erzählungen[115] muss man es aber nicht bewenden lassen, vielmehr sollte man den Spieß umdrehen. Das heißt konkret: Sobald man die Plurikulturalität Wiens ernst nimmt, kann man sich von der Geo-Identitätspolitik lösen, die den Kontinent in einen fortschrittlichen, maßstabsetzenden Westen und einen rückständigen, unvollständig-defizitären Osten teilt.[116] Statt den Idealtyp eines vorausgesetzten Entwicklungsgangs mit seinen genieästhetischen und auf die Nationalkultur justierten Prämissen als Messlatte anzulegen,[117] gelingt es mithilfe des habsburgischen Wien die Stringenz des westlichen, in die Moderne mündenden Entwicklungspfads zu hinterfragen, dem es angeblich nicht entsprach.

Weiterführende Schlussfolgerungen ergeben sich daraus, wenn man an das Schlagwort des indischen Historikers Dipesh Chakrabarty von der „Provinzialisierung Europas“[118] anknüpft: Chakrabartys Kritik am „Eurozentrismus“ läuft Gefahr, die Leitbildqualität Westeuropas (Frankreichs und Großbritanniens) zu bestätigen, die lediglich moralisch umgewertet wird, statt sie zu hinterfragen. So

114 Attila Thimár, Hős és áldozat. Révai Miklós és a klasszikus századforduló irodalomtörténete. Budapest 2007, 81, zur Vorbildfunktion der Académie française, welche die Veredelung der Muttersprache zur conditio sine qua non für die Aufklärung der Nation erhob, für die ungarischen Wiener Zeitschriften um 1800. Anders als französische und englische Gelehrtengesellschaften verfüge man nicht über die Mittel, um Preisausschreiben und Stipendien zur Förderung der Wissenschaften und Künste in der Muttersprache auszuloben. Zu den folgenden Preisausschreiben im Duktus des Institut National in Paris vgl. Alexandra Antal, A bécsi Magyar Hírmondó (1789–1802) mecénási hálózata. In: Irodalomtörténet 95 (2014), 432–448.

115 Dazu schon prägnant Leslie Bodi in seinem Standardwerk: Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung, 1781–1795, Wien ^{2}1995, 22.

116 Werberger, Überlegungen, wie Anm. 6; Alois Woldan, Interkulturelle Beziehungen in den Literaturen Galiziens. In: Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Historicolitteraria 12 (2012), 359–373.

117 István Fried, Zur Frage der ostmitteleuropäischen Region. In: Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae 31 (1984), 3–60, hier 41 (zur vermeintlichen „Phasenverschiebung“ der zentraleuropäischen Literaturen gegenüber jenen Westeuropas). Zur Präsenz von „Schattensprachen“ im Werk scheinbar monoglotter Autoren am Triestiner Beispiel Italo Svevos Rudolf Behrens, Mehrsprachige Einsprachigkeit. Svevos Schattensprache. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 6 (2015), 33–50.

118 Dipesh Chakrabarty, Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference [2000], 2. erg. Aufl. Princeton 2007.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

bleiben große Teile Europas weiterhin ausgeblendet, deren Geschichte diesem Entwicklungsschema ebenso wenig entspricht, wie jene der außereuropäischen Welt. In diesem Sinne könnte die Erforschung des plurikulturellen Wien zwischen 1750 und 1850 in eine längst überfällige „Provinzialisierung Europas" von innen münden.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Simon Karstens

Zwischen Chance und Risiko

Ein Panorama der Wiener Großstadtkultur im Blick von Aufklärern und Kameralisten

1. Einleitung

Um 1800 setzte eine Reihe aufklärerischer Schriftsteller der Stadt Wien ein bis dato einzigartiges literarisches Denkmal. Sie präsentierten die Donaumetropole als einen Ort vielfältiger kultureller Angebote und intellektueller Stimulanz, aber auch voller moralisch zweifelhafter Vergnügungen und Gefahren.

Dieser Beitrag rekonstruiert das von Autoren wie Johann Pezzl, Joseph Richter, Alois Blumauer, Johann Rautenstrauch und Friedrich Nicolai gezeichnete Panorama der Wiener Großstadtkultur.[1] Sie alle verfassten zwischen 1780 und 1810 Stadtbeschreibungen, um im Sinne der Aufklärung durch Kritik oder Satire Gutes zu loben, Schlechtes zu tadeln und zu einer Verbesserung der Gesellschaft beizutragen – mit einer Verbesserung ihres eigenen Geldbeutels und Bekanntheitsgrades als willkommenem Nebeneffekt. Dies macht ihre Werke – eine kritische Berücksichtigung ihrer Intention vorausgesetzt – zu hervorragenden Quellen über die Licht- und Schattenseiten einer strahlenden Metropole.

Da die Rekonstruktion der Perspektive dieser Schriftsteller auf Wien und seine großstädtische Kultur aber nur ein einseitiges Bild ergibt, kontrastiert dieser Beitrag sie in einem zweiten Teil mit der Haltung der Obrigkeit und der akademischen Polizeywissenschaft gegenüber denselben kulturellen Angeboten. Hierfür werden zwei Werke des Schriftstellers, Hochschullehrers und Staatsreformers Joseph von

1 Johann Pezzl, Skizze von Wien. Wien Heft 1–3 (1786/87) und 4–6 (1787/90) [nachfolgend nach Heften zitiert], online unter: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/391485 (07.12.2023); ders., Neue Skizze von Wien. Wien 1805; und ders., Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt Wien. Wien 1807; Joseph Richter, Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran, über d'Wienstadt. Wien 1785, fortgesetzt unter gleichem Titel 1787 und 1792–1797; ders., Erz-Wiener nach dem Leben gemalt in einem Fastnachtskatechismus. Wien 1784; Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin – Stettin 1784; Nachdruck: Friedrich Nicolai, Gesammelte Werke, herausgegeben von Bernhard Fabian / Marie-Luise Spieckermann. Hildesheim – Zürich – New York, New York 1994, Band 16 [3. und 4. Band des Originals] u. Band 17 [5. und 6. Band des Originals]; Johann Rautenstrauch, Österreichische Biedermanns-Chronik. Wien 1784. Ergänzend werden Auszüge von Johann Rautenstrauch, Joseph Richter und Alois Blumauer aus folgender Quellensammlung verwendet: Joachim Schondorff, Aufklärung auf Wienerisch. Wien – Hamburg 1980.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Sonnenfels herangezogen.[2] Zum einen sein Lehrbuch der Polizeywissenschaft – vergleichend in Ausgaben von 1786 und 1819 – und zum anderen der zweite Teil des franziszeischen Gesetzbuches „über Verbrechen und schwere Polizeyübertretungen".[3] Das Lehrbuch bildet nicht nur akademische Diskurse ab, sondern eröffnet darüber hinaus Einblicke in die Beamtenausbildung, da die „Grundsätze der Polizey" Prüfungsgegenstand für alle akademisch ausgebildeten Beamten der Habsburgermonarchie waren.[4] Die Vielzahl von der Zeit des Josephinismus bis zur franziszeischen Reaktion erschienener Auflagen ermöglicht außerdem, Kontinuitäten und Veränderungen angesichts der Französischen Revolution zu beleuchten.

Der erhebliche Einfluss Joseph von Sonnenfels' als Hochschullehrer sowie Verwaltungsbeamter ermöglichten ihm, seine Lehre zur Grundlage legislativer Praxis zu machen. Er war maßgeblicher Autor des zweiten Teils des franziszeischen Strafgesetzes von 1803, das „schwere Polizeyübertretungen" definierte und regelte.[5] Hierunter fielen Maßnahmen gegen Gefahren, die sich aus gesellschaftlichem Zusammenleben ergeben, aber nicht schwerwiegend genug für das Strafrecht waren. Somit gab dieses Gesetz vor, wie die Obrigkeit die von aufklärerischen Schriftstellern beschriebenen kulturellen Ereignisse regulierte.

Mit der Kombination dieser komplementären Blickwinkel auf die großstädtische Kultur Wiens verfolgt dieser Beitrag drei Ziele: Erstens in Form eines Überblicks die Ereignisse, Akteure, Sozietäten und Quellen zu kontextualisieren, welche in diesem Band insgesamt behandelt werden; zweitens das zeitgenössische Verständnis von Großstadtkultur und deren Differenzierungen zu rekonstruieren, die in der Vorstellung einer Trennung von Hoch- und Populärkultur eventuell bis in die Gegenwart nachwirken; und drittens zu zeigen, wie Schriftsteller und Vertreter der Obrigkeit Ausprägungen kulturellen Handelns bewerteten – waren sie Errungenschaften und eine Chance für Verbesserungen oder Ausdruck von Dekadenz und eine Gefahr für die Gesellschaft?

---

2 Vgl. zu Joseph von Sonnenfels grundlegend: Simon Karstens, Lehrer, Schriftsteller, Staatsreformer. Die Karriere des Joseph von Sonnenfels. Wien – Köln 2011 mit umfangreichen Verweisen; sowie Helmut Reinalter (Hg.), Joseph von Sonnenfels. Wien 1988 und Robert A. Kann, Kanzel und Katheder. Studien zur österreichischen Geistesgeschichte vom Spätbarock zur Frühromantik. Wien 1962.

3 Joseph von Sonnenfels, Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanz. Band I Polizeywissenschaft. Wien [5]1786 und vgl. [8]1819, online unter: https://catalog.hathitrust.org/Record/006494039 (07.12.2023); [Anonym], Gesetzbuch über Verbrechen und schwere Polizey-Übertretungen. Wien 1803, online unter: https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=jgs&datum=1011&size=54&page=547 (07.12.2023), darin *Polizeyübertretungen*, 425–494. Zur Entstehung und Joseph von Sonnenfels' Einfluss vgl. Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 425–438.

4 Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 83–96.

5 Ebd., 425–438.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Ein grundlegender Hinweis ist vorauszuschicken: Kulturelles Handeln war in Wien um 1800 einerseits stark von Schriftlichkeit und Publikationen geprägt. Es entstanden Werke in bis dahin ungekannter Zahl und inhaltlicher Breite, die auch das zentrale Material für historische Analysen bilden. Doch andererseits war Wien um 1800 auch eine Anwesenheitsgesellschaft.[6] Um kulturell aktiv zu sein, an Ereignissen zu partizipieren oder um gemeinsam darüber zu reflektieren, bewegten sich Menschen durch die Stadt und trafen einander. Daher enthalten alle Stadtbeschreibungen Passagen über Praktiken der Fortbewegung im urbanen Raum, sowie soziale Dynamiken im Kontext kultureller Ereignisse. Gleiches galt für die Polizeywissenschaft und Gesetzgebung, die darauf reagieren musste, dass sich Menschenmengen für kulturelle Ereignisse bewegten und versammelten. Insbesondere Verkehrslogistik, Versorgung und soziale Praktiken vor Ort sowie potentiell daraus erwachsende Risiken für einzelne Untertanen oder den Staat in Gänze waren für Obrigkeiten um 1800 von großem Interesse – und sind es bis heute.

2. Ein Panorama großstädtischer Kultur

Um eine Übersicht der kulturellen Angebote in Wien um 1800 zu erstellen, bieten die Werke des Dichters Alois Blumauer, der neben satirischer Poesie auch Beiträge für die *Wiener Realzeitung* und den *Wiener Musenalmanach* schrieb, einen guten Ausgangspunkt.[7] Er veröffentlichte einen nicht ganz ernst gemeinten Wochenplan für junge Wiener Gecken und deren Liebhaberinnen, den auch Johann Pezzl in seine Stadtbeschreibung aufnahm:

> Des Sonntags weid ich mich an unsern schoenen Hetzen,
> Am Montag muß mich Kasperle ergoetzen.
> Am Dienstag läd michs deutsche Schauspiel ein,
> Am Mittwoch trag ich nur mein Ohr hinein.
> Zeigt sich am Donnerstag nicht Struwes Kunst.
> So giebt es wenigstens doch eine Feuersbrunst.
> Am Freytag kann ich früh die Ochensteilung sehen:
> Die wechsl' ich abends dann mit Assembleen.

6 Vgl. die Arbeiten Rudolf Schlögls, wie: ders., Kommunikation und Vergesellschaftung unter Anwesenden. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft, 34/2 (2008), 155–224.

7 Edith Rosenstrauch-Königsberg, Die Realzeitung als Kommunikationsmittel in der Habsburgermonarchie. In: István Fried / Hans Lemberg / Edith Rosenstrauch-Königsberg (Hg.), Zeitschriften und Zeitungen des 18. und 19. Jahrhunderts in Mittel- und Osteuropa. Essen 1986, 117–138.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Nur Samstags, ach! Ist meine Lust erschöpft,
Seitdem man nicht mehr rädert, hängt und köpft.[8]

Auch wenn diese Aufzählung lückenhaft ist und als Kritik an Vergnügungssucht selektiv bleibt, erschließt sich durch einen genaueren Blick auf die einzelnen Abschnitte ein erheblicher Teil des kulturellen Angebots in Wien.

Die erste Station sind Hetzjagden.[9] Damit verweist Alois Blumauer auf Tierkämpfe und öffentliche Misshandlungen von Tieren, die bis 1796 in einem eigenen Theater in der Weißgerbervorstadt stattfanden, das Platz für 3.000 Besucher bot. Die Betreiber ließen dort Hunde gegen Bären und Ochsen kämpfen, präsentierten aber auch exotische Raubtiere oder banden beispielsweise Eseln Feuerwerk an den Schweif. Besuche im häufig ausverkauften Hetztheater kosteten selbst auf den billigsten Plätzen 20 Kreuzer und damit mehr als günstige Billets für das Hoftheater.[10] Auch außerhalb des Hetztheaters waren die Hetzen als multimediale Ereignisse im Stadtbild präsent. Sie wurden durch Plakate und einen kostümierten Umritt mit Musik im türkischen Stil beworben und trugen in den Programmheften Namen wie „Das trojanische Pferd" oder „Ein Esel in der Bataille".

Nahezu sämtliche Autoren der Wiener Aufklärung – mit Ausnahme Joseph Richters – äußerten sich ebenso wie der Berliner Friedrich Nicolai ablehnend über die Hetze.[11] Sie kritisierten die Lust des Publikums an Gewalt und Grausamkeit – so entsetzte sich Nicolai über den tosenden Beifall, den ein Hund erhielt, als er einem Stier in die Hoden biss – und besonders die Anwesenheit von Frauen aus höheren Gesellschaftsschichten. Trotz vehementer Kritik blieb die Hetze populär, bis ihr ein Brand des Theaters 1796 ein Ende bereitete.[12]

Der Wiener Wochenplan enthält neben der Hetze ein zweites Ereignis, bei dem Tiere im Mittelpunkt standen: Die freitägliche Ochsenteilung. Hierbei ging es darum, das für die Schlachtbänke benötigte Vieh in die Stadt zu treiben, zu versteigern und auf die Ställe und Schlachtereien zu verteilen. Stadtbeschreibungen schildern

8 Hier zitiert aus dem Kontext der Wiener Stadtbeschreibungen nach Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Heft 6 (1790), 919; vgl. die Ausgabe Alois Blumauer, Unterhaltungskalender eines jungen Wiener Herrchens. In: Schondorff, Aufklärung, wie Anm. 1, 128.

9 Zur Einordnung vgl.: Martin Scheutz, Das Wiener Hetztheater im 18. Jahrhundert. Aufklärerische Entrüstung und der „Spaß" des Wiener Publikums. In: Jahrbuch für die Landeskunde von Niederösterreich, 85 (2019), 419–430; ausführlich beschrieben in: Johann Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Heft 2 (1786), 151–158.

10 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 630–638.

11 Ebd., 630–638; Johann Rautenstrauch, Was ist der Geschmack der Nation? In: Schondorff, Aufklärung, wie Anm. 1, 115f.; Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, 2. Heft (1786), 151–158; Richter, Briefe, wie Anm. 1, hingegen verteidigt die Hetze mit Verweis auf die breite gesellschaftliche Akzeptanz. Siehe dazu: Richter, Briefe, wie Anm. 1, 2. Teil 1794, 6. Brief, 23–28.

12 Johann Pezzl, Die Hetze. In: ders., Skizze, wie Anm. 1, Heft 2 (1786), 151–158.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

dies als beliebtes soziales Ereignis für Angehörige aller Stände.[13] Es gab Musik, Fressbuden und es galt als gute Unterhaltung, falls Tiere sich ihren Treibern widersetzten. In Stadtbeschreibungen galt dies im Gegensatz zur Hetze einhellig als unbedenkliches Vergnügen.

Für Montag und Dienstag vermerkt der Wochenplan Kasperl und das Deutsche Schauspiel und spricht somit zwei voneinander abgegrenzte Aspekte des Theaterwesens an.[14] Eine dichotome Unterscheidung zwischen profanem Volkstheater und niveauvollem Deutschen Schauspiel ist für aufklärerische Autoren typisch, auch wenn sich in der Realität keine so klare Grenzziehung finden lässt. In der inneren Stadt gab es um 1800 zwei Theater:[15] Das Burgtheater und das Theater am Kärntnertor, wobei das Burgtheater als offizielles Nationaltheater besonders im Fokus der Aufklärer stand. Der ansonsten kritische Berliner Nicolai nannte es „das erste Haus in Deutschland".[16] Während man für eine Loge 1.500 fl. pro Saison bezahlte – mehr als das Jahresgehalt vieler Professoren –, waren die billigsten Plätze um 15 Kreuzer zu haben, etwa der Preis für drei Gläser Bier oder eine teure Sorte Eis. Der Kasperl war zunächst nur saisonweise am Kärntnertor zu sehen, bevor er ab 1781 im neuen Theater in der Leopoldstadt eine dauerhafte Heimat fand.[17] Hier trat Johann von La Roche als Kasperl unter großem Erfolg in immer neuen Stücken auf. Johann Rautenstrauch erwähnt allein 13 ausverkaufte Inszenierungen von „Merkur der Modezauberer" unmittelbar nacheinander.[18] Alle Autoren erkennen den immensen Erfolg des Kasperls bei Angehörigen aller sozialen Schichten an – manchmal mit Bedauern und manchmal mit Verständnis für den Wert fröhlicher Unterhaltung.[19] Das Theater in der Leopoldstadt ist aber auch ein Beispiel für populäre Theater in den Vorstädten allgemein, in denen Maschinen und sogenannte Flugwerke zur Unterhaltung beitrugen. So ließ beispielsweise im Theater an der Wien Immanuel Schikaneder einen hauseigenen Zug Kavalleriepferde auftreten.[20] In der Praxis war

13 Richter, Briefe, wie Anm. 1, 8. Heft (1794), 4. Brief, 29.

14 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Heft 2 (1786), 76–85; Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 560–622.

15 Vgl. Beatrix Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn – München [u. a.] 2003; Hilde Haider-Pregler, Des sittlichen Bürgers Abendschule: Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien 1980; dies., Die Schaubühne als „Sittenschule" der Nation. Joseph von Sonnenfels und das Theater. In: Reinalter, Joseph von Sonnenfels, wie Anm. 2, 191–244.

16 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 630–638.

17 Vgl. Günter Brosche, Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater. Diss. Wien 1962; Müller-Kampel, Hanswurst, wie Anm. 15.

18 Johann Rautenstrauch, Der Kasperl. In: Schondorff, Aufklärung, wie Anm. 1, 124–126.

19 So der kritische Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 616; und der lobesvolle Richter, Briefe, wie Anm. 1, 1785, 4. Brief, 23.

20 Pezzl, Neue Skizze, wie Anm. 1, 120–133.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

die Abgrenzung der Theater allerdings keineswegs so eindeutig, da auch in den Vorstädten durchaus ernste, oft ursprünglich französische Stücke gegeben wurden.

Eine Skizze der Theaterlandschaft Wiens um 1800 wäre aber unvollständig ohne Verweis auf die sogenannten Kreuzerkomödien.[21] Sie fanden in Gasthäusern und Schanksälen oder im Sommer unter freiem Himmel statt. Hierbei verband das Publikum günstige Komödien mit dem Verzehr von Bier, Wein und Würsten. Diese Verbindung von Theaterkultur und Kulinarik galt allerdings überall, denn es gab, wie unter anderem Nicolai festhielt, in der Nähe jeder Aufführung gebackene Hendl zu kaufen.[22]

Für den Mittwoch verweist der Wochenplan auf das Ohr und somit das Musiktheater. Auffällig ist, dass die Stadtbeschreibungen nur wenig über heute berühmte Akteure der Wiener Klassik und deren Konzerte schreiben. Das ist erstaunlich, da Wien um 1800 zweifellos eine klingende Stadt war, in der laut den Stadtbeschreibungen überall Musik erklang – vom großen Orchesterkonzert bis zu kleinen Kapellen in Gasthäusern oder an sommerlichen Ausflugsorten.[23] Der Wochenplan verweist allerdings weniger auf diese Omnipräsenz von Musik, sondern auf die in den Stadtbeschreibungen eher kurz benannten Konzerte im Kärntnertor- und Burgtheater. Jene Häuser hatten eigene Orchester und führten regelmäßig Joseph Haydn, Antonio Salieri, Wolfgang Amadeus Mozart und natürlich auch italienische Stücke auf. In der Spielpause zur Weihnachtszeit und in der Karwoche nutzten andere Orchester die Säle für sogenannte Musikakademien.[24] Hinzu kam eine Vielzahl privater Hauskonzerte teilweise mit prominenten Gästen. Dies war aber vor allem ein Winterphänomen, wenn Auftritte an Ausflugsorten nicht stattfinden konnten.

Über in Privatwohnungen abgehaltene Konzerte berichten die Stadtbeschreibungen, dass oft Kartenspiel sowie Essen und Trinken den Abend begleiteten. Standen die Konzerte in Verbindung mit regelmäßig stattfindenden Abendgesellschaften, wie Assembleen oder Salons, so traten angeblich häufig die Töchter der Gastgeberinnen auf. Eine Praxis, die Friedrich Nicolai lobte, Joseph Richter hingegen mit beißendem Spott kommentierte. Er betonte, dass höhere Töchter zwar immer eine Gelegenheit für Auftritte hätten, aber keineswegs immer das Talent dafür besäßen und die Gäste oft mit ihrem „Jaulen" quälen würden.[25]

21 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 619–623.

22 Ebd., 560f.

23 Richter, Briefe, wie Anm. 1, 3. Heft (1794), 3. Brief, 19f.; Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 524–559; Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 304.

24 Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 304.

25 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 554f. und 622–630; sehr kritisch dazu Richter, Briefe, wie Anm. 1, 3. Heft (1794), 4. Brief, 33.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Für die Donnerstage vermerkt der Wochenkalender „Stuwers Kunst", also das populäre Feuerwerk.[26] Es handelt sich dabei um einen in der Forschung lange Zeit ausgeblendeten Teil der Wiener Großstadtkultur, der über Jahrzehnte große Erfolge feierte. Johann Georg Stuwers Feuerwerke fanden in einem eigenen Areal im Prater statt, wo für 20 Kreuzer Einritt – entsprechend den billigsten Karten im Hetztheater und teurer als das Burgtheater – teilweise über 20.000 Zuschauer Platz fanden.[27] Die Veranstaltungen waren multimedial und umfassten Programmhefte mit ausführlichen Beschreibungen. Dadurch ist ersichtlich, dass sie eine Einteilung in Akte und Spannungsbögen besaßen und teilweise auf militärische Ereignisse und populäre literarische Werke Bezug nahmen.[28] Beispielsweise führte Stuwer ein Feuerwerk mit dem Titel „Werthers und Lottchens Aufenthalt in den Gefühlden des Elysiums" auf.

Für den Freitagabend verweist der Wochenplan auf Assembleen. Hierunter verstanden die Autoren der Stadtbeschreibungen abendliche Zusammenkünfte sowohl geselliger als auch gelehrter Natur, die später als Salons bezeichnet wurden.[29] Solche Zusammenkünfte fanden, anders als der Wochenplan angibt, in Wien jeden Abend statt. Unterschiedliche Gastgeberinnen und Gastgeber luden ab sieben oder acht Uhr ein und stimmten sich bei ähnlicher Ausrichtung ihrer Gesellschaften zeitlich ab.[30] In den Stadtbeschreibungen ist es geradezu typisch, auf die Heterogenität dieser Runden zu verweisen, die von Treffen für Kartenspiel und Billard über Konzerte mit Abendessen bis hin zu literarischen Runden reichen konnten.[31]

Die Heterogenität spitzen aufklärerische Autoren stets dichotomisch zu und kontrastieren reine Unterhaltungsgesellschaften von solchen mit kulturellem Anspruch. Im Zentrum letzterer schildern sie meist eine Gastgeberin, so Johann Pezzl,

26 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 474f. und 622; Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 315f.; Richter, Briefe, wie Anm. 1, 4. Heft (1794), 5. Brief, 34f.; Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, 4. Heft (1787), 572f.

27 Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 325f.

28 Für ein solches Programm mit Einleitung siehe: [Anonym], Ankündigung eines Hauptfeuerwerks. In: Schondorff, Aufklärung, wie Anm. 1, 74–78.

29 Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 317f.; Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 233–241; Margarete Zimmermann / Susanne Rode-Breymann / Hans Körner, „Salon". In: Enzyklopädie der Neuzeit Online, 2003, online unter: http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_343560 (03.12.2023); Elisabeth Fiorioli, Die Wiener Salonkultur als Spiegel der Gesellschaft. In: Moritz Csáky / Walter Pass (Hg.), Europa im Zeitalter Mozarts. Wien – Köln – Weimar 1995, 291–294; Gerhard Tanzer, Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert. Wien [u. a.] 1992, hier 200–208; Verena von der Heyden-Rynsch, Europäische Salons. Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur. Reinbeck 1995.

30 Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 233–241 mit Verweisen speziell zu den Versammlungen bei Arnstein und Greiner.

31 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 2, 6. Heft (1790), 880–883 verweist dabei auf ständische Differenzierung, da im Casino am Trattnerhof eigene Versammlungen für den Adel angeboten werden.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

von „männlicher Denkart und weiblicher Grazie".[32] Hierzu gehörten Franziska von Arnstein, Charlotte Greiner oder ihre Tochter Caroline Pichler.[33] Diese Versammlungen boten in Wien einen halböffentlichen Raum für bis zu 400 Gäste, welche für die Teilnahme eine Einladung und Beziehungen benötigten. Eine angemessene Auswahl galt dabei als Kriterium intellektueller Qualität. Entsprechend merkte Joseph Richter kritisch an, dass die Gastgeberinnen umso weniger wählerisch seien, je eher um Geld gespielt werden sollte – denn dann waren reiche Fremde willkommen.[34]

Der Wochenplan endet mit der Klage darüber, „dass man nicht mehr rädert, hängt und köpft." Mit dieser Beschwerde wendet sich Blumauer satirisch gegen den damals seit längerem umstrittenen Schaucharakter der Todesstrafen.[35] Doch trotz aller Reformen waren öffentliche Todesstrafen nicht verschwunden. Sie waren zwar unter Joseph II. selten geworden und fanden ohne Verschärfungen statt, wurden aber weiterhin öffentlich vollstreckt und zogen ein großes Publikum an.[36] Was Alois Blumauer außerdem verschweigt, wohl um die Reformleistung Josephs II. nicht zu schmälern, ist, dass Leib- und Schandstrafen sowohl nach der josephinischen wie auch franziszeischen Strafordnung öffentlich vollstreckt wurden.[37] Dies umfasst Prügelstrafen, denen laut Joseph Richter stets viele Leute zuschauten.[38]

Auch wenn damit das Ende von Blumauers Wochenplan erreicht ist, zeigt sich im Vergleich mit den Stadtbeschreibungen von 1783–1807 insgesamt, dass er einige für ein Panorama der Großstadtkultur Wiens unverzichtbare Aspekte ausließ. An erster Stelle steht die städtische Sakralkultur, mit Prozessionen, Kirchenfesten, Messen und Kirchenmusik.[39] Grund für die Auslassung könnte sein, dass die Sakralkultur für ihn und andere Verfasser von Stadtbeschreibungen keine Vergnügung, sondern eine soziale Pflicht war. Sie brauchte nach Meinung der Autoren allerdings kritische

32 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, 1. Heft (1786), 89f. über die Trägerschicht, und über Glücksspiel 120–123; Über die Salons und Gastgeberinnen; ders., Skizze, wie Anm. 1, 6. Heft 1790, 839–847.

33 Zu den literarischen Salons in Wien vgl. auch Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien 2023, hier 192–204, der sie als soziale Orte der Literaturrezeption analysiert und die Bedeutung sozialer Abgrenzung hervorhebt.

34 Richter, Briefe, wie Anm. 1, 2. Teil, 4. Heft 1794, 4. Brief, 33.

35 Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 332–344.

36 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, 2. Heft (1786), 72f.

37 Zur Prügelstrafe siehe das Josephinische Strafgesetzbuch § 21 – ohne Autor [nachfolgend o.A.], Allgemeines Gesetzbuch über Verbrechen und derselben Bestrafung. Wien 1787; im Strafgesetz von 1803 dann in §17 für Verbrechen, aber auch für Polizeiübertretungen Verweis Strafgesetz 1803 allgemein; Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 2, 6. Heft (1790), 867.

38 Richter, Oeffentliches Spektakel. In: Schondorff, Aufklärung, wie Anm. 1, 182.

39 Ausführlich im 5. Band von Friedrich Nicolais Reisebeschreibung: Nicolai, Werke, wie in Anm. 1, Band 5.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Begleitung, um nicht in aufklärungsfeindlich naive Frömmigkeit, Rückständigkeit oder Verschwendung auszuarten.[40]

Trotz der josephinischen Reformen mit ihrer Reduktion von Feiertagen, Prozessionen und Kirchenfesten blieben kirchliche Ereignisse prägend. Prozessionen, vor allem zu Fronleichnam, Heiligenfeste, die Verehrung von wundertätigen Bildern in den Vorstädten, Feste für Schutzpatrone der Zünfte und der Fakultäten der Universität waren – jeweils begleitet von Musik und öffentlichen Ritualen – Teil des kulturellen Lebens.[41] Jeden Tag gab es Kirchenmusik und Messen, Sonn- und Feiertags sogar mit zeitlicher Koordinierung beliebter Musiker.[42] Messen waren außerdem bedeutsame soziale Ereignisse im Tagesablauf der Wienerinnen und Wiener, die sich verabredeten, unterhielten und angeblich so sehr anderen Dingen widmeten, dass die Kirchen Aufsichtspersonal einstellten.[43] Noch im Jahr 1807 zog das Kirchweihfest in der Brigittenau bis zu 30.000 Besucher an.[44] Auch in der Sakralkultur waren die anwesenheitsgeprägten Ereignisse mit anderen Medien verbunden. Predigten erschienen im Druck und wurden in aufklärerischer Tradition kritisiert.[45]

Diese Praxis verweist auf die von Blumauer ausgelassenen Bedeutung der Literatur. Auch wenn in den letzten Jahren die Bedeutung der sogenannten Broschürenflut in der Forschung relativiert worden ist, entstand in Wien in den 1780er Jahren dennoch eine lebendige literarische Kultur mit einem Wettbewerb um Leser, in dem sich Schriften und Gegenschriften zu aktuellen Themen abwechselten.[46] Literatur

---

40 Es überrascht wenig, dass der Protestant Friedrich Nicolai sich dazu kritisch und ausführlich äußert: Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 1 und 2, 579 oder 652 u. a. Er ordnet aus seiner kritischen Perspektive heraus als einziger Autor die sakralen Ereignisse als „geistliche Lustbarkeiten" ein. Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 5, 253; auch von Wiener Seite werden diese sakralen Ereignisse, als übertrieben bewertete Frömmigkeitspraktiken kritisiert, vgl. Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 1., 1. Heft (1786), 94f.; 2. Heft (1786), 73–75; und 3. Heft (1787), 357f.

41 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, 6. Heft 1790, 848–852 zum Fronleichnams-Tag; wobei Friedrich Nicolai bei aller Kritik hier auch die positive Wirkung der josephinischen Reformen hervorhebt: Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 5, 127–151; vgl. Joseph Richter, Ueber Fronleichnamsumgänge. In: Schondorff, Aufklärung, wie Anm. 1, 107–110.

42 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 549f.; Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 5, 51–67.

43 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 5, 53f.; Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 1, 1. Heft (1786), 134–148 und 150–155.

44 Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 328.

45 Michael Schmolke, Publizistische Predigerkritik in Wien zur Zeit Josephs II. In: Communicatio Socialis 2/2 (1969), 118–129; Leopold Alois Hoffmann, Wöchentliche Wahrheiten für und über die Prediger in Wien. Bearbeitet von einer Gesellschaft Gelehrter und herausgegeben von Leopold A. Hoffmann. Wien – Prag 1783.

46 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 2, 4. Heft 1787, 485–491; vgl. Norbert Bachleitner, Censorship of Literature in Austria. 1751–1848. Leiden – Boston 2022, darin 29–79 für die Zeit bis 1792; vgl. Wolf, Glanz, wie Anm. 33, 102–118 für die josephinische Zensur; siehe zu den strukturellen Veränderungen

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

war dabei nicht nur stille Beschäftigung, sondern auch Ereignis. Neuerscheinungen wurden durch Klebezettel und Ausrufer oder Gegenausrufer beworben. Es gab in Buchhandlungen sogar Hinweisgeber, die versteckte Anspielungen auflösten, die sonst verborgen geblieben wären.[47] Abendgesellschaften diskutierten neue Werke ebenso wie das Publikum in Lesekabinetten – so im Trattnerhof – oder in Kaffeehäusern.[48] Gerade in letzteren verorten viele Stadtbeschreibungen intensive Diskussionen, in denen jedermann zum General oder Staatsreformer werde.[49] Neben der neuen Textform der Broschüre waren an diesen Orten vor allem Periodika zugänglich, von in- und ausländischen Nachrichtenblättern bis hin zu Spezialtiteln wie der Schwarzen Zeitung, die laut Pezzl nur über Selbstmorde und Unglücksfälle berichtete. Anspruchsvollere Werke konnten hingegen werktags im Lesesaal der Hofbibliothek gelesen werden.[50]

Die Bibliothek leitet dazu über, dass die Stadtbeschreibungen die Stadt Wien generell als Sitz der Wissenschaften präsentieren. Neben der Hofbibliothek und Universität verdankte sie diesen Rang dem Münz- und Antiken-, dem Physik- und Maschinen- sowie dem Naturalienkabinett in der Hofburg, die auch spezialisierte Bibliotheken besaßen.[51] Voller Lob bezeichnet Pezzl die Kabinette als unverzichtbare Orte für jeden Fremden von „Geschmack und Kenntnissen".[52] Dabei war das Naturalienkabinett dienstags für jedermann offen, das Münz- sowie das Maschinen- und Physikkabinett hingegen nur mit Erlaubnis des jeweiligen Direktors.

---

in Folge der josephinischen Reformen, Ebd. 160–192; Thomas Olechowski, Zur Zensur am Ende des 18. Jahrhunderts. Dichter als Zensoren. In: Franz M. Eybl / Johannes Frimmel / Wynfried Kriegleder (Hg.), Aloys Blumauer und seine Zeit. Bochum 2007, 135–143; auch wenn Friederich Nicolais Beobachtung übertrieben ist, dass die Broschüren fast immer auf einen Wechsel von Schrift und Gegenschrift mit starkem Lokalbezug hinausliefen, traf sicherlich zu, dass lokale Bezüge mehr Gegenschriften provozierten: Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 915; Hans-Joachim Jakob, Die Folianten bilden Gelehrte, die Broschüren aber Menschen. Studien zur Flugschriftenliteratur in Wien 1781 bis 1791. Frankfurt a. M. [u. a.] 2001, allgemein 19–27, zur Definition der Broschüren 44–60; Leslie Bodi, Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. Köln – Weimar 1995.

47 Bspw. klagten Leopold Hoffmann und Joseph Heinrich Watteroth in den Konflikten unterschiedlicher aufklärerischer Netzwerke nach Herrschaftsbeginn Leopolds II. über solche Hinweisgeber: Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 136.

48 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 454; Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 2, 4. Heft 1787, 551–555, zum Zeitungswesen: 555–564; zu den Kaffeehäusern als Orte der Literaturrezeption: Wolf, Glanz, wie Anm. 33, 204–211.

49 Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 205.

50 Ebd., Band 1, 3. Heft 1787, 430–434.

51 Ebd., Band 1, 3. Heft 1787, 408–412; Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 199–237.

52 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 2, 6. Heft 1790, 929f.; dies bestätigt er auch 1807 erneut: Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 211–218.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Naturwissenschaft konnte in Wien aber auch als Ereignis stattfinden, beispielsweise im Rahmen der Straßenkultur und im an Wochentagen ungenutzten Hetztheater. Ausrufer und Klebezettel warben für unterhaltsame Experimente, wie Heißluftballons, Wasserwanderschuhe und kleine mit Schießpulver präparierte Pappdörfer, welche mittels Blitzschlägen zur Explosion gebracht wurden.[53]

Während das Musiktheater im Wochenplan Erwähnung fand, so ließ Blumauer Ballette als Kunstform und Unterhaltungsangebot aus. Die Stadtbeschreibungen bieten hierfür die Erklärung, dass diese Kunstform nach dem Fortgang von Jean Georges Noverre für eine Weile wenig verbreitet gewesen sei.[54] Unter Franz II. erlebte das Ballett aber neue Popularität. Joseph Richter schildert anschaulich, wie 1794 eine neue Form des Tanzes – mit offenem Haar und barfuß – zeitweise zu solch einer Sensation wurde, dass alle Vorstellungen ausverkauft waren.[55] Um 1807 schrieb Pezzl dann, dass sich eine Verfeinerung des Stils eingestellt habe und Ballett und Oper um das Publikum konkurrieren würden.[56]

Aus heutiger Sicht ist ungewöhnlich, dass Lotterien in den Stadtbeschreibungen erheblichen Stellenwert einnehmen.[57] Grund hierfür ist, dass diese Form staatlich lizensierten Glücksspiels relativ neu war und daher intensiv diskutiert und kritisiert wurde. Darüber hinaus waren auch Lotterien multimediale kulturelle Praktiken. Ziehungen waren Ereignisse von erheblichem Schauwert. Schon bald zirkulierte eine eigene Fachliteratur, in der angebliche Experten und Lottogewinner ihre Geheimnisse mit dem Publikum teilten.[58]

Als vorletzte Station des großstadtkulturellen Panoramas sind Aktivitäten an Ausflugsorten, wie dem Augarten oder dem Prater zu nennen, die in allen Quellen behandelt werden. Jene Anlagen sind Orte des Sehens und Gesehenwerdens für die „Beau-Monde“[59] und bieten zehntausenden Besuchern Vergnügungen, wie Schießbuden, Billardsäle, Karussells, Kegelbahnen oder Ringstechen im Pra-

53 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 1, 2. Heft 46f.; Richter, Briefe, wie Anm. 1, 3. Heft 1794, 3. Brief, 14f.

54 Pezzl, Neue Skizze, wie Anm. 1, 85.

55 Richter, Briefe, wie Anm. 1, 8. Heft (1794), 3. Brief., 15f. und 5. Heft (1794), 5. Brief.

56 Pezzl, Neue Skizze, wie Anm. 1, 85.

57 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 272f.; Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 1, 1. Heft 126–129; zur Lotterie Richter, Briefe, 2. Teil 1794; vgl. Manfred Zollinger, Glückspiel der Massen, Hoffnung der Armen? Lottopatent Maria Theresias für Ottavio Cataldi von 1751. In: Harald Heppner / Alois Kernbauer / Nikolaus Reisinger (Hg), In der Vergangenheit viel Neues. Spurensuche aus dem 18. Jahrhundert ins Heute. Wien 2004, 181–186.

58 Richter, Briefe, wie Anm. 1, 5. Heft 1794, 4. Brief.

59 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 12–15; Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 2, 5. Heft, 696–703; Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 320–323.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ter.[60] Im Augarten wurden hingegen Konzerte und Bälle für Abonnenten angeboten.[61]

Dies leitet schließlich zu den von Blumauer ausgelassenen, in den Beschreibungen hingegen stets erwähnten Tanzveranstaltungen über. Sie fanden ganzjährig in den Vorstädten oder für wohlhabende Gäste im Casino am Trattnerhof statt.[62] In der Fastenzeit lud schließlich die Hofburg mit ihren Redouten zum Tanz ein.[63] Letztere erscheinen in den Stadtbeschreibungen als ein Eventbetrieb mit Umkleideräumen, Maskenverleih, Gastronomie und Musik von neun Uhr abends bis sechs Uhr morgens. Im Laufe der Fastenzeit nahm die Besucherzahl stetig zu, bis sich knapp 3.000 Leute in den Sälen drängten. Johann Pezzl schrieb: „Man ist in der Presse".[64]

Bei einer Gesamtbetrachtung des Panoramas großstädtischer Kultur Wiens um 1800 sind in den Stadtbeschreibungen zwei übergreifende Aspekte auffällig. Zum einen ist allen Autoren wichtig, Gastronomie als essentiellen Teil des kulturellen Lebens zu schildern. Speisen und Getränke wurden immer und überall, wenn nicht während des Ereignisses, dann in unmittelbarer Nähe angeboten. Dies umfasst sowohl Wien und seine Vorstädte als auch Ausflugsorte.[65] Auch wenn Friedrich Nicolai anders als die Wiener Autoren das kulinarische Angebot dabei kritisch als Zeichen einer Neigung zur Völlerei präsentiert, so muss auch er zugeben, dass in Wien alles „sehr leckerhaft"[66] sei.

Neben der Kulinarik heben die Stadtbeschreibungen stets die Verkehrslogistik als begleitendes Element hervor. Pezzl geht für Wien von ca. 22.000 Pferden aus, die mehr als tausend private Kutschen, Fiaker und andere Fuhrwerke durch die engen Straßen zogen.[67] Jeder Autor berichtet von Stau, Lärm, Unfallgefahr, Raserei und lautem Schimpfen als Herausforderung im Alltag und für kulturelle Ereignisse.[68] Nicolai kritisiert dabei speziell die „hohen Herren". Einige von ihnen

60 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 20f. und Band 5, 253; Johann Friedel, Vormals wurden Schweine und Hirsche darin gemästet. In: Schondorff, Aufklärung, wie Anm. 1, 70–73.

61 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 5, 238–240.

62 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 2, 6. Heft, 880–883.

63 Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 311f.; Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 2, 4. Heft, 515–518.

64 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 2, 4. Heft, 516f.

65 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 115; siehe FN 59–61.

66 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 5, 227.

67 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 1, 1. Heft 67f. und Zitat: 68.

68 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, 132–137. Wobei Nicolai 1784 die Kutscher lobt und betont, dass sechs Verkehrstote pro Jahr sensationell niedrig wären. Später steigt die Zahl auf zwölf; Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 1, 1. Heft 134–148; Johann Rautenstrauch, Ueber das Fahren in Städten. In: Schondorff, Aufklärung, wie Anm. 1, 208–211; die lange Dauer wird deutlich, da auch Pezzl, Neue Skizze, wie Anm. 1, 100 die Lage so anspricht, wie er es bereits 1787 in Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 1, 3. Heft, 328 getan hat.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

würden sich nur zusammen mit drei bis vier berittenen Stallmeistern mit wiederum berittenen Knechten und Hunden sowie Hundeknechten in der Stadt bewegen und so den Verkehr blockieren.[69] Johann Pezzl schildert hingegen die nächtlichen Fackelträger zu Pferde als Gefahr für die Stadt, da sie brennende Pechtropfen verteilen.[70] Insbesondere für Menschen ohne Großstadterfahrung sei der Straßenverkehr erschreckend, so dass man laut Pezzl in Wien einen Neuankömmling sofort erkenne, denn er „schleicht anfangs wie ein Strauchdieb an den Häusern hin, und glaubt sich bei jedem Kutscherschrei unter Rädern und Pferdehufen zerschmettert".[71]

3. Ein Panorama im Blick der Kameralwissenschaft

Nachdem die kulturellen Angebote und Praktiken in Wien um 1800 skizziert sind, bleibt die Aufgabe, die Perspektive der akademischen Polizeywissenschaft und der städtischen Obrigkeit zu rekonstruieren. Wie eingangs beschrieben dienen hierfür Werke Joseph von Sonnenfels' als Quellen – zum einen sein an Universitäten und Akademien vorgeschriebenes Lehrbuch und zum anderen der von ihm geprägte zweite Teil des franziszeischen Strafgesetzbuches von 1803.

Die sonnenfelssche Polizeywissenschaft, mit der sich alle akademisch ausgebildeten Entscheidungsträger und Beamten im Betrachtungszeitraum auseinandersetzen mussten, ging von der Grundannahme aus, dass alle Bürger eines Landes „Glieder in einem sittlichen Körper"[72] seien. Sie hätten sich freiwillig – eine Rezeption der Vertragstheorie Montesquieus – zu einem Staate zusammengeschlossen, dessen Endzweck „die Sicherheit und Bequemlichkeit des Lebens [sei], welche vereinbart die öffentliche Wohlfahrt ausmachen."[73] Das erste und wichtigste Mittel, um dieses Ziel zu erreichen, ist laut Sonnenfels die Einrichtung einer guten Polizey auf Basis seiner eigenen Polizeywissenschaft. Hierunter versteht er eine Vielzahl von Maßnahmen, die allen Gefahren für die Sicherheit des Staates insgesamt, aber auch für Leib, Besitz oder Ehre der einzelnen Bürger entgegenwirken.[74]

Das leitende Prinzip aller Maßnahmen, ihr Grundsatz, ist laut Sonnenfels die Förderung der Sittlichkeit der Bevölkerung sowie ihrer „politischen Tugend".[75] Dar-

69 Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 245f.

70 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 1, 1. Heft 67f. und Zitat: 68.

71 Ebd., 68f.

72 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 5 und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 5. Beide Auflagen sind hier im Wortlaut identisch.

73 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 13.

74 Ebd., 53.

75 Ebd., 54–58.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

unter versteht er, die Bürger so zu erziehen, dass sie nicht einmal dann Verbrechen begehen, wenn sie eine perfekte Gelegenheit vorfinden und keine Strafe fürchten müssen. Dies erreiche ein Staat durch die Förderung der politischen Tugend, die den Bürgern vermittle, wie wohleingerichtet die Staatsordnung und deren moralische Grundlagen seien. Einmal davon überzeugt, würden sie niemals versuchen, die Obrigkeit zu hintergehen und Gesetze immer achten.[76] So entsteht laut Sonnenfels ein Staatswesen, das dem allgemeinen Besten dient, seine Bürger schützt und deren Wohlfahrt befördert – dies sei das Ziel einer jeden guten ‚Polizey'.[77]

Da Moral und Sitten in diesem System einen zentralen Platz einnehmen, wundert es wenig, dass das oben skizzierte Panorama der Großstadtkultur für Sonnenfels immensen Regelungsbedarf hervorbringt. Denn auch wenn darin erhebliche Chancen liegen, um die politische Tugend zu fördern, so sieht er dennoch überall Gefahren für Sitten und Moral, aber auch für Leib, Eigentum und Ehre.

Dies zeigt sich direkt bei dem laut Sonnenfels wichtigstem Aspekt großstädtischer Kultur: den religiösen Praktiken. Sie sind für ihn das zentrale Mittel zur Förderung der Tugend und guten Sitten.[78] Allerdings können sie auch in Tradition verharren und dem Staatswohl entgegenwirken, so dass es die Aufgabe der Obrigkeit ist, sie zu kontrollieren und Missbräuche abzustellen. Damit positioniert sich Sonnenfels als josephinischer Reformer gegen ausschweifende barocke Volksfrömmigkeit und für eine reduzierte Glaubenspraxis. Zugleich betonte er aber, dass die Religion insbesondere in Städten gegen jede Gefährdung ihrer herausgehobenen Stellung und moralischen Autorität geschützt werden müsse. Dies bedeutet, keine Gotteslästerer und Atheisten und keine Werke entsprechender Inhalte zu dulden und darüber hinaus keinerlei Tanz, Ausschank oder andere Ergötzlichkeiten an kirchlichen Feiertagen zu erlauben.[79] Damit positioniert Sonnenfels sich gegen sakrale Ereignisse wie Prozessionen, Bittgänge, Kirchweihfeste oder andere Elemente barocker Frömmigkeitskultur. Eine ähnliche Haltung vertraten in den Stadtbeschreibungen nicht nur der Protestant Friedrich Nicolai, sondern auch österreichische Autoren wie Johann Pezzl.[80]

Neben der Religion hebt Sonnenfels in seinen Werken noch zwei weitere Elemente der großstädtischen Kultur hervor, die zwar Risiken aber vor allem auch

76 Ebd., 100.

77 Vgl. die Übersicht von Werner Ogris, Joseph von Sonnenfels als Rechtsreformer. In: Reinalter, Joseph von Sonnenfels, wie Anm. 2, 11–97.

78 Vgl. Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 74–76; Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 69–71.

79 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 83f.

80 Pezzl, Skizze, wie Anm. 1, Band 1, 1. Heft 94f. Auch hier ist auffällig, dass die Sakralkultur sehr kritisch gesehen wird. Johann Pezzl feiert die Abschaffung von Prozessionen und Reduktion von Zeremonien und Rituale als Fortschritt.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Chancen für die Förderung politischer Tugend bieten: Das Theater und die Literatur. Dem Theater widmete Sonnenfels sich bereits in den 1760er und 70er Jahren ausführlich, auch im Rahmen seiner Wochenzeitschrift *Briefe über die Wienerische Schaubühne*[81] Wie dort, so beschreibt er auch in seinen Lehrwerken in Anlehnung an Johann Christoph Gottsched und andere Vorgänger die Schaubühne als „eine Schule der Sitten, der Höflichkeit und der Sprache"[82], wenn auch unter bestimmten Voraussetzungen.

Hierzu führt Sonnenfels näher aus, dass die Tugend immer lieblich erscheinen und siegen, das Laster hingegen immer abscheulich wirken und seine Strafe erhalten müsse. Diener sollten niemals schlauer als die Herrschaft dargestellt und alles Phantastische auf der Bühne vermieden werden. So könne das Theater die Lebenswelt der Bürger spiegeln und klare moralische Lektionen bieten. Der Chance die Moral zu fördern, stehen für Sonnenfels aber Gefahren im Theater gegenüber: für die Sitten im Staat insgesamt, wenn im Schauspiel Verbrechen verherrlicht, Untugend belohnt und Spott über hohe Institutionen ausgeschüttet wird, wie auch für einzelne Bürger, die auf der Bühne verhöhnt werden. In letzterer Hinsicht spricht Sonnenfels aus eigener Erfahrung als Theaterkritiker, den seine Gegner als selbstverliebten Geck auf der Bühne persifliert hatten.[83] Eventuell wirkte seine persönliche Erfahrung nach, als er im Strafgesetz von 1803 die Verspottung von Bürgern im Theater mit schweren Strafen belegte.[84] Wichtiger als Strafen für Übertretungen war für ihn aber Vorsorge: Die Gefährlichkeit des Theaters erfordere eine umfassende Zensur, für deren Einführung er selbst bereits 1770 erfolgreich argumentiert hatte.[85] Jedwede Improvisation sei streng zu verbieten, wobei Sonnenfels besonders vehement gegen Marionettenspiele vorgehen wollte. Letztere nannte er „Partisanen des verderblichen Geschmacks" und eine große Gefahr, da sie von Kindern geschaut werden.[86] Doch auch wenn 1770 eine Zensur eingerichtet wurde, erlangte das Verbot des Puppenspiels ebensowenig Gesetzeskraft, wie Sonnenfels' Idee einer stetigen Überwachung des Lebenswandels aller Schauspielerinnen und Schauspieler.

81 Siehe Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 189f.; vgl. Hubert Lengauer, Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne" in der aufklärerischen Dramentheorie. In: Herbert Zeman (Hg.), Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. Zum 19. Jahrhundert. Graz 1979, 587–621.

82 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 108f.

83 Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 286–295.

84 o. A., Strafgesetz 1803, wie Anm. 37, § 237f.

85 Mit weiteren Verweisen: Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 302–305; vgl. Brosche, Joseph von Sonnenfels, wie Anm. 17, 101–126; und Haider-Pregler, Schaubühne, wie Anm. 15, 227–230.

86 Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 306.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Wie erwähnt, besaß die Literatur eine mit dem Theater vergleichbare Bedeutung für den Staat, da Sonnenfels auch hier eine Chance sah, politische Tugend, Aufklärung und das Staatswohl zu fördern – ebenfalls unter bestimmten Bedingungen. Wie beim Theater postuliert Sonnenfels, dass eine Zensur unumgänglich sei. Sie müsse alles verbieten, was „Religion, den Staat und einer guten Denkungsart entgegen ist“[87] und auch Zeitungen, Predigten, alle öffentlichen Reden sowie alle Bilder und Kupferstiche umfassen. Bei aller Mahnung zur Wachsamkeit warnt Sonnenfels aber vor übertriebener Strenge und plädiert für eine Verbreitung der Aufklärung durch nützliche Kritik. Jene müsse an Einzelpersonen wie auch der Obrigkeit erlaubt sein, so dass man im Zweifel lieber milde als streng zensieren solle.[88] Damit stand Sonnenfels noch im Jahr 1819 in der Tradition der josephinischen Zensur und sah in der Französischen Revolution offenbar keinen Grund für Verschärfungen.[89] Doch auch wenn die Zensur milde urteile, müsse ihre Durchsetzung streng sein, wie das Strafgesetz von 1803 belegt. Darin war auf Sonnenfels' Anraten nicht nur jede bewusste Umgehung der Vorzensur und der Import verbotener Schriften, sondern auch eine rein logistische Beteiligung an deren Verkauf schwer zu bestrafen.[90] Sonnenfels' Einfluss blieb in dieser Hinsicht aber insofern begrenzt, dass führende Beamte, wie Johann Anton Pergen nach der französischen Revolution eine praktische Verschärfung der Zensur durch Neuorganisation und schärfere Anwendung forcierten.[91] Sonnenfels Lehrwerke liefen insofern an einer ab 1793 schärferen Praxis vorbei.

Während Sonnenfels für Religion, Theater und Literatur staatliche Kontrolle und Einflussnahme empfiehlt, um deren positives Potential für den Staat zu nutzen, und dabei teilweise zur Milde aufruft, betrachtet er alle anderen Elemente großstädtischer Kultur als reine Risiken. Ganz allgemein gelten für ihn Untätigkeit und Müßiggang sowie der Konsum von „Ergötzlichkeiten“ um des reinen Vergnügens willen als nutzlos für den Staat und gefährlich für die Moral.[92] Doch nicht nur die Sitten, sondern auch das materielle Wohl der Bürger und des Staates sei hier bedroht. Aus diesem Grund zählt Sonnenfels Berufe auf, die ein gut verwalteter Staat verbieten sollte. Dies umfasst zahlreiche Protagonisten der Populärkultur Wiens, wie:

87 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 116–123; daher auch Zensurbestimmungen ausführlich im Gesetz von 1803: o.A., Strafgesetz 1803, wie Anm. 37, §57–69; vgl. Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 281–310; zur Zensur in Österreich zuletzt: Bachleitner, Censorship, wie Anm. 46, 29–79 für die Zeit bis 1792 und: 80–173 für die Zeit bis 1848; Olechowski, Zensur, wie Anm. 46, 135–143.

88 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 207f. und identisch auch nach der Französischen Revolution Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 190–192.

89 Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 111.

90 Im Strafgesetz werden sehr umfangreich Zensurvergehen und deren Strafe beschrieben: o.A., Strafgesetz 1803, wie Anm. 37, §57–69.

91 Bachleitner, Censorship, wie Anm. 46, 94f.

92 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 99.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

„Organisten; Kleinzimpler, Geiger, Pfeiffer, Lautenschläger, Hackbrettler, Komödianten; Gaukler, Freyfechter, Schwerdfänger, Seilfahrer, Trummelschläger; Bären-, Affen- oder Hundetanzmacher, Buchstecher, Würfner, Spieler, Schalksnärrinnen und Schalksnarren […] Und alle anderen so vor den Leuten Spiel und Kurzweil […] um das Geld machen."[93]

Akrobaten, wie sie im Sommer im Prater auftraten, waren seiner Ansicht nach besonders gefährlich, da die Artisten Gefahr laufen, als hilfebedürftige Arme dem Staat zur Last zu liegen.[94] Außerdem gefährden ihre Aufführungen die Sitten, da Besucher nur aus niederen Instinkten zuschauen und gespannt auf einen Unfall warten würden. Akrobatik müsse deswegen komplett verboten werden.

Sonnenfels Verbotspläne blieben jedoch ohne Erfolg. Einen Versuch zur Umsetzung hatte er bereits 1770 mit Unterstützung des Freiherrn Tobias von Gebler unternommen, beflügelt von seinem Erfolg bei der Einrichtung einer Theaterzensur.[95] Joseph II. lehnte die Verbotsoffensive allerdings ab und auch die Kommission zur Erstellung des Strafgesetzes von 1803 folgte Sonnenfels' Lehre nicht.[96]

Wenn Verbote auch ausblieben, so mahnte Sonnenfels aber bei nahezu allen Elemente der Großstadtkultur zu besonderer Vorsicht. Auch die Hetze war für ihn ein Sicherheitsrisiko. Die Haltung gefährlicher Tiere wie Löwen oder Bären sei zu verbieten und sogar scharfe Hunde, das Rückgrat des Hetztheaters, sollten in Städten nur in Ausnahmen erlaubt sein.[97] Dies setzte er auch im Strafgesetz von 1803 durch, was die Wiedereinführung der Hetze nach dem Brand des Theaters erschwerte.[98] Die beliebten Feuerwerke konnten hingegen weiter stattfinden, aber die Aufbewahrung des Sprengstoffes müsse unter genauer Aufsicht stehen.[99]

Bezüglich der Abendgesellschaften, Assembleen und ähnlichen Versammlungen lässt sich eine Änderung im sonnenfelsschen Lehrwerk erkennen, die durch die Französische Revolution begründet sein könnte. Sonnenfels betont in seinem Handbuch, dass von jedweder geheimen Gesellschaft oder Zusammenkunft Gefahr für den Staat ausgehe.[100] Daher müssten Mitgliederlisten vorgelegt, Satzungen geprüft

93 Ebd., 132f. und ebenso Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 125f.

94 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 288f. ebenso Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 262.

95 Brosche, Joseph von Sonnenfels, wie Anm. 17, 116f.; Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 306f.; Tanzer, Spectacle, wie Anm. 29.

96 Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 306.

97 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 405 und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 367f.

98 o. A., Strafgesetz 1803, wie Anm. 37, § 142.

99 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 442–444.

100 Dies ist durchaus erstaunlich, da Joseph von Sonnenfels Anfang der 1780er selbst als Freimaurer und Illuminat wesentlich an dem Umbau einer Loge zu einer geheimen Akademie der Wissenschaften beteiligt war, vgl. Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 241–280.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und Zusammenkünfte angemeldet und kontrolliert werden.[101] Diese Regeln galten auch für die von den Aufklärern so gefeierten Abendgesellschaften, die fortan für Polizeibesuch offen stehen und damit rechnen mussten, kontrolliert und überwacht zu werden.

Im Strafgesetz von 1803 verbot Sonnenfels dann Geheimgesellschaften, die sich vor der Obrigkeit verbargen, pauschal, während er Abendgesellschaften gewähren ließ.[102] Doch obwohl Sonnenfels Abendgesellschaften Freiräume ließ, ging er scharf gegen die bei einigen dieser Runden üblichen Kartenspiele vor. Er schildert dies als Gefahr für die finanzielle Sicherheit der Bürger und den Staat, da sie zum Betrug verleiten und ganze Familien in Armut stürzen könnten.[103] Er fordert in seinen Lehrbüchern daher ein völliges Verbot des Spielens um Geld. Zur Überwachung schlägt Sonnenfels vor, Bürger zur Denunziation aufzufordern. Wer Spielerinnen und Spieler oder Gastgeberinnen, die Kartenspiele bei sich daheim erlauben, anzeigt, sollte selbst Straffreiheit und ein Drittel der Strafsumme bekommen. Tatsächlich gelang es Sonnenfels, diese Regelung wortwörtlich ins Strafgesetz von 1803 einzubringen.

Seine Sorge vor Betrug trieb Sonnenfels auch dazu, sich Lotterien zu widmen. Hier waren ihm allerdings die Hände gebunden, da der Staat durch eigene Lotterien hohe Einnahmen erzielte. Sonnenfels forderte daher lediglich, Glücksspiel auf offizielle Lizenznehmer zu begrenzen und die Gewinnchancen und Ausspielungen zu überwachen.[104] Gewinn und Risiko müssten dabei auf eine polizeilich bekannte Weise ausgewogen sein, um Schaden vorzubeugen. Dies erinnert an gegenwärtige Vorgaben, die Gewinnchancen für Lotterien auszuweisen.

Eine weitere aus heutiger Sicht vertraute Forderung aus Sonnenfels' Lehrwerken betrifft Ausflugsorte wie den Prater. Sie galten ihm mit ihren zahllosen Buden und Spielen als Gefahrenquelle. Gewissermaßen den TÜV vorwegnehmend fordert er eine sorgfältige Prüfung der Anlagen und des Aufbaus, damit Schießbuden oder Wurfspiele keine Passanten gefährden.[105] Dies fand zwar nicht direkt Eingang ins Gesetz, korrespondierte aber mit dort angedrohten Strafen für Fahrlässigkeit.

---

101 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 189–191 und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 175 ohne Änderungen nach der Französischen Revolution.

102 Umgesetzt in o.A., Strafgesetz 1803, wie Anm. 37, §38.

103 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 434f. und im Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 395; nahezu wortgleich in: o.A., Strafgesetz 1803, wie Anm. 37, §266; Man mag hier biographische Erfahrungen vermuten, verwies Joseph von Sonnenfels doch in seiner Autobiographie darauf, dass sein Vater durch betrügerische Machenschaften um sein gesamtes Vermögen gebracht worden sei: Joseph von Sonnenfels, An mein Herz. In: ders. (Hg.), Gesammelte Schriften, Band 1. Wien 1783, ohne Seitenzahlen.

104 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 432f.

105 Ebd., 285; und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 259 sowie 414.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Zusammengenommen waren für Sonnenfels all die beschriebenen „Ergötzlichkeiten", auch eine Bedrohung der Wissenschaft. Zwar sah er, wie auch die Autoren der Stadtbeschreibungen, „Städte [als] der Sitz der höheren Wissenschaften"[106] allerdings unterschied Sonnenfels zwischen Forschung und Lehre. Studenten könnten mit den Ablenkungen einer Großstadt nicht umgehen, so dass Universitäten und Akademien besser in Landstädte verlegt werden sollten.[107] Diese Landverschickung betrifft aber nur Studenten und das Lehrpersonal. Angesehene Gelehrte und Forscher sollten sich hingegen in Großstädten aufhalten und von den Galerien, Sammlungen, Bibliotheken und Gesellschaften dort profitieren. Dass diese Regelung für ihn selbst de facto eine Freistellung von der Lehrtätigkeit bedeutet, dürfte er durchaus bedacht haben.[108]

Angesichts der Breite von Sonnenfels' polizeylicher Fürsorge überrascht es nicht, dass er auch die beiden oben genannten übergreifenden Aspekte der Großstadtkultur in seinen Werken berücksichtigte. So forderte er, das kulinarische Angebot stets bezüglich Qualität und Lagerung zu prüfen.[109] Panscherei von Getränken oder die Verwendung falscher Zutaten, beispielsweise billigem Ersatzfleisch, sollte durch Kontrollen verhindert werden. Selbstverständlich thematisiert Sonnenfels auch den Straßenverkehr.[110] Er fordert Strafen für Falschparker, die Einrichtung von Ladezonen, die Sperrung bestimmter Straßen für schwere Fuhrwerke, Höchstgeschwindigkeiten und ein temporäres Einbahnsystem bei Großveranstaltungen. Egal ob Theater, Oper oder Feuerwerk, es müsse ein getrennter Zu- und Abfahrtsweg eingerichtet und von der Wache kontrolliert werden.[111] Diese Ideen fanden auch Eingang in das Strafgesetz von 1803.[112] Bezüglich Großveranstaltungen ging Sonnenfels aber noch weiter.[113] Er empfahl in den Lehrwerken, dass jede öffentli-

106 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 102 und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 95.

107 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 104f. und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 97.

108 Joseph von Sonnenfels selbst hatte über längere Zeit darauf hingearbeitet, sich in der Lehre vertreten zu lassen, um sich anderen Aufgaben zu widmen, siehe dazu: Karstens, Lehrer, wie Anm. 2, 89–91.

109 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 333f. und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 301; zu den Speisen siehe: Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 324–326 und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 293f.

110 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 281–281 und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 252–255; o.A., Strafgesetz 1803, wie Anm. 37, § 173–179.

111 Dies lobt schon der ansonsten kritische Friedrich Nicolai mehrfach: Nicolai, Werke, wie Anm. 1, Band 3/4, 133f. und 216.

112 Die Polizei hatte zu dieser Zeit eine Stärke von 600 Mann zu Fuß und einer Division zu Pferde, siehe dazu: Pezzl, Beschreibung, wie Anm. 1, 116.

113 Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 403f. und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 366 ebenso.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

che Veranstaltung eine polizeyliche Genehmigung brauche. So könnten Beamte entsendet werden, denen Wachen zur Aufrechterhaltung der Verkehrsordnung sowie Wundärzte zur Unfallversorgung unterstehen. Dass diese Beamten dann vor Ort zugleich gegen jedwede Gefahr für Sitten und Moral intervenieren könnten, erwähnt Sonnenfels zwar nicht, es entspräche aber dem Sinn seines tugendzentrierten Lehrgebäudes.

Da die hier untersuchten Lehrwerke Sonnenfels' aus den Jahren 1786 und 1819 stammen, umspannen sie einschneidende Erfahrungen, wie die Aufstände und Unruhen gegen Ende der Herrschaft Josephs II., die Französische Revolution und die Jakobinerprozesse. Dennoch enthalten die Texte keine Änderungen und Verschärfungen bezüglich Überwachung oder Maßnahmen gegen Aufruhr. Sonnenfels genuin josephinische Ansichten zur Bücherzensur, sowie seine eher restriktiven theresianischen Vorstellungen zur Theaterzensur und zur Bekämpfung von Müßiggang und Unmoral blieben unverändert. Dies galt auch für seine kurzen Ausführungen über das Verhalten eines Herrschers in Krisenzeiten.[114] Darin gibt er an, dass ein Herrscher besonders auf die Zensurberichte achten soll, da sich „Widerspänstigkeit" im Vorfeld ankündige.[115] Hier müsse der Staat, zeitlich begrenzt, insbesondere bei Amtsträgern, Lehrern und Predigern schärfer kontrollieren. Diese Passagen standen aber stets am Ende seiner Ausführungen und beschreiben eine Ausnahmesituation, so dass Sonnenfels' Argumentation für eine milde Zensur und zugunsten von Aufklärung und Kritik unberührt bleibt. Dasselbe gilt auch für Ratschläge, dass bei einer Krise ein Ausgehverbot und ein zeitweiliges Aussetzen aller Belustigungen erfolgen sollte. Angesichts von Unruhen und „Widerspänstigkeit" betont Sonnenfels allerdings, dass nicht Strenge, sondern die Aussicht auf Vergebung und Güte den Staat sichere – sofern der Herrscher gleichzeitig Zeichen der Stärke in Form umfangreicher Patrouillen, Abordnung von Kavallerieeinheiten und der Sperrung großer Straßen und Plätze zeige. Somit lässt sich festhalten, dass Sonnenfels bereits in theresianischer Zeit, die Erstauflage entstand 1763, ein im Kern josephinisches Lehrbuch verfasste, das auch in einem Jahrzehnt beschleunigter Reformen auf der Höhe der Zeit war. Sein Werk überstand die politische Wende der Reaktionszeit und blieb auch nach dem Wiener Kongress verbindlich – ein Beleg dafür, dass das Erbe der Aufklärungszeit bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts lebendig war.

114 Vgl. für diesen Abschnitt Sonnenfels, Grundsätze 1786, wie Anm. 3, 204–215 und Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 188–198.

115 Zit. nach Sonnenfels, Grundsätze 1819, wie Anm. 3, 188.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

4. Fazit

In Kombination zeigen die Stadtbeschreibungen und das polizeywissenschaftliche Schrifttum Joseph von Sonnenfels' eine zentrale Gemeinsamkeit, die einen wichtigen Einblick in das zeitgenössische Verständnis von Großstadtkultur eröffnet: Kritik an bestimmten Institutionen und Praktiken großstädtischer Kultur als unsittliche Unterhaltung einerseits und ein Lob von anderen, die zu einer moralischen Verbesserung oder Aufklärung der Menschen beitragen können, andererseits.

Allerdings bestand auch ein Unterschied. Wo die Autoren der Stadtbeschreibungen durch Lob und satirische Kritik zur Besserung der Gesellschaft beitragen wollen, in dem sie beispielsweise die Hetze kritisieren oder gute und schlechte Abendgesellschaften nach ihrer Nähe zu aufklärerischen Diskursen unterscheiden, ging Sonnenfels als Vertreter der obrigkeitlichen Perspektive weitaus radikaler vor. Er nutzt dieselbe Differenzierung wie die Stadtbeschreibungen, um teilweise massive obrigkeitliche Eingriffe zu empfehlen und zu rechtfertigen.

Dies galt besonders für diejenigen Institutionen und Praktiken, welche die politische Tugend befördern oder die Aufklärung voranbringen können, wie Theater, Literatur und Sakralkultur. Sie haben laut Sonnenfels einen potentiellen Nutzen für den Staat, da sie durch Erziehung und Aufklärung der Untertanen das Gemeinwesen für jeden einzeln sicherer machen und den Staat insgesamt stabilisieren. Daran zeigt sich, dass Sonnenfels – wie alle Kameralisten – unter der Aufklärung der Bürger keine Bildung zur Partizipation verstand, sondern eine Erziehung zu guten Untertanen, die friedlich und aus Überzeugung für die gemeinsame Wohlfahrt arbeiten. Da aber Theater und Literatur nicht nur dieses Potential innewohnt, sondern auch das Risiko zu Untugend, Laster und Müßiggang zu verführen, sei deren ständige sorgfältige Überwachung erforderlich. Ebenso bedarf die Sakralkultur obrigkeitlicher Kontrolle, da sie die Bevölkerung zu reformfeindlicher Rückständigkeit und Verschwendung verleiten kann.

Diesen Praktiken und Institutionen der Großstadtkultur stellt Sonnenfels reine Unterhaltungsangebote gegenüber, die seiner Ansicht nach vollumfänglich zu verbieten seien. Hieran zeigt sich erneut, dass Sonnenfels dieselbe grundlegende Unterscheidung wie die Stadtbeschreibungen zum Ausgangspunkt nimmt, aber radikaler anwendet. Als Polizeywissenschaftler ordnet er Großstadtkultur in ein binäres System ein, das spezifische obrigkeitliche Reaktion erfordert, wo die Stadtbeschreibungen Raum für nuancierte Kritik zulassen.

Wie beschrieben gelang es Sonnenfels, seine Vorstellungen zur Zensur des Theaters grundlegend umzusetzen, denn immerhin wurde er selbst schon 1770 zum ersten Theaterzensor. Seine radikaleren Verbotsvorschläge bezüglich urbaner Kultur blieben jedoch bloße Theorie und fanden weder 1770 die Unterstützung Josephs II. noch 1803 Eingang in das neue Strafgesetz. Es scheint, als ob die Herrscher und Entscheidungsträger zwar Sonnenfels' Sichtweise auf Potential und Risiko von Sa-

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

kralkultur, Theater und Literatur teilten, aber seiner pauschal negativen Bewertung der restlichen Großstadtkultur nicht zustimmten. Sie waren nicht bereit, den Wienerinnen und Wienern alle Vergnügungen zu nehmen. Hier ließe sich spekulieren, ob sie aus Angst vor Widerstand nicht dazu bereit waren oder aus Überzeugung, dass ein gewisses Maß kultureller Vielfalt und Vergnügen förderlich für die Zufriedenheit der Bürger und die Stabilität ihres Landes sein könnte. Der letztere Fall entspräche der Leitlinie der Stadtbeschreibungen und würde deren Quellenwert als Ausdruck eines ständeübergreifenden zeitgenössischen Verständnisses von Großstadtkultur unterstreichen.

Trotz der defizitären Umsetzung kommt Sonnenfels' Lehrgebäude und legislativem Einfluss aber erhebliche Bedeutung für die Ausprägung des bis heute dominanten Blicks der Obrigkeit auf großstädtische Kultur zu. Sie sieht darin ein Problemfeld, das es zu regulieren und zu verwalten gilt. In diesem Sinne sind Sonnenfels' Schriften Meilensteine auf dem Weg zu heute alltäglichen Institutionen und Vorschriften beispielsweise zur Veranstaltungsorganisation, Gesundheitsvorsorge, Verkehrspolizei, Gefahrguttransporten, Nahrungsmittelüberwachung und vielem mehr. Dies zeigt, so ist abschließend festzuhalten, dass die Auseinandersetzung mit Institutionen und Praktiken der großstädtischen Kultur Wiens erhebliche Bedeutung für die Entstehung einer modernen Verwaltung in Österreich besitzt.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Werner Telesko

„Wien um 1800“ und die Transformation der Bildkünste

„Wien um 1800“ hat sich, soweit man das beurteilen kann, als spezifisch regionale „Sattelzeit“ oder Epochenwende im Rahmen der kunstgeschichtlichen Forschung niemals annähernd in jener Schärfe ausgeprägt wie die als „Marke“ mit vorgeblichem Alleinstellungsmerkmal versehene Phase „Wien um 1900“, deren Rolle als wegweisendes zentraleuropäisches Laboratorium der Moderne inzwischen unbestritten ist.[1] Dieser Umstand hat nicht zuletzt auch damit zu tun, dass das zeitliche „davor“, also das späte 18. Jahrhundert als Zeit des ausgehenden Barock sowie der josephinischen Reformen, und das „danach“, also die Epoche des Wiener Biedermeier, viel eher und leichter zu identitätsstiftenden Zwecken, vor allem, wenn es um verklärte Österreich-Images ging, herangezogen werden konnten als die Epoche um 1800.

Der folgende Beitrag versucht, auf Basis dieses Befunds die besondere historische Rolle Wiens in den auch in europäischer Dimension wenig untersuchten Transformationsprozessen der bildenden Künste um 1800 vor dem Hintergrund endogener *und* exogener Faktoren – anhand dreier übergreifender Fragenkomplexe – zu thematisieren.

Am Beginn steht der politische Rahmen der dynastischen Repräsentation: Sakralisierung, Desakralisierung und Aufklärung leiten als zentrale Strukturmerkmale des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts zugleich zu Leitthemen des 19. Jahrhunderts über: Kaiser Joseph II. (1741–1790) wuchs noch ganz in traditionelle Repräsentationsformen und -muster hinein, von denen er sich aber bald zu emanzipieren versuchte.[2] In den druckgrafischen Zeugnissen der Wiener Offizinen – besonders in Bezug auf die heftig diskutierte Religionspolitik – ist eine radikale Wende zu aufklärerischen Fragestellungen hin zu bemerken, die zugleich einen deutlichen Bruch mit dem maria-theresianischen Wien markiert. Allerdings wurde unter den Kaisern Leopold II. und Franz II. (I.) dieser radikale Impetus Josephs II. deutlich abgeschwächt.

1 Bis heute blieb die Wiener Ausstellung des Jahres 1978 das einzige Unternehmen, das dezidiert eine größere Überschau zum Thema Wien um 1800 bot, vgl. Klassizismus in Wien: Architektur und Plastik (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 56), Ausstellungskatalog. Wien 1978.

2 Ausführlich: Angelika Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*: Die Porträts Josephs II. (1765–1790): Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung. Diss. München 2006, online unter: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4821/ (04.07.2024).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Damit hängt auch das zweite, hier etwas breiter auszuführende Feld, nämlich die Stilfrage, zusammen, die für die Zeit um 1800 häufig im Zeichen des dominierenden Klassizismus als eines gesamteuropäisch umfassend wirksamen Modus verstanden wird: Die Fortführung barocker Tendenzen, der Barockklassizismus und der Radikalklassizismus bilden in unterschiedlichen Varianten eine höchst eigene Melange aus, die sich beispielhaft am Wiener Josefsplatz im Aufeinandertreffen von Barockklassizismus (Redoutensäle) und Radikalklassizismus (Palais Fries-Pallavicini) manifestiert.

Um 1800 dürften sich übergreifende Entwicklungen verstärkt haben, die auf eine zeitgleiche und flexible Anwendung unterschiedlicher Stile in allen Gattungen hinauslaufen. Früh sind protohistorisierende Tendenzen im Kirchenbau (z. B. Deutschordenskirche [1720–1722] und Augustinerkirche [1784/1785] in Wien) zu konstatieren, die zeigen, dass wir es lange vor dem Historismus des 19. Jahrhunderts mit einem variantenreichen Experimentierfeld unterschiedlicher Formen von Historizität zu tun haben.

Ist hier Wien – vor allem in Architektur und Denkmalkunst – mehr oder weniger Bühne Habsburgs, wird dies zugleich auch den letzten Punkt des Beitrags, nämlich die Frage des Ausbildungs- und Aktionsradius der handelnden Akteure, betreffen: Friedrich Heinrich Füger (1751–1818) als Maler und Kunstfunktionär sowie Antonio Canova (1757–1822) als berühmter Bildhauer sind nur zwei herausragende Persönlichkeiten des Kulturlebens, die den außerordentlichen Kosmopolitismus Wiens in den Jahren um 1800 demonstrieren, der am Wiener Kongress (1814/1815) durch die Präsenz ausländischer Künstler nochmals einen zusätzlichen Anstoß erhalten sollte. Hier stellt sich vor allem das Problem, ob diese – bereits in der Frühen Neuzeit manifeste – kosmopolitische Disposition der Residenzstadt als auszeichnendes Strukturmerkmal der inzwischen vieldiskutierten und in begrifflicher Hinsicht offensichtlich revisionsbedürftigen „Sattelzeit" um 1800[3] verstanden werden kann und in welchem Verhältnis sie zu den überlieferten kommunalen Kontinuitäten und Besitzständen steht, war doch die Konkurrenz zwischen einheimischen und zugezogenen Kräften vom Barock bis in die Moderne generell ein ausgeprägtes Merkmal der kulturellen Disposition Wiens.[4]

Eine Betrachtung der Entwicklung von Herrscherbildern Kaiser Josephs II. von der (traditionellen) barocken Herrschaftsmetaphorik zu stärker individualisierten,

3 Vgl. Stefan Jordan, Sattelzeit. In: Friedrich Jaeger (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 11. Stuttgart 2010, 610–613; Elisabeth Décultot / Daniel Fulda (Hg.), Sattelzeit. Historiographiegeschichtliche Revisionen. Berlin 2016.

4 Vgl. dazu den Beitrag von Franz L. Fillafer in diesem Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zum Teil (im Wortsinn) zugespitzten Profilbildungen kann belegen,[5] dass hier eine deutliche Zunahme von Sichtweisen in Richtung einer beanspruchten Kongruenz zwischen der Physiognomie des Regenten und dessen angeblichen Wesenseigenschaften zu konstatieren ist. Auf dieser Basis kam der anschaulich vermittelten Vorbildwirkung des Herrschers in der Öffentlichkeit eine neue Funktion zu. Die beeindruckende Produktion an „scharf“ zugeschnittenen, grafischen und malerischen Darstellungen Josephs in reinem Profil mit hoher Kontrastwirkung ist ein Hinweis für die angestrebte enge Verbindung zwischen dem strengen Habitus des Regenten einerseits und dessen unerbittlich verfolgten Reformvisionen andererseits. Das reine Profil vereinigt dabei die unbestreitbaren Vorzüge des Anschlusses an die ruhmreichen Traditionen des römischen Münzbildes mit der Präsentation eines vermeintlich „charakteristischen“, also vornehmlich individualisiert gegebenen Antlitzes.

Darüber hinaus kam es in den Darstellungen Kaiser Josephs zu einer neuartigen Betonung des Reportagehaften und Alltäglichen – am deutlichsten in den grafischen Werken des in Elberfeld (Wuppertal) geborenen Hieronymus Löschenkohl (1753–1807).[6] Auffällig ist hier vor allem das Bemühen, den Regenten in Kontakt mit dem „einfachen“ Volk zu zeigen. Grundsätzlich stellt sich dabei auch die Frage, ob die zeitgenössische – vor allem mit dem 1770 gegründeten Wiener Verlag Artaria in Zusammenhang stehende – Bildproduktion konkreten Ambitionen Josephs diente oder ob sie primär zeittypische Notwendigkeiten wie jene einer gesteigerten Schaulust bedienen sollte.

Die Bilder der Aufklärung unter Kaiser Joseph II. können von ihrer diskursiven Rolle und argumentativen Intention her nur im Sinne eines komplex verfassten Medienverbundes verstanden werden, der diese Bilder als Teil einer mit Texten und durch Texte kritisch und zum Teil polemisch argumentierenden (Medien-)Öffentlichkeit begreift. Strukturell und gattungsmäßig kommt vielen Visualisierungen eine quasi-textähnliche Rolle von impulsgebenden Statements im Sinne einer Auseinandersetzung von Bildern und darauf wieder antwortenden *Gegen*bildern[7] zu. Jene Darstellungen, vor allem Druckgrafiken, welche die josephinische Toleranzpolitik (ab 1781) thematisieren,[8] sind nicht als Exponenten eines traditionellen

5 Vgl. Werner Telesko, Politische Aufklärung in Bildern? Visuell-textliche Diskurse im Reformjahrzehnt Josephs II. (1780–1790). In: Elisabeth Décultot / Daniel Fulda (Hg.), Die Bilder der Aufklärung. Paderborn 2024 (im Druck) (mit Lit.).

6 Monika Sommer (Hg.), Hieronymus Löschenkohl. Sensationen aus dem alten Wien, Wien Museum, Ausstellungskatalog. Wien 2009.

7 Zur Publizistik der josephinischen Ära grundlegend: Ernst Wangermann, Die Waffen der Publizität. Zum Funktionswandel der politischen Literatur unter Joseph II. Wien 2004.

8 Werner Telesko, Graphic Prints of the Josephine Period (1765/1790) and the Propaganda of “Religious Tolerance”. In: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 43 (2019), 107–116.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Huldigungsgestus in Richtung des habsburgischen Monarchen zu verstehen, sondern vielmehr als pointierte Statements im Kontext eines vielschichtigen Diskussionsprozesses, der im Grunde darauf hinausläuft, das Verhältnis des Politischen zum Kirchlichen neu zu beleuchten.[9]

Was den zweiten inhaltlichen Schwerpunkt dieses Beitrags, also die Stilfrage, betrifft, so ist hier generell die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen das wohl kennzeichnendste Merkmal: In der Reichs-, Haupt- und Residenzstadt Wien und ihrem unmittelbaren Umfeld sind in geringem zeitlichen Abstand völlig unterschiedliche gestalterische und typenmäßige Vorstellungen zu konstatieren, die keineswegs unter dem polarisierend-vereinfachenden Etikett Modernität vs. Retardiertheit zu betrachten sind, sondern jeweils höchst eigengesetzliche Lösungen – abhängig vom Auftraggeber, dem gewählten Thema, dem Ort und der Funktion – offenbaren: Dies betrifft etwa vor allem die Gleichzeitigkeit der innen wie außen gotisierend gestalteten Franzensburg bei Laxenburg (1798–1801/1811 und 1822–1836)[10] mit dem klassizistischen Palais Rasumofsky (1803–1807) im dritten Wiener Gemeindebezirk[11] ebenso wie jene des berühmten Reiterdenkmals für Kaiser Joseph II. des Tirolers Franz Anton Zauner (1746–1822) am Wiener Josefsplatz (1807) mit dem Moses-Brunnen (1798) des aus Füssen im Allgäu stammenden Johann Martin Fischer (1740–1820) am Wiener Franziskanerplatz.[12] Wiewohl letztere Statue in der Gestaltung des Kopftypus den Einfluss von Georg Raphael Donners (1693–1741) Mehlmarktbrunnen (1739, Personifikation der Enns) offenbart, steht das mächtige, die Körperhaltung überdeckende Mantelvolumen des alttestamentlichen Propheten in deutlichem Gegensatz zum klassizistischen Credo von sich an Körperformen feingliedrig anpassenden Gewandformationen. Dies dürfte nicht zuletzt mit dem Sujet des üblicherweise in wuchtigem Pathos gegebenen Moses zu tun haben, dessen Erscheinung somit in natürlichem Gegensatz zum antiken Körperkult stehen muss.

Ähnlich sieht es in der Malerei aus, wo in noch radikalerer Weise gegensätzliche Strömungen zur gleichen Zeit zu bemerken sind: Hier steht etwa das an die Nazarener angelehnte Frühwerk von Johann Peter Krafft (1780–1856), zum Beispiel dessen Gemälde mit dem Titel „Clorindens Taufe" (1810),[13] gegen die

9 Vgl. dazu den Beitrag von Franz M. Eybl in diesem Band.

10 Géza Hajós, Die „Franzensburg" und die „Habsburg" im Schlosspark von Laxenburg bei Wien um 1800. Versuch einer Legitimierung der Habsburg-Lothringischen Dynastie für das neue österreichische Kaisertum. In: Johann Konrad Eberlein (Hg.), Festschrift für Götz Pochat zum 65. Geburtstag. Wien 2007, 185–202.

11 Gerbert Frodl (Hg.), 19. Jahrhundert (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 5). München – Berlin – London – New York 2002, 24f. (Taf.), 189f., Nr. 5 (mit Lit.) (Walter Krause).

12 Ebd., 466, Nr. 173 (mit Lit.) (Luigi Ronzoni).

13 Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 5733, vgl. Marianne Frodl-Schneemann, Johann Peter Krafft. Monographie und Verzeichnis der Gemälde. Wien – München 1984, 26f., 29 (Taf. 4), 131, Nr. 39.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

klassizistisch gestaltete Allegorie des Kaisers Franz I. (1814) von Friedrich Heinrich Füger.[14] Entspricht Kraffts Gemälde in seiner historisierenden Tasso-Rezeption den leitenden Prinzipien von emotionaler Zurückhaltung und Vermeidung äußerer Rhetorik, ist Füger hingegen ganz dem skulptural unterlegten Ideal der um eine klassizistische Büste versammelten Figuren verpflichtet, die formal *und* inhaltlich die Antikenrezeption bedienen.

In Malerei und Plastik steht somit einer flächendeckenden und bruchlosen Anwendung des Klassizismus das grundsätzliche Problem entgegen, dass dieser in seiner kunsttheoretisch möglichen Schärfe und Distinktion weder sinnvoll noch überzeugend auf alle relevanten Aufgabenstellungen der bildenden Kunst anzuwenden war. Dazu kommt die markante politische Frontstellung Habsburgs gegenüber Frankreich, dem unbestrittenen Bannerträger des künstlerischen Staatsklassizismus (Empire), wurde doch Wien von den französischen Besatzungen in den Jahren 1805 und 1809 schwer in Mitleidenschaft gezogen.[15]

Wenn eine gleichsam flächendeckende Wiederbelebung der Antike auf Schwierigkeiten und Widerstände stoßen musste, dann hat dies auch mit einer zunehmenden generellen Bedeutung von Historizität in der bildenden Kunst um 1800 zu tun, da die an der Wiener Akademie wurzelnde erste Secessionsbewegung, jene der „Nazarener“ (ab 1809), bekanntlich für sich eine Bezugnahme auf das italienische 15. Jahrhundert in Anspruch nahm, woraus wieder schlüssig eine fokussierte Anwendung bestimmter Stilidiome resultierte. Vollends komplizierter werden diese komplexen Antagonismen von Antikenrezeption, Modernität, barockem Lokalkolorit und Stilpluralismus dann, wenn – wie in der Architektur – in hohem Maße urbanistische und bauliche Vorbedingungen einzubeziehen waren,[16] welche die neuen künstlerischen Gestaltungen in ihrer Genese wesentlich vielschichtiger machten, als dies bei mobileren Kunstgattungen wie der Freiplastik oder der Staffeleimalerei, die durchwegs *ex novo* geschaffene Werke repräsentieren, der Fall war.

Das kurze Fallbeispiel soll im Folgenden den Wiener Josefsplatz (Abb. 1) thematisieren, der einen markanten Flächenraum in der Stadt, der zwar keine spektakulären Eigenheiten aufzuweisen hat, darstellt, aber durch seine äußerst prominente Lage und architektonische Auszeichnung die vielschichtigen Beziehungen zwischen

14 Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 3765, vgl. Robert Keil, Heinrich Friedrich Füger 1751–1818. Nur wenigen ist es vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen. Wien 2009, 114, 393, WV 591, Abb. 95.

15 Vgl. dazu den Beitrag von Johann Sonnleitner in diesem Band.

16 Zusammenfassend zur Wiener Architektur des frühen 19. Jahrhunderts: Susanne Kronbichler-Skacha, Architektur des Klassizismus in Wien. Aspekte einer „Zwischenzeit“. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 32/1/2 (1979), 27–41; zum habsburgischen Kontext: Johann Kräftner, Klassizismus und Biedermeier in Mitteleuropa, 2 Bde. Wien 2016.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 1 Karl Schütz, Ansicht des Wiener Josefsplatzes mit der Hofbibliothek (1780 datiert). Quelle: In: Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien von ihren Vorstädten und einigen umliegenden Oertern. […]. Wien: Artaria, um 1800, Taf. 6, kolorierte Radierung nach eigener Zeichnung [Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 207.586-F.Por].

dem durch die Stadtresidenz eingeschlossenen Raum und den mit ihm in Relation stehenden Strukturen sozialer Ordnung zu verdeutlichen vermag.[17]

Dieser Platz bildete ursprünglich keinen öffentlichen Raum aus, sondern war Teil eines rein höfischen (Binnen-)Ambientes – zuerst als Garten und 1517 nach Zukauf eines weiteren Hauses in Gestalt des Roßtummelplatzes. Zwischen 1550 und 1553 wurden die Anlagen zur Straße hin durch den „älteren" Augustinergang abgeschlossen. Die kaiserliche Hofbibliothek, der Prunkbau der heutigen Österreichischen Nationalbibliothek, wurde zwischen 1721 und 1726 nach Entwürfen Joseph Emanuel Fischers von Erlach (1693–1742) parallel zur Augustinerstraße errichtet, die dieser angepassten Seitenflügel (zu Seiten der Augustinerkirche und

17 Detailliert zur Baugeschichte des Wiener Josefsplatzes: Werner Telesko, „Shared spaces"? Politische „Räume" Kaiser Josephs II. in der Habsburgermonarchie des 19. Jahrhunderts. In: Werner Drobesch / Elisabeth Lobenwein (Hg.) unter Mitarbeit von Ulfried Burz, Politik- und kulturgeschichtliche Betrachtungen. Quellen – Ideen – Räume – Netzwerke. Festschrift für Reinhard Stauber zum 60. Geburtstag. Klagenfurt 2020, 517–530.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

gegenüberliegend auf der Seite der Redoutensäle) zwischen 1769 und 1776 durch Nicolò Pacassi (1716–1790) und – neueren Forschungen zufolge – Franz Anton Hillebrand (1719–1797).[18] Nicht ohne Grund nahm man diesen Ort lange Zeit als Platz *der* Bibliothek wahr, und unter Maria Theresia hieß dieser deshalb nicht ohne Grund „Bibliotheksplatz“. Als Joseph II. 1769 die von der Augustinerkirche bis zum Schwibbogen bei der Stallburg verlaufende Mauer (nach einem Teilabbruch 1756) endgültig abbrechen und somit den Platz freilegen ließ, erhielt dieser im Jahr 1786 seinen heutigen Namen. Bereits 1783 war – unter Protesten ob des (zu) prominenten Standortes – das sich gegenüber der Hofbibliothek befindliche Palais Fries-(später) Pallavicini (Abb. 2) nach Entwürfen des Hofarchitekten Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733–1816) errichtet worden.[19]

1807 erfolgte schließlich die Aufstellung des bereits erwähnten Reitermonuments für Kaiser Joseph II. in der Achse des Mittelrisalits der Bibliothek.[20]

In architektonischer Hinsicht zeigt also der Josefsplatz in deutlicher Weise, dass der Raum nicht als fixer und unveränderlicher, gleichsam mit Leben zu füllender „Behälter“ vorgegeben war, sondern dynamisch durch die tangentiale Verkehrsanbindung der Augustinerstrasse geschaffen wurde, deren schräg zum Platz verlaufende Richtung die symmetrische Anlage eines traditionellen Ehrenhofs mit zwei gleichlangen Seitenflügeln verhinderte. Corradini Corradi sah hier den als solchen bezeichneten „josephinischen Raum“,[21] der sich ihm zufolge im Josefsplatz am deutlichsten manifestierte, als Gleichgewicht zwischen mittelalterlicher Straßenstruktur, Barockarchitektur und klassizistischer Wand- und Fassadenbehandlung. Das „Josephinische“ als spezifische soziokulturelle Kategorie ist in dieser Lesart vor allem durch den Wiederaufbau der Bürgerstadt außerhalb der Stadtmauern, die Abschaffung der Hofquartierspflicht (1781) und den Ausgleich zwischen adeligem

18 Zusammenfassend zur Baugeschichte: Christian Benedik, Die Redoutensäle. Kontinuität und Vergänglichkeit, Kulturkreis Looshaus, Graphische Sammlung Albertina, Ausstellungskatalog. Wien 1993, 14–16, 31–32; Anna Mader-Kratky / Manuel Weinberger, Die Vollendung des Bibliotheksplatzes / Josefsplatzes. In: Hellmut Lorenz / Anna Mader-Kratky (Hg.), Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus. Wien 2016, 169–176.

19 Anna Mader-Kratky, Das Palais Fries am Wiener Josefsplatz. Ein Bau im Kreuzfeuer der Kritik. In: Querschnitt. Aktuelle Forschungen zur Habsburgermonarchie im 18. Jahrhundert. Wien 2023, 137–163.

20 Richard Bösel / Selma Krasa, Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession, Kulturkreis Looshaus, Graphische Sammlung Albertina, Ausstellungskatalog Wien o. J. (1994), 26–30, Nr. 1–3; Werner Telesko, Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des19. Jahrhunderts. Wien – Köln – Weimar 2006, 111–117; ders., Das Reiterstandbild für Joseph II. In: Lorenz / Mader-Kratky, Hofburg, wie Anm. 18, 536–538; zum Zeremoniell: Markus Jeitler, Aufstellung und Inauguration der Reiterstatue Josephs II. in Wien. In: Wiener Geschichtsblätter 78/1 (2023), 27–47.

21 Corradino Corradi, Wien Michaelerplatz. Stadtarchitektur und Kulturgeschichte. Wien 1999, 102.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 2 Wilhelm Burger, Fotografische Ansicht des Josefsdenkmals und des Wiener Palais Fries-Pallavicini, 1874.
Quelle: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, WB 69B[C].

und bürgerlichem Hausbesitz in der Innenstadt bestimmt. Dem würde ein Gleichgewicht zwischen den dominanten soziokulturellen Gruppen, dem Kaiser, dem Adel, der Kirche, dem Bürgertum und dem Beamtenstand, entsprechen.[22] So bezeichnete Corradi den Josefsplatz denn auch als „synthetischen Platz par excellence" – im Sinne eines Modells, das aus dem Austarieren von „heterogenen soziokulturellen Komponenten" resultieren würde.[23] Die geschönte Fassadenharmonie dieses solcherart zugerichteten öffentlichen Schauplatzes verdeckt zugleich geschickt die beträchtliche Disharmonie der Innenräume von der gotisch-regotisierten (1784/1785) Augustinerkirche über den Prunk des karolinischen Kaiserstils im Schausaal

22 Vgl. dazu den Beitrag von Gernot Waldner in diesem Band.

23 Corradi, Michaelerplatz, wie Anm. 21, 108, 113.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der Hofbibliothek bis zu den Innenräumen der Redoutensäle und Hohenbergs Palais Fries. Hier sind im Kern offensichtliche ideologische *und* formale Disharmonien zu konstatieren: Die frühhistoristische Regotisierung der Augustinerkirche könnte – einer plausiblen Überlegung Renate Wagner-Riegers folgend[24] – einen deutlich antirömischen und mit der Religionspolitik Josephs II. zusammenhängenden Charakter besitzen, der wieder in explizitem Gegensatz zum römisch-imperialen Gestus des „Kaiserstils“ Karls VI.[25] in der Hofbibliothek steht. Auch wird im Palais Fries die ausgeglichene Geschoßabfolge der Seitenflügel des Josefsplatzes zu einem Kontrast zwischen der niedrigen, gebückt wirkenden Sockelzone und dem Aufstieg zu den außerordentlich hochgereckten Räumen der Festsäle gesteigert und dem System homogenisierter Fassadengliederungen der beiden Seitenflügel des Platzes die radikal-kubische Struktur des Adelspalais unvermittelt entgegengesetzt.

Diesen beträchtlichen formalen Unterschieden entsprechen auch funktionale: Zu einem Zeitpunkt, als der Platz im Jahr 1807 mit dem Denkmal im Zentrum seine endgültige und auf den ersten Blick quasi-harmonische Ausformung erreicht hatte, fand im Inneren der rahmenden Trakte eine zunehmende funktionale Ausdifferenzierung statt, die auf die Aktivitäten unterschiedlicher Akteure verweist.

Mit dem etwa in Johann Reichsgraf von Fries (1719–1785), der aus Mülhausen im Elsass stammte, und seinem Sohn, Moritz Christian Reichsgraf von Fries (1777–1826),[26] manifesten Auftreten neuer Vertreter des finanzkräftigen Bürgertums und Adels entstand in Wien um 1800 eine Situation, die das Mäzenatentum des Kaiserhauses und Hofadels unweigerlich herausfordern musste. Denn die überaus beachtliche wirtschaftliche Potenz dieser Familien, die – so im Fall der Fries' – allerdings rasch von Moritz Christian Graf von Fries ruiniert wurde,[27] bewirkte eine Dynamik, die das traditionelle spätbarocke Gefüge der Repräsentation der Eliten zu bedrohen vermochte. Der finanzielle Reichtum der neuen Akteure führte

24 Renate Wagner-Rieger, Vom Klassizismus bis zur Secession. In: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Geschichte der Architektur in Wien. Wien 1973, 79–244, hier 97.

25 Franz Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“ (Beiträge zur Kunstgeschichte 16/1–2), 2 Bde. Berlin – New York 1981; zur Problematik dieses Interpretationsansatzes Franz Matsches: Werner Telesko, Fischers Architektur im Kontext der Bild- und Textmedien habsburgischer Repräsentation. In: Herbert Karner / Sebastian Schütze / Werner Telesko (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock. München 2022, 203–211 hier 209–211.

26 Herbert Matis, Die Grafen von Fries. Aufstieg und Untergang einer Unternehmerfamilie. In: Tradition. Zeitschrift für Firmengeschichte und Unternehmerbiographie 12/4 (1967), 484–496.

27 Ebd., 493–496.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

einerseits zu umfangreichen, auch als Geldanlage zu verstehenden Kunstsammlungen[28] und andererseits zu einer frühhistoristischen Experimentierfreudigkeit, die um 1800 in gleichrangiger Weise nur die Fürsten von Liechtenstein mit dem umfangreichen Engagement in ihren Landschaftsparks im Süden Wiens (Burg Liechtenstein, Husarentempel, Pfefferbüchsel in Maria Enzersdorf) bieten konnten. Exemplarisch kann dies im Folgenden kurz für die Geymüllers skizziert werden:

Das Bankhaus der Geymüllers wurde rasch zu einer der ersten Adressen in ganz Österreich und war neben anderen wirtschaftlichen Aufsteigern Wiens wie den Familien der Fries', Arnsteins, Eskeles' und Sinas an allen wichtigen Finanzoperationen, nicht zuletzt an jener vom Kaiserhaus zu zahlenden Kriegsentschädigung an Napoleon (1809),[29] beteiligt. Die Biografie des Familienoberhaupts impliziert per se bereits eine Internationalisierung, da Johann Heinrich Geymüller (d. Ä.) (1754–1824) im Jahr 1772 von Basel nach Wien kam und zu den Gründern der Österreichischen Nationalbank gehörte. In der architektonischen Repräsentation bediente man sich geschickt der traditionellen adeligen Zweipoligkeit von Stadt- und Vorstadtresidenz, denn Ende 1798 kauften Johann Heinrich und Johann Jakob Geymüller (1760–1834) das 1698 erbaute Barockpalais Caprara in der Wallnerstraße, das von nun an Palais Caprara-Geymüller heißen sollte und gestalteten die Innenräume im Empirestil neu. Das „Geymüllerschlössel" in Wien-Pötzleinsdorf als ein 1808 von einem nicht näher bekannten Architekten errichtetes Lustgebäude hingegen zeigt eine innovative Mischung gotischer und orientalischer Stilelemente.

Dieser Aspekt der handelnden Personen soll zugleich zur Frage der neuen Protagonisten im Wiener Kunstleben um 1800 überleiten, wobei wesentliche Grundlagen bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschaffen worden waren: Über die zentralen Akteure der *Wiener Realzeitung*,[30] Joseph von Sperges (1725–1791), Joseph von Sonnenfels (1732/1733–1817) und Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794), bestand eine enge Verbindung zur Wiener Akademie der bildenden Künste und zum Hof.[31] Diese Persönlichkeiten nutzten etwa die *Realzeitung* in ihrem Bestreben, eine möglichst einheitlich klassizistisch verfasste Kunst durch-

28 Christian Steeb, Die Grafen von Fries. Eine Schweizer Familie und ihre wirtschaftspolitische und kulturhistorische Bedeutung für Österreich zwischen 1750 und 1830. Bad Vöslau 1999, 185–197.

29 Matis, wie Anm. 26, 495.

30 Edith Rosenstrauch-Königsberg, Die Realzeitung als Kommunikationsmittel in der Habsburgermonarchie. In: István Fried / Hans Lemberg / Edith Rosenstrauch-Königsberg (Hg.), Zeitschriften und Zeitungen des 18. und 19. Jahrhunderts in Mittel- und Osteuropa. Essen 1986, 117–138, wiederabgedruckt in: dies., Zirkel und Zentren. Aufsätze zur Aufklärung in Österreich am Ende des 18. Jahrhunderts, hg. von Gunnar Hering. Wien 1992, 183–205.

31 Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien (Veröffentlichungen der Akademie der bildenden Künste in Wien N.F. 1). Wien 1967, 37–45.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zusetzen und die Druckgrafik als eines der zentralen Medien der Aufklärung zu fördern. Darüber hinaus propagierte Sonnenfels mit seiner Schrift *Von dem Verdienste des Porträtmalers* (1768) eine gesteigerte Rolle des Porträts schlechthin, das sich, idealerweise aufgeladen mit Emotionen, deutlich von der Tradition barocker Herrscherporträts absetzen sollte.[32] Eine frühe Institutionalisierung der Kunstproduktion war schließlich bereits im Jahr 1772 durch die Vereinigung der drei Akademien zur „k. k. vereinigten Akademie“ unter dem Protektorat des Fürsten Kaunitz realisiert worden.[33]

Ist diese deutliche Professionalisierung in der Kunsthistoriografie sowie in den musealen und Bildungsinstitutionen ein wesentliches Charakteristikum der zur Jahrhundertwende hinführenden Phase, traten andererseits neue und einflussreiche Akteure auf den Plan, die durch ihre umfassende Doppelfunktion als umtriebige Funktionäre *und* Künstler beschrieben werden können. Zum einen betrifft dies Friedrich Heinrich Füger,[34] der als Sohn des pietistischen Pfarrers und nachmaligen ranghöchsten Heilbronner Geistlichen, des Seniors des Evangelischen Ministeriums zu Heilbronn, Joseph Gabriel Füger, seine Ausbildung zum Maler im Jahr 1764 beim Hofmaler Nicolas Guibal (1725–1784) auf der Kunstakademie in Ludwigsburg begann. Eine Studienreise nach Italien führte ihn unter anderem nach Neapel. Im Jahr 1774 zog Füger nach Wien, und über den englischen Gesandten am Wiener Hof, Sir Robert Murray Keith d. J. (1730–1795), der zu seinem Förderer und Gönner wurde, kam er in Kontakt zur kaiserlichen Familie. Von nun an wurde seine weitere Ausbildung und Karriere von den höchsten politischen Instanzen unterstützt. Im Herbst 1776 erhielt Füger ein Stipendium für einen mehrjährigen Studienaufenthalt in Rom und zwischen 1781 und 1783 arbeitete er für die kaiserliche Familie in der Umgebung Neapels. 1783 berief ihn Staatskanzler Graf Kaunitz als Vizedirektor an die Wiener Akademie. Im Jahr 1795 wurde er Direktor der Akademie, die unter seiner Leitung eine Blütezeit erlebte, und schließlich 1806 Leiter der kaiserlichen Gemäldegalerie und Schlosshauptmann im Belvedere.

Die zweite Persönlichkeit, die das Wiener Kunstleben nach 1800 maßgeblich prägte, war Johann Peter Krafft,[35] der in seiner Heimatstadt Hanau die Hohe Landesschule besuchte und bereits mit zehn Jahren die dortige Zeichenakademie.

32 Vgl. Werner Telesko, Joseph von Sonnenfels und die Publizität der bildenden Kunst im maria-theresianischen und josephinischen Kulturleben. In: Nora Fischer / Anna Mader-Kratky (Hg.), Schöne Wissenschaften. Sammeln, Ordnen und Präsentieren im josephinischen Wien. Wien 2021, 143–154.

33 Vgl. dazu den Beitrag von Eva Kernbauer in diesem Band.

34 Keil, Füger, wie Anm. 14.

35 Frodl-Schneemann, Krafft, wie Anm. 13; Agnes Husslein-Arco / Katharina Bechler / Rolf H. Johannsen (Hg.), Johann Peter Krafft. Maler eines neuen Österreich, Belvedere Wien, Ausstellungskatalog. Wien 2016.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Gemeinsam mit seiner Schwester schickte man ihn 1799 zu seiner Tante nach Wien, wo er an der Wiener Akademie im Fach Historienmalerei bei Füger inskribierte. 1802 reiste er mit Johann Veit Schnorr von Carolsfeld (1764–1841) nach Paris, um sich dort weiterzubilden. Dort hatte er auch Kontakt mit den berühmten klassizistischen Historienmalern Jacques-Louis David (1748–1825) und François Pascal Simon Gérard (1770–1837), der im Übrigen um 1805 Moritz Christian Reichsgraf von Fries mit seiner Frau Maria Theresia Josepha, geb. Prinzessin Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst, und dem Sohn Moritz porträtierte.[36] 1805 kehrte Krafft nach Wien zurück und widmete sich auf den Ratschlag Davids nunmehr auch der Porträtmalerei. 1808 und 1809 unternahm Krafft Studienreisen nach Italien, insbesondere nach Rom. Im Jahr 1813 wurde er Mitglied der Akademie in Wien und 1815 der Hanauer Zeichenakademie. 1823 ernannte man ihn zum Korrektor und außerordentlichen Professor für Historienmalerei an der Wiener Akademie. Als solcher setzte er sich unter anderem für die Naturbeobachtung anstelle akademischer Vorlagen im Unterricht ein. 1828 übernahm Krafft schließlich das Amt des Direktors der kaiserlichen Gemäldegalerie und Schlosshauptmanns im Wiener Belvedere. Darüber hinaus war er einer der Mitbegründer des „Wiener Kunstvereins".

In beiden geschilderten Fällen zeigt sich in anschaulicher Weise, dass hohe Mobilität, ausgedehnte europäische Studienreisen und eine thematisch breitgefächerte Tätigkeit als Künstler zusammen mit exzellenten Kontakten beachtliche Karrieren ermöglichten, wobei die Koppelung zwischen eigenständigen künstlerischen Aktivitäten und jenen in Ausbildung und Unterricht sowie in der kaiserlichen Ankaufspolitik dazu führte, dass größtmöglicher Einfluss im Kunstleben – fast im Sinne einer Monopolisierung – gewährleistet war. Die Förderung *durch* das Kaiserhaus und die malerische Repräsentation *des* Kaiserhauses garantierten bei Krafft eine enge Bindung an die Habsburger, die den Maler geradezu zu einer personalisierten „Kunstbehörde"[37] werden ließ. Von Füger bis weit in das 19. Jahrhundert hinein zeigt sich darüber hinaus in der Leitung der kaiserlichen Gemäldegalerie eine signifikante Entwicklung des entsprechenden Aufgabenprofils vom „malenden" hin zum „wissenschaftlichen" Galeriedirektor,[38] womit die neue übergreifende Bedeutung von Historizität auch in der zunehmenden wissenschaftlichen Systematisierung und Erforschung der Kunstsammlungen zum Ausdruck kam.

36 Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 3386.

37 Frodl-Schneemann, Krafft, wie Anm. 13, 109.

38 Sabine Grabner, Vom „malenden" zum „wissenschaftlichen" Galeriedirektor. Die Leitung der kaiserlichen Gemäldegalerie und die Installation der „Modernen Schule" durch die Direktoren Friedrich Heinrich Füger, Josef Rebell und Johann Peter Krafft. In: Gudrun Swoboda (Hg.), Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Bd. 2: Europäische Museumskulturen. Wien – Köln – Weimar 2013, 358–383.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Besonders in der aus verschiedenen Gründen, nicht zuletzt aber aufgrund der wegen der Kriege gegen Frankreich neu angefachten habsburgischen Identitätsdiskurse, rasant an Bedeutung gewinnenden Geschichtsmalerei[39] treffen viele der hier angesprochenen Punkte zusammen: Als im Jahr 1796 Erzherzog Carl als Reichsgeneralfeldmarschall in den Kriegen gegen Frankreich den Oberbefehl über die österreichischen Truppen in Süddeutschland erhielt, wurde er von Füger in einem Gemälde dieses Jahres verherrlicht, das 1799 auch als Schabblatt und Aquatinta von Carl Hermann Pfeiffer (1751–1829) und Anton Hertzinger (1763–1826) eine druckgrafische Verbreitung fand (Abb. 3).[40]

Der prominente antike, in der Frühen Neuzeit äußerst gebräuchliche Typus der „Krönung des Siegers“ wird hier auf die gegenwärtige Situation übertragen, wobei der die Erfolge Carls besingende „Barde Deutschlands“ (rechts) und der den Erzherzog krönende König Rudolf (I.) von Habsburg die Person des Erzherzogs im Referenzrahmen der weit zurückreichenden deutschen Ruhmesgeschichte einbetten. Der „überwundene Feind“ (links vorne) nimmt in seiner prononcierten Haltung auf den Typus der Soldaten bei der Auferstehung Christi Bezug, wodurch der profanen Szene zugleich ein quasi-epiphanieähnlicher Charakter als Säkularisat christlicher Bildtradition zugesprochen wird. Bei näherer Betrachtung erweist sich also Fügers Konzept der Apotheose des Feldherrn als raffinierte Verknüpfung antiker, christlicher und habsburgischer Traditionslinien, welche die Hoffnung auf die militärischen Siege des nicht ohne Grund im Harnisch (!) auftretenden neuen deutschen Heros über den französischen „Erbfeind“ zum Ausdruck bringen sollten.

Alle drei, hier nur kurz angesprochenen Themenfelder der Zeit um 1800, also der signifikant veränderte Rahmen der dynastischen Repräsentation von Joseph II. bis Franz II. (I.), die Frage der Stilwahl sowie die neue Rolle der Akteure im Kulturleben Wiens, sind für die Metropole nicht ohne den qualitativ in neuer Dimension auftretenden Faktor der Internationalisierung zu denken, der nicht zuletzt den für das kulturelle Wien des 19. Jahrhunderts bestimmenden Blick nach Deutschland einleiten sollte.[41] Diese Situation traf wiederum auf habsburgische Herrscher, die sich – wie die beiden genannten Regenten – ebenfalls stärker, allerdings in unterschiedlicher Weise, nach Europa öffneten. Die intensive, administrativ unterlegte Reisetätigkeit Josephs wurde dabei von einer weitaus engeren Perspektive

39 Zusammenfassend: Telesko, Geschichtsraum, wie Anm. 20, 329–384.

40 Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Inv.-Nr. BI 30.631 (Gemälde); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Pk 3003, 461 und 461a (Schabblatt/Aquatinta und Beiblatt mit zeitgenössischer Erklärung), 466.325-A/B und 448.376-B; vgl. Keil, Füger, wie Anm. 14, 96, 313, Abb. 56, WV 357; Werner Telesko Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien – Köln – Weimar 2008, 133, Abb. 21.

41 Vgl. dazu die Beiträge von Daniel Ehrmann, Johannes Frimmel, Lydia Rammerstorfer und Wynfrid Kriegleder in diesem Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 3 Carl Hermann Pfeiffer und Anton Hertzinger (nach Friedrich Heinrich Füger), Krönung Erzherzog Carls durch Rudolf I. von Habsburg, Schabblatt/Aquatinta, 1799.
Quelle: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Pk 3003, 4.

des Kaisers Franz abgelöst, die wiederum durch Clemens Wenzel Lothar Fürst von Metternichs (1773–1859) Weitblick in Kulturdingen ein positives Korrektiv erhielt.

„Internationalisierung" in der josephinischen Zeit und in der Ära von Kaiser Franz II. (I.) ist strukturell wesentlich voneinander zu unterscheiden, in beiden Fällen aber keineswegs in den Bildinhalten abzulesen. Internationalisierung drückt sich in dynastischer Hinsicht bei Kaiser Franz vor allem in der Betonung der Gleichrangigkeit mit anderen europäischen Souveränen (vor allem nach 1814/1815) aus bzw. im entsprechenden Zeremoniell und anlässlich der Visualisierung von Hochzeiten. Sie kann aber nicht als ein selbständig auf den Plan tretendes Bildprogramm gelesen werden, geschweige denn, dass unter Kaiser Franz II. (I.) die Frage des unausweichlichen Konflikts zwischen dem multikulturellen Charakter der Mon-

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

archie einerseits und dem aufkommenden Nationalismus andererseits auch nur ansatzweise in bildlicher Weise angesprochen worden wäre. In dieser Hinsicht läuft ein zunehmend internationalisiertes und von der Akademie der bildenden Künste (mit Metternich als Protektor seit 1810) getragenes institutionalisiertes Kunstgeschehen (und dies in Ansätzen bereits seit Maria Theresia) quasi unabhängig von der mehr oder weniger hermetisch verfassten und signifikanterweise zumeist auf die Darstellung von Herrscherpersönlichkeiten und habsburgischen Familienmitgliedern konzentrierten Bildpolitik des Wiener Hofes. Bestrebungen in Richtung eines gezielteren internationaleren Bewusstseins waren immer mit Initiativen einzelner Persönlichkeiten verknüpft, wie dies etwa die Anregung Metternichs an Kaiser Franz betrifft, in Dingen der bildenden Kunst in Richtung der neuen Metropole München zu schauen,[42] ebenso wie die wirtschaftspolitischen Anregungen, die sich Erzherzog Johann im Zuge seiner Englandreise 1815/1816[43] holte. Auffällig ist immerhin, dass wesentliche Aufträge für Architektur und Skulptur im Wien des frühen 19. Jahrhunderts fast ausschließlich von ausländischen Künstlern durchgeführt wurden: So arbeiteten der Architekt Charles de Moreau (1758–1840) sowie die Bildhauer Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen (1770–1844) für die Esterházys, letzterer auch für die Habsburger, sowie der Architekt Louis Montoyer (um 1749–1811) für die Habsburger und die Rasumofskys. Internationalisierung und Konkurrenzdruck sind diesbezüglich die logischen Konsequenzen einer hohen Attraktivität europaweit führender Künstler, die man von Seiten des international vernetzten Hochadels zumindest kurzfristig unbedingt nach Wien holen wollte.

Die Internationalisierung eines herrschenden Idioms und Diskurses wie der Antikenrezeption stieß dort an ihre natürlichen Grenzen, wo lokale Traditionen wirksam waren. Dies trifft in besonderer Weise auf die Wiener Situation zu, auch wenn gerade dort die Affinität zur Antike aufgrund der Ausrichtung der Kunstpolitik Kaiser Karls VI. und der skulpturalen Werke Georg Raphael Donners bereits besonders hoch gewesen war. Kennzeichnend für die Situation um 1800 ist hier der Umstand, dass sich die Relevanz der Antike vom bevorzugten Instrument dynastischer Legitimation im Barock – im Sinne habsburgischer *Romanitas* und der

42 Die Italienreise des Kaisers (1819) ist in dieser Hinsicht recht aufschlussreich, da sie unter anderem dessen Desinteresse an der zeitgenössischen Malerei deutlich zum Ausdruck bringt, vgl. Thomas Kuster, Das italienische Reisetagebuch Kaiser Franz' I. von Österreich aus dem Jahre 1819. Eine kritische Edition. Diss. Innsbruck 2004, 72–80.

43 Der Erzherzog war vor allem an Industrie und Infrastruktur interessiert, das Kulturleben faszinierte ihn mit Ausnahme des *British Museum* in London hingegen weitaus weniger, vgl. Alfred Ableitinger / Meinhard Brunner (Hg.), Erzherzog Johann von Österreich „Ein Land, wo ich viel gesehen“. Aus dem Tagebuch der England-Reise 1815/16. Graz 2009, 291–293.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Vorstellung Wiens als neues Rom[44] – nun zum Ausweis von Modernität wandeln konnte, die aber theoretisch wie praktisch immer neu reflektiert werden musste.

Unterschiedliche Diskurse, vor allem jene der Historisierung, verdichteten sich also in Wien um 1800 in einer Art Treibhausklima und führten zur Konjunktur nebeneinander existierender, vielfältiger visueller Ausdrucksformen, die, beispielsweise für die Malerei, neben den bis nach 1800 reichenden, hartnäckig sich haltenden Ausläufern des Spätbarock in den Gemälden des Kremser Schmidt (1718–1801) und der programmatisch ausgerichteten Kunst der Aufklärung zwischen mehr oder weniger intensiv ausgeprägter Antikenrezeption und romantischem Klassizismus, so in den Landschaften des zwischen 1824 und 1828 als Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie amtierenden Joseph Rebell (1787–1828),[45] oszillierten.

Als historischer Sitz von „Wien um 1800" in den Bildkünsten kann aus zusammenfassender Perspektive vor allem ein ausgeprägter und zum Teil sogar im Œuvre einer Person manifester Stilpluralismus *avant la lettre* bestimmt werden, am deutlichsten wohl in der Wiener Michaelerkirche im Nebeneinander von spätbarockem Hochaltar (1781 von Jean Baptiste d'Avrange [1728–1789] entworfen) und klassizistischem Kreuzaltar im nördlichen Querhaus (Franz Käßmann [1751–1837] nach einem Entwurf von Johann Baptist Zobel [1760–1826], 1823). Dieser ausgeprägte Pluralismus, zu dem auch die sukzessive Zurückdrängung des italienischen Einflusses gehörte, war institutionell mit einem verstärkten Kosmopolitismus in Gestalt weitgereister und gut vernetzter Kulturfunktionäre verbunden. Diese vielschichtige Gemengelage ließ den Klassizismus nicht im Sinn eines dominierenden Zeitstils oder Modus bedeutend werden, sondern in hohem Maße abhängig von Auftraggebern und Formgelegenheiten. Nicht zuletzt war der Klassizismus um 1800 untrennbar mit einer historisierenden, distanzierenden Sicht des antiken Ideals als eines dezidiert vergangenen und deshalb nicht mehr vollständig einlösbaren Kanons verknüpft, die ihrerseits wieder genuin bürgerliche Wahrnehmungsweisen reflektierte.[46]

Der Antikenrezeption als solcher war bereits durch die habsburgische Vorgeschichte im gesamten 18. Jahrhundert, die als quasi-politischer Klassizismus Kaiser Karls VI. und Barockklassizismus der maria-theresianischen Ära auf den Plan trat, in vieler Hinsicht der Boden geebnet worden. Charakteristisch für die Breite

44 Friedrich Polleross, *Romanitas* in der habsburgischen Repräsentation von Karl V. bis Maximilian II. In: Richard Bösel / Grete Klingenstein / Alexander Koller (Hg.), Kaiserhof – Papsthof (16.–18. Jahrhundert). Wien 2006, 207–233.

45 Stella Rollig / Sabine Grabner (Hg.), Joseph Rebell – im Licht des Südens, Belvedere Wien, Ausstellungskatalog. Köln 2022.

46 Bernadette Collenberg-Plotnikov, Klassik / Klassizismus. In: Helmut Reinalter / Peter J. Brenner (Hg.), Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen. Köln 2011, 397–405, hier 403.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der visuellen Kultur Wiens um 1800 sind schließlich auch neuartige Sichtweisen auf das gesamte soziale Spektrum mit Akzenten auf der Beobachtung des „gemeinen Volkes“: Dazu gehören Hieronymus Löschenkohls thematisch weit gestreute Druckgrafiken ebenso wie die *Wiener Szenen* (1804–1812) von Georg Emanuel Opitz (1775–1841)[47] und die bereits 1775/1776 erschienenen *Kaufrufe* (dritte Auflage 1798) nach Entwürfen Johann Christian Brands (1722–1795)[48] – Werke, die, selbst wenn sie in ihrer Charakterisierung der Volkstypen und des Stadtlebens offensichtlich Standardisierungen und Stereotypien unterliegen, unmittelbar zum Vormärz und damit zu einer neuen Qualität und Intensität des Genrehaften hinführen, das wiederum in der (niederländischen) Kunst des 17. Jahrhunderts eine wichtige Vorstufe besitzt.

Wien war ohne Zweifel in der Konstituierung des Sittenbildes ab dem späten 18. Jahrhundert europaweit führend. Darstellungen wie jene von Brand und Opitz sowie die 1815 erschienenen *Wiener Szenen und Volksbeschäftigungen*, die Jeremias Bermann (1770–1855) nach Vorlagen von Josef Lanzedelly d. Ä. (1772–1831) in Form kolorierter Kreidelithographien herausgab, wurden in der Epoche des Biedermeier in vielfältige szenische Kontexte – häufig mit moralisierendem Unterton – übergeführt.[49] Dieser markante Fokus auf der Visualisierung des Stadtlebens, die ein eigenes künstlerisches Genre darstellt, ist im Grunde ein Erbe der Aufgeschlossenheit der josephinischen Zeit und sollte im Jahr 1815 – im Rahmen der in vielen Gattungen realisierten Bildproduktion des Wiener Kongresses[50] – sowie dann im Revolutionsjahr 1848 Berührungspunkte mit der politischen Aktualität erfahren, indem im Zuge des Kongresses die gesamte Breite der Bevölkerung ein entscheidender Bestandteil der politischen Repräsentation der in Wien anwesenden Monarchen wurde, während 1848 die vor allem in der Druckgrafik in ethnischer Vielfalt geschilderte Bevölkerung der Kronländer selbst zum tragenden Akteur der Revolution mutierte.[51] Damit waren für die Wiener und die österreichische Kunstentwicklung jene entscheidenden Weichen gestellt, die über das Biedermeier, das künstlerisch hauptsächlich das Erbe des spätklassizistischen Realismus verwaltete und zugleich thematisch vielschichtig neu auflud, zum ausdifferenzierten

47 Sabine Grabner, Auch das war Wien: Überlegungen zur Entwicklung des Genres in der Wiener Biedermeiermalerei. In: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst 9/2 (2003), 20–33, 88–93.

48 Hubert Kaut, Kaufruf aus Wien. Volkstypen und Straßenszenen in der Wiener Graphik von 1775 bis 1914. Wien 1970.

49 Vgl. dazu den Beitrag von Susana Zapke in diesem Band.

50 Vgl. Agnes Husslein-Arco / Sabine Grabner / Werner Telesko (Hg.), Europa in Wien. Der Wiener Kongress 1814/15, Belvedere Wien, Ausstellungskatalog. Wien – München 2015.

51 Vgl. Werner Telesko, Wiener Revolutionsbilder 1848. Visualisierungen von Zeitgeschichte als Visionen politischer Zukunft. In: Wiener Geschichtsblätter 79/1 (2024), 43–55.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Stilpluralismus des Historismus der zweiten Jahrhunderthälfte führten und schließlich im „Wien um 1900“ als weiterem Gipfelpunkt der kulturellen Weltgeltung der Donaumetropole mündeten.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Gernot Mayer

Das Neue Wien

Urbanistische Visionen aus dem späten 18. Jahrhundert

Mit seinem 1785 erschienenen Text *Das neue Wien* warf Johann Rautenstrauch (1746–1801)[1] einen Blick in die nahe Zukunft. Durch die ermüdende Lektüre der gesammelten Werke eines „von sich so sehr eingenommenen Schrifterlings"[2] war der Ich-Erzähler dieser utopischen Fabel in einen über zwei Jahrzehnte währenden Schlaf gefallen, um plötzlich im Jahre 1805 aus diesem zu erwachen. Vieles hat sich im Laufe dieser zwanzig Jahre in Wien verändert und zwar durchgehend zum Positiven, wie Rautenstrauch meint. Zu verdanken sei dieser Wandel der weisen Regentschaft von Kaiser Joseph II., der dieser Utopie zufolge 1805 noch lebt und herrscht. Vieles, was Rautenstrauch offensichtlich 1785 noch ein Dorn im Auge war, wurde inzwischen reformiert. So wurden etwa das Lotteriespiel und das Hetztheater verboten aber auch die Zensur mittlerweile gänzlich abgeschafft. Die Vision eines ‚neuen Wiens' nutzte Rautenstrauch allerdings nicht zuletzt dazu, um mit Advokaten, Mönchen, Verlegern und Schriftstellerkollegen abzurechnen und seiner Aversion gegenüber Frauen Ausdruck zu verleihen. So behauptet der Autor, dass in dieser vermeintlich besseren Zukunft „das ganze weibliche Geschlecht" kein Eigentum mehr besitzen dürfe, wodurch die „rechtmässige Herrschaft" der Männer wiederhergestellt sei.[3] Weitaus interessanter als diese Manifestationen von persönlichen Feindseligkeiten, Ressentiments und Misogynie sind allerdings jene Passagen, mit denen Rautenstrauch die Vision eines veränderten Stadtraums entwirft: 1805 sei die Hofburg kein verwinkelter, unansehnlicher Gebäudekomplex mehr, sondern eine regelmäßige, prachtvolle Residenz, „pünktlich so aufgeführt, als der Riß dazu schon Karls des VIten Zeiten fertig lag"[4]. Auf dem Josefsplatz steht nun ein Denkmal des namensgebenden Kaisers, die Stadtmauern wurden inzwischen geschliffen, der Wienfluss reguliert, die Straßen gesäubert. Diese städtebaulichen Fantasien sind nicht zuletzt als Reaktion auf den Kupferstich *Stadt im Traume* zu werten, der ein Jahr zuvor erschienen war und eine utopische Idealstadt vorstellt.[5] Rauten-

1 Vgl. Anton Schlossar, Rautenstrauch, Johann. In: Allgemeine Deutsche Biographie 27 (1888), 460–461.

2 Johann Rautenstrauch, Das neue Wien. Eine Fabel. Wien 1785, 26.

3 Ebd., 48.

4 Ebd., 31.

5 Leopold Paur, Stadt im Traume, 1784, Kupferstich, 92,5 x 64 cm, ÖNB/KAR: K III 126264.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

strauch selbst weist in der Vorrede von *Das neue Wien* auf die Träumereien und Narrheiten des „verzweifelten Doktor Paur“[6] hin und damit auf den Hersteller des Kupferstichs, den aus dem niederösterreichischen Altenburg gebürtigen Juristen Leopold Paur (1735–1800).[7] Mit seinem utopischen Werk präsentierte Paur 1784 eine Stadt auf regelmäßig-kreisförmigen Grundriss mit radialen Straßenzügen, die im Kleinen die ganze Welt repräsentiert. Die in *insule* angeordneten Häuser sind durch ihre Bezeichnungen mit Städtenamen den unterschiedlichen Weltgegenden zugeordnet. In einem strengen Rastersystem sind sie um das zentrale *Forum Cretense* angeordnet, womit Kreta als Wiege der Zivilisation markiert ist. Diese erträumte Stadt, die Paur in Niederösterreich zwischen Horn und Altenburg errichten wollte, sollte bis zu 171.200 Menschen beherbergen.[8] Da alle Hausparzellen gleichförmig gestaltet erscheinen und derart auf eine Hierarchisierung verzichtet wurde, wären Standesgrenzen in Paurs Traumstadt wohl überwunden worden.

Zwei Jahre nach Rautenstrauchs Fabel, die auch als Persiflage auf Paurs urbanistische Utopie gelesen werden kann, erschien ein weiterer Text, der eine Vision für den Wiener Stadtraum entwarf. Diese in französischer Sprache verfasste Publikation ist anonym erschienen, wird jedoch in der Forschung Graf János Fekete de Galantha (1741–1803) zugeschrieben.[9] Wie im Vorwort dargelegt wird, war diese als *Esquisse d'un tableau mouvant de Vienne. Tracé par un cosmopolite* betitelte Veröffentlichung in Reaktion auf die damals grassierende Broschürenflut entstanden, der diese Schrift selbst – so wie auch Rautenstrauchs Utopie – zuzurechnen ist.[10] Auf den ersten Blick handelt es sich bei der Broschüre schlicht um eine Beschreibung Wiens. Der erste Abschnitt, der dem Stadtbild gewidmet ist, stellt aber Wien nicht so dar, wie es sich 1785 präsentierte, sondern so, wie es sich Graf Fekete erträumte. Verwirklicht sah der Autor seine Vision für die Stadt allerdings – wesentlich weniger zuversichtlich als Rautenstrauch – erst im Jahr 2440.[11] Im Unterschied

6 Rautenstrauch, Wien, wie Anm. 67, Vorerinnerung.

7 Zu Paur siehe: Renate Seebauer, Leopold Pau(e)r (1735–1800). Der Jurist und seine „Stadt im Träume“ – Stadtplaner, Hygieniker… Phantast und Meister der Selbstinszenierung. In: Rudolf Malli / Franz Pötscher / Erich Rabl et al. (Hg.), Waldviertler Biographien, Band 4. Horn – Waidhofen/Thaya 2015, 73–90.

8 Wienerblättchen, 27.08.1784, 257.

9 János Fekete, Esquisse d'un tableau mouvant de Vienne. Tracé par un cosmopolite. o. O. 1787; zur Zuschreibung an Fekete siehe Victor Klarwill (Hg.), Wien im Jahre 1787: Skizze eines lebenden Bildes von Wien, entworfen von einem Weltbürger. Wien 1921.

10 Zur ‚josephinischen Broschürenflut' infolge der Lockerung der Zensurbestimmungen siehe: Leslie Bodi, Tauwetter in Wien: Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. Wien – Köln – Weimar 1995; zu den Rahmenbedingungen dieses Phänomens siehe zuletzt: Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte, Wien – Köln 2023.

11 [Fekete], Esquisse, wie Anm. 1, 8.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zu Rautenstrauch, verzichtete Fekete zudem auf eine fiktionale Rahmenhandlung, um seine Vision vorzustellen und gleichzeitig Kritik an der Gegenwart zu üben. Gleichwohl erinnern viele seiner Vorschläge zur Verbesserung der Stadt an jene aus *Das neue Wien*.

Nach Fekete müsste die Stadtbefestigung abgerissenen werden, um an deren Stelle neue Prachtstraßen nach dem Vorbild der Pariser Boulevards zu errichten sowie um weitläufige Gärten anzulegen.[12] Nach dem Muster der *Pont Neuf* in Paris mit der Statue von Henri IV. sollte eine neue steinerne Brücke zur Leopoldstadt hin erbaut und mit einem Reiterstandbild Maria Theresias geschmückt werden, das an ihre ungarische Krönung erinnere.[13] Auf dem Platz vor der Hofbibliothek wiederum sei – nach dem Vorbild der Pariser *Place des Victoires* – ein Monument zu Ehren von Joseph II. zu errichten.[14] Doch damit nicht genug der Denkmäler. In Feketes erträumten Wien erscheint ein ganzes Pantheon mit Monumenten für Feldherren, Staatsmänner, Gelehrte und Künstler: Waldstein, Prinz Eugen, Metastasio, Loudon, Hatzfeld, Van Swieten, usw.[15] Die Hofburg würde 2440 – ginge es nach Fekete – endlich ein würdiges Äußeres erhalten haben und der Stephansdom von den ihn umstehenden Häusern befreit sein.[16]

Wie schon die Wahl der französischen Sprache zeigt, aber auch der Titel, in dem der Autor als „Kosmopolit" auftritt, hatte diese Publikation explizit weltläufigen Charakter. So durchziehen den Text Vergleiche Wiens mit anderen Kapitalen, allen voran Paris, dessen Straßen, Plätze, Gärten und öffentliche Bauten als mustergültige Vorbilder zitiert werden. Tatsächlich war gerade Paris ein wichtiges Zentrum des städtebaulichen Diskurses im Zeitalter der Aufklärung.[17] Ausgangspunkt dieser Debatten um den Stadtraum war die seit Mitte des 18. Jahrhunderts geplante Errichtung einer neuen Platzanlage. Im Rahmen von zwei Architekturwettbewerben, 1748 und 1753, wurde nach dem idealen Standort sowie der bestmöglichen Gestaltung dieses neuen Platzes zu Ehren von Louis XV. gesucht. Bei den meisten Einreichungen ging es jedoch um weit mehr, nämlich um tiefgreifende städtebauliche Maßnahmen, etwa zur Straßenregulierung oder Schaffung neuer Achsen.[18] Rund

12 Ebd., 9.

13 Ebd., 10–11.

14 Ebd., 7.

15 Ebd., 12–19.

16 Ebd., 20–21.

17 Zu den urbanistischen Reformen im Paris des 18. Jahrhundert siehe etwa: Jean-Louis Harouel, L'Embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIIIe siècle. Paris 1993; Sophie Descat / Michel Le Moël (Hg.), L'urbanisme parisien au siècle des Lumières. Paris 1997.

18 Allgemein zu den französischen Königsplätzen siehe: Andreas Köstler, Place Royale: Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus. München 2003; konkret zu den Planungen um die *Place Louis XV* siehe etwa: Solange Granet, La Place Louis XV. In: La Vie urbaine, 3 (1962), 161–218; Jörg Garms, Recueil Marigny. Projets pour la Place de la Concorde, 1753. Paris 2002;

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

um dieses Platzprojekt setzte um 1750 eine rege Publizistik ein, die das aktuelle Aussehen von Paris unverhohlen kritisierte und Umgestaltungen im urbanen Raum forderte. Zu den bemerkenswertesten Beispielen zählt Voltaires leidenschaftliche Streitschrift *Des embellissemens de Paris* von 1749.[19] Mit dieser Polemik brachte sich Voltaire nur vordergründig in die hitzige Debatte um die neue Place Royale ein, denn er forderte eine weit entscheidendere Reform des Stadtraums, die Regulierung des Straßennetzes, die Errichtung öffentlicher Märkte und neuer Theaterbauten sowie die Freilegung von Baudenkmälern. Voltaire beklagte etwa, dass die grandiose Louvre-Ostfassade hinter Buden und Hütten versinke, dass große Brunnenanlagen sowie öffentliche Plätze fehlten und die düstere Altstadt schlicht abscheulich sei. Bemerkenswerterweise sah Voltaire nicht mehr nur den König in der Pflicht, solche Reformpläne zu verwirklichen, sondern rief vielmehr zu einem selbstbestimmten, partizipatorischen Handeln der Stadtbürger (*citoyens*) auf, die über Steuerzahlungen diese Verschönerungen finanzieren und auch durchsetzen sollten:

> Wem kömmt es denn zu, die Städte zu verschönern? Kömmt es nicht den Einwohnern zu, die in ihren Ringmauern alles das genießen, was der Ueberfluß und die Ergötzungen den Menschen nur darbiethen können?[20] […] Es kömmt also nicht dem Könige, sondern es kömmt uns zu, auf die Verschönerungen unserer Stadt bedacht zu seyn; die reichen Bürger in Paris können sie zu einem Wunder der Pracht machen, indem sie ein weniges von ihrem Ueberflusse dazu geben.[21]

Etwa zeitgleich zu Voltaires Streitschrift entstand Étienne La Font de Saint-Yennes Dialog *L'ombre du grand Colbert* (1749), in dem der Geist Jean-Baptiste Colberts, die Stadt Paris und der Louvre höchstpersönlich zu Wort kommen. In La Font de Saint-Yennes Text erscheint auf das Klagen des Louvre sein Vater Colbert, dem nun Paris und Louvre vom traurigen Niedergang der Stadt seit dem Ableben des Ministers berichten. Als La Font de Saint-Yennes Text 1752 in einer zweiten, erweiterten Auflage in Paris erschien, hatte mit Marquis de Marigny eben erst ein neuer *Directeur des Bâtiments du Roi* sein Amt angetreten, der sich als würdiger Nachfolger Colberts erweisen sollte. Unter Marigny wurde schließlich auch der von Ludwig XIV. unvollendet hinterlassene Osttrakt des Louvre fertiggestellt und die Gebäude, die diesen verstellten, wurden abgetragen.

Yvonne Rickert, Herrscherbild im Widerstreit. Die Place Louis XV in Paris: ein Königsplatz im Zeitalter der Aufklärung. Hildesheim – Zürich –New York 2018.

19 Voltaire [François-Marie Arouet], Des embellissements de Paris (1749). In: Recueil de pièces en vers et en prose, Par l'Auteur de la Tragédie de Sémiramis. Amsterdam 1750, 76–90.

20 Hier zitiert in der deutschen Übersetzung von Gotthold Ephraim Lessing nach dem französischen Original. In: Voltaire, Des Herrn von Voltaire Kleinere Historische Schriften. Rostock 1752, 354.

21 Ebd., 361.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

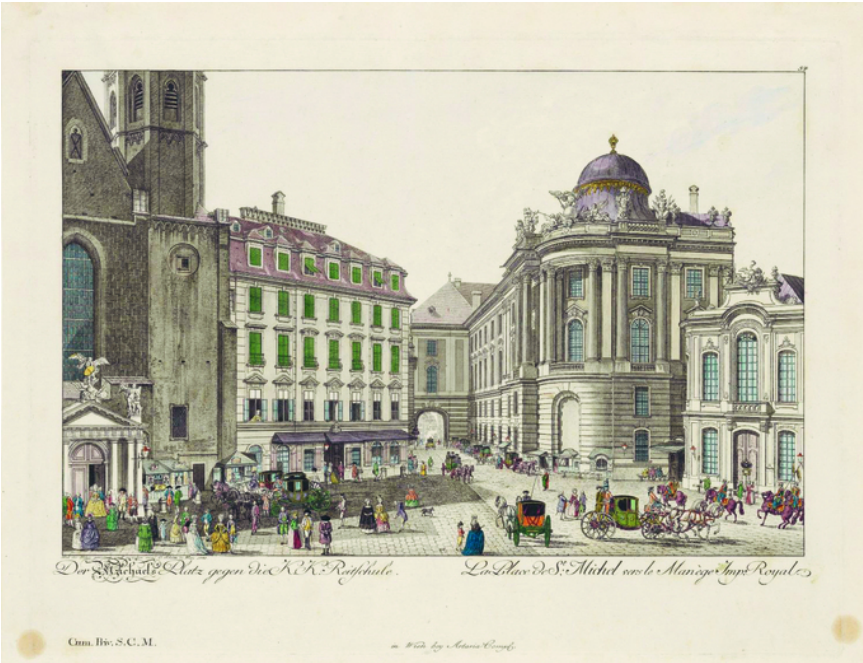


Abb. 1 Carl Schütz, Der Michaelerplatz mit Blick auf die Hofreitschule und das Burgtheater (1. Etat), 1784, Kupferstich/Radierung, koloriert.
Quelle: Wien Museum, Inv.-Nr. 95091, online unter https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/158936/ (04.07.2024).

Themen wie die Vollendung und Freilegung architektonischer Baudenkmäler oder die Schaffung neuer Platzanlagen dominierten auch den urbanistischen Diskurs in Wien gut 30 Jahre später.[22] Eine ähnlich gewichtige Rolle wie die Louvre-Ostfassade in Paris spielte innerhalb der Wiener Debatte die Hofburg. Sowohl im geträumten Wien von Rautenstrauch, als auch in der Vision von Graf Fekete erscheint die Hofburg der Zukunft als prachtvolle Residenz. Tatsächlich präsentierte sich diese nämlich um 1780 alles andere als ansehnlich und wurde auch entsprechend kritisiert.[23] Johann Kaspar Riesbeck etwa schrieb zu dieser Zeit über Wien: „In der Stadt sind kaum acht Gebäude, die man schön oder prächtig heißen

22 Zu diesem Thema siehe etwa: Hans Tietze, Stadtregulierungsfragen im alten Wien. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale. Beiblatt für Denkmalpflege, 3 (1909), 145–157.

23 Wraxall bezeichnete die Hofburg etwa als „vast, confused mass of building, without symmetry, plan, or architecture“, siehe: Nathaniel William Wraxall, Memoirs of the Courts of Berlin, Dresden, Warsaw and Vienna in the years 1777, 1778 and 1779. Band 1. London 1800, 361.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

könnte. […] Die kaiserliche Burg ist ein altes schwarzes Gebäude ohne Schönheit und Pracht. Alles andere ist eine geschmacklose Felsenmasse, die bis auf die Gipfel fünf, sechs bis sieben Stockwerk hoch ausgehöhlt ist, um soviel Einwohner als möglich zu fassen. Es gibt hier kaum drei Plätze, die etwas Figur machen."[24] Auch der unregelmäßige, von architektonischem Wildwuchs geprägte Michaelerplatz (Abb. 1) machte damals wohl keine ‚gute Figur', um mit Riesbeck zu sprechen: Hier schnitt das Hoftheater gleichsam in die rudimentäre Michaelerfassade der Hofburg ein, weitere Bauten standen eher im Wege, als dass sie den Platz säumten.

Mit dem Tod Kaiser Karl VI. 1740 waren die Arbeiten am Ausbau der Hofburg und der Neugestaltung des Michaelerplatzes zum Erliegen gekommen.[25] Mehrfach gab es Bemühungen, diesen architektonischen Unort neu zu gestalten.[26] Wohl um 1772 entstanden Entwürfe, die dem Architekten Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733–1816) zugeschrieben werden können und wohl in Zusammenarbeit mit dem Künstler Wilhelm Beyer (1725–1796) entstanden sind.[27] Diese Pläne zeigen in Grund- und Aufriss das Areal der Hofburg vom Augustiner- bis zum Michaelertrakt, wobei das Hauptaugenmerk der stadtseitigen Schauseite und der Gestaltung des Josefs- und Michaelerplatzes gilt. Konkret sieht dieses Projekt die Schaffung einer Ehrenhofanlage vor der Hofbibliothek und die Vollendung der Michaelerfront nach den älteren Entwürfen Joseph Emanuel Fischer von Erlachs vor. Ob auf diese älteren Pläne auch die markante Dreikuppellösung zurückgeht oder ob es sich hierbei um eine Neuschöpfung von Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg handelt, ist bis heute unklar.[28] Obgleich das Projekt im 18. Jahrhundert nicht verwirklicht wurde, blieben die Entwürfe von 1772 mit der dreifach überkuppelten Fassade verbindlich und wurden ab 1889 im Zuge des neo-barocken Ausbaus der Hofburg tatsächlich realisiert.

Neben dem ab 1772 zirkulierenden Konzept für die Fertigstellung der Hofburg nach älteren Plänen gab es allerdings auch wesentlich radikalere Ideen. In einer 1787 erschienenen Publikation präsentierte der Mailänder Architekt Agostino Gerli (1744–1821) seine urbanistische Vision für Wien, die einen gigantischen Neubau

24 [Johann Kaspar Riesbeck], Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. [Zürich] 1783, 147.

25 Zur Geschichte des Michaelerplatzes siehe v. a.: Richard Bösel / Christian Benedik, Der Michaelerplatz in Wien. Seine städtebauliche und architektonische Entwicklung. Wien 1991.

26 Zu den unterschiedlichen Ausbauprojekten der Hofburg siehe: Christian Benedik / Anna Mader-Kratky, Residenzprojekte des späten 18. Jahrhunderts. In: Hellmut Lorenz / Anna Mader-Kratky (Hg.), Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus. Wien 2016, 176–183.

27 Wien, Albertina, AZ 6097 (Grundriss) und AZ 6098 (Aufriss). Zu diesen Plänen siehe eingehend Anna Mader-Kratky, Der Wiener Hofarchitekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733–1816). Diss. Wien 2017, 57–68; sowie Gernot Mayer, Kulturpolitik der Aufklärung. Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) und die Künste. Wien 2021, 130–134.

28 Vgl. Mader-Kratky, Hofarchitekt, wie Anm. 19, 59f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der kaiserlichen Residenz anstelle der als geschmacklos getadelten Hofburg vorsah. Um diesen Bau realisieren zu können, hätten aber zunächst die Basteien geschliffen werden und die Stadt Wien mit ihren Vororten vereinigt werden müssen. Darüber hinaus projektierte Gerli auch neue breite Straßen mit modernen Trottoirs, die Anlage von Kanälen und die Regulierung des die Stadt durchfließenden Donauarms.[29] Gerli sprach mit seinem Text zentrale Probleme der Stadt Wien an, die kurz darauf etwa auch der aus Istrien gebürtige Giuseppe Voltiggi (bzw. Voltić, 1750–1825) in den *Lettere Viennesi* thematisierte[30]: Die massive Befestigungsanlage, die ein Wachstum behinderte und für schlecht Luft verantwortlich gemacht wurde, aber auch die unregulierte Donau und ihre Seitenarme, die immer wieder Überschwemmungen verursachten.

Gerlis Ideen zu einer Stadterweiterung waren damals allerdings nicht neu, sondern wurden bereits seit Jahrzehnten diskutiert. Sehr konkrete Überlegungen gab es etwa 1767, als „ein großes Projekt zur Vergrößerung der Stadt“[31] in der Wiener Gesellschaft zirkulierte. Hintergrund dieser Planungen war das starke Bevölkerungswachstum und die resultierende Wohnungsnot, die Maria Theresia dazu veranlasste, „auf die seit langer Zeit nöthig-scheinende Erweiterung und Verschönerung dero hiesigen Residenzstadt Wien bey dermaligen Friedens-Umständen vorzudenken“[32], wie aus einem Schreiben an den kaiserlichen Gesandten am sardisch-piemontesischen Hof, Johann Sigmund von Khevenhüller-Metsch, hervorgeht. Dieser wurde damit beauftragt, genaue Informationen zur Geschichte und Finanzierung der Stadterweiterung Turins einzuholen, einem besonders markanten Beispiel frühneuzeitlicher Stadtplanung, an dem man sich in Wien orientieren wollte.[33]

Am Kaiserhof stellte sich damals vor allem die Frage, inwiefern die Landesherrin in die lokalen Eigentumsrechte und die Gewalt des Wiener Magistrats eingreifen konnte. 1767 erließ Maria Theresa jedenfalls ein Dekret, das die 20-jährige „Befreyung von der ordinari Haussteuer“ für Neubauten in den Vorstädten anordnete und durch weitere finanzielle Anreize für „Baulustige“ den Neubau von Häusern

29 Siehe: Agostino Gerli, Lettera al Signor Callani pittore e scultore a Roma al servizio della R. Corte di Parma concernente varj progetti sopra la città di Vienna. Wien 1787.

30 Vgl. Giuseppe Voltiggi, Lettere Viennesi. Wien 1789, 16f.

31 Antonia Maria von Thürheim (geb. von Kaunitz) berichtete damals ihrem Mann Christoph Wilhelm aus Wien: „Il roule ici un grand projet d'agrandir la Ville en y joignant les glacis, tout le monde brode là dessus, mais je doute encore qu'il aura lieu“. Linz, Oberösterreichisches Landesarchiv, Herrschaftsarchiv Weinberg, K. 1198, Brief vom 22.08.1767.

32 Weisung (Konzept) vom 12.08.1767. In: Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, StAbt, Sardinien, K. 31.

33 Vgl. dazu ausführlich Mayer, Kulturpolitik, wie Anm. 19, 125f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

förderte.[34] Aus diesem Dekret geht hervor, dass ein präziser Plan ausgearbeitet werden sollte, der etwa die Bebauung leerstehender Flächen in den Vorstädten, die Kanalisierung des Wienflusses sowie die Erleichterung des Passierens zwischen der Stadt und den Vorstädten vorsah. „Um von den anständigen Erweiterungen und Verbesserungen der Stadt ein gründliches Urtheil fällen zu können", sollte aber nach allerhöchster Anordnung zunächst ein exakter Stadtplan „unter der Direktion des hiesigen Ingenieurs Nagel auf das genaueste" angefertigt werden.[35] Der Mathematiker und Ingenieur Joseph Anton Nagel (1717–1794) führte zwischen 1770 und 1773 die notwendigen Vermessungsarbeiten für seine Generalkarte durch, die allerdings erst 1780 im Druck erschien.[36] Parallel dazu war mit Joseph Daniel Hubers (1730/31–1788) Vogelschauplan[37] eine zweite exakte kartografische Ansicht Wiens entstanden. Trotz dieser neuen Grundlagen kam es aber zu keinen radikalen urbanistischen Umwälzungen, denn das größte Hindernis einer Stadterweiterung, der massive, Wien umschließende Befestigungsring, blieb bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bestehen.[38]

Die Fortifikationsanlage mit den weitläufigen Glacis-Freiflächen wurde allerdings durch gartenarchitektonische Interventionen aufgewertet. Die Anlage von Alleen machte diesen Bereich zu einem beliebten Erholungsraum der Wiener Stadtbevölkerung (Abb. 2).[39]

---

34 Thomas Ignaz von Pöck (Hg.), Supplementum Codicis Austriaci, oder Chronologische Sammlung, aller vom 1ten Jäner 1759 bis letzten Dezember 1770 […] erlassenen Generalien, Patenten, Satz-Ordnungen, Rescripten, Resolutionen […]. Band 6. Wien 1777, 1023.

35 Ebd., 1024.

36 Zu Nagel siehe: Johanna Schönburg-Hartenstein, Josef Anton Nagel. Ein Direktor des physikalischen Kabinettes. Wien 1987.

37 Zu diesem siehe: Jan Mokre, Joseph Daniel von Huber. Leben und Werk eines österreichischen Militärkartographen des 18. Jahrhunderts. Dipl. Wien 1990, 36–48; Manuel Swatek, Ein neu entdeckter Wienplan von Joseph Daniel von Huber. Einblicke in die Werkstatt eines Kartografen. In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 74 (2018), 205–231.

38 Nach Nathaniel William Wraxall habe Maria Theresia gegen einen Abbruch der Stadtmauern votiert: „[…] and as often as the subject of dismantling Vienna has been mentioned to her, she [Maria Theresia] exclaims, »I have already twice seen this city a frontier farrison, exposed to hourly attack: I will not unnecessarily expose myself to similar or greater misfortunes in my old age.« It is however, more than possible, that Joseph, whenever he succeds his mother, may adopt an opposite line of policy and conduct.", Wraxall, Memoirs, wie Anm. 15, 359.

39 Vgl. etwa Christoph Sonnlechner / Hannes Tauber, Von der Gstätten zum Stadtpark. Zur Nutzung der Flächen vor den Wiener Stadttoren vom 16. bis zum 19. Jahrhundert (Wiener Geschichtsblätter Beihefte). Wien 2010; kritisch äußerte sich jedoch Meiners: Die Stadt habe „mit allen ihren Vorstädten keinen einzigen schönen Spatziergang. Auf der Bastey, oder dem Wall, der um die Altstadt gezogen ist, hat man keinen Schutz gegen den Brand der Sonnenstrahlen. Auch wird der Blick in die umliegende Gegend durch die weitläufigen Vorstädte gehemmt, die meistens in dicke Wolken von Staub gehüllt, oder mit schmutzigen Staub bedeckt sind", Christoph Meiners, Kleinere Länder- und Reisebeschreibungen, 1. Berlin 1791, 62.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 2 Carl Schütz, Das Glacis von der Josefstadt aus gesehen (1. Etat), 1785, Kupferstich/Radierung, koloriert.
Quelle: Wien Museum, Inv.-Nr. 8718, online unter https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/94918/ (04.07.2024).

Pläne für diese Maßnahmen lieferten Joseph Anton Nagel und Wilhelm Beyer, die beide Mitglieder einer neugegründeten Verschönerungskommission waren. Ins Leben gerufen wurde eine solche Kommission, die sämtliche Baupläne und Fassaden-Entwürfe von Neubauten begutachten sollte, erstmals auf Anraten von Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794).[40] Konkreter Anlassfall für Kaunitz' Vorschlag war ein Konflikt um den weitläufigen, aber höchst unansehnlichen Baukomplex des Freisinger Hofs am Wiener Graben.[41] Vergeblich wurde seit etwa 1767 versucht, das Bistum Freising dazu zu bewegen, anstelle dieses unförmigen Stifthofs einen Neubau zu errichten. Dadurch sollte zusätzlicher Wohnraum geschaffen und zugleich „zur Zierde und besseren Ansehen dieser

40 Vgl. Alfred von Arneth, Maria Theresia's letzte Regierungszeit. 1763–1780. Wien 1879, 5.

41 Siehe dazu: Josef Kraft, Die Versteigerung des Freisinger- beziehungsweise Trattnerhofes in Wien, 1770/3. In: Unsere Heimat 4 (1931), 259–265; Ulrike Götz, Der Freisinger Hof in Wien. Neubauprojekte im 17. und 18. Jahrhundert. In: Hubert Glaser (Hg.), Hochstift Freising. Beiträge zur Besitzgeschichte. München 1990.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Residenz Stadt Wien“[42] beigetragen werden. 1770 wurde das Bistum aufgefordert, entsprechende Pläne einzureichen, da der Bischof von Freising diesen Forderungen aber nicht nachkam, wurde der Baukomplex zwangsversteigert. Infolgedessen kam es zu dem Abriss des Stifthofs und zur Errichtung eines Zinshauses von gewaltigen Dimensionen nach Entwürfen von Peter Mollner, dem sogenannten Trattnerhof.

Über die tatsächlichen Aktivitäten und Befugnisse der damals neueingerichteten „bau-Verschönerungs-Commission“ ist nur wenig bekannt. Im Oktober 1771 soll diese bereits 36 Häuser in der Stadt als ungenügend kritisiert haben,[43] wobei unklar bleibt, inwiefern diese Mahnungen konkrete Wirkung zeigten. Da kein entsprechendes Aktenmaterial überliefert ist, wissen wir weder, welcher Behörde diese Kommission unterstellt war, noch wie lange sie bestanden hat. Der Einfluss dieses Gremiums dürfte eher gering gewesen sein, sodass ihre Tätigkeit bereits von Zeitgenossen kaum registriert wurde. 1787 dachte Johann Pezzl jedenfalls die Einrichtung einer „Stadtverschönerungskommission“ unter demokratischer Mitwirkung der Bevölkerung an, ohne die Existenz des genannten Beirats zu erwähnen.[44] 1784 hatte ein unter dem Pseudonym „Baumeister“ firmierender Architekturkritiker angemerkt, dass „die sogenannte Verschönerungskommission, deren Geschäfte sehr langsam gehen, […] ungeheure Schätze vonnöthen“ hätte, „wenn sie der Stadt nur eine erträgliche Regelmäßigkeit, die erste Eigenschaft schöner Städte, geben wollte.“[45] Im selben Jahr forderte Wilhelm Beyer, dass sämtliche neue Bauvorhaben durch die Akademie der bildenden Künste auf ihre ästhetische Qualität hin überprüft werden, womit er zugleich die Kernkompetenz der von ihm selbst mitbegründeten Verschönerungskommission in Frage stellte.[46] Schon 1772 hatte er sich für eine wesentlich radikaleres Modell der Bauregulierung ausgesprochen, indem er vorschlug, in Zusammenarbeit mit der Kunstakademie eine Gesellschaft zu gründen, die gezielt Grundstücke aufkauft und diese anschließend planmäßig bebaut.[47]

Der Initiator der genannten Kommission, Staatskanzler Kaunitz, zählte zu den wichtigsten Kämpfern für eine urbanistische Erneuerung Wiens. Über Jahrzehnte

42 Regierungsbericht vom 3.12.1770, zitiert nach: Kraft, Versteigerung, wie Anm. 33, 260.

43 Vgl. Götz, Freisinger Hof, wie Anm. 33, 367–406, hier 402.

44 „Ich stelle mir vor, in Wien wäre eine Stadtverschönerungskommission, und jederman hätte die Freiheit, für die Kommissärs zu treten, und ihnen Vorschläge zu thun.“, Johann Pezzl, Skizze von Wien. Erstes Heft. Wien – Leipzig 1789, 36.

45 Baumeister, Ueber das Bethaus der reformirten Gemeinde, nebst einer Kritik über den Gräfl. Friesischen Pallast auf dem Josephsplatze, mit vorausgeschicktem Eingang. Gewidmet allen Bauliebhabern und Beförderern des guten Geschmacks. Wien 1784, 24.

46 Wilhelm Beyer, Die neue Muse oder der Nationalgarten den akademischen Gesellschaften vorgelegt. Wien 1784, 3.

47 Wien, Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Verwaltungsakten, K. 3, Fasz. 1772, fol. 133–134.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

setzte er entsprechende Impulse. Erwähnt sei etwa sein Projekt von 1762 für ein gigantisches Doppeltheater, das sowohl das Burg- wie auch das Kärntnertortheater ersetzt hätte und für dessen Realisierung es zum Abbruch eines erheblichen Teils des Bürgerspitals gekommen wäre.[48] Immer wieder wandte sich Kaunitz an die regierenden Souveräne mit Vorschlägen zur Optimierung des Stadtraums. 1792 unterbreitete er dem neu gekrönten Franz II. einen Generalplan für den Ausbau von Wien, wobei er auf viele seiner älteren Ideen zurückgriff.[49] Der erste Punkt von Kaunitz' Städtebauprogramm sah eine Erweiterung Wiens durch die Eingliederung der Leopoldstadt vor. Dafür hätten der zwischen Stadt und Vorstadt fließende Donauarm zu einem gerade verlaufenden Kanal reguliert und die hier befindlichen Basteien geschliffen werden müssen. Entlang des neuen Kanals wären – Kaunitz dachte vielleicht an die Pariser Seine-Ufer – breite Kai-Straßen angelegt worden, an denen sich große Prachtbauten, wie Kirchen, Theater oder Akademien, aneinanderreihen sollten. Weniger konkret erscheint der zweite Punkt, mit dem Kaunitz die Schaffung breiter Straßen und großer öffentlicher Platzanlagen innerhalb Wiens vorschlägt. Der dritte Punkt bezieht sich auf die Vollendung der Hofburg, die nach den aktualisierten Planungen von 1772 erfolgen sollte. Mit dem letzten Punkt präsentierte der Fürst seine Ideen für die Regulierung des Wienflusses: Über einen Kanal sollte ober- oder unterhalb Klosterneuburgs Wasser aus der Donau bis in den zu regulierenden Wienfluss geleitet werden und im Bereich der Weißgerberlände in den neuen Donaukanal abfließen.

Von diesem großen Plan zur Vergrößerung und Verschönerung Wiens wurden beinahe alle Punkte verwirklicht, wenngleich mit einer etwa hundertjährigen Verspätung. Der Abriss der Stadtbefestigung, die Schaffung eines Prachtboulevards, die Vollendung der Hofburg, die Regulierungen des Donaukanals und des Wienflusses: allesamt Maßnahmen, die im Rahmen der Stadterweiterung und der Errichtung der Ringstraße im 19. Jahrhundert umgesetzt wurden und noch heute das Stadtbild prägen.

War im 18. Jahrhundert die große urbanistische Revolution, von der Kaunitz, Rautenstrauch, Fekete oder Gerli träumten, auch ausgeblieben, war es doch zu erheblichen Verbesserungen gekommen. So zog etwa Friedrich Wilhelm Taube (1728–1778) in seinen *Gedanken über die Verschönerung der Städte* 1776 bereits eine erste positive Bilanz.[50] Wien sei „nebst ihren Vorstädten die weitläufigste, reichste, gröste und mit Palästen am meisten auszierte Stadt in Deutschland".[51]

48 Siehe dazu eingehend Mayer, Kulturpolitik, wie Anm. 19, 79–90.

49 Zu diesem Programm siehe ebd., 134–138.

50 Friedrich Wilhelm Taube, Gedanken über die Verschönerung der Städte, mit einer historischen Nachricht, wie seit 1763 die vornehmsten Hauptstädte in Europa sich allmählig verbessert und verschönert haben. In: Deutsches Museum 2 (1776), 625–649.

51 Ebd., 640.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 3 Carl Schütz, Der Josefsplatz (1. Etat), 1780, Kupferstich/Radierung, koloriert. Quelle: Wien Museum, Inv.-Nr. 18971, online unter https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/144703/ (04.07.2024).

Zwar herrsche auch hier im Zentrum – analog zu London oder Paris – ein „wildes Chaos von unordentlich angelegten Gassen und Häusern“[52], doch sei es zuletzt zu vielen Verbesserungen gekommen. Hervorgehoben wird die Einrichtung der Verschönerungskommission, die Niederlegung des Augustinergangs und die Schaffung des Josefsplatzes (Abb. 3), „der izo regelmässig eingerichtet, mit der Bildsäule des regierenden Kaisers ausgezieret und der Josephsplaz genannt werden“[53] wird.

Er lobt den Umbau des jesuitischen Profeßhauses am Hof zum Sitz des Hofkriegsrates, die Demolierungen des Freisinger Hofs und des Roten Turms, mustergültige Neubauten auf der Freyung, die Errichtung der Hauptmaut sowie die Verschönerung der Stadtwälle durch die Bepflanzung mit Bäumen, durch welche die Glacis „nun in eine angenehme sehr lustige Gegend verwandelt“[54] erscheinen. Durch die

52 Ebd., 641.

53 Ebd., 641. Tatsächlich sollte das Denkmal für Joseph II., an dem Franz Anton Zauner ab 1795 arbeitete, erst 1807 am Josefsplatz aufgestellt werden (Abb. 4).

54 Ebd., 643.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

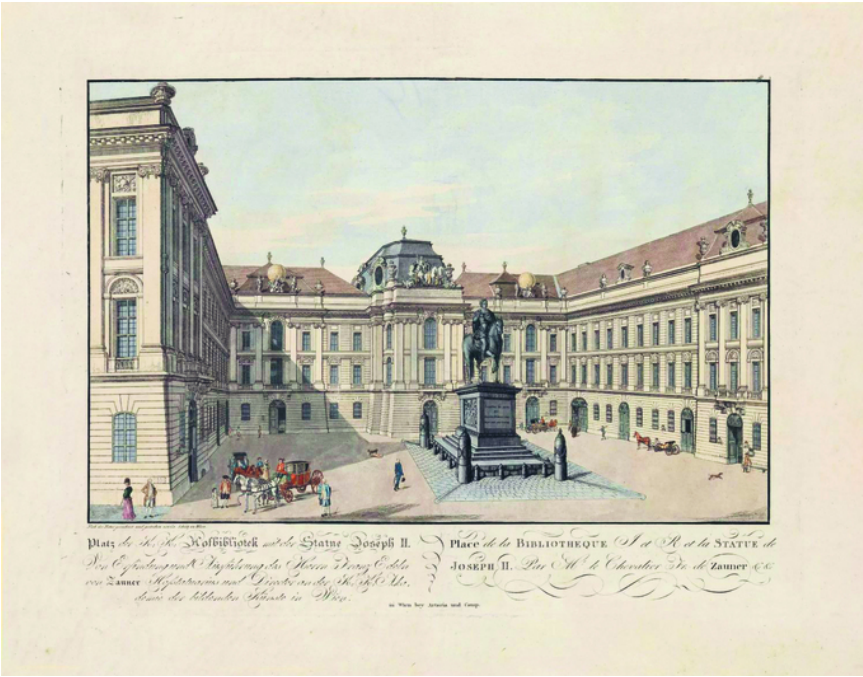


Abb. 4 Carl Schütz, Der Josefsplatz mit dem 1807 fertiggestellten Denkmal für Joseph II. (4. Etat), 1808, Kupferstich/Radierung, koloriert.
Quelle: Wien Museum, Inv.-Nr. 64252, online unter https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/139295/ (04.07.2024).

Herabsetzung aller erlaubten Zinsen, sei es zu einem regelrechten Bauboom gekommen, zahlreiche Wohnbauten und „viele neue Gassen schnurgerade angelegt“[55] seien entstanden. Taube schließt seine Bemerkungen einmal mehr mit einer Vision eines vergrößerten Wiens: „Wenn die Festungswerke der Stadt niedergeworfen und nebst der Ebene, die die Stadt umzingelt, mit Gassen und Häusern besezt würden, um die Stadt mit ihren Vorstädten zu verknüpfen und aus dem Ganzen eine einzige an einander hängende Stadt zu machen, wie es schon ettlichemale auf dem Tapet gewesen ist: so würde aus Wien in wenigen Jahren ein zweytes Paris werden.“[56]

Zu den von Taube 1776 genannten Verbesserungen waren im Verlauf des 18. Jahrhunderts noch weitere hinzugekommen.[57] Johann Pezzl nennt im sechsten Heft

55 Ebd., 643.

56 Ebd., 643f.

57 Vgl. dazu Ferdinand Opll, Stadtbild und Stadtsein Wiens um 1800. Veränderungen und Wandel – Beharrung und Konstanz. In: Thomas Just (Hg.), Der Wiener Kongress. Wien 2014, 150–159.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

seiner *Skizze von Wien* 1790 mehrere dieser Verschönerungsmaßnahmen.[58] Besonders begeistert zeigt er sich etwa davon, dass „manche der alten finsteren Klöster, einige öde Klostergärten, und viele rußige, ungestalte, düstere Höfe und Häuser niedergerissen, und ihre Stellen mit neuen, lichten, bequemen Gebäuden besezt worden sind."[59]

Ferner hebt Pezzl die Qualität und Sauberkeit des neuen Wiener Straßenpflasters hervor.[60] Tatsächlich wird diese Pflasterung, konkret die Verwendung gleichmäßig behauener Quadersteine und die Anlage von *trottoirs*, in vielen Wienbeschreibungen dieser Zeit ausdrücklich gelobt. So notierte etwa Heinrich Gentz 1790 in sein Tagebuch, dass es in Wien ein „durchaus vortreffliches Steinpflaster"[61] gebe und Johan Meerman pries in seinem Reisebricht von 1794, dass man hier „ein vortrefliches und ebenes Steinpflaster [hat] und für Fußgänger […] überdem noch an den Häusern einen Fußpfad."[62]

Doch auch die in mehreren Etappen erfolgte Freilegung von St. Stephan zählt zu den damals gefeierten urbanistischen Errungenschaften Wiens. Die Hauptfassade des Doms war bis in das späte 18. Jahrhundert dicht umbaut und vom Graben aus gesehen von einer Häuserzeile verdeckt (Abb. 5).

Ähnlich wie im Pariser Diskurs um die Louvre-Ostfassade, wo Buden und Hütten lange die Sicht auf den Bau verstellt hatten, wurde auch im Fall von St. Stephan mehrfach ein Abriss der dem Dom vorgelagerten Häuser gefordert. 1781 war die westlich der Domkirche befindliche Maria-Magdalenen-Kapelle abgebrannt, was den ersten Schritt zur Freilegung darstellte. 1792 sollte die Kirche dann einen regelrechten Vorplatz erhalten. Finanziert wurden diese Arbeiten aus jenen Geldern, die vom Wiener Magistrat für die Errichtung eines Triumphbogens anlässlich der

58 Johann Pezzl, Skizze von Wien. Sechstes Heft. Wien – Leipzig 1790, 896–901. Auch Wienreisende lobten damals die städtebaulichen Fortschritte, siehe etwa: [Joseph Hager], Reise von Warschau über Wien nach der Hauptstadt von Sicilien. Wien 1795, 9.

59 Ebd., 898f.

60 „Es war ein alter Vorwurf für Wien, daß seine Gassen voll Koth und Gestank seyen. Dieser Vorwurf wäre gegenwärtig ungerecht. Die Strassenreinigung geschieht schnell, fleißig, und immerwährend. Das Pflaster ist in den neuern Zeiten auf einen Grad von Vortrefflichkeit gebracht worden, die in Deutschland nicht seines gleichen hat. Die breiten, kubischen Steine auf beiden Seiten der grösseren Gassen, sind eine schäzbare Bequemlichkeit für die Fußgänger.", Ebd., 899. Zur Pflasterung Wiens siehe Mayer, Kulturpolitik, wie Anm. 19, 139f.

61 Michael Bollé / Karl-Robert Schütze (Hg.), Heinrich Gentz. Reise nach Rom und Sizilien 1790–1795. Aufzeichnungen und Skizzen eines Berliner Architekten. Berlin 2004, 20.

62 Johan Meerman, J. Meermanns Freyherrn von Dalem Reise durch Preussen, Oesterreich, Sicilien und einige an jene Monarchien grenzende Länder. Band 2. Braunschweig 1794, 51. Als weiterer Vorzug der Wiener Straßen wird auch mehrfach die Beleuchtung erwähnt. Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret de Grancourt notierte etwa 1774 über Wien: „Les rues sont très bien éclairées la nuit de lanternes à droite et à gauche des deux côtés de la rue." M.A. Tornézy (Hg.), Bergeret et Fragonard. Journal inédit d'un voyage en Italie. 1773–1774. Paris 1895, 400.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 5 Carl Schütz, Blick auf St. Stephan (1. Etat), 1779, Kupferstich/Radierung, koloriert. Quelle: Wien Museum, Inv.-Nr. 95090, online unter https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/158932/ (04.07.2024).

Kaiserkrönung Franz II. vorgesehen waren, die aber auf Wunsch des Monarchen stattdessen in die „Erweiterung und Verschönerung dieses Platzes“[63] flossen. Das Ergebnis der Freilegung zeigt eine um 1805 aktualisierte Vedute von Carl Schütz, die ein bis heute ikonisches Wienbild festhält (Abb. 6).

Zieht man ein Resümee über den Wiener Städtebau im späten 18. Jahrhundert, so scheinen nur wenige Maßnahmen – wie die Anlage des Josefsplatzes, der Abriss von Klöstern oder die Freilegung von St. Stephan – nachhaltig das Antlitz der Stadt geprägt zu haben. Als fundamental sollte sich jedoch die Etablierung eines neuen Bewusstseins von Mitsprache erweisen, das den urbanistischen Diskurs von nun an bestimmte. Ganz im Sinne von Voltaires Einforderung einer selbstbestimmten Partizipation der *citoyens* drängten auch in Wien immer mehr Akteure auf Mitgestaltung. Bezeugt wird diese neue Wahrnehmung der Stadt als öffentlicher Gestaltungsraum nicht zuletzt von den urbanistischen Visionen eines Rautenstrauchs,

63 Das hält zumindest die Beschriftung des Kupferstichs von Carl Schütz von 1792 fest (siehe etwa das Exemplar im Wien Museum, Inv. Nr. 31.429), der ersten Darstellung der freigelegten Westfassade.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 6 Carl Schütz, Blick auf St. Stephan (4. Etat), um 1805, Kupferstich/Radierung, koloriert. Quelle: Wien Museum, Inv.-Nr. 64242, online unter https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/139269/ (04.07.2024).

Feketes oder Gerlis, aber auch von den ersten Beispielen einer Wiener Architekturpublizistik. Nach Wilhelm Beyer sei 1783 „vielleicht die erste Kritik, die hier über ein öffentliches Gebäude" geschrieben wurde, erschienen.[64] Dabei handelte es sich um die Besprechung des nach Plänen von Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg neuerbauten Palais Fries am Josefsplatz,[65] – ein durchaus boshafter Kommentar, der zahlreiche Repliken und Gegenschriften nach sich zog.[66] Diese

64 Beyer, Muse, wie Anm. 38, 3.

65 [Johann Jakob Norbert?] Grund, Ueber den neuen Pallast auf dem Josephsplatz. In: Die Brieftasche. 18 (04.12.1783), 69–71.

66 In chronologischer Folge sind zu nennen: Christian Löper. In: Die Brieftasche. 30 (16.12.1783), 117–118; Baumeister, Ueber das Bethaus der reformirten Gemeinde, nebst einer Kritik über den Gräfl. Friesischen Pallast auf dem Josephsplatze, mit vorausgeschicktem Eingang. Gewidmet allen Bauliebhabern und Beförderern des guten Geschmacks. Wien 1784; Antibaumeister, Baumeister als Wiens Trasyllus mit einer Prüfung der Apotheosis seines Lieblingsarchitekten. Im beygelegten

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

‚Broschürenflut' aus dem Bereich der Architekturkritik ebbte jedoch bald wieder ab,[67] spätestens mit der Verschärfung der Zensurbestimmungen.

Überblickt man die Publizistik der kommenden Jahrzehnte, fällt auf, dass es um 1800 zu einer begrifflichen Neukodierung kam, in deren Zuge sich die Vorstellung vom „alten" und vom „neuen" Wien grundlegend veränderte.[68] Bereits im späten 18. Jahrhundert war das „neue Wien" nicht ausschließlich Projektionsfläche für utopische Visionen, sondern auch Gegenstand kritischer Beobachtungen. Im sechsten Heft seiner Wiener Skizzen konstatierte Johann Pezzl 1790 einen ebenso rasanten wie radikalen Wandel, durch den sich Wien im Laufe der letzten Jahrzehnte vollkommen verändert habe. Das Aussehen und Wesen der Stadt sowie die Denk- und Lebensart der Bevölkerung sei nun so verschieden, dass „der Wiener von 1790 […] dem Wiener von 1770, selbst dem von 1780 nicht mehr ganz ähnlich" sieht.[69] Anschließend an diese Bemerkungen schob Pezzl eine satirische Gegenüberstellung zwischen dem alten und dem neuen Wien von Joseph Richter ein,[70] die bereits 1788 selbständig erschienen war.[71] Richter sollte dieses Prinzip der polemischen Kontrastierung auch in weiteren Publikationen anwenden, die bis etwa 1800 veröffentlicht wurden und in denen sich eine zunehmende Verklärung der Vergangenheit abzeichnet.[72] Das „neue Wien" steht hier nämlich nicht für

---

Plane des gräfl. Friesischen Hauses und der kalvinischen Kirche. Wien 1784; Baumeister, Über den neuen Altar und die Veredelung der Hofpfarrkirche bey den P.P. Barfüsseraugustinern. Nebst einem Anhang über den Altar in der Pfarrkirche auf der Wiesen, Wien 1785; Gottlieb Nigelli, Ein Paar Worte zur Vertheidigung seiner Ehre gegen die vornehmsten Verfasser der Broschüre: Wiens Trasyllus oder Antibaumeister. Wien 1785; zu dieser publizistischen Fede siehe zuletzt: Anna Mader-Kratky, Das Palais Fries am Wiener Josefsplatz. Ein Bau im Kreuzfeuer der Kritik. In: Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 38 (2023), 137–163.

67 Ein weiteres Beispiel wäre etwa die anonym erschienene Broschüre: Uiber das neue Haus nächst der Schranne. [Wien] 1786.

68 Dieses Begriffspaar hatte in der Literatur zu Wien bereits eine gewisse Tradition. Im Anschluss an seine vierbändige historische Darstellung *Alt und Neues Oesterreich* (1734–1737) verfasste Mathias Fuhrmann die zweibändige Publikation *Alt- und Neues Wien, Oder Dieser Kayserlich- und Ertz-Lands-Fürstlichen Residentz-Stadt Chronologisch- und Historische Beschreibung […]*, die 1745 erschienen ist. „Alt" und „neu" meint in diesem Zusammenhang die römische und mittelalterliche Stadt einerseits und das neuzeitliche Wien andererseits, wobei der Autor schon in der Vorrede einschränkend vorausschickt, dass er „was den Ursprung, und die eigentliche Erweiterung des neuen Wiens anbelanget […] gar wenig schreiben" konnte, sei es aufgrund mangelnder Quellen oder aber von Zensurvorschriften.

69 Pezzl, Skizze, wie Anm. 36, 946.

70 Ebd., 948–961.

71 [Joseph Richter], Das alte und neue Wien. Eine kleine Fastenpredigt für meine lieben Landsleute. Erstes Stück. Wien 1788.

72 Siehe etwa [Joseph Richter], Das alte und neue Wien, oder Es ist nicht mehr, wie eh. Ein satyrisches Gemählde entworfen von einem alten Laternputzer. Wien 1800.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

aufgeklärten Zukunftsoptimismus, sondern wird zum Synonym für moralischen Verfall und sittlichen Niedergang stilisiert. Diese Tendenz sollte sich im 19. Jahrhundert intensivieren und in der Romantisierung von „Alt-Wien" ihren eigenen literarischen Topos finden.[73] Autoren, wie etwa Franz Gräffer, sehnten sich nun in das Zeitalter von Joseph II. zurück, und zwar lange bevor mit dem Abriss der Stadtmauern eben jene urbane Erneuerung Wiens einsetzte, die von progressiven Denkern der Aufklärung bereits Jahrzehnte zuvor erträumt worden war.

73 Zum „Alt-Wien"-Topos siehe etwa: Wolfgang Kos (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war. Wien 2004; Monika Sommer (Hg.), Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder urbaner Identitäten. Innsbruck – Wien 2009.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Publizistik und Öffentlichkeit

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Franz M. Eybl

Aufklärung am Wiener Meinungsmarkt?

Josephinische Broschüren und Kalender im Rahmen des oberdeutschen Kommunikationsraums

Das Funeralschrifttum nach dem Tod Maria Theresias im November 1780 stimulierte die Publizistik in stärkerem Ausmaß als frühere habsburgische oder kurbayerische Anlässe. Bereits damit erschienen mediale Praktiken, die den anwachsenden Broschürenkriegen die Grundlage boten, Methoden des Streitens und Versuche der Ordnungsstiftung durch bibliographische Erfassung und Überblicksdarstellungen. Noch vor der Pressfreiheit gingen die Broschüren in entsprechender Meinungsvielfalt zur Tageskritik über. Zur Repräsentationsöffentlichkeit trat die Medienöffentlichkeit. Die Wiener Broschüren und ihre Gegenschriften erreichten und erregten den gesamten oberdeutschen Kommunikationsraum im publizistischen Kampf gegen die katholische Kirche. Ihre Inhalte verbreiteten sich auch in Kalendern und Almanachen, mit denen sie im Wirkungszusammenhang radikaler Aufklärung stehen, was diese Skizze gegenüber der gut erforschten innenpolitischen und literarischen Funktion der Broschürenpublizistik hervorhebt.

Die Begriffe „erweiterte Pressfreiheit" und „Broschürenflut" kennzeichnen das publizistische Feld des frühen josephinischen Jahrzehnts und seinen Meinungsmarkt. Die im Dialog zwischen Friedrich Nicolai und Alois Blumauer entfaltete Darstellung versteht den Startpunkt, an dem das Edikt Josephs II. vom 1. Juni 1781 die Schleusen geöffnet habe, als Zusammenspiel von herrscherlicher Ermöglichung und begeisterter Aufnahme im lokalen Schriftstellerwesen. Blumauers Formulierung besagt im Herbst 1782 rückblickend, die Schrift von Friedrich Schilling „Uiber die Begräbnisse von Wien" habe „am ersten von dieser größeren Freiheit Gebrauch" gemacht und „gleichsam das Zeichen zum Angriff" gegeben, „das hundert Federn in Bewegung setzte".[1]

1 Alois Blumauer, Beobachtungen über Österreichs Aufklärung und Literatur. Wien 1782. In: Edith Rosenstrauch-Königsberg (Hg.), Literatur der Aufklärung 1765–1800. Wien – Köln – Graz 1988, 162–194, hier 162; zu dieser zentralen Schrift Blumauers vgl. Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien – Köln 2023, passim.; zum Untersuchungsfeld darüber hinaus: Leslie Bodi, Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. Wien ^{2}1995; Hans-Joachim Jakob, Die Folianten bilden Gelehrte, die Broschüren aber Menschen. Studien zur Flugschriftenliteratur in Wien 1781 bis 1791. Frankfurt/M. 2001; Ernst Wangermann, Die Waffen der Publizität. Zum Funktionswandel der politischen Literatur unter Joseph II. Wien – München 2004; Toshiro Uemura, Die Öffentlichkeit anhand der Wiener

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Die Metaphorik von Rückstau, Öffnung und Angriff verweist auf die zeitgenössische Diskursformation der Berliner Aufklärung, die zusammen mit dem Großteil der Wiener Schriftsteller dem literarischen Leben der oberdeutschen Konfessionskultur historische Verspätung, kirchliche Unterdrückung und inferiore Ausformung zuschrieb. „Pressfreiheit" und „Broschürenflut" wurzeln im zeitgenössischen Diskurs und transportieren dessen Narrative vom Kausalzusammenhang des einen mit dem anderen, vom Bündnis zwischen aufgeklärter Herrschaft und Publizistik und von der Beschränkung durch die lokalen Umstände eines gegenüber anderen Großstädten rückständigen Publikations- und Schriftstellerwesens. Angesichts der Kulturkonkurrenz, der sie dienten, eignen sich die zeitgenössischen Narrative zur historischen Beschreibung publizistischer Phänomene nur bedingt, und es sollte neutraler von Broschürenstreit oder Broschürenkrieg die Rede sein.[2] Blumauers Herleitung war nicht bloß dem geborgten Narrativ geschuldet, sondern faktisch falsch, da die Broschüre Schillings Mitte April herauskam, etliche Wochen vor dem

Broschüren zur Zeit Josephs II. Die Informationsverbreitung unter dem aufgeklärten Absolutismus. Diss. Wien 2011; Simon Karstens, Lehrer – Schriftsteller – Staatsreformer. Die Karriere des Joseph von Sonnenfels (1733–1817). Wien – Köln – Weimar 2011; Norbert Bachleitner, Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848. Wien – Köln – Weimar 2017; ders., Literatur und Buchmarkt in Österreich im achtzehnten Jahrhundert: ein eigenständiges Feld? In: Karsten Schmidt / Haimo Stiemer (Hg.), Bourdieu in der Germanistik. Berlin – Boston 2022, 227–250. Auf die grundlegende Quellenarbeit von Ferdinand Wernigg, Bibliographie österreichischer Drucke während der „erweiterten Pressfreiheit" (1781–1795), Wien – München Tl 1: 1973, Tl 2: 1979, wird nur mit dem Namen Wernigg und entsprechender Laufnummer verwiesen.

2 Begriff „Broschürenkrieg" von Anton G. Przedag (1903), Jakob, Folianten, wie Anm. 1, 54. – Die Überschwemmungsmetapher steht neuerdings buchhistorisch in Diskussion. Norbert Bachleitners Einschätzung, die „Broschürenflut" sei vom Volumen her „[e]her Mythos als Realität" gewesen, fußt auf der Bibliographie Werniggs (Bachleitner, Zensur, wie Anm. 1, 70f.; ausgeführt in Bachleitner, Literatur, wie Anm. 1, 232–241; in ähnliche Richtung weist bereits Uemura, Öffentlichkeit, wie Anm. 1, 26f.). Das veranlasste Norbert Christian Wolf zum energischen Dementi (vgl. Wolf, Glanz, wie Anm. 1, 110f., Anm. 119), insbesondere Bachleitners Diminutiv „Flüsschen" (Bachleitner, Literatur, 244, aufgespießt bei Wolf, Glanz, wie Anm. 1, 177, Anm. 442). Während Bachleitner daraus keine „Leserevolution und Demokratisierung des Lesens in Österreich, und da speziell in Wien" ableitet (Bachleitner, Literatur, 236), versteht Wolf das als polemischen Ausfall gegen seine höhere Bewertung (Wolf, Glanz, wie Anm. 1, 179, Anm. 453), die entsprechend der Forschungsmeinung seit Bodi, Tauwetter, wie Anm. 1, eine „drastische Ausweitung des Buchmarktes" (Karstens, Lehrer, wie Anm. 1, 194) resultieren sieht. Auch zeige die Rubrik „Wiener Schriften" in Nicolais Allgemeiner Deutschen Bibliothek (ADB) durchaus das Interesse des Auslands (Wolf, Glanz, wie Anm. 1, 247, Anm. 743, wiederum unter Korrektur Bachleitners). Da die Überlegungen der vorliegenden Skizze der publizistischen Kontextualisierung eines Hypes in Oberdeutschland gelten, bleiben Rückschlüsse auf das Wiener literarische Feld und seine Elemente erst zu ziehen und hier entbehrlich.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Inkrafttreten der teilweisen Deregulierung. Unbefragt, blieb die Koppelung bis heute ein Eckstein des Forschungsdiskurses.[3]

Bei der Frage nach Materialität und Medialität der Medien am Wiener Meinungsmarkt und deren Zusammenhang mit der Aufklärung und ihren Öffentlichkeitsformen können Ursula Goldenbaums Überlegungen weiterführen. Ihr Überblick der deutschen Aufklärungsdebatte hebt zentral hervor, dass (1.) entgegen Habermas bei Herausbildung einer „bürgerlichen Öffentlichkeit in Deutschland" das literarische Feld gegenüber der publizistischen Debatte deutlich nachgeordnet sei, wofür (2.) bereits seit der Wende zum 18. Jahrhundert die Institutionalisierung offener Diskursforen und Informationsformate die mediale Basis gelegt hatten. Von der Diskursstruktur her gehörte (3.) die Auffassung einer gegenüber westeuropäischen Aufklärungsformationen angeblich „unpolitischen" deutschen Aufklärung „vehement bestritten", da aufgrund der engen Verbindung von Religion und Staat jede Religionskritik sogleich aufs politische Feld überschlug.[4] Auf den Wiener Meinungsmarkt übertragen, wird Ergänzungsbedarf der Josephinismusforschung erkennbar, die in literaturwissenschaftlicher Fokussierung die Broschüren als Vorstufen literarischer Öffentlichkeit beschrieben hat oder in historischer als josephinisches Propagandamedium. Sichtbar wird weiters ein erforderlicher Einbezug der historisch und territorial sehr viel breiteren Entwicklungen öffentlicher Debatten gegenüber der Auffassung eines bloßen Lokalphänomens, und voreilig erscheint eine allzu rasche Ausblendung der kirchen- und religionskritischen Broschüren und ihrer aufklärenden Bedeutung.[5] Überprüft werden soll daher der Nutzen eines historisch, topographisch und mediengeschichtlich breiteren Zugriffs auf die Wiener Rolle in der Aufklärung um 1780, diskutiert am Broschürenkrieg und seiner Medialität sowie weiteren Gattungen wie Almanachen und Kalendern.

Zum einen mit Hilfe des Datenmaterials in den Buchhandelsanzeigen der im Dreitagesrhythmus erscheinenden *Wiener Zeitung*, zum anderen durch neue Kontextualisierungen der Wiener Entwicklung arbeitet die vorliegende Skizze in drei

3 Vgl. etwa „Die Broschürenflut und ihre Folgen", Bodi, Tauwetter, wie Anm. 1, 117–127; „Sonnenfels und die Broschürenflut", Karstens, Lehrer, wie Anm. 1, 194–197; Wolf, Glanz, wie Anm. 1, 109–112 u. ö.

4 Ursula Goldenbaum, Die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung 1697[sic]–1796. Einleitung. In: dies., Appell an das Publikum. Die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung (1687–1796). 2 Bde. Berlin 2004, 1–118, hier. 9. Der Ansatz exkludiert seinerseits das Literarische, wenn unter der „Entstehung der bürgerlichen Öffentlichkeit als politischer Gegenmacht" (Kap. 3, 79–118) die Schreibregeln des Meinungsstreits von den theologischen Konzepten der Kontroverse (methodus polemica) und dem kirchlichen Strafamt (elenchus) hergeleitet werden (114), aber nirgends mit der bereits im Gymnasialunterricht der Schreibenden kanonisch verankerten Poetik der Satire in Kontakt kommen.

5 Vgl. zur Kirchen- und Religionskritik den Beitrag von Matthias J. Pernerstorfer in diesem Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Abschnitten. Statt eines Gründungsereignisses beim Eintritt herrscherlich ermöglichten Tauwetters (Leslie Bodi) hatte innerhalb der Spanne zwischen dem Tod Maria Theresias am 29. November 1780 und der Wirksamkeit der Pressfreiheit im Sommer 1781 ein Funktionswandel der Wiener Publizistik strukturelle Konsequenzen. Ein zweiter Schritt erörtert gegen die Einschätzung der Broschürenkonjunktur als lokales Phänomen des josephinischen Jahrzehnts die Reichweiten und Austauschverhältnisse insbesondere der religions- und kirchenkritischen Broschüren in überregionaler Hinsicht, als mediale Zirkulation im oberdeutschen Kommunikationsraum.[6] Der dritte Abschnitt mustert Beispiele weiterer populärer Publikationsformate mit teilweise identischen aufklärerischen Stoßrichtungen wie jene der Broschüren und versucht eine wechselseitige Hybridisierung populärer Gattungen anzudeuten, wobei ein Aspekt medialer Vernetzung höherer Medienvielfalt und größerer Ausdehnung erscheint. Unter Verzicht auf die weitere Perspektivierung von lokaler Autorschaft und Produktion wird eine umfassendere Positionierung der Wiener Broschürenproduktion in diesem Problemkreis von Funktionswandel, oberdeutscher Informationszirkulation und Vernetzung mit der Kalenderpublizistik angestrebt.

1. Vom Katafalk zum Schlagabtausch: Funktionswandel 1780/1781

„Der erste Stoß kleiner Druckschriften, der die kommende Flut quasi ankündigte, kam der im Juni 1781 erweiterten Pressfreiheit um einiges zuvor."[7] Der Machtwechsel in Wien, der den deutschen Kaiser als österreichischen Thronfolger an Habsburgs Spitze brachte, stimulierte die Publizistik in deutlich stärkerem Ausmaß als frühere habsburgische oder kurbayerische Anlässe. Innerhalb der theresianischen Medienöffentlichkeit waren allein zum Anlass der fürstlichen Genesung im Jahr 1767 „rund 40 Druckschriften" erschienen,[8] der Regierungsantritt Karl Theodors und die Verlagerung des Hofs von Mannheim nach München 1778 wurde von reger Publizistik auch in Broschürengestalt begleitet.[9] In Wien erreichte 1780/81

6 Vgl. dazu den Beitrag von Daniel Ehrmann in diesem Band.

7 Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, 28; zur Publizistik dieser Phase 28–42.

8 Zur „Präsenzöffentlichkeit" repräsentativer Ereignisse tritt deren nachträgliche Verbreitung durch „Medienöffentlichkeiten". Zur Differenzierung Werner Telesko / Sandra Hertel / Stefanie Linsboth, Zwischen Panegyrik und Tatsachenbericht. Zu Struktur und Zielsetzung von Medienereignissen zur Zeit Maria Theresias. In: Zeitschrift für Historische Forschung 44 (2017), 441–486, hier 442 und 469.

9 Für den Hinweis auf die Münchener Broschürenpublizistik im bayerischen „Tauwetter" zwischen 1778 und 1784 danke ich herzlich Reinhard Wittmann! Zur Entwicklung der Publizistik Reinhard Wittmann (Hg.), Anton von Bucher, Bairische Sinnenlust bestehend in welt- und geistlichen Comödien, Exempeln und Satiren. München 1980, Nachwort, 1–26, hier 4–7. Auf die Indienstnahme der „neuen, innovativen Zeitschriften und literarischen Gattungen (z. B. der Predigtsatire), mit neuen Themen

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

die Zahl panegyrischer Prosastücke und Verse zum Hinscheiden der Herrscherin den dreistelligen Bereich. Die Bibliographie Werniggs registriert 77 Broschüren, ein exakt zwei Monate nach dem Tod publiziertes „Allgemeines Verzeichniß der […] im Druck erschienenen Gedichten, Trauerreden, Kupferstichen und Musikalien" nennt 110 Einträge, identifizierbar mit Verkaufspreisen zwischen drei und 15 Kreuzern, umgerechnet an die 16 Drucke wöchentlich.[10] Die Wiener Realzeitung bringt noch Anfang April 1781 eine „Anmerkung über den Wienerparnaß beym Tode der Kaiserin Maria Theresia", wonach „alle Buchdruckerpressen mit diesem erhabenen Gegenstand beschäftigt" seien – „beynahe" täglich erscheine „etwas neues in Prosa oder in Versen."[11]

In Sukzessionsfällen blickt die Publizistik janusköpfig in zwei Richtungen, panegyrisch auf die abgeschlossene Herrschaftsperiode, hoffnungsvoll wie auch fordernd mit einer Ausmalung der künftigen. Die publizistische Bedeutung der an den Nachfolger Joseph II. gerichteten Erwartungen lag in der Erzeugung von öffentlicher Debattierbarkeit.[12] Durch ihre konträre Haltung zu erwarteten oder befürchteten Reformen erregten zwei Texte aus dem Kontext der Funeralpublizistik inhaltlichen Widerspruch, nämlich die Trauerrede des berühmten Predigers und Exjesuiten Ignaz Wurz und die unter neuer Regentschaft erste Vorlesung von Joseph von Sonnenfels,[13] womit in diesem Publikationszusammenhang ein Element akademischer

---

und Inhalten" durch die bayerischen Kurfürsten verweist Wilhelm Haefs, „Charfreytagsprocession", „Sündfluthspiel" und „Monachologie". Zur Literatur und Theologie der Katholischen Aufklärung. In: Hans-Edwin Friedrich / Wilhelm Haefs / Christian Soboth (Hg.), Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Berlin – New York 2011, 32–63, hier 42. Vgl. aus 1778 etwa die „Ermunterung an das wankende Baiern", ÖNB, online unter: http://data.onb.ac.at/rep/105E2C73 (03.07.2024), ein in rhapsodischer Prosa gehaltenes Traumgesicht von der Erscheinung Karl Theodors in München, oder das ebenfalls anonyme „Gespräch der Madame Politik und eines Philosophen über die Kriegs, [sic] und Successions-Adspecten von Baiern gehalten Morgens in ihrem Kabinete den 2ten April", ÖNB, online unter: http://data.onb.ac.at/rep/105E2C8C (03.07.2024), ein Prosadialog mit Kritik des Krieges als Mittel der Politik.

10 Ghelen, Ankündigung für Montag 29.01.1781, „Blumenlese am Sarge Marien Theresien, nebst angehängten allgemeinen Verzeichniß der durch die 7 ersten tiefen Trauerwochen im Drucke erschienenen Trauergedichten, Reden &c." Ausgewertet wurden die Anzeigen der Wiener Realzeitung und der Wiener Zeitung (WZ, vormals Wiennerisches Diarium) mittels ANNO (*A*ustria*N* *N*ewspaper *O*nline), online unter: https://anno.onb.ac.at/anno-suche#searchMode=complex&title=Wiener+Zeitung&dateMode=period&yearFrom=1780&yearTo=1786&from=1 (03.07.2024).

11 Wiener Realzeitung 1781, 14. Stück vom 03.04., 215–219, hier 215. Der Verfasser („von einem sehr wackern Manne eingesendet") habe um Anonymität gebeten.

12 Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, „Vorschläge und Forderungen an die Adresse Josephs II.", 36–42; bezieht auch spätere Broschüren ein.

13 Ignaz Wurz, Trauerrede auf Marien Theresien, verwitweten römische Kaiserinn […]. Wien: Schmidt 1781 (in mehreren Druckvarianten), Wernigg 4193. In der WZ vom 04.04.1781 offerieren Grund und am 18.04. auch Weingand die Trauerrede um 24 kr. Vgl. die „Folgebroschüren" (Terminus

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Streitkultur erscheint, lange schon etabliert in den Praktiken gelehrter Kontroversen. Mit der Diskussion der beiden Vorträge von Kanzel und Katheder begann die Publizistik den Exponenten von Kirche und Staat kritisch zu widersprechen.

In dieser Entwicklungsphase brachte die Massenproduktion der Funeralpanegyrik mediale Praktiken hervor, die den anwachsenden Broschürenkriegen die Grundlage boten. Markant ausgeweitet erscheinen kritische Äußerungen als politischen Kritik von Predigt und Vorlesung, und mit gleichem Impuls unterzog die Literaturkritik die Poesien ihrem Urteil, geäußert von versierten Autoren als Exponenten einer gelehrten Autorkonzeption und formuliert als Abwertung der Unbefugten, etwa in Alois Blumauers *Beitrag zu den Leichengedichten auf den Tod Marien Theresiens*, 1780 ein Kleindruck bei Gerold:[14]

Du liebe Zeit! Was Kopf hat, brütet Und kreißt, und schüttet Heraus, und schreit, In Vers und Prosa Laut, und sub rosa [klandestin]	Gar manches Ach Der, die das Girren, und Parentiren Nicht brauchet, nach. –

Nicht die Gedichtschwemme, sondern ihre Leistung als Herrscherin

[...] erhält Theresens Namen Viel länger, als Das Verse girren,	Und Parentiren Aus vollem Hals, Und all die Blätlein Der Herrn Poetlein.

Im Wochen- oder Zweiwochentakt erschienen ausführlicher argumentierende Broschüren wie am 17. Februar 1781 *Der Dichter in Zügen, eine Standrede an die matten Trauerdichter*[15] oder die als „Traumgesicht" gestaltete *Wahlfarth der Leichendichterlein nach dem Tempel des Apolls*. Als deren „schwärmendes Heer" dort

---

Jakob, Folianten, wie Anm. 1, 162) „Anfrage an […] Ignaz Wurz, ob denn die Sticheleyen in seiner Trauerrede auf Marien Theresien wirklich die Jesuiten treffen sollen" (Wernigg 4129) und „Erinnerung an den Exjesuiten Herrn Wurz wegen seiner Trauerrede auf die Kaiserin" (Wernigg 4158). – Zur Diskussion Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, 33f.; zur Sonnenfels' Vorlesung und der Auseinandersetzung damit Karstens, Lehrer, wie Anm. 1, 111–119.

14 Alois Blumauer, Beitrag zu den Leichengedichten auf den Tod Marien Theresiens. Wien: Gerold 1780 (Wernigg 165), Bl. 4r. Blumauer beherrschte Epicedien auch kunstgerecht, wie sein Gedicht „An die selige Kaiserin" zeigt (Wernigg 4118). Die „Gegensatzpaare" von legitimer Autorschaft und verantwortungsloser Pfuscherei, die Blumauer in seinen „Beobachtungen" (wie Anm. 1) ins Feld führt (Jakob, Folianten, wie Anm. 1, 173; vgl. Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, 28f.), sind zu diesem Zeitpunkt etablierte Kriterien der zeitgenössischen Kritik ephemerer Kasualliteratur.

15 Reppser, Der Dichter in Zügen, eine Standrede an die matten Trauerdichter in einer gereimt prosaischen Erzählung. Wien: Ghelen 1781 (Wernigg 1314). Ghelen in der WZ vom 17.02.1781: „nebst einem anpassenden Kupfer, gebunden um 17 kr.".

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

lärmend seine „zusamgeflickten Blätter" auf den Altar legt, wirft Apollo die Schar in „stinkende Pfützen hinab" und verwandelt sie in quakende Frösche.[16] Die Abgrenzung der Massenware vom herrschenden literarischen Denk- und Schreibstil (Ludwik Fleck) der etablierten Autoren wird ein konstantes Thema der Broschürenepoche bleiben.

Der Umschwung von funeraler Memoria zur Kritik entging der Zeitgenossenschaft nicht. Zwar bemerkte Friedrich Nicolais Rezensionszeitschrift *Allgemeine deutsche Bibliothek* (ADB) noch spät im Jahr 1781, dass Streitbroschüren „von den in Wien seit dem Tod der Kaiserinn erschienenen kleinen Schriften nur den kleinsten Theil" ausmachen,[17] doch bereits im April 1781 unterstrich eine Annonce Ghelens in der *Wiener Zeitung* den Übergang: „Ein ganzes Heer von Gedichten vergötterte die entseelte Landesmutter. Itzt folgt ein Schwarm von Kritiken, Recensionen, Beyträgen, Revisionen, Anmerkungen und Vertheidigungen."[18] Die wachsende Unübersichtlichkeit der heiß gelaufenen Produktion bedurfte neuer Ordnungsinstrumente und Orientierungshilfen. Neben anthologischen Sammlungen („Blumenlesen") bei Trattner und Ghelen erschienen bibliographische Auflistungen, etwa die *Rezension aller poetischen und prosaischen Stücke auf den Tod Marien Theresien. Ein Vorbericht zu der von Trattnerischen Samlung.* Von J. S. [Ignaz Seelinger] und M. A. [Johann Michael Ahlen]" von insgesamt 114 Texten, mit dem Ziel, den „Autor" als „rechtschafne[n] Man" gegenüber „elende Schmirer" abzugrenzen und „die hiesige Luft von der Autorsseuche" gänzlich zu „reinigen" (Vorrede).[19] Kurz darauf war ein *Nachtrag zur Rezension* zu erwerben, dann eine *Vertheidigung sämmtlicher prosaisch und poetischen Trauergedichten gegen die Rezension des M. A. und J. S.* (Jahn, geb. 10 kr.) sowie die *Revision des Nachtrags und der Rezension […] den beyden Herren Erzrecensenten J. S. und M. A. mit pflichtschuldigster Offenherzigkeit gewidmet* (Kraus, 12 kr.), eine Kaskade von Repliken und Dupliken. Nicht in der WZ findet sich *Ein patriotischer Wunsch bey Gelegenheit der bekannten Rezension der Herren J. S. und M. A., dann der übrigen wider die Trauergedichte vorgekom-*

16 „Die Wahlfarth der Leichendichterlein nach dem Tempel des Apolls. Ein Traumgesicht". Wien: Jahn 1781, VD18 12417033-001, LMU München, https://gateway-bayern.de/BV011618126. WZ 24.02.1781: „Anzeige. | Dieser Tage ist im Druck erschienen: Die Wahlfahrt […] in 8vo bey Jahn 1781. 10 kr."

17 ADB 48 (1781), 1. Stk, 269, FN *). – Insgesamt zog sich die Funeralpublizistik laut Blumauer „ins zweyte Jahr hinein", so Doris M. Kohrs, Aufklärerische Kritik der allgemeinen deutschen Bibliothek Friedrich Nicolais an den Wiener Schriften des josephinischen Jahrzehnts. Diss. Wien 1981, 9.

18 WZ 18.04.1781 in der Ankündigung der Schrift „Es wird Fried gemacht" (Wernigg 2205) bei Johann Joseph Jahn.

19 Ignaz Seelinger / Johann Michael Ahlen, Rezension aller poetischen und prosaischen Stücke auf den Tod Marien Theresien. Ein Vorbericht zu der von Trattnerischen Samlung. Von J. S. und M. A. s.l. 1781 (Wernigg 4176), von Ghelen am 10. und 14.02.1781 in der WZ annonciert.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

menen Kritiken.[20] Zwei Wochen später behauptet eine bei Jahn verlegte Broschüre „Es wird Fried gemacht, oder Den Hr. Hr. Kritikern, Recensenten u. s. f. wird der Frieden unter den Vortheilhaftesten Bedingungen angebothen".[21] Wie so viele Schlichtungsversuche blieb auch dieser ohne Wirkung. Es ist das gebildete Publikum, in dem dergleichen Broschüren zirkulieren: „Ist in der Edlen v. Ghelenschen Buchhandlung in der Singerstrasse Nr. 931, wie auch bey Herrn Doricella, Kunsthändler in der Herrengasse Nr. 132 zu bekommen."[22] Der hier manifeste Schritt ist jener von der Einzelpublikation in einen diskursiven Publikationszusammenhang, der die Broschüre zum Element einer Publikationskette macht.

Alle genannten Texte sind *vor* der erweiterten Pressfreiheit publiziert worden, und sie entwerfen das strukturelle Muster und die Praktiken der weiteren Entwicklung. Die Streitmedien von Schrift und Gegenschrift riefen Zeitungsartikel und Übersichtsdarstellung des Streits hervor und nach solchen Ordnungsversuchen neuerliche Kritik. In der Prozessualität von Äußerung, Gegenmeinung und Ausdehnung der Dialogizität auf weitere Stimmen besteht eine intertextuelle Kommunikationsstruktur in der Medialität eines öffentlich einsehbaren Schriftwechsels durch „Folgebroschüren", vergleichbar den Vertextungen von *posting* und *thread* und deren Vernetzung als *conversation*.[23] Inszeniert ist das *medium* als *message*: jeder kann jedem etwas offen mitteilen, was unter der Teilnehmerschaft einer Kultur formalisierten öffentlichen Sprechens auch Ratlosigkeit, Unbehagen und den Wunsch nach Unterdrückung erzeugte.

Das Ausgangsdispositiv dieses Publikationsphänomens ist die mediale Verfasstheit eines bereits deutlich differenzierten pluralistisch-polemischen Öffentlichkeitstyps (Ernst Manheim), der seit dem 17. Jahrhundert anwuchs.[24] Kontroversielle Ereignisse wie die Kriege des 18. Jahrhunderts waren Medienereignisse jenseits

20 Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, 29; vgl. dort insgesamt 28–32 zu den Trauerpoesien.

21 „Rezension" WZ 10. und 14.02.1781 Ghelen (Wernigg 4176); Nachtrag WZ 17.03.1781 bei Ghelen, 6 kr.; „Vertheidigung" WZ 31.03.1781 Jahn, gebunden 10 kr.; „Revision des Nachtrags" WZ 04.04. und 02.05.1781 Kraus, 12 kr.; „Es wird Fried gemacht", 18.04., wie Anm. 18.

22 „Es wird Fried gemacht", Ankündigung, wie Anm. 18.

23 Auch Anton von Geißau, Alphabetisches Verzeichniß derjenigen Brochüren und Schriften welche seit der erhaltenen Preßfreyheit herausgekommen sind. Wien: Hartl 1782 (Wernigg 2215 unter Geusau) gruppiert „etwa 800 Titel" (Bodi, Tauwetter, wie Anm. 1, 122) unter ein anlassgebendes erstes *posting*, gefolgt von den Antworten und deren Fortwuchern als *thread* der Folgebroschüren, wobei die Kritik von Sonnenfels´ Vorlesung (7 Folgeschriften) und Wurzens Trauerrede (12) gemeinsam in 19 Belegen als Funeralliteratur zusammengestellt sind, was an das Echo der „Begräbnisse" Schillings fast heranreicht (22), überboten freilich von der vor allem 1782 erblühten Fülle der Papstkommentare (etwa 35 Broschüren).

24 Vgl. Goldenbaum, Debatte, wie Anm. 4, Abschnitt 3.3, 101; Ernst [Ernö / Ernest] Manheim, Aufklärung und öffentliche Meinung. Studien zur Soziologie der Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Stuttgart – Bad Cannstatt 1979, zuerst 1933.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

repräsentativer Funktion und Gelegenheiten zu öffentlicher Meinungsbildung. Bereits das epochale Erdbeben von Lissabon 1755 erzeugte in der Überschwemmungsmetapher Ritchie Robertsons eine „flood of pamphlets and sermons".[25] Aber es macht den entscheidenden Unterschied, ob es um die Theodizee geht oder um die konkreten Fragen der Gestaltung von Kirche, Staat und Gesellschaft, dem zügig entfalteten Gegenstandsbereich der Wiener Broschüren. Im ersten Halbjahr 1781 jedenfalls geht die Funeralpublizistik zur Tageskritik über und wird in der deregulierten Teilöffentlichkeit des josephinischen Jahrzehnts bald zu einer Demonstration pluralistisch-polemischer Meinungsvielfalt. Zur Repräsentationsöffentlichkeit trat Medienöffentlichkeit.

Den Übergang erfasst gerade Friedrich Schillings Abhandlung der *Begräbnisse* wie in einem Brennpunkt, was die tatsächliche Bedeutung der wichtigen Schrift ausmacht. Implizit stellt sie der herrscherlichen Funeralpanegyrik die Frage nach dem Begräbnispomp der Untertanen entgegen, dem fürstlichen Verschwendungsprunk die bürgerlich-merkantilistische Sparsamkeit, dem kirchlichen Aufwand die Lebenshaltungskosten. Doch Schilling markiert zugleich die neue Rolle individueller und sozialer Meinungsbildung, die zur Publikation drängt. Er habe einer Soiree beigewohnt, wo man gut bürgerlich die Rede „höher schätzte als ein totes Schweigen beim Spieltische", wo das Gespräch auf einen Todesfall und die „schweren Begräbniskosten" der Witwe kam. Die Gesellschaft äußerte ihre „menschenfreundliche[n] Gesinnungen für das Wohl der Bürger […] so vernünftig", „daß ich auf der Stelle beschloß, die Anmerkungen dieser Biedermänner zu sammeln und in eine Art von Abhandlung zusammenzuziehen."[26] Aus dem Privatgespräch an die Öffentlichkeit zu gelangen, ist ein wenn auch fingiertes topisches Publikationsmotiv, das den pflichtgeschuldeten Leichendichtungen diametral entgegensteht und nachhaltig in die Broschürenepoche hineinwirkt. Schilling selbst war sich als selbstbewusster Autor noch zu gut für den Einstieg in den Broschürenkrieg, den er hervorrief. In seiner *Beantwortung der Beantwortung über die Begräbnisse in Wien*, anonym auf zwei Blättchen im Preis eines Viertelkreuzers verbreitet (der kleinsten gängigen Münze, des Pfennings), schreibt er auf einer halben Druckseite lakonisch, er habe Gegenschriften bereits vorhergesehen und ignoriere sie.[27]

---

25 Ritchie Robertson, The Enlightenment in new focus (review article). In: Modern Intellectual History 15 (2018), 849–863, hier 853.

26 Rosenstrauch-Königsberg, Literatur, wie Anm. 1, 98f. Schilling betont (wohl gegen Freimaurereiverdacht), dass die beteiligten „Männer" (sic) allesamt gute Christen seien.

27 „Uiber die Begräbnisse in Wien, als eine nöthige Zugabe und zur Erbauung der bisherigen Widersacher" (Wernigg 3571) verteidigt Schillings Abhandlung deutlich, im Schlussabsatz mit Kritik, 14f. Getroffen ist damit die „Beantwortung der Schrift über die Begräbniße in Wien" (Wernigg 3556), wo Schillings Broschüre absatzweise abgedruckt und kirchenfreundlich kommentiert wird. Zur Begräbnisdiskussion insgesamt Wernigg 3552–3579.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

2. Augsburg, Banz, Berlin: Zirkulationen und Resonanzen

Damit ist die „lokale" Dimension des Phänomens angesprochen, die nicht zuletzt durch die Einhegung der „Wiener Schriften" in einer eigenen Rubrik der *ADB* zum Gemeinplatz der Forschung wurde. In den Augen der Berliner Aufklärer erschien die Wiener Produktion randständig und „gänzlich lokal",[28] eine tendenziöse Diskursivierung unter dem Gebot konfessionskultureller Abgrenzung.[29] Aus dem Fokus geriet die bemerkenswerte Ausstrahlung und damit erzielte Vernetzung der Wiener Broschürenpublizistik mit kleineren Zentren im süddeutsch-katholischen Kommunikationsraum insbesondere in der Thematik der Religions- und Kirchenkritik. Die zahlreichen Prager Broschüren befassten sich mit der Toleranzdiskussion und der „Judenfrage", mit den Kirchenreformen sowie mit Predigtkritik.[30] Als in Wien 1782 die *Wöchentlichen Wahrheiten für und über die Prediger in Wien* mit Rezensionen der vergangenen Sonntagspredigten zu erscheinen begannen,[31] kam unter entsprechendem Broschürengetöse in Prag eine *Geißel der Prediger* heraus,[32] aber auch eine Wochenschrift *Über die Broschüren unserer Zeiten* (1782), ein Rezensionsorgan als Ordnungsinstrument.[33] In Vorderösterreich entstand 1783 eine Freiburger *Stadt- und Land-Predigerkritik*. Prager Broschüren werden in Wien angeboten und umgekehrt (das Ausmaß ist nicht genau bekannt). Zeitung, Broschüre und Predigt stehen in heftiger Medienkonkurrenz, ihrer Reichweite und Ubiquität entsprechend im gesamten Kulturraum.

---

28 „Nun sind aber fast alle der vielen hundert Schriften, die in Wien heraus kommen, *gänzlich lokal*, und betreffen Sachen aus Wien selbst, von den *Stubenmädchen* an bis zum *Pabste*, und von den *Hunden und Katzen in Wien an, bis zum Erzbischof*. Darinn ist denn freilich für jedermann etwas zu lesen, sey es auch geschrieben wie es wolle." Dem eingeschränkten Themenkreis könne man allenfalls „einen gewissen relativen Werth für Oesterreich nicht absprechen." Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Bd 4, Berlin – Stettin 1784, 918; zur „Lokalität des Inhalts" auch 917.

29 Der gesamte katholische Kulturbereich verharrte nach Nicolai auf der falschen, der rückwärtsgewandten Seite der Geschichte. „[…] Nicolai portrayed German Catholics as a quasi-colonial 'other´ in need of civilizing, and his *Account* was an 'inner-German colonial fantasy' that presented southern Germany as a colony that 'must first be civilized before the Nation could be unified' [Borutta, Antikatholizismus, 2011, S. 60]." Richard Schaefer, On the Wrong Side of History. Crypto-Catholics, Enlightenment, and the Emergence of "Catholicism" in Late Eighteenth-Century Germany. In: Journal of Religion in Europe 15 (2022), 162–186, hier 171.

30 Vgl. zu anderen Interaktionen zwischen Prag und Wien den Beitrag von Franz L. Fillafer in diesem Band.

31 Vgl. Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, 84–89.

32 Über den „Prager Broschürenkrieg" Jakob, Folianten, wie Anm. 1, 68f.

33 Franz Faustin Prochaska (Hg.), Über die Broschüren unserer Zeiten. Eine Wochenschrift. Prag 1782, hier nach Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, 222.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Schon deshalb besagen die Broschürentitel allein noch nichts über die Reichweite ihres Inhalts. Scheinbar heimelige Titel adressieren bisweilen ein Publikum weit außerhalb Wiens. So erscheint ein pseudonymes *Sendschreiben an den Thurmknopf zu St. Stephan in Wienn: aus dem ungereimten Deutschen ins gereimte eingeklammert* mit fingiertem Impressum Frankfurt/Leipzig 1782 (vermutlich Nürnberg),[34] beantwortet von Friedrich Hegrads *Epistel vom Thurnknopf zu St. Stephan an den Thurnknopf zu Mariästiegen. Aus dem Altdeutschen in's Hochdeutsche überschleppt* (Wien: Kurzböck 1782) und repliziert mit einer von Franz Xaver Jann stammenden *Aufrichtigen Antwort des Thurnknopfs zu Mariästiegen auf die Epistel vom Erzthurnknopf zu St. Stephan. In der Originalmuttersprache zusammengeschmiert* (Wien: Schmidt 1782).[35] Was als possierliche Einkleidung miteinander kommunizierender Turmspitzen wie eine kuriose Lokalspezialität erscheint, ist Teil der Papst- und Kirchenkritik, die mit 1782 gewaltig zunahm. Die Kirchtürme repräsentieren metonymisch die Auseinandersetzung zwischen Wien und Passau, dessen diözesane Zuständigkeit von der josephinischen Bistumsreform aus Ober- und Niederösterreich verdrängt wurde – Maria am Gestade (vormals: Maria Stiegen) war bis 1783 die passauerische Hauptkirche in Wien. Es bestätigt sich im Bereich der Broschüren, dass auch das kleinformatige Reformschrifttum der Epoche „in Hinsicht auf Provenienz und Zielpublikum im Zusammenhang nicht nur mit der habsburgischen Klosterpolitik, sondern auch mit der Klosterpolitik einer Reihe von deutschen katholischen Reichsfürsten betrachtet werden" sollte[36] und insgesamt mit der oberdeutschen Kirchenkritik.

Vom Broschürenstreit als einem rein Wienerischen Phänomen zu sprechen, verkennt darüber hinaus die Intensität und das Volumen an Gegenschriften, die vor allem Augsburg als „Hauptdruck- und Verlagsort jesuitischer Literatur"[37] produ-

34 „Sendschreiben an den Thurnknopf zu St. Stephan in Wienn: aus dem ungereimten Deutschen ins gereimte [sic] eingeklammert. Nebst einer Vorrede die man nothwendig lesen muß." [Wien?] 1782, nicht bei Wernigg (?), VD18 14631679-004, BStB München, https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10458303?page=,1 (12.01.2024), eine Versepistel als Replik auf eine unidentifizierte Streitschrift (Joseph Valentin Eybels? vgl. die Schlusswendung 40). Das Verfasserpseudonym „Kanus Vaxieri, zu Witzighausen" wäre mit einem Xaver Knaus aufzulösen, der sich in den üblichen OPACs nicht belegen lässt.

35 Die „Epistel vom Thurnknopf" (Wernigg 3673) Hegrad zugeschrieben bereits bei Heinrich Wilhelm Behrisch, Die Wiener Autoren. Ein Beytrag zum gelehrten Deutschland, s.l., s.t. 1784 (Wernigg 2170: Preßburg: Löwe), 94; die „Aufrichtige Antwort" an Dahl bei Behrisch 53, aufgelöst als Jann bei Wernigg 3812.

36 Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, 60, am Beispiel der Schriften über das Kloster- und Mönchswesen Laroches, Riesbecks und Pezzls. Vgl. auch das wichtige Kapitel über „Weitere deutschsprachige Flugschriftenliteratur des 18. Jahrhunderts" bei Jakob, Folianten, wie Anm. 1, 237–244.

37 Helmut Gier, Buchdruck und Verlagswesen in Augsburg vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Ende der Reichsstadt. In: Helmut Gier / Johannes Janota (Hg.), Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wiesbaden 1997, 479–516, hier 512.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zierte, weit über die Abschaffung der Gesellschaft Jesu hinaus. Im Gegensatz zu Wien war dort der katholische Diskurs um Religion und Kirche noch innerhalb der 1780er Jahre in allererster Linie durch die polemische Bühne der Kanzel bestimmt, in der bikonfessionellen Stadt vermutlich in einer Art Wagenburgmentalität. „Es erscheint keine neue Schrift", schreibt 1789 Carl Hermann Hemmerde in seinen *Briefen über Augsburg*, „von welcher das Volk nicht von der Kanzel herab Notiz erhielte; dann geht es auf dem [sic] Abend in den Schenken fürchterlich über dem Kaiser her, der Preßfreiheit verstattet."[38]

Der publizistische Kampf in Broschüren und Zeitschriften tobt „um die ‚geistige Lufthoheit' über den Predigtstühlen", um die kirchliche „Deutungsvollmacht über das Zeitgeschehen zurückzuerobern".[39] Nach Vorstellung katholischer Traditionalisten sollten die alten Instrumente von Kanzel und öffentlichem Anschlag „an die hiesige Pfarrkirchenthüren"[40] die neuartige Zirkulation des so beweglich und zahlreich gewordenen Broschürenmediums eindämmen, zu welchem Behuf die Kanzelrede weder in Wien[41] noch in Augsburg scheute, Ross und Reiter zu nennen. In der als Broschüre gedruckten „Rede über die schändlichen Verfälschungen eines ärgerlichen Broschüristen, und über Lesung solcher Broschüren" des Augsburger Dompredigers Georg Zeiler hörte die Gemeinde einer Fastenpredigt von 1784 ein bischöfliches Dekret gegen „Eibels gottlose Lehre von der Ohrenbeicht [sic], enthüllet von Georg Feiner", ihrerseits eine vorgebliche Gegenschrift auf die mittlerweile berüchtigte Abhandlung zur katholischen Ohrenbeichte des Josephiners Joseph Valentin Eybel (dort „Eibel"), ein Hauptakteur der Propagierung und Umsetzung des umgestalteten Kirchenrechts. Die geistliche Beredsamkeit Zeilers stand im Dienst glühender Verdammung. Ganz besondere „Infamität" habe „zum Beyspiele die Monachologie" gezeigt, Ignaz von Borns auch in Augsburg gelesene Satire, „eine

38 Carl Hermann Hemmerde, A. B. St., Briefe über Augsburg. Den Jesuiter und Mönchs-Freunden Gedike, Biester und Nicolai voll schuldiger Ehrfurcht gewidmet. [s.l.] 1789, BStB München, https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11277846?page=4,5, 13. Brief, 120–130, hier 124, wobei unter „den Schimpfern und Schreiern" der Kanzelredner besonders „der Dompredigerr P.[ater] Z.[eiler]" herausragt, 122.

39 Jochen Krenz, Druckerschwärze statt Schwarzpulver. Wie die Gegenaufklärung die Katholische Aufklärung nach 1789 mundtot machte. Die Perzeption der kirchenpolitischen Vorgänge der Französischen Revolution in der oberdeutschen theologischen Publizistik des Alten Reichs. Bremen 2016, 174; zur Fortführung des Kampfes ins 19. Jahrhundert hinein vgl. 495–500.

40 Georg Zeiler, Rede über die schändlichen Verfälschungen eines ärgerlichen Broschüristen, und über Lesung solcher Broschüren, gehalten Am dritten Sonntage in der Fasten in der hohen Domstiftskirche zu Augsburg. Augsburg: Joseph Wolff 1784, BStB München, online unter: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10462931?page=2,3 (03.07.2024), 6.

41 Auch in Wien agitiert die Kanzel gegen die Broschüre. „Heut heizt er den Büchelschreibern recht zu", meint im August 1782 „ein ehrlicher Bürger" als Besucher der Predigt in der Piaristenkirche. Bodi, Tauwetter, wie Anm. 1, 131; zur Problematik autorisierter Kanzelrede in Konkurrenz zum zensurierten Druck vgl. ebd. 129.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

gottlose und ärgerliche Piece". Es ist nur konsequent, wenn Zeiler abschließend das Broschürenwesen in schiefem Vergleich als Sintflut verderblicher Schriften anspricht, „welche eben itzt ganz Deutschland, wie eine Sündenfluthe überschwemmen".[42] Von einer publizistisch Paroli bietenden Instanz wie der Wiener und Prager Predigtkritik war am Lech noch keine Rede. Im Hort des konservativen oberdeutschen Katholizismus erschien im Gegenzug ab 1787 das Wochenblatt *Kritik über gewisse Kritiker, Rezensenten und Broschürenmacher*, das als „eine der auflagenstärksten Zeitschriften der Zeit"[43] mittels üppig subventionierter „Kampfpreise" eine „Auflage von geschätzten 3000 bis 5000 reichsweit vertriebenen Exemplaren" auf dem Markt hielt.[44] Die gegenaufklärerische Bekämpfung der kirchenkritischen Publizistik informiert von der Kanzel aus nicht nur das katholische Publikum recht genau über die Broschüren, sondern auch die Forschung über deren Reichweite. Überdies übernahm Augsburg den Nachdruck der inkriminierten Broschüren in ganzen Sammlungen von schließlich 400 Broschüren, sodass ein zeitgenössischer Klosterneuburger Wirtschaftsverwalter seine in die Hunderte zählende Broschürensammlung „aus Abonnements von [Augsburger] Broschüren-Nachdruckern" komplettieren konnte, wobei dort vor allem kirchliche Gegenbroschüren nachgedruckt wurden.[45]

Die Wiener Broschürenproduktion strahlt innerhalb der oberdeutschen Territorien aus, wo sie im Verein mit Aufklärern namentlich Bayerns kirchenkritisch ein durchaus gemischtes Publikum findet. Sie wird etwa im Rezensionsorgan *Litteratur des katholischen Deutschlandes*, herausgegeben ab 1775 vom Banzer Benediktiner Placidus Sprenger, ab dem vierten Jahrgang 1783 beobachtet und mit dem Willen

42 Zeiler, Rede, wie Anm. 40, „Monachologie" 20f., Sintflut 46. Borns Werk „wurde weit über die Grenzen des Habsburgerreichs bekannt" Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, 68; vgl. auch unten Anm. 46; detailliert zu dieser „schärfsten antiklerikalen Streitschrift des josephinischen Jahrzehnts" (in der deutschen Fassung) Jakob, Folianten, wie Anm. 1, 124–129, hier 124.

43 Gier, Buchdruck, wie Anm. 37, 514. Vgl. Hemmerde, Briefe, wie Anm. 38, 135 zur Ergänzung der Predigt durch Druck.

44 Krenz, Druckerschwärze, wie Anm. 39, zur Zeitschrift und ihren Nachfolgepublikationen 170–176, hier 173; ausführlicher Jochen Krenz, Konturen einer oberdeutschen kirchlichen Kommunikationslandschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Bremen 2012, 194–225.

45 Ralf Georg Bogner, Kulturelle Ausgleichsprozesse in Österreich 1750–1800. In: Dieter Breuer (Hg.), Die Aufklärung in den deutschsprachigen katholischen Ländern 1750–1800. Kulturelle Ausgleichsprozesse im Spiegel von Bibliotheken in Luzern, Eichstätt und Klosterneuburg. Paderborn 2001, 429–594, hier 547. Nachgedruckt wurde in Augsburg beispielsweise auch der unten genannte „Vertraute Mönch" (1782) durch Johann Georg Bullmann, und maßgeblichstes Sammelbecken war die von 1783 bis 1788 in 40 Bänden verbreitete „Neueste Sammlung jener Schriften, die von einigen Jahren her über verschiedene wichtige Gegenstände zur Steuer der Wahrheit im Drucke erschienen sind".

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zur Ausgewogenheit kommentiert.[46] Auch im Kurfürstentum wirkten „Medien als Spiegel und Katalysatoren der Modernisierung“,[47] und dies bis nach Wien wie die Schriften Anton von Buchers oder Johann Pezzls. Dessen *Briefe aus dem Novizziat* (Zürich 1780/82) waren bei Kurzböck und Ghelen zu haben, Buchers Satire *Seraphische Jagdlust, das ist vollständiges Porziunkulabüchlein* (1784) am Wiener Herbstmarkt (Katharinenmarkt) bei Michael Benedikt, Buchhändler in Pressburg. Eine Schrift wie *Der in seiner Grundlage erschütterte Koloß des Mönchthumes* (1784), eine angeblich in Ingolstadt, real in Nürnberg gedruckte Abhandlung, hatten zwischen Mitte November bis Mitte Dezember 1784 drei Wiener Buchhändler im Angebot.[48] Der Austausch von Drucken und Informationen läuft in beiden Richtungen und verankert die Wiener Broschürenproduktion als überregionales publizistisches Element im oberdeutschen Kommunikationsraum.[49]

3. Kalender, Almanach, Taschenbuch: Medien der Vernetzung

Noch deutlicher wird die Verquickung der aufklärerischen oberdeutschen Informationsflüsse beim Blick über die Broschürenkriege hinaus auf weitere Medien von popularisierendem Zuschnitt, wie sie als Kalender oder kalendarische Sprossprodukte Almanach und Taschenbuch mit jährlichem Erscheinen (und damit Verstetigung des Absatzes) herauskamen. Broschierte Tagesliteratur und periodische Medien schöpfen nicht nur aus dem identischen Publikumssegment, sondern auch aus dem gleichen thematischen Topf. Eine merkwürdige Kombination von kommentierter Bibliographie und Jahreskalender liegt beim *Kalender ohne Heiligen*

46 Placidus Sprenger (Hg.), Litteratur des katholischen Deutschlandes, vgl. Jg. 1783, Drittes (zu Papstbesuch und Mönchskritik) und Fünftes Stück (zu J. V. Eybel), ebenso Jg. 1785, Drittes Stück (dort u. a. zu Borns „Monachologia“, 78–84). Zur Einschätzung des Journals Krenz, Druckerschwärze, wie Anm. 39, 153–155.

47 Haefs, Charfreytagsprocession, wie Anm. 9, 39.

48 Pezzl: WZ 17.10.1781 Kurzböck, 12.12.1781 Ghelen; Bucher: WZ 03.11.1784; zu Bucher Wittmann, Nachwort, wie Anm. 9; Haefs, Charfreytagsprocession, wie Anm. 9, 48–50. „Der in seiner Grundlage erschütterte Koloß des Mönchthumes; oder vernünftiges Bedenken über die Entstehung, Wesenheit und grundlose Einrichtungen der Ordens- auch Weltgeistlichen im Celibat.“ Ingolstadt (fingiert) 1784, mit explizit josephinischer Tendenz: „Der kluge Vater Joseph hat euch die leuchtende Fackel vorgetragen, sie muß eure noch im Dunkeln gefesselten Sinne beleuchten“, 201. In der WZ von Ghelen, Tomicy und Hörling 13. November –11. Dezember 1784 je um 36 kr. angeboten, mit 201 S. keine Broschüre.

49 In seinen Arbeiten hat Jochen Krenz die Funktionsweise dieses Kommunikationsraums am Beispiel der periodischen Publizistik wegweisend erforscht (Krenz, Konturen, wie Anm. 44; vgl. den umfassenden Forschungsbericht in Krenz, Druckerschwärze, wie Anm. 39, Kap. 2, 12–76, sowie die Erschließung der Zeitschriften innerhalb der „Publizistik aufklärerischer Ausrichtung“ 147–170). Dass dabei das Phänomen der Broschüren unberührt blieb, belegt den Forschungsbedarf.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

vor, herausgekommen 1781 als Jahreskalender für 1782, angelegt auf Periodizität, doch nur einmal erschienen. Nach den kalendarisch korrekten Basisinformationen (Goldene Zahl, Himmels- und Mondzeichen) bietet jeder Tageseintrag statt des Heiligennamens einen überwiegend anonymen Broschürentitel und ein Kurzurteil. Gleich zum ersten Jänner 1782 heißt es programmatisch: „1 Dienstag. Neues Jahr. Die Autorsucht, Ursprung, Beschaffenheit, Ausbreitung, und Folgen derselben, nebst einem großen Verzeichniße derjenigen, welche damit behaftet sind" mit dem Kommentar „Unvollständig wegen neuen Zuwachs."[50] Parodie liegt nicht vor, denn überzeugend viele der etwa 360 Titel von Wiener und etlichen Prager Broschüren[51] sind problemlos nachzuweisen. Der Humor ist meist schal, die Beurteilungen bleiben zu lakonisch, um als Argumente gelten zu dürfen. Pezzls *Briefe aus dem Novizziat* nennt der Kalender „Eine schnurrige Farce" (13. März), die polemische Gegenschrift *unpartheyische Gedanken über die Briefe aus dem Noviziate* „Aeußerst niedrig und grob." (30. Jänner). Der Druck greift die ausgedehntesten Diskussionen aus 1781 auf, die Debatte der niederösterreichischen Tranksteuer mit mehr Beiträgen als der *ADB* bekannt (sieben), Rautenstrauchs *Über die Stubenmädchen in Wien* („Verdient Nasenstüber", 08. Mai) und sechs Gegenschriften („machen Aufsehens", 22. Mai), die Kommentare zu den *Beyträgen zur Schilderung Wiens* von Joseph Maria Weissegger von Weissenegg.[52] Am breitesten dokumentiert der Kalender mit zehn Broschüren den Streit um Schillings *Begräbnisse*, die der Kalender einmal „Kühn und beißend" nennt (08. April) und bei wohl irrtümlicher Zweitnennung „Enthält Unwahrheiten" urteilt (19. Mai). Als Lesestoff folgen zuletzt drei Seiten „Gedanken über eine alte Schreibfeder" (46–48) mit kurzen Reflexionen der Anwendungsbereiche von Schrift als Kulturtechnik, womit sich das Produkt, sonst um Ausgleich bemüht, implizit in die Reihe der Skriblerkritik einreiht. Eine gebrauchte Feder veranlasst den Exkurs, gefunden vom anonymen Verfasser beim Spaziergang auf jenem Feld, „wohin der Unrath aus der Stadt geführt wird" (46), auf Müllkippe bzw. Mistplatz.

50 „Die Autorsucht Ursprung, Beschaffenheit, Ausbreitung, und Folgen derselben […]". Wien: Gerold 1781 (Wernigg, 2169).

51 Vgl. 19.03. „Der Friseur mit dem Stubenmädchen vorm Thore, oder der kleine Frühlingsspaziergang um Prag. […] Muß freylich schön Wetter seyn", 12. 17.04. „Der Schuh mit dem rothen Absatze, aus dem Französischen ins Böhmische übersetzt. […] Gehört nur für den Adel." 15.

52 Tranksteuer: sieben Beiträge am 25.04., 17.05., 11.08., 18.08., 19.08., 30.10. und 4.12.; vgl. die Rezensionen der ADB 48 (1781), 255–264. – Stubenmädchen: 08.05., 09.05., 20.05., 30.05., 20.06. und 03.10.; 29.11. dass. mit neuem Kommentar. – Beyträge: 22.05., 23.05., 26.09., 28.10. und 28.11. Josef Maria Weissegger von Weissseneck, Beyträge zur Schilderung Wiens. Wien: Kurzböck 1781, ähnlich Schillings „Begräbnissen" als Kirchenkritik im Gewand eines topographischen Berichts (dazu Kai Kaufmann, „Es ist nur ein Wien!" Stadtbeschreibungen von Wien 1770 bis 1873. Wien 1994, 168–172; Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, 43–46).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Im Gegensatz zum *Kalender ohne Heiligen* waren dem *Katholischen Fantasten- und Predigeralmanach auf das Jahr 1783* zwei Jahrgänge beschieden. Er belegt die überregionale Vernetzung aufklärerischer Meinungsbildung unter Einschluss der Broschüren. Das vorgeblich in „Rom, Madrid und Lisabon, auf Kosten der heiligen Inquisition" gedruckte Pamphlet stammte von Grattenauer in der Reichsstadt Nürnberg, einem nicht der bayerischen Zensur unterworfenen Verleger der Aufklärer in Bayern. Der zweite Jahrgang deklariert Herkunft und Tendenz unzweideutig, weil dem Wiener Kammerjäger gewidmet und mit einem Frontispiz „[der Wiener Kardinal] Migazzi ärgert sich" versehen.[53] Die Monatstafel des Kalenderteils nennt statt der Tagesheiligen vereinzelt Nachnamen, die sodann im Leseteil in Gestalt eines ausführlichen Autorenregisters identifiziert und als „dumme […] Kerls" (Vorrede, Bl. A4r) aus dem katholischen Klerus ausgestellt werden. Dabei ermöglichen die offene Form des Almanachs und seine hohe Akzeptanz beim Lesepublikum des späten 18. Jahrhunderts eine Publikumsbindung der besonderen Art. Denn wer immer die Liste der Reaktionäre verlängern möchte, „der beliebe" den Namen des öffentlich Bloßzustellenden „samt den Beweisen seiner Anforderung in irgend eine gelehrte Zeitung bis längstens den 15 April 1783. einrücken zu lassen. Wir werden ihn 1784. getreulich nachtragen" (Bl.)(3v), eine Denunziation im Namen der Aufklärung, auch ein Aspekt ihrer Dialektik. Ganze bayerische Klöster sind aufgefordert, ihren Konvent namentlich einzureichen. „Vor allen übrigen beschwören wir die Herrn Verfasser des: *Vertrauten Mönchs*; der *Betrachtungen über Herrn von Hay Circularschreiben*; der *Anmerkungen zum Hirtenbriefe des Bischofs von Laybach*; des *Sendschreibens an den Stephansthurmknopf*; und anderer ähnlicher Werke um ihren Tauf- und Zunamen, und gehörige Titulatur" (Bl.)(4r). *Der vertraute Mönch* und der *Thurmknopf,* von dem bereits die Rede war, sind Wiener Drucke bzw. Antworten auf solche, die beiden anderen zirkulierten dort ebenso.

Das Modell solcher Aktivierung des Lesepublikums liegt in Karl Friedrich Bahrdts *Kirchen- und Ketzer-Almanach aufs Jahr 1781*, dem expliziten Vorbild des *Fantasten- und Predigeralmanachs*. Viel dichter an Einträgen von (es sind nur) Autoren, will Bahrdts überkonfessionell angelegter polemischer Almanach „eine Revue der christlichen Kirche aus den beyden letzten Decennien" bieten, „wo Regiment für Regiment aufmarschirt", was beispielsweise auch den Lessingschen Fragmentenstreit umfasst. Die Regimentsnamen habe der Verfasser vergessen, aber es sind, „deucht mich", etwa die „Legion der Hammelsköpfe", die „Doppelzüngler", die „christlichen Scharfrichter" usw.[54] Der katholische Rückgriff auf dieses

53 „Dem Hochgelehrten Herrn Peter Hensy Privilegirten Vertreiber des Ungeziefers im Schmidischen Bierhaus Nro 1112. auf dem Neuenmarkt zu Wien neben der Schmiede", Katholischer Fantasten- und Predigeralmanach auf das Jahr 1784, Bl. A2r-A3v, signiert „Der Verfasser".

54 Karl Friedrich Bahrdt, Kirchen- und Ketzer-Almanach auf das Jahr 1781. Häresiopel [= Züllichau] im Verlag der Ekklesia pressa [= Frommann], ÖNB, online unter: http://data.onb.ac.at/rep/10863394

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Vorbild knüpft sich an Bahrdts Programm der Bekämpfung von Aberglauben und Intoleranz durch eine Verbindung interkonfessionell aufklärerisch gesinnter Publizisten unter der Geheimbundprogrammatik der „Deutschen Union". Damit waren auch die aufklärerischen Publizisten der Broschüren gemeint. Gianluca Paolucci hat die Vereinigung als einen „ungewöhnliche[n] Versuch" charakterisiert, freimaurerische und illuminatische Praktiken aus dem „Arkanraum der Logen […] im Bereich der literarischen Öffentlichkeit durch die 'Medien´ der Zeit zu übertragen", mit dem Hauptinteresse an einer „Kooptation von Autoren".[55] Die Union wirkte vor allem in der Habsburgermonarchie, und als „Haupt-Diözesan oder Geschäftsträger der Union für die k. k. Staaten" fungierte der dadurch in viele Konflikte geratene Wiener Broschürenverleger Georg Philipp Wucherer. Kein Wunder, dass die Liste der meistverbotenen Autoren 1783 bis 1791 mit 15 Einträgen unangefochten Bahrdt anführte.[56] Über die (hier nicht auszuleuchtende) heftige Debatte rund um das Freimaurerpatent Josephs II. von 1785 hinaus stehen auch die Wiener Broschüren und ihre Akteure im Wirkungszusammenhang radikaler Aufklärung.

4. Zusammenfassung: Aufklärungsdynamik, Broschürenhype und Restauration, 1780/1800

Die Spezifik der populären Publikationen im beginnenden Josephinismus stammt aus der Weiterentwicklung des pluralistisch-polemischen Öffentlichkeitstyps spättheresianischer Prägung. Im Modus eines öffentlich geführten Streitgesprächs und in der Rhetorik von Anklage und Defension, Appell und Gegenrede entfaltet der Meinungsmarkt eine eigene Dynamik, die nach den Anfängen detailreicher Kritik kirchlicher Gebräuche ab ca. 1782 auf die Grundfesten kirchlicher Organisation (Papsttum, Klerus) und zuletzt auf den Herrscher übergreift. Historiographisch hat Ernst Wangermann den außenpolitischen publizistischen Austausch zwischen Wien und Berlin ebenso detailreich beleuchtet wie die im Habsburgerreich unter

(03.07.2024), Vorrede, Bl. a2v und a3r. – „Hätte nicht Bahrdt seinen Almanach geliefert, so wäre wohl an vorliegenden niemals gedacht worden." Fantasten- und Predigeralmanach auf das Jahr 1783, Vorrede, Bl.)(3r.

55 Gianluca Paolucci, Moderne Mysterien: Carl Friedrich Bahrdts ‚Deutsche Union' zwischen Geheimnis und Öffentlichkeit (Mit einigen Anmerkungen über Schillers „Don Karlos"). In: Monatshefte 107/1 (2015), 1–25, hier 4 und 2; zur Verbindung mit Wien vgl. Uemura, Öffentlichkeit, wie Anm. 1, 58; 51–56 zur Deutschen Union in der Habsburgermonarchie, zu Wucherer passim. Insgesamt belangvoll zum Informationsmanagement im Josephinismus.

56 Bachleitner, Zensur, wie Anm. 1, 84 (Liste); vgl. zu Bahrdt und Wucherer 68–69. „Indirekt war der Fall Wucherer verantwortlich für die Wiedereinführung der Präventivzensur." 69.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Joseph II. manifeste Reziprozität zwischen der Steuerung öffentlicher Meinung mittels Broschüren und deren Rückwirkung auf die Obrigkeit, beispielsweise in der Frage der Begräbnisse.[57] Die Aufladung der Broschürenproduktion mit Elementen von Literarizität hat seit Leslie Bodi immer wieder die Literaturwissenschaft eingeladen, einen Entwicklungssprung des literarischen Feldes zu konstatieren, was nicht unbestritten blieb. Im geschilderten Kontext des oberdeutschen Kommunikationsraums erscheint diese Literarisierung auch in den Periodika als „Infotainment",[58] was die Wiener Broschüren dem breiteren Publikationsbündel popularisierender Aufklärung von Zeitschrift und Broschüre, Almanach und Kalender beiordnet, aus deren Einbezug ein klareres Bild auch des Wiener Meinungsmarktes resultieren könnte. Den aufklärerischen Anteil kirchen- und religionskritischer Wiener Broschüren am solcherart vernetzten multimedialen und über Wien hinausgreifenden Informationsaustausch sollte die vorliegende kurze Darstellung beleuchten, um die Forschungsperspektiven der Medienpolitik und der literarischen Entwicklung zu komplettieren.

Insgesamt repräsentiert das populäre Kommunikationsaggregat der Wiener Meinungsbildung eine kurzlebige Medienrevolution, die aus der historisch neuartigen Interaktion intensiv bespielter Medien mit einem von hoher Zukunftserwartung beseelten Lesepublikum resultierte. Die Zukunftserwartung galt der Aufklärung und der Abschaffung von Belastungen und Missbräuchen. Der Mechanismus der Aufschaukelung von Publikumserwartungen erscheint als medialer Hype, ein Terminus für befristete kollektive Aufregung im Zeichen eines Versprechens.[59] Das Versprechen der frühen 1780er Jahre hieß Joseph. Seine Einlösung als Liberalisierung öffentlicher Meinungsbildung hielt nicht lange, weder in Schrift, noch in freier Rede.[60] Über die Lesefähigkeit und Lesefreudigkeit „im kalten, bücherscheuen

57 Zur politischen Dimension der Auseinandersetzung zwischen Berlin und Wien am Beispiel der „Briefe aus Berlin über verschiedene Paradoxe dieses Zeitalters (1784) Wangermann, Waffen, wie Anm. 1, 96–103, wobei er in Wien einen „politischen Reifeprozess" angestoßen sieht (101; vgl. zur Wiener Rezeption auch Uemura, Öffentlichkeit, wie Anm. 1, 127–132); von „schriftstellerischen Sekundanten der Regierung" beim Kampf gegen die Kirche spricht Wangermann 72 (und öfter); zur konkreten Zusammenarbeit vgl. 54–55. Einschränkend: „Wangermann's argument is limited to writings directly about the religious reforms." Heather Morrison, Authorship in Transition: Enthusiasts and Malcontents on Press Freedoms, an Expanding Literary Market, and Vienna's Reading Public. In: Central European History 1/46 (2013) 1–27, hier 3, Anm. 8.

58 Krenz, Konturen, wie Anm. 44, 60.

59 „Hype culture is strictly related to the concept of expectation. In sociology, expectation is defined as an idea about the future which is created and diffused through social interaction." wikipedia, Abfrage 12.01.2024.

60 Vgl. dagegen zum Nachwirken josephinischer Reformen in der Beamtenausbildung den Beitrag von Gernot Waldner in diesem Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Wien", wie Alxinger 1784 prägnant formulierte,[61] wissen wir wenig, auch die Lektürekabinette waren in den späten 1790er Jahren geschlossen worden. Blumauers *Travestierte Aeneis* war 1798 durch Hofdekret, seine Gedichte durch Rezensur „als den guten Sitten und der Religion entgegen" verboten.[62] Eine Broschüre *Uiber die Hochzeiten in Wien* schildert 1781 ein ausführliches privates Tischgespräch, bei dem ein Meister Jakob seine Erfahrung mit politischer Meinungsäußerung berichtet. Er habe sich durch freie Rede „einmal s' Maul verbrennt, wegen den lezten preußischen Krieg. Wär bald ins Polizeyhaus kommen", er habe nämlich „d'Wahrheit gsagt".[63] Gesprächssituationen mit politischen Erörterungen erforderten um 1800 noch immer oder schon wieder große Vorsicht. In der Wiener Öffentlichkeit findet Johann Gottfried Seume auf der Durchreise im Winter 1801/02 das Wort zur Politik völlig verstummt, in den Kaffeehäusern „eine so andächtige Stille […], als ob das Hochamt gehalten würde, wo jeder kaum zu atmen wagt." Einen Rückzugsort freilich behielt das in den Broschüren so breit ausgefaltete, aber wieder versiegte freie Reden über lokale Beschwernisse, nämlich im Volkstheater.[64] Schikaneders „großer Vorzug ist Lokalität, deren er sich oft mit einer Freimütigkeit bedient, die ihm selbst und der Wiener Duldsamkeit noch Ehre macht. Ich habe auf seinem Theater über die Nationalnarrheiten der Wiener Reichen und Höflinge Dinge gehört, die man in Dresden nicht dürfte laut werden lassen, ohne sich von höherem Orte eine strenge Weisung über Vermessenheit zuzuziehen."[65] Wo es ‚eh nur ein Theater' war, blieb die restaurative Obrigkeit noch nachsichtig.

61 Johann Baptist Alxinger, Sämtliche poetische Schriften, Leipzig (nicht in der Wiener Ausgabe) 1784, „An mein Buch". In: Rosenstrauch-Königsberg, Literatur, wie Anm. 1, 141–150. hier 143; zu den Umständen der beiden verschiedenen Ausgaben Wolf, Glanz, wie Anm. 1, 113.

62 Zit. Rosenstrauch-Königsberg, Literatur, wie Anm. 1, 326.

63 Uiber die Hochzeiten in Wien. Wien: Ghelen 1781, ÖNB, http://data.onb.ac.at/rep/10417F12, 23f.

64 Vgl. zur Entwicklung der Öffentlichkeit nach 1792 auch den Beitrag von Martin Eybl in diesem Band.

65 Johann Gottfried Seume, Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802, Leipzig [2]1803, Projekt Gutenberg, online unter: https://www.projekt-gutenberg.org/seume/syrakus/syrak06a.html (04.07.2024), Kapitel 6.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Susana Zapke

Der Wiener Prater nach 1766

Ein neuer Ort der Öffentlichkeit und die josephinische Utopie der Geselligkeit

Ein zunächst ausschließlich der Aristokratie vorbehaltenes Jagdrevier, außerhalb der befestigten Stadt, wurde durch ein Dekret Kaiser Josephs II. vom 7. April 1766 zu einem für die gesamte Wiener Bevölkerung zugänglichen Erholungsraum. Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist der Entstehungsprozess dieses öffentlichen Raumes[1], der Wiener „Bratter", wie er im 18. Jahrhundert auch genannt wird, und die nicht nur sozialen, kulturellen und damit habitusbedingten Implikationen, sondern auch die Standestransgressionen, die die kaiserliche Entscheidung damit rein theoretisch oder auch faktisch in Bewegung setzte. Letztlich stellt sich die Frage, ob es sich im Kontext des aufgeklärten Absolutismus um einen Beitrag zur sozialen Nivellierung handelte oder ob der neue Raum eher der Aufrechterhaltung der bestehenden sozialen Segregation diente.[2]

1. Eine methodologische Vorbemerkung

Die interdisziplinär ausgerichtete Tagung *Wien um 1800. Eine Großstadtkultur im historischen Umbruch*, die der vorliegenden Publikation vorausging, verhandelte die lokalen Spezifika einer Stadt an der Schwelle ins 19. Jahrhundert entlang ihrer urbanen und (alltags-)kulturellen Praktiken. Die folgenden Überlegungen stützen sich sowohl auf die literarische Produktion der Zeit[3] über den Prater als auch auf die Untersuchung der Feuerwerkspektakel von Johann Georg Stuwer als Exempel einer neuen Form der öffentlichen (Massen-)Unterhaltungskultur und als Raum der Begegnung aller Stände sowie – mit Ausnahme des einfachen Volkes – der Selbstrepräsentation von Hof, Adel und aufgeklärtem Bürgertum. Die Erkenntnisse der aktuellen Stadtforschung zur Urbanisierung und Vergesellschaftung von Raum sollen hierbei berücksichtigt werden.[4] Fragen nach den Konstitutionsbedingungen

1 Vgl. zur Spezifik der Wiener Öffentlichkeit den Beitrag von Martin Eybl in diesem Band.

2 Vgl. zur sozialen Nivellierung innerhalb der Beamtenschaft auch den Beitrag von Gernot Waldner in diesem Band.

3 Vgl. dazu die Beiträge von Daniel Ehrmann, Daniel Fulda, Elisabeth Grabenweger, Johannes Frimmel, Mathias Mayer und Lydia Rammerstorfer in diesem Band.

4 Vgl. dazu auch den Beitrag von Gernot Mayer in diesem Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

eines öffentlichen Raumes an der Peripherie der Stadt, nach den neuen Spielregeln der Geselligkeit und den sozialen Interaktionen und Differenzierungen sowie nach den (alltags-)kulturellen Praktiken, die die Kohäsion dieses neuen Raums gewährleisten und damit seine Eigenlogik definieren, werden exemplarisch anhand ausgewählter Stadtbeschreibungen, Reiseberichte und Broschüren sowie an neuen Formaten einer in situ entwickelten, multimedialen Unterhaltungskultur[5] untersucht. Nicht zuletzt wird auch die Frage nach der Institutionalisierung einer damit verbundenen (neuen) bürgerlichen, kulturkonsumierenden Öffentlichkeit von Bedeutung sein.[6]

2. Die Konstitution von Öffentlichkeit: Der Prater als Projektionsfläche urbaner Vergesellschaftungsformen

Ein zentrales Medium der Habsburgermonarchie, das 1703 gegründete *Wien[n]erische Diarium*, verkündete am 9. April 1766 in Form eines kurzen Avertissements die kaiserliche Verordnung vom 7. April, wonach der Wiener Prater – im Original „Bratter" – der gesamten Bevölkerung ohne Unterschied des Standes zu jeder Tages- und Jahreszeit öffentlich zugänglich sei. Mit diesem Edikt Josephs II., der seinem Regierungsprinzip *Virtute et Exemplo* folgte, wurde aus seinem privaten Jagdrevier ein öffentlicher Vergnügungsraum für die gesamte Wiener Bevölkerung und zwar „ohne Unterschied jedermann", wie es wörtlich heißt. „[…] das künftighin und von nun an, zu allen Zeiten des Jahrs, und zu allen Stunden des Tags, ohne Unterschied jedermann in den Bratter, sowohl als in das Stadtgut frey spatzieren zu gehen, zu reiten und zu fahren, und zwar nicht nur in der Hauptallee, sondern auch in den Seitenalleen, Wiesen und Plätzen."[7]

5 Vgl. dazu den Beitrag von Simon Karstens in diesem Band.

6 Obwohl diese Frage aufgrund des hier vorgegebenen Rahmens nur angerissen wird, sei auf die einschlägigen Studien von Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1990; hier insbesondere II. Soziale Strukturen der Öffentlichkeit, § 5 Institutionen der Öffentlichkeit, 90–107 und Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Leipzig 1908. In: ders., Gesammelte Werke. Band 11: Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt a. M. 2006, 403–453, hingewiesen.

7 Avertissement, Wien, den 7. April 1766. In: Wienerisches Diarium, oder Nachrichten von Staats, vermischten, und gelehrten Neuigkeiten. Verlegt bey den von Chelischen Erben, Nr. 29, den 9. April 1766. Wienerisches Digitarium, online unter: https://digitarium-app.acdh-dev.oeaw.ac.at/view.html?id=edoc_wd_1766-04-09 (01.09.2023).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Damit hatte die Geburtsstunde des Praters geschlagen, und Kaiser Joseph II. wurde als Wohltäter des Volkes in das kollektive Gedächtnis Wiens eingeschrieben.[8] Die Öffnung des kaiserlichen Jagdreviers für Besucher aus allen Gesellschaftsschichten sollte nicht nur den physischen und imaginären Stadtraum ins Unermessliche erweitern, sondern auch den Alltag der Wiener im Sinne eines neuen Verständnisses von Geselligkeit, basierend auf öffentlichem *Divertissement*, grundlegend verändern. Die Vergesellschaftung der Wiener Gärten – zunächst des Praters im Jahr 1766, des Augartens im Jahr 1775 und Schönbrunns seit 1779 – ist im Zusammenhang mit einer deutlichen demographischen Expansion in der josephinischen Epoche zu verstehen. Es sei daran erinnert, dass die Einwohnerzahl Wiens zwischen 1683 und 1775 von 75.000 auf 200.000 anstieg. Die Politik der öffentlichen Gärten zeugt darüber hinaus von der Autorität des Kaisers als Stadtplaner in einer Zeit starker urbaner Veränderungen. Private Gärten in der Stadt oder noch häufiger in unmittelbarer Umgebung der Stadt waren primär Orte der Geselligkeit und dadurch der Repräsentation der gesellschaftlichen Macht des Adels vorbehalten. Insofern bedeutete die Öffnung der adeligen Gärten nicht nur die Erweiterung des Stadtraums, sondern auch die Neukonfiguration sozialer Räume und damit ein grundsätzlich neues Verständnis für die Spielregeln der Geselligkeit.[9] Wien bietet in dieser Hinsicht eines der signifikantesten Beispiele – unter den damaligen mächtigsten Städten wie Paris, London oder Neapel – für die Folgen, die die politisch motivierte Vergesellschaftung von öffentlichem Raum für die neue Geselligkeitsformen von Adel, Bürgerlichkeit und einfachem Volk gehabt hatte. In keiner Stadtbeschreibung des 18. Jahrhunderts fehlen daher der Prater und der

8 Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wurde der gnädige Gestus des Kaisers als wesentlicher Bestandteil der Definition des Wiener Praters fortgeführt: „Wia unser Steffel noch vom Linagrab'n umgeben war, / da war der Prater nur für d'noblen, reichen Leut'. / Bis Kaiser Josef eines Tag's den Prater aufg'macht hat / für Jung und Alt zu seiner Lust und Freud'.", *Hand weg von unser'n Prater!* von F. P. Fiebrich, op. 357, um 1900/10, siehe Susana Zapke, Trompe-l'oeil. Besungene Illusion und immanente Desillusionierung. In: Susana Zapke / Wolfgang Fichna, Die Musik des Wiener Praters. Eine liederliche Träumerei. Unbekannte Lieder aus zwei Jahrhunderten. Wien 2023, 23–60, hier 25. Die auf Joseph II. zurückgehende „Praterhetz" blieb dem Prater als Leitmotiv eingeschrieben. Über dem Eingang des Wirtshauses „Zum römischen Kaiser" war 1802 noch zu lesen: „Vivath der Kaiser Joseph sol leben, weil er uns die Freiheit im Pratter hat gebn.", ebd., 27.

9 Siehe zur Entwicklung der öffentlichen Gärten in Wien und generell zur Verwaltung urbaner Räume im 18. Jahrhundert Eric Hassler, „Quand le paysage suggère le politique: inscriptions paysagères de l'aristocratie de la monarchie des Habsbourg d'Autriche (deuxième moitié du XVII^{e}-première moitié du XVIII^{e} siècle)". In: Judit Maar / Traian Sandu (Hg.), Paysages en dialogue: espaces et temporalités entre centres et périphéries européens, Cahiers de la Nouvelle Europe, 15 (2012), 255–267; David Do Paço, Aménagements urbains et reconfiguration d'une sociabilité aristocratique: Les jardins viennois du XVIII^{e} siècle, Lumières, 2013, Nr. 21, 91–104; Kai Kauffmann, „Es ist nur ein Wien!" Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik. Wien – Köln – Weimar 1994.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Augarten als zentrale Räume einer neuen *delectatio publica*.[10] Darüber hinaus stellte der Prater für Joseph II. ein kontrapunktischer Ort der Erlustigung dar, fernab der strikten Moral und des höfischen Protokolls der Stadt.[11]

Am 17. April 1766 erließ der Kaiser ein weiteres Dekret, wonach „allen bürgerlichen Gastgebern und Coffeesiedern, welche in den Bratter tractiren, Wein, Bier, Coffee und dergleichen ausschenken, auch zu diesen Ende Zelten aufschlagen", die Genehmigung unentgeltlich zu erteilen sei.[12] Ende April 1766 soll es neben Zelten am Eingang bereits ein erstes Kaffeehaus, ein Ringelspiel mit Schlitten und Pferd, einen Telegrafen und Musikanten gegeben haben.[13] Fast alle Gastwirte der Stadt und viele Weinbauern aus den Vororten siedelten sich hier ebenso an wie Händler von Lebensmitteln und Getränken aller Art. Der Weg in den Prater führte durch das weitläufige Glacis; belebte Wiesen, auf denen nicht nur die Wiener flanierten, sondern sich auch zahlreiche Märkte, Händler und Gewerbebetriebe in rudimentären Holzbauten ansiedelten.[14] Allgegenwärtig war ebenso das Militär, das das Glacis als Exerzierplatz nutzte. In der Dunkelheit wurden die Glacis eher gemieden, da kam die Erschließung der kaiserlichen Jagdreviere gerade recht. Die Eroberung des einst elitären Raumes vollzog sich innerhalb weniger Wochen. Wenn der bedeutende italienische Dichter und Opernlibrettist Pietro Metastasio bereits im Eröffnungsjahr 1766 von der großen Menschenmenge schreibt, „die den Prater

10 „On peut à présent dire à bon droit de l'Augarten et du Prater: Jam sunt Deliciae Populi, quae fuerant Domini" [Man kann nun mit Recht vom Augarten und vom Prater sagen: Jam sunt Deliciae Populi, quae fuerant Domini]. Dieses Zitat ist aus M. Valerii Martialis, *Epigrammaton libri, Liber de spectaculis* entlehnt. Im Original lautet es „Reddita Roma sibi est et sunt te preside, Caesar, deliciae populi, quae fuerant domini". In: Ignaz de Luca, Wiens gegenwärtiger Zustand und Josephs Regierung. Wien 1787, 269; siehe auch: Friedrich Nicolai, Beschreibungen einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitte. Berlin 1788, Bd. 3/2, 22; Johann Graf Fekete de Galántha, Wien im Jahre 1787. Skizze eines lebenden Bildes von Wien, entworfen von einem Weltbürger. Aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben von Victor Klarwill. Wien – Leipzig – Berlin, München 1921, 85–87.

11 Der Regent inszenierte diese Ambivalenz sogar bewusst, indem er jegliche Reverenz im Prater untersagte und damit seine incognito-Präsenz sicherte. Auch als Rückzugsort mit seiner Geliebten soll der Prater fungiert haben, indem er sich folgendermassen äußerte: „l'assurance d'un amour aussi sauvage que le lieu" (die Versicherung einer Liebe, die so wild ist wie der Ort). Charles-Joseph de Ligne, Mélanges militaires, littéraires et sentimentaires. Paris 1795–1811, vol. 1, 198 und vol. 24, 33–78, zitiert in David do Paço, Aménagements, wie Anm. 9, 100.

12 Wienerisches Diarium, Nr. 32, Sonnabend, den 19. April 1766, 8. Siehe ÖAW- Austrian Center for Digital Humanities and Cultural Heritage, online unter: https://www.oeaw.ac.at/acdh/projects/completed-projects/wiennerisches-diarium-digital/ (04.07.2024).

13 Ebd., 12.

14 Hans Pemmer / Nini Lackner, Der Wiener Prater einst und jetzt. Wien 1935, 11. Die sogenannte Consignation, eine Liste der verschiedenen Zünfte, die auch im Prater angesiedelt waren, befindet sich im Wiener Stadt- und Landesarchiv: Akten des Oberstjägermeisteramtes, Fasz. 113, Fol. 791–794, Fußnote 45.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

an Sonn- und Feiertagen bevölkert", und dabei in erster Linie die Musik und die Erfrischungszelte erwähnt, so haben wir hier ein erstes glaubwürdiges Tableau von den Anfängen des Wiener (Wurstel-)Praters.[15] Zwei Jahrzehnte später, 1788, schrieb Mozart einen vierstimmigen satirischen Kanon, KV 558, mit dem Titel: „Gehn ma in'n Prada, gehn 'ma in d'Hötz", was sich auf das Hetztheater bezieht, schon vor 1788 eine der Hauptbelustigungen der Wiener.[16]

3. Bildliche Repräsentation eines elitären Raums

Ein kurzer Blick auf die Visualisierung des Wiener Praters in den ersten Dekaden seines Bestehens zeigt, dass er trotz seiner neuen öffentlichen Bestimmung noch lange Zeit als aristokratischer Raum wahrgenommen wurde.

Der Prater als Bildmotiv blickt auf eine lange und fruchtbare Tradition zurück. Kaum ein anderer Vorort Wiens wurde so häufig bildlich dargestellt, wobei bezeichnend ist, dass der Prater in den ersten Jahrzenten nach seiner Eröffnung weiterhin als aristokratisches Revier dargestellt wurde.[17] Vor der Eröffnung durch Kaiser Joseph II. im Jahre 1766 drehten sich die Motive um eine dekorative Landschaftsdarstellung im Sinne des Barock sowie um Jagdszenen als höfisches Divertissement. Die erste bildliche Repräsentation des historischen Themas der Öffnung des Praters für die Öffentlichkeit stammt von Johann Hieronymus Löschenkohl: *Die neue Prater Lust oder Das vergnügte Wienn in seinem Geliebten Josef* (1781) und zeigt eine ausschließlich adelige Hofgesellschaft.[18] Neben Kaiser Joseph II. sind scherenschnittartig Feldmarschalle der kaiserlichen Armee, Obersthofmeister und Erzherzöge abgebildet, unter anderem Freiherr Gideon Ernst von Laudon, Erzherzog Maximilian II., Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen mit seiner Gemahlin Maria Christina, Graf Lacy, Fürst Rosenberg und Graf Nádasdy.[19] Auch der von Andreas Ziegler 1780

15 Ebd., 13. Zitiert aus Pietro Metastasio, Lettere al Fratello avv. Leopoldo: dagli autograf della Biblioteca Nazionale di Vienna / Pietro Metastasio: a cura di Antonio Costa. Palermo 1924; siehe auch Alberto Beniscelli / Francesco Cotticelli / Duccio Tongiorgi (Hg.), „Di Vienna e di me" Dalle lettere di / Aus den Briefen von / From the Letters of Pietro Metastasio. Specula Spectacula, vol. 12. Wien 2021.

16 Zum Hetztheater siehe Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien. Wien 1994, Bd. 3, 175.

17 Vgl. zur Darstellung der Bevölkerung den Beitrag von Werner Telesko in diesem Band.

18 In Hans Tietze (Hg.), Alt-Wien in Wort und Bild. Vom Ausgang des Mittelalters bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. Wien 1924, 115.

19 Es folgten weitaus populärere Bilder Löschenkohls aus dem Prater, aber keines davon zeigte den Kaiser im Kontakt mit dem Volk, wie es sonst ein wiederkehrendes Motiv bei ihm war. Siehe Nora Sternfeld, „Die neue Öffentlichkeit im Bild. Ein Bildreporter im Dienste ihrer Majestät". In: Monika Sommer (Hg.), Hyeronymus Löschenkohl – Sensationen aus dem alten Wien. Wien Museum, Ausstellungskatalog 2009, 114–125.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 1 Die neue Prater Lust oder Das vergnügte Wienn in seinem Geliebten Ioseph, 1781. Quelle: Johann Hieronymus Löschenkohl, Wien Museum, Inventarnr. 32713.

gezeichnete Grundriss des Gallitzinlusthauses im Kaisergarten – ein 1775 errichtetes Lusthaus des seit 1762 in Wien residierenden russischen Gesandten Demetrius Michailowitsch Gallitzin – unterstreicht weiterhin den aristokratischen Charakter des Praters und somit die bildliche Kontinuität seines elitären Anspruchs.[20] Der erste Plan des Praters als topographische Bestandsaufnahme wurde erst im Jahr 1782 von Mauer gezeichnet und gestochen. Er zeigt bereits 47 Objekte, darunter 43 Wirtshäuser, zwei Ringelspiele und die „optica Nova", wobei das Lusthaus und seine Umgebung als Zentrum des ehemaligen kaiserlichen Jagdreviers durch ein größeres Format besonders hervorgehoben werden.[21] Erst ab dem Biedermeier

20 Johann Andreas Ziegler, Gartenanlage des russischen Botschafters im Prater („Plan du Pavillon et du Jardin de l'Ambassadeur de Russie Prince de Gallitzin au Prater"), um 1780. Stadt- und Landesarchiv Sammelbestand P56204V2.

21 Prater und szenographische Darstellung des Lusthauses samt nächster Umgebung, gezeichnet und „auf eine neue erfundene Art" gestochen von Mauer, Wien 1782. Stadt- und Landesarchiv, Signatur 3.2.1.1.P1.518.2. [Vgl Katalogeintrag der ÖNB: Grundris Vom Augarten und Prater sambt dem Lusthaus im Prospect aufgehoben, … : die Entfernungen von einem Ort zu dem anderen zu wissen sind die Klaftern in Schritte u: in Quadrate eingetheilt, deren eines 100, das andere 150

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

fanden allmählich volkstümliche Szenen Eingang in die bildliche Darstellung des Praters, etwa bei Johann Wenzel Zinke (1827) als Beilage zur *Wiener Theaterzeitung* oder etwa deutlich später in Matthias Rudolph Tomas *Prater Scenen* um 1870[22], wodurch der Raum erstmals aus einer alltagsgeschichtlich-volkstümlichen Perspektive dargestellt wurde.[23]

4. Der Wiener Prater in der Literatur: 1766 – ca. 1810

Die Broschürenflut des ausgehenden 18. Jahrhunderts machte auch vor dem Prater als literarischem Motiv nicht halt, zumal die Eröffnung durch den Regenten ein höchst aktuelles Sujet und Anlass zur Huldigung bot. Es handelt sich dabei um materiell und editorisch minderwertige Gebrauchsschriften, die im Zuge der Veröffentlichung des Zensurdekrets, d. h. der Erweiterung der Pressefreiheit, explosionsartig auf den Markt kamen.[24] Kennzeichnend für diese kurzen Texte ist, dass sie bei aller Unterschiedlichkeit der Autoren und Zielsetzungen eine koinzidierende Wahrnehmung und damit auch Beschreibung dieses neu entstandenen öffentlichen Raumes in Wien zeigen, die im Folgenden exemplarisch aufgezeigt werden soll.[25]

Nur wenige Wochen nach der kaiserlichen Verordnung erschien die erste Publikation über den Prater in Form einer Ode in 64 Versen. Verfasser des Büchleins mit dem Titel *Ode auf den Prater* (1766) war Michael Denis, verlegt wurde es bei Trattner. Das Vergil-Zitat *Deus nobis haec otia fecit* („Ein Gott hat uns diese Muße geschaffen") steht programmatisch am Anfang, gefolgt von der ersten Strophe, die

---

enthält … . Versch. Maßstäbe Mauer, … [Mitwirkende] 1782], online unter: http://data.onb.ac.at/rec/AC03896615 (04.07.2024); auch in der Federzeichnung von Wilhelm Friedrich Schlotterbeck von 1810 ist der Nobelprater, d.h. die Prater Hauptallee, abgebildet. Wien Museum, Online-Sammlung, Inv. Nr. 65307.

22 Siehe Johann Wenzel Zinke, „Der erste May im Prater. Zauberpantomime von Rainoldi. Läufer in der Hauptallee", Gallerie drolliger ½ Scenen zur Theaterzeitung, 1. Jg., Nr. 11, 1827 und Matthias Rudolph Toma, „Prater Scenen", Litographien um 1870. Wien Museum, Online-Sammlung, u.a. Beim Kasperl („Prater Scenen" Inv. 57822/1) und Beim Volkssänger („Prater Scenen" Inv. 57822/2), online unter: https://sammlung.wienmuseum.at/ (04.07.2024).

23 Zur Repräsentation des Praters in der Malerei von ca.1637 bis 1900 siehe Hans Pemmer, „Der Prater in Malerei und Graphik bis 1900". In: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, 27 (1938), 222–240.

24 Ich bedanke mich bei meinem Kollegen Johann Sonnleitner für fruchtbare Gespräche und wertvolle Hinweise herzlichst. Siehe zur Broschürenflut Leslie Bodi, Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. Frankfurt a. M. 1977; zur kritischen Stellungnahme durch die Zeitgenossen siehe Aloys Blumauer, Beobachtungen über Österreichs Aufklärung und Litteratur. Wien 1782.

25 Vgl. zum Broschürenstreit den Beitrag von Franz M. Eybl in diesem Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

das Ereignis zu einer paternalistischen Geste des Kaisers stilisiert: „Im lieblichen Gefilde, / prangt jener schöne Wald. / Da spühr' ich JOSEPHS Milde, / in himmlischer Gestalt. / – Als Kaiser? – Nein, als Vater, / ließ er den Schluß ergehn: / Der anmuthsvolle Prater / soll jedem offen stehn!"[26]

Gleich nach der *Ode auf den Prater* folgten zahlreiche zeitgenössische Beschreibungen des Wiener Praters.[27] Aus dem Jahr 1787 stammt die von Graf Johann Fekete de Galántha (1741–1803) – ein reger Diskussionspartner Voltaires und Übersetzer seiner Schriften – verfasste *Esquisse d'un tableau mouvant de Vienne tracé par un cosmopolite*, die sich im Titel der seit der Französischen Revolution zunehmend in Mode gekommenen Gattung des „tableau vivant" oder „mouvant" bediente.[28] Darin wird beschrieben, wie Joseph II., „der den Geschmack der Wiener genau kannte", erlaubt hatte, „dass man dort [im Prater] eine Unmenge von Kaffeehäusern, Weinbuden und Kneipen" errichten ließ, „denn Josef weiss, dass man den Wienern Gelegenheit bieten muß, ihrer Eßlust zu fröhnen".[29] Der Autor bemerkt auch, dass sich gerade an den Tagen, an denen die Feuerwerke von Johann Georg Stuwer zu sehen waren, eine „ungeheure Menge" im Prater versammelte.[30]

Fekete de Galánthas Beschreibung ist kein höfisches Auftragswerk wie bei Trattner, sondern eine veritable Darstellung des Prateralltags, wobei auch hier die Standesunterschiede deutlich markiert sind. Das ‚niedere Volk' tanzte stundenlang

---

26 Michael Denis, Ode auf den Prater. Wien 1766 im May. Hier wurde die Ausgabe von 1912 verwendet [Impressum: Zur Tagung der Gesellschaft der Bibliophilen in Wien am 29. September 1912 überreicht von Ernst Schulte-Strathaus und Georg Müller in München, gedruckt von Mänicke und Jahn in Rudolfstadt [Deutschland]. Zu Trattner und zu Maria Theresias Auftrag an Trattner „es muß viel gedruckt werden" siehe Reinhard Wittmann, Geschichte des deutschen Buchhandels. München 1999, 131f.

27 Im selben Verlag und im selben Jahr sind u. a. folgende Werke erschienen: [ohne Angabe des Autors], Über den Kleiderpracht im Prater. Wien 1781; Jakob Ignaz Bolla, Die Josephsaue, oder das Mayenfest im Prater. Wien 1781; [Christoph Heinrich Korn], Die Abendlust im Prater zu Wien, in den Geschichten verschiedener Personen vom Stande. Ulm 1773; siehe dazu Aloys Blumauer über die inflationäre Literaturproduktion seiner Zeit, Aloys Blumauer, Beobachtungen, wie Anm. 24.

28 János Fekete de Galántha, Esquisse d'un tableau mouvant de Vienne tracé par un cosmopolite, o. O. 1787. Hier zitiert aus Johann Graf Fekete de Galántha, Wien, wie Anm. 10. Die „Moralische Wochenschriften" etwa von Joseph von Sonnenfels folgten der gleichen Absicht, ein bewegliches Bild der Stadt zu vermitteln.

29 Ebd., 85.

30 de Galántha, Wien, wie Anm. 10, 86; Johann Georg Stuwer (ursprünglich Johannes Stubenrauch, 1732–1802) war ein Pyrotechniker und Ballonfahrer, der sich in Wien niederließ und seit 1771 im Wiener Prater seine multimedialen Feuerwerke veranstaltete. Dazu errichtete Stuwer auf der sogenannten Feuerwerkswiese ein hölzernes Gerüst und mehrere Tribünen. Ausführliche Beschreibungen dazu in Johann Pezzl, Skizze von Wien. Wien und Leipzig: 1787, Viertes Heft, 569–576; auch das Jahrbuch: Das wienerische Auskunftsschema für Einheimische und Fremde auf das Jahr 1799. Wien 1799, 225–226; PDF/Wienbibliothek im Rathaus, online unter: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/419026 (04.07.2024).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Menuette und Allemanden in den Redouten und in den Tanzsälen der Wirtshäuser, während die adelige Gesellschaft den Prater nutzte, um ihre Präponderanz durch Schaustellung wie Schlittenfahrten und prunkvolle Equipagen zu demonstrieren. Der Autor spricht auch von einer „gemischten Menge", zu der neben der Wiener Hautevolee durchaus auch das gemeine Volk gehörte,[31] was auf die singuläre Eigenschaft des Wiener Praters als Ort der Begegnung zwischen den verschiedenen Ständen hinweist. Zum zentralen Vehikel der Annäherung zwischen den sozialen Schichten wurden kulinarische und kulturelle Angebote. In diesem Sinne stellen die Feuerwerke von Johannes Georg Stuwer eine der ersten massenkulturellen Attraktionen der Stadt im Freien dar. Die soziale Differenzierung bildet sich bereits in den Eintrittspreisen ab. So war die Loge dem Hof, die Galerie, erster und zweiter Rang, hingegen dem Adel und dem Groß- und mittleren Bürgertum, der sogenannten „schönen Welt" vorbehalten. Im Parterre, auf den Wiesen zwischen den beiden Gerüsten, stand der größte Teil des Publikums, wobei der „geringe Pöbel", wie es bei Pezzl heißt, wegen der Eintrittskosten wegblieb, konnte aber immerhin das Feuerspektakel kostenlos aus der Ferne genießen.[32]

Johann Georg Stuwer appelliert in den Avertissements gezielt sowohl an den Hochadel bzw. „eine hohe Noblesse" als auch an das gesamte „verehrungswürdige Publikum", womit in erster Linie das Groß- bis Kleinbürgertum gemeint ist.[33] Von dieser eleganten Welt erzählen nicht nur Pezzls Beschreibungen, sondern auch die Briefe Eipeldauers an seinen Vetter, die so zahlreiche (ironische) Anspielungen auf die Standesunterschiede im Wiener Prater enthalten.[34]

---

31 De Galántha, Wien, wie Anm. 10, 86.

32 Pezzl, Skizze, wie Anm. 30, 572. Siehe auch die Nachrichten zu den Feuerwerken im Wienerischen Diarium: Nr. 50, 21. Juni 1783; Nr. 73, 10. September 1783 (Hauptfeuerwerk); Nr. 50, 22. Juni 1785; Nr. 41, 23. Mai 1789; Nr. 60, 29. Juli 1789. https://digitarium-app.acdh-dev.oeaw.ac.at/view.html?id=edoc_wd_1783-06-21 [Hier nur exemplarisch den Link zur ersten Ausgabe: Nr. 50, 21. Juni 1783]. Zu den Bildern des Feuerwerkplatzes: Collection de vues de la ville de Vienne, de ses Fauxbourgs, et quelques Environs. Designées et gravées par Charles Schütz Membre de l'Academie Imp. Roy. des beaux Arts et par Jean Ziegler - Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien von ihren Vorstädten und einigen umliegenden Oertern. Gezeichnet und gestochen von Karl Schütz Mitglied der K. K. Academie der bildenden Künsten und von Johann Ziegler. Wien 1779/80, 64 (La Place du feu d'artifice auf Prater; Der Feuerwerks Platz im Prater), 73 (La Maison de Plaisance au Prater; Das Lusthaus im Prater).

33 Sonntag den 25. May. Erstes grosses Hauptfeuerwerk: Etwas Besonders auf dem neuen Plaze. [Sammlung von Wiener Feuerwerkszetteln, Programmen, Ankündigungen, Eintrittskarten, etc.] / [veranstaltet von Johann Georg Stuwer, Kaspar und Anton Stuwer, Brambilla, Engerth, Cavallo, Ensslen, Girandolini, Kölbel, Landig]. [Wien] : [s.n.], 1771–1933. Wienbibliothek im Rathaus. https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-52117 / Public Domain Mark 1.03.

34 „Gestern bin ich auf mein Schimmel nach Modikalopp in Prater hinabgritten; da hab ich aber glaubt, daß ich und mein Schimmel vor Staub ersticken. D' ganze schöne Welt ist dort beisammgsteckt, und da sind s' in einer Staubwolkn herumgfahrn, und habn in der Staubwolkn sogar Kaffee gnommen,

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Weniger Beachtung in der Forschung fanden bisher die musikalischen Begleitprogramme, die Teil der Konzeption von Stuwers multimedialen Feuerwerken waren und eine neue Form der musikalischen Öffentlichkeit etablierten.[35] So geht aus dem Avertissement zu einem Feuerwerk vom 2. Oktober 1778 mit der Pantomime in drei Akten *Medea und Jason* hervor, dass der Kapellmeister Rhigini eine von ihm komponierte Serenade aufführen sollte:

> Herr Kapellmeister Rhigini waget schüchtern mit seinem zusamgesetzten Orchester die Ausführung seiner Serenade. Er hoffet aber durch den Fleiß, den sich dasselbe geben wird, denjenigen Beyfall zu erhalten, welchen er sich bey der Verfertigung dieser Musik versprochen hat: nur bittet er das hochschätzbare Publikum um Ihre stille Aufmerksamkeit, damit Niemand gehindert werde, die darinn angebrachten Feinheiten zu bemerken.[36]

Es handelt sich um den italienischen Komponisten und Opernsänger Vincenzo Righini (Bologna, 1756–ebda., 1812), der in den Jahren 1777 bis 1788 als Gesangslehrer in Wien tätig war.[37] Über die Serenade für „zusammengesetztes Orchester", die er eigens für das Feuerwerk komponierte, konnte nichts Näheres in Erfahrung gebracht werden, doch trat er mit diesem Werk bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in Wien im Wiener Prater auf. Die Aufforderung um „stille Aufmerksamkeit" des Publikums im Avertissement ist im Zusammenhang mit der Aufführung unter freiem Himmel und der berechtigten Sorge um die Klangkraft des Orchesters zu verstehen.

---

und Gfrorns gessen; aber dadurch will die galante Welt nur zeign, daß sie sich aus keiner Lunglsucht und aus keiner Abzehrung was macht: und das nenn ich galant denken." In: Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kakran über d'Wienstadt. Aufgefangen und mit Noten herausgegeben von einem Wiener. Nach dem Text der Originalausgabe (1785–1813) ausgewählt und mit einem Nachwort von Ludwig Plakolb. München 1970, 171 (1802), 212f. (1804).

35 Detailliert geht Martin Eybl in seinem Beitrag in diesem Band auf die musikalische Öffentlichkeit ein.

36 Avertissement, [Johann Georg Stuwer, 1778], Wienbibliothek im Rathaus [Sammlung von Wiener Feuerwerkszetteln, Programmen, Ankündigungen, Eintrittskarten, etc., veranstaltet von Johann Georg Stuwer etc., 1771–1933]. Online unter: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/1835946?query=Stuwer (04.07.2024).

37 Vgl. FWF-Forschungsprojekt *Opera Buffa in Wien (1763–1782)*, Leitung: Michelle Calella, online unter: https://muwidb.univie.ac.at/operabuffa/db_komponisten.php?id_komponist=44 (04.07.2024); Es sind weitere Programmzettel mit Musik des Kappelmeisters Rhigini bekannt, etwa vom 28. August 1778 die Ankündigung „Musikalische Akademie, und Feuerwerk", wobei nebst einer „grossen musikalische Akademie von der neuesten Erfindung des berühmten Hrn. Kapellmeisters Rhigini, ein sehr grosses Feuerwerk die Ehre haben abzubrennen, genannt *Der Wohnsitz des Kriegsgott Mars*. Wienbibliothek im Rathaus, Digitale Sammlungen: Sammlung von Wiener Feuerwerkszetteln, Programmen, Ankündigungen, Eintrittskarten, etc. Veranstaltet von Johann Georg Stuwer, online unter: https://www.digital.wienbibliothek.at/search/quick?query=Stuwer (04.07.2024).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



1778

Avertissement.

Herr Kapellmeister Reghini, waget schüchtern mit seinem zusamgesezten Orchester die Ausführung seiner Serenade. Er hoffet aber durch den Fleiß, den sich dasselbe geben wird, denjenigen Beyfall zu erhalten, welchen er sich bey der Verfertigung dieser Musik versprochen hat: nur bittet er das **hochschäzbare Publikum** um Ihre stille Aufmerksamkeit, damit Niemand gehindert werde, die darinn angebrachte Feinheiten zu bemerken.

Bey dieser Gelegenheit habe ich die Ehre einem verehrungswürdigen Publikum mein **dießjähriges großes pantomimtsches Hauptfeuerwerk** anzukündigen, welches ich den 2ten October abzubrennen gedenke, genannt:

Medea und Jason.

Die Pantomime bestehet in drey Akten.

Die Dekoration stellet einen großen Pallast mit zwey Nebengärten im Perspektiv vor, der, nachdem er sich auf **eine ganz neue Art durchaus** in Farben dreymal verändern wird, das ist: Anfangs wird die ganze Hauptarchitektur weiß, und die Mittelarchitektur gelb brennen, dann in einem Augenblick die Veränderung der Farben also geschehen, daß alles, was vorhin weiß brannte, sich in gelb, und was gelb, in weiß verwandeln wird; endlich drittens wird der ganze Pallast dunkel roth erscheinen, der durch die Zauberkraft der Medea so hoch mein Gerüst ist **gänzlich zusammenfallen, und einstürzen wird.**

Johann Georg Stuwer,
k. k. priv. Kunst- und Lustfeuerwerker
im Prater.

Abb. 2 Avertissement [2. Oktober 1778 - Pantomime in drei Akten Medea und Jason, Johann Georg Stuwer k.k. priv. Kunst- und Luftfeuerwerker im Prater].
Quelle: WIENBIBLIOTHEK IM RATHAUS, Johann Georg Stuwer: 1773/87 Signatur: C-15384/1,1.

Nicht unerwähnt sei, dass nur wenige Monate nach Stuwers Feuerwerke am k. k. Nationaltheater die Aufführung des Melodrams *Medea*, „ein mit Musik vermischtes Drama“ mit Text von Johann Jakob Engel und Friedrich Wilhelm Gotter und Musik von Georg Anton Benda (1722–1795), stattfand.[38] Im Leopoldstädter Theater

38 Die Aufführung erfolgte am 5.12.1778. Siehe das Libretto und die Musik der *Medea: ein mit Musik vermischtes Drama*; aufgeführt auf dem k. k. Nationaltheater. Wien: zu finden beym Logenmeister 1778. ÖNB, Musiksammlung, Signatur: 641433-A.14,3. [Libretto] und Musikhandschrift, ÖNB, Musiksammlung, Signatur Mus.Hs. 19244. Im Jahr 1767 soll bereits im Theater nächst der Burg das tragische Ballet Jean Georges Noverres, das *Medée et Jason* von Gaetano Vestris, aufgeführt worden sein, s. Gustav Zechmeister, Theatergeschichte Österreichs, Band III: Wien, Heft 2: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärtnerthor von 1747 bis 1776. Wien 1971, 282–283. Ob Stuwer sich hiervon inspirieren ließ, ist nicht belegbar.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

kamen hingegen die ersten Aufführungen erst im Oktober 1781 auf die Bühne, so dass eine Beeinflussung durch Stuwers Dramaturgie unplausibel erscheint.

Ein weiteres Avertissement mit musikalischem Rahmenprogramm ist aus dem Jahr 1779 überliefert.[39] Diesmal programmierte Johann Stuwer das Feuerwerk unter dem Titel „Das Denkmal des Friedens" in Anlehnung an die Unterzeichnung des Friedensvertrages zwischen Österreich und dem Königreich Preußen. Der Komponist Karl von Ordonez (Wien, 1734–Wien, 1786) wurde beauftragt, eine Große Serenade „mit blasenden Instrumenten von 31 der allhier berühmtesten Tonkünstler" zu komponieren. Im Programmtext heißt es ausdrücklich: „Die Serenade ist hiezu neu komponiert vom Hern Karl von Ordonez".[40] Dem Programm nach war das Ensemble in zwei Gruppen geteilt, wobei der linke Flügel von Vittorino Colombazzo und der rechte von einem gewissen Josef Tribensee dirigiert wurde. Sowohl Colombazzo als auch Tribensee waren hoch angesehene Musiker; Colombazzo ein von Haydn geschätzter Oboenvirtuose im Orchester des Schlosses Esterházy (1768) und Tribensee ein ebenfalls in Wien geschätzter Oboist und Opernkomponist.[41] Wenige Jahre nach diesem gemeinsamen Auftritt im Prater sollten beide nicht nur an den Höfen des Adels, sondern als erste freischaffende Musiker an den wichtigsten deutschen Theatern glänzende Karrieren machen.

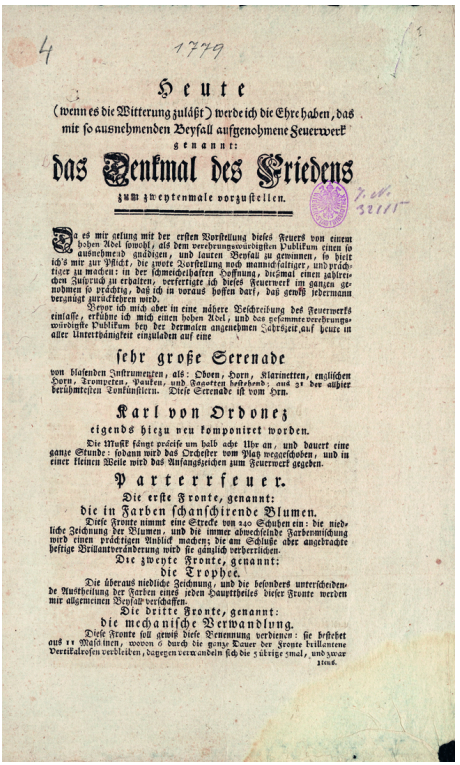
Das neue Genre, die Mischform von Feuerwerkspektakel, Pantomimenerzählung – historischer, biblischer oder antikisierender Natur – sowie musikalisches Repertoire erreichte nicht nur die adressierten adeligen und wohlhabenden bürgerliche Zuschauer, sondern indirekt auch ein bunt gemischtes Publikum – da das Feuerwerk von weither sichtbar war und somit auch die niederen Klassen daran teilhaben konnten. Stuwers Feuerwerke markieren in mehrfacher Hinsicht einen Wendepunkt in der Unterhaltungskultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Sie finden nicht nur unter freiem Himmel statt und ermöglichen damit eine – zwar nicht intendierte – breite Partizipation, sondern tragen auch zu einer progressiven

39 Wienbibliothek im Rathaus, Digitale Sammlungen: [Sammlung von Wiener Feuerwerkszetteln, Programmen, Ankündigungen, Eintrittskarten, etc. Veranstaltet von Johann Georg Stuwer, Kaspar und Anton Stuwer, Brambilla, Engerth, Cavallo, Ensslen, Girandolini, Kölbel, Landig], Wien [s.n.] 1771–1933.

40 Ordoñez (Carlos d'Ordoñez) war ein Wiener Beamter, Komponist und anerkannter Violinist, Mitglied der Wiener Tonkünstler-Societät. Er schrieb neben einigen Geistlichen- und Bühnenwerken über 70 Sinfonien. Siehe hierzu Peter A. Brown, Carlo d'Ordonez 1734–1786: a thematic catalog. Detroit, Michigan 1978.

41 Josef Tribensee (1772–1846) war ein österreichischer Komponist und Oboist, der unter anderem an der Uraufführung von Mozarts *Die Zauberflöte* mitwirkte. Triebensee wurde als Nachfolger von Carl Maria von Weber Kapellmeister am Ständetheater in Prag. Siehe Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus. Die Serenade von Ordoñez ist weder im Bestand der ÖNB noch der Wienbibliothek vorhanden.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



4 1779

Heute

(wenn es die Witterung zuläßt) werde ich die Ehre haben, das mit so ausnehmenden Beyfall aufgenohmene Feuerwerk genannt:

das Denkmal des Friedens

zum zweytenmale vorzustellen.

Da es mir gelung mit der ersten Vorstellung dieses Feuers von einem hohen Adel sowohl, als dem verehrungswürdigsten Publikum einen so ausnehmend gnädigen, und lauten Beyfall zu gewinnen, so hielt ich's mit zur Pflicht, die zweite Vorstellung noch mannichfaltiger, und prächtiger zu machen: in der schmeichelhaften Hoffnung, dieselbe einen zahlreichen Zuspruch zu erhalten, verfertigte ich dieses Feuerwerk im ganzen genohmen so prächtig, daß ich in voraus hoffen darf, daß gewiß jedermann vergnügt zurückkehren wird.

Bevor ich mich aber in eine nähere Beschreibung des Feuerwerks einlasse, erführe ich mich einen hohen Adel, und das gesammte verehrungswürdigste Publikum bey der derwalen angenehmen Lobtzeit auf heute in aller Unterthänigkeit einzuladen auf eine

sehr große Serenade

von blasenden Instrumenten, als: Oboen, Horn, Klarinetten, englischen Horn, Trompeten, Pauken, und Fagotten bestehend: aus 31 der allhier berühmtesten Tonkünstlern. Diese Serenade ist vom Hrn.

Karl von Ordonez

eigends hiezu neu komponiret worden.

Die Musik fängt präcise um halb acht Uhr an, und dauert eine ganze Stunde: sodann wird das Orchester vom Platz weggeschoben, und in einer kleinen Weile wird das Anfangszeichen zum Feuerwerk gegeben.

Parterrfeuer.

Die erste Fronte, genannt:

die in Farben schanschirende Blumen.

Diese Fronte nimmt eine Strecke von 240 Schuhen ein: die niedliche Zeichnung der Blumen, und die immer abwechselnde Farbenmischung wird einen prächtigen Anblick machen: die am Schlusse aber angebrachte heftige Brillantveränderung wird sie gänzlich verherrlichen.

Die zweyte Fronte, genannt:

die Trophee.

Die überaus niedliche Zeichnung, und die besonders unterschiedene Austheilung der Farben eines jeden Hauptheiles dieser Fronte werden mir allgemeinen Beyfall verschaffen.

Die dritte Fronte, genannt:

die mechanische Verwandlung.

Diese Fronte soll gewis diese Benennung verdienen: sie bestehet aus 11 Masquen, wovon 6 durch die ganze Dauer der Fronte brillantene Vertikalrosen verbleiben, dagegen verwandeln sich die 5 übrige 5mal, und zwar

Abb. 3 Feuerwerk: Das Denkmal des Friedens, Mittwoch, den 23. Juni 1779, nebst der grossen Serenade von blasenden Instrumenten, von 31 der allhier berühmtesten Tonkünstler. Johann Georg Stuwer k. k. priv. Kunst- und Luftfeuerwerker im Prater.
Quelle: WIENBIBLIOTHEK IM RATHAUS, Johann Georg Stuwer: 1773/87 Signatur: C-15384/1,1

Verbürgerlichung des Habitus im Bereich des Kulturkonsums bei.[42] Vor allem stellen Stuwers Feuerwerke ein modernes Konzept multimedialer Aufführungspraxis

42 Zur Wende im Musikleben Wiens ab etwa 1760 siehe Martin Eybl, Sammler:innen: Musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität, Wien 1740–1810. Bielefeld 2022. Die Eintrittspreise auf den Avertissements zeigen bereits die Kaufkraft des Publikums: 20 Kreuzer kostet es an der Brücke und in der zweiten Gallerie, 1 Fiorint und 40 Kreuzer auf der Gallerie Noble, 20 Kreuzer auf der dritten Gallerie. Nur zum Vergleich: 24 Kreuzer waren der Wochenlohn einer Stickerin aus der Vorstadt. Siehe Johann Sonnleitner, Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl. In: Joseph Anton

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

dar. Die Kombination von (Garten-)Architektur, Klang, Licht und pantomimischer Erzählung ist in dieser Form für Wien einzigartig. Der Wiener Prater wurde damit zu einem Experimentierraum für neue Formen der Performanz und der Divulgation gelehrter Stoffe, wie es etwas später das Leopoldstädter Theater für die Gattungen Pantomime, Ballett und verschiedene Spielarten des (Musik-)Theaters ebenso werden sollte.[43] Dass für die Feuerwerkspektakel die Gattung Pantomime als gestisch-tänzerische Ausdruckskunst gewählt wurde, hängt sicherlich auch mit der Hochkonjunktur dieser Gattung im Hoftheater zusammen. Während die große Oper im Wiener Theater unter Maria Theresia verdrängt wurde, erfreuten sich neue theatralischen Formen – u. a. das tragische pantomimische Ballet nach antikem Muster – großer Beliebtheit.[44] Darüber hinaus weckte die Pantomime unmittelbar die Assoziation zu „edlen, interessanten und nicht unmoralischen Sujets", wie Ayrenhoff in seiner Abhandlung über die theatralischen Tänze feststellt.[45]

Die Kombination von Feuerwerk und musikalischer Darbietung sollte in dieser Form nicht mehr lange bestehen. Die Stuwer'sche Feuerwerksattraktion litt sehr oft unter den Witterungsbedingungen und musste immer wieder abgesagt werden, so dass möglicherweise zur Risikominimierung auf das Orchester bzw. den musikalischen Teil verzichtet wurde, nur Ankündigungen und Programme der ersten Jahre sind überliefert.[46] Die Sujets der Feuerwerkspektakel, die auf bibli-

---

Stranitzky / Joseph Felix Kurz / Philipp Hafner et al., Hanswurstiaden. Wien – Salzburg 1996, 333–389.

43 Vgl. zur Entwicklung der Theater die Beiträge von Johann Sonnleitner, Matthias Mansky und Melanie Unseld in diesem Band.

44 Robert Haas, Die Wiener Ballet-Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan. In: Studien zur Musikwissenschaft, 10. H. (1923), 6–36. Zu den antikisierenden Stoffen siehe Hederichs Lexikon, das ungemein populär und bei den Weimarer Klassikern vielfach nachgewiesen wurde, Benjamin Hederich (Hg.), Gründliches mythologisches Lexikon, worinnen sowohl die fabelhafte, als wahrscheinliche und eigentliche Geschichte der alten römischen, griechischen und ägyptischen Götter und Göttinen und was dahin gehöret…. Leipzig 1770. Ob Stuwer Hederichs Lexikon gekannt hat, bleibt ebenso offen.

45 Cornelius von Ayrenhoff, „Über die theatralischen Tänze und die Balletmeister Noverre, Muzzarelli und Vigano". In: Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff kais. Königl. Feldmarschall – Lieutenants, sämtliche Werke. Neu verbesserte und vermehrte Auflage in sechs Bänden. Wien 1803, Bd. V, 47–98, hier 67; siehe auch zu den Spielplänen Franz Hadamowsky, Das Theater in der Leopoldstadt 1781–1860. Wien 1934; zur Herrschaft des Ballets, der Pantomime, unter Noverre (der u. a. auch ein Ballet „Medea und Jason" aufführte) s. VI. „Die Herrschaft des Ballets. Hilverding und Noverre (1766–1776)". In: Alexander von Weilen, Die Theater Wiens, zweiter Band, erster Halbband. Wien 1899, 120f.

46 Siehe Eipeldauers minutiöse Beschreibungen des Alltags im Wiener Prater, hier ein passender Auszug aus dem Jahr 1811: „Gleich drauf hat unser Herr Stuwer im Prater sein ersts heurigs Feuerwerk abbrennen wolln; kaum war aber sein Tafel ausghängt, so hat's richtig wieder gregnt, und da hat er's also bis aufn 14. Mai verschiebn müssen, und da hat er den Wetterhexen den Prozeß abgwunnen; denn es ist ein wunderschöner Tag gwest, und da hat's von Zuschauern gwimmelt, und da hat er

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

schen, antiken oder historischen Stoffen beruhten, und der hohe Anspruch der musikalischen Begleitprogramme, nicht nur in der Besetzung, sondern auch in der Auswahl des Repertoires und der Musiker, deuten in erster Linie auf ein gebildetes elitäres Publikum hin, zu dem sich noch eine Standesschicht, die Repräsentanten des Großbürgertums, gesellte. Als Adressaten werden daher in den Programmen neben dem Hochadel auch das „gesamte verehrungswürdigste Publikum" genannt. Standesunterschiede sind nicht neu, neu ist hier die Teilung desselben Raumes und das damit implizit verbundene Versprechen einer Standestransgression. So schreibt der erfolgreiche Komponist und Musikkritiker Friedrich August Kanne zwei Lieder im Volkston an den Wiener Prater und lässt dabei den suggestiven Aspekt nicht außer Acht: „Mancher geht in Sammt und Seiden, / ‚S will kein Bettler ihn beneiden; / Jeder fühlt sich frey; / Wer der and're sey, / Das bekümmert keinen frohen Sinn. / Reich und arm weilt da beysammen, / Selber die vom Throne stammen."[47] Kanne, der neben seiner kompositorischen Ausbildung auch Medizin und Theologie studiert hatte, war nicht nur ein enger Vertrauter Beethovens, Musikkritiker und von 1821 bis 1824 Herausgeber der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, sondern auch ein Kenner der Prinzipien der Aufklärung. Seine Perzeption einer suggerierten „Gleichheit": „Wer der and're sey (…) bekümmert keinen" ist daher auch in diesem Kontext zu verstehen. Vor dem Hintergrund aufklärerischer Gedanken, etwa von Rousseaus *Abhandlung über die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* stellt sich der Prater als utopische Versuchsstation einer – wenn auch nur ephemeren – klassenlosen Gesellschaft dar, als Heterotopie.[48]

Zwischen den Hanswurstiaden, den Possen und Volksliedern der Zauberopern mit Gassenhauern wie „Was macht denn der Prater, sag' blüht er recht schön?"[49] und den virtuosen Feuerwerkspantomimen eines Stuwer zu antiken mythologischen

gwiß Ursach mit seiner Einnahm z'friedn z'sein, 's Feurwerk ist nicht übel ausgfalln, nur ist's dasmal mit'n Pulver ein bißl gar z'ökonomisch zugangen; bsonders bei der Schlußkanonad." Josef Richter, Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran über d'Wienstadt. Aufgefangen und mit Noten herausgegeben von einem Wiener [Nach dem Text der Originalausgabe (1785–1813) ausgewählt und mit einem Nachwort von Ludwig Plakolb]. München 1970, 285.

47 Friedrich August Kanne, Der Prater und Lob des Weines. Zwey Lieder im Volkstone. Den Wienern gewidmet. Text und Musik von Kanne. Wien [o. J.].

48 Siehe etwa Jean-Jacques Rousseau, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes / Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen. Kritische Ausgabe des integralen Textes mit sämtlichen Fragmenten und ergänzenden Materialien nach den Originalausgaben und den Handschriften neu ediert, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier. Schöningh, Paderborn, 1984 (⁷2019), Bd. 725, 68f.

49 Aus: Zwey Weltliche Lieder. Das Erste. Aus der Zauber Oper Aline. Was macht denn der Prater, sag' blüht er recht schön. Das Zweyte. Aus derselben Oper. Wir kommen aus Europa her. Zu finden bey Ignaz Eder, Kupferstichhändler am Thury in der Flecksiedergasse im eigenen Hause. Nr. 76 zum guten Hirten. [o. J.]

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Stoffen wie etwa *Medea und Jason* oder *Der Wohnsitz des Kriegsgott Mars*, historischen Ereignissen zur Huldigung des Kaisers wie etwa die *Denkmäler des Friedens* und *Das patriotische Ehrengebäude* sowie anderen gelehrten Stoffen, die sich primär an ein gebildetes, adeliges Publikum richteten, ist eine deutliche soziale und damit auch kulturelle Grenze in der Unterhaltungsszene des Praters erkennbar. Der Prater ist somit nicht nur topographisch, sondern auch im Habitus des Kulturkonsums sozial segmentiert. Dennoch stellen Stuwers Feuerwerke ein erstes Bindeglied zwischen den Schichten dar und ermöglichen indirekt die Dissemination gelehrter Stoffe unter ein sozial breit gefächertes Publikum.

Die Wiener Vorstadtbilder von Gewey und Meisl, die um die Jahrhundertwende entstanden, thematisieren im fünften Heft die Jägerzeile und den Wiener Prater als Orte des niederen Volkes und des ausschweifenden Lebens.[50] Nach bukolischen Landschaftsschilderungen gelangt der Besucher, der Flaneur im moderneren Sinne, in den – zum ersten Mal so genannten – Wurstelprater. Wiener Typen und Topoi des Wienerischen zeichnen sich hier bereits in aller Prägnanz ab:

> Von ähnlichen Betrachtungen begleitet / Bin ich durch's Dickicht, wo man bangt / Vor einem Anfall, durch Instinct geleitet, Im Wurstel-Prater angelangt. / Der Römer wohlbekannt's Campo vaccino, / Und das Pariser Marsfeld ist, / Was hier mein Geist col gusto piu fino – / Als Freund des Volkes laut begrüßt. / Hier streibt der sogenannte niedre Pöbel / Sein Wesen, tausendfach gruppirt, / Und meistens hohlt er sich hier einen Säbel, / Wie man den Rausch in Wien vertirt.[51]

Unmittelbar danach werden in aller Ausführlichkeit die Feuerwerke von Stuwer beschrieben, wobei der „schönen Welt" den Vorrang eingeräumt wird: „Es ist die höchste Lichtparthie / Was schön und reich und vornehm ist / entfaltet sich prunkend auf der Gallerie." Zu den Standesunterschieden im Publikum geben die Autoren explizite Auskunft:

> Die Loge in der Mitte zeige des Hofes / Geliebte, theure Gegenwart, / Und das Parterre die Mischung bunten Stoffes / Von aller Gattung, aller Art. / Der Adel schreitet durch des Pöbels Reihen, / Die Schönheit glänzt im Abendlicht, / Ein Schauspiel ist's, um Alle zu erfreuen, / Und werth ein eigenes Gedicht. / Von Stuwer ward es früher uns gegeben, / Er hat uns wahrlich oft ergötzt: / Doch glücklich war er selten nur im Leben, / Vieleicht ward's jenseits ihm ersetzt.[52]

50 Franz Xaver Karl Gewey / Karl Meisl, Wien mit seinen Vorstädten humoristisch geschildert, Fünftes Heft: X. Jägerzeit, XI. Prater. Wien 1813.

51 Ebd., 53.

52 Ebd., 54f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Ebenso mit Schwerpunkt auf den Volksprater präsentiert sich eine frühere Broschüre *Le Prater: Épitre aux Viennois* aus dem Jahr 1800, allerdings ohne Autor und Jahreszahl überliefert.[53] Sie ist auf Französisch in alexandrinischen Versmaßen verfasst und wirft einen lyrischen Blick auf den volkstümlichen Wiener Prater, in dem Arbeiter und Bürger den Freuden des Weins, der Musik und des Spiels frönen. Ein frühes Zeugnis der Wiener Bevölkerung als geselliges Volk: „Déja vous entendez les ris, les chansonnettes, du bonheur de ce peuple, éclatans interprètes", und des Praters als Treffpunkt aller Nationen: „De vingt peuples divers remarquez les costumes …". In der knappen zwölfseitigen Broschüre fehlt keine der Zuschreibungen, die dem Wiener Prater bis heute anhaften: die differenzierte Topographie im Wechsel von Wurstelprater und abgelegenen Orten, von Auen und Wäldern, vom gemeinen Feuerwerkplatz zur repräsentativen Praterallee. Dazu „die" Wiener als geselliges, lustiges, musikalisches, epikureisches und multikulturelles Volk.[54] Nicht zuletzt sei auf Perinets Broschüre über die 29 *Annehmlichkeiten in Wien* verwiesen, in der er in der siebenzehnten und achtzehnten Annehmlichkeit den Prater mit ironischem Unterton als Ort leiblicher Genüsse und libertiner Liebesabenteuer beschreibt.[55]

In der Motivik der Broschürenliteratur des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind bereits wesentliche Topoi nicht nur des Wiener Praters, sondern auch der Wiener Typen und ihre Usancen enthalten, die als definitorische Konstante bis ins 20. Jahrhundert – auch im Wienerlied und in den Praterliedern[56] – ihre Gültigkeit behalten. Selbst- und Fremdbild der Wiener – die Prototypen der „Wiener Typen" – sind sowohl in der Broschürenliteratur als auch in den Reisebeschreibungen fremder Autor:innen koinzident.[57] Der Prater fungiert hierbei als Epizentrum, an dem sich das gesamte gesellschaftliche Panoptikum erfassen lässt. Die Trennung zwischen dem Wurstelprater als Ort der Unterschichten und der Praterallee bis zum Lusthaus als Ort der Haute Volée, der sogenannten „schönen Welt", ist bereits mit der Gründung des Praters als öffentlicher Raum determiniert. Die Funktion der Hauptallee als transgressiver Raum, an dem sich die Parvenus der aristokratischen Gesellschaft anzunähern versuchten, gehört ebenso zu den früh konstituierten Topoi. Glaubt man Aloys Blumauer, so waren zu jedem noch so unwichtigen Thema – u. a. auch

53 [o. A.], Le Prater: Épitre aux Viennois. Wien [o. J.].

54 Vgl. zur Plurikulturalität der Stadt den Beitrag von Franz L. Fillafer in diesem Band.

55 [Joachim Perinet], Annehmlichkeiten in Wien. Von einem Satyr. Wien 1788 [Siebzehnte Annehmlichkeit. Der Prater, 60–62 und Achtzehnte Annehmlichkeit. Die Pierutschaden in das Praterlusthaus, 62–64].

56 Susana Zapke, „Trompe-l'oeil. Besungene Illusion und immanente Desillusionierung". In: Zapke / Fichna, Musik, wie Anm. 8, 23–40.

57 Zu den Wiener Typen und ihre Konfiguration im 18. Jahrhundert siehe Wolfgang Kos (Hg.), Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit, Wien Museum Karlsplatz, Ausstellungskatalog 2013.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

über den Wiener Prater – herausgegebenen Broschüren alles andere als ein Abbild Wiens. Vielmehr sieht er sie rein am wirtschaftlichen Profit orientiert: „Sie gaben den Titeln nach, ein ziemlich vollständiges Repertorium über Wien; aber wehe dem, der daraus Wien beurtheilen wollte. Die meisten erschienen blos des Geldes wegen, waren in einem Tage fertig, am zweyten gelesen, und am dritten vergessen."[58]

5. Der Außenblick

Auch die Reiseliteratur bestätigt ein Prater-/Wienbild, das in seinen Grundzügen bis heute Gültigkeit hat. Besonders anschaulich sind Madame de Staëls Eindrücke[59] vom Wiener Prater im siebten Kapitel ihres Werkes *De l'Allemagne* (1810), wo sie schreibt, dass man vor allem im Prater den Wohlstand und die Leichtigkeit der Wiener erkennen könne, da diese Stadt dafür bekannt sei, mehr Lebensmittel zu verzehren als jede andere, was ihr eine gewisse – wenn auch etwas vulgäre – Überlegenheit verleihe: „Im Prater fällt die Wohlhabenheit und der Wohlstand der Wiener vorzüglich auf. Die Stadt steht in dem Ruf, mehr Lebensmittel zu verbrauchen, als jede andere Stadt von gleicher Bevölkerung, und dieser etwas physische Vorzug dürfte ihr nicht streitig gemacht werden."[60] Madame de Staëls Schilderungen markieren die gesellschaftliche Segmentierung, wobei sie den guten Umgang zwischen den „grands seigneurs" (dem Adel) und den Bürgern und Arbeitern als ein Spezifikum der Begegnungen im Prater hervorhebt: „Die österreichischen Großen, die reichsten und ältesten in Europa, mißbrauchen diese Vorzüge nicht, und lassen es zu, dass ihre Paradekutschen von den unscheinbarsten Miethswagen unterbrochen werden."[61] Selbst der Kaiser und seine Brüder verhielten sich im Prater wie „Privatmänner", so Staël. Das Porträt des Praters betont einerseits die genusssüchtigen, fröhlichen und geselligen Neigungen der Wiener Bevölkerung, ihren Hang zur Völlerei, andererseits aber auch ihr diszipliniertes Wesen, das sich der Freizeit ebenso hingebungsvoll widmet wie den Pflichten. Die Erzählung von Madame de Staël ist symbolisch aufgeladen und steht in der Tradition einer Reiseliteratur, die den hegemonialen Diskurs zwischen Nord- und Süddeutschland

58 Aloys Blumauer, Beobachtungen, wie Anm. 24, 8.

59 Vgl. dazu auch die Einleitung dieses Bandes.

60 „C'est surtout au Prater qu'on est frappé de l'aisance et de la prospérité du peuple de Vienne. Cette ville a la réputation de consommer en nourriture plus que toute autre ville d'une population égale, et ce genre de supériorité un peu vulgaire ne lui est pas contesté." Madame de Staël, Über Deutschland, deutsche Übersetzung. Reutlingen 1815, hier 89; Anne Louise Germaine de Staël-Holstein, *De l'Allemagne*, Bd. 1, 2. Paris 1810, Londres 1813, Kapitel 7: *Vienne*, 65–75, hier 69.

61 Madame de Staël, Über Deutschland, wie Anm. 60, 53.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

bedient, korrespondiert aber auch mit den in der Broschürenliteratur entworfenen Tableaus des Wiener Praters und der Wiener Habitusformen.

Wien bietet im 18. Jahrhundert eines der signifikantesten Beispiele für die politische Neukonstituierung öffentlicher Räume und die damit verbundene neue Geselligkeit des Adels.[62] Der Prater dient in diesem Sinne als Projektionsfläche einer konstruierten Wirklichkeit, als kathartischer – sozialutopischer – Raum, in dem die Konturen der Segregation jedoch weiterhin erkennbar bleiben. Die Konstituierung des Praters als öffentlicher Raum – so marginal sie auf den ersten Blick erscheinen mag – ist für die Wiener Stadtgeschichte eines der bedeutendsten Ereignisse der Jahrhundertwende. Sie ist nicht nur dem aufgeklärten Absolutismus des Herrschers geschuldet, sondern markiert vielmehr den Beginn einer modernen Art der Verhandlung mit dem öffentlichen Raum und seiner Vergesellschaftung, d. h. die zumindest theoretische Etablierung von Gleichheitsprinzipien und die Erprobung neuer Formen der Geselligkeit, wie sie aus dem Gedankengut der französischen Aufklärung bekannt sind. Insofern kann der Prater als idealer Experimentierraum jener Aufklärungsphilosophie gedeutet werden.

Mit der Öffnung des Praters für die Allgemeinheit entsteht ein neuer Diskurs über den öffentlichen Raum, der Lust und Vergnügen zum gleichberechtigten Prinzip deklariert, und dem Prater bis heute inhärent bleibt und identitätsstiftend ist. Als Projektionsfläche einer sich auflösenden Gesellschaftsordnung stellt der Prater einen öffentlichen Raum transgressiver Dynamiken und ein paradigmatisches Bindeglied zum Gedankengut der Aufklärung dar. Emanzipation, Natur und Öffentlichkeit sind nun die Grundpfeiler eines neuen (glücklichen) Lebensgefühls, das allen Gesellschaftsschichten zusteht. Emanzipation im Sinne eines befreienden Raumes, weg vom repressiven und beengenden Stadtraum mit seiner stark hierarchisierten Gesellschaft hin zu einem selbstbestimmten Freiraum – das Wort „frey" wird reiterativ verwendet, etwa im ersten Avertissement von Joseph II. – der zwar in der Natur, in der Wildnis, aber zugleich als Teil einer kollektiven urbanisierten Öffentlichkeit zu verstehen ist. Natur auch als Idee, die dem Menschen seine Würde verleiht und daraus neue Normen des menschlichen Zusammenlebens begründet.[63]

Vor diesem gedanklichen Hintergrund, kann der Wiener Prater als eine erste Markierung des öffentlichen Raumes durch den Filter der Aufklärung und damit auch als erster im sozialen Sinne transgressiver Raum Wiens verstanden werden.

---

62 David Do Paço, Aménagements wie Anm. 9, 91–104.

63 Im Hintergrund agieren die Rousseanischen Ideen des „homme naturel, l'état de nature et l'homme social, le contrat social und la volonté general. Siehe Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, Genf 2001 (Vorwort von Bruno Bernardi) und Günther Mensching: Das Verhältnis des Zweiten Diskurses zu den Schriften *Vom Gesellschaftsvertrag* und *Emile*. In: Jean-Jacques Rousseau: Die beiden Diskurse zur Zivilisationskritik, hrsg. von Johannes Rohbeck und Liselotte Steinbrügge, Berlin, München, Boston, 2015, 179–194.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

An die Stelle der feudalen Ordnung trat ein neuer bürgerlicher Raum „sans distinction".[64] Die Gärten des Belvedere und des Augartens (bis 1775) standen vor allem der Aristokratie zur Verfügung. Der Augarten war den „verschiedenen Schichten des Adels" vorbehalten und soll von diesen, wie de Galántha schreibt, stark frequentiert worden sein.[65] Erst neun Jahre nach der Eröffnung des Praters, gab Joseph II. den Augarten ebenfalls für die Bevölkerung frei. Am Eingangstor ist noch heute seine Widmung zu lesen: „Allen Menschen gewidmeter Erlustigungs-Ort, von Ihrem Schätzer". Das Belvedere hingegen war nur an bestimmten Tagen für die Öffentlichkeit zugänglich, allerdings ohne Angebote der Gastronomie und Unterhaltung, so dass sich die Menge der Besucher in Grenzen hielt.

Allein der Prater war dazu prädestiniert, zum Experimentierfeld neuer sozialer Zuschreibungen zu werden, zum einen wegen der Neutralität des Raumes, die sich aus der Absenz eines Palais oder eines prunkvollen Schlosses wie Belvedere oder Schönbrunn ergab, zum anderen wegen seiner wilden, zunächst nicht regulierten Naturanlage an der Peripherie der Stadt. Anstelle der disziplinierten Gartenarchitektur des Barock bietet der Prater einen nicht normierten Raum, der sich dadurch besser für unterschiedliche Formen der Aneignung anbietet. Das ursprüngliche Jagdrevier mit seinen Auen, Wiesen und Wäldern war geradezu dafür geschaffen, zum Verheißungsraum einer neuen Form der Vergesellschaftung zu werden, deren Entwurf durch den Filter der emanzipatorischen Prämissen der Aufklärung Gestalt annahm. Vom Hortus Conclusus des Adels zum Epizentrum einer vielfältigen Gesellschaft aller Schichten und Herkunftsländer schreibt der Prater seine heterotopische Geschichte kontinuierlich fort. Seine erste aufklärerische Utopie war und blieb die Liberalisierung von Lust und Vergnügen im städtischen Raum für alle Schichten der Gesellschaft.

64 De Galántha, Esquisse, wie Anm. 28, 92.

65 De Galántha, Wien, wie Anm. 10, 101.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Gernot Waldner

Hier spricht die Aufklärung

Zur Sprachreform des Joseph von Sonnenfels

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden die Topoi des „Josephinismus" und des „josephinischen Beamten" auf unterschiedliche Weise instrumentalisiert, um sich ausgehend von späteren politischen Debatten kritisch oder affirmativ auf die Zeit von 1780 bis 1790 zu beziehen. Ein Extrem bestand darin, ein Schreckensbild der zehnjährigen Reformperiode von Joseph II. zu zeichnen, das gegenteilige darin, die aufklärerische Epoche liberal und progressiv zu verklären. Das „Konzept [des Josephinismus G. W.] wurde zur Etikette, die fast beliebig eingesetzt werden"[1] konnte, resümiert Franz Leander Fillafer die Wirkungsgeschichte des Topos. Dieser Artikel versucht dem Mythos des josephinischen Beamten auf die Spur zu kommen, indem ein von den 1780er Jahren bis 1848 eingesetztes Lehrbuch untersucht wird. Anstatt also retrospektive Bewertungen des Josephinismus in den Vordergrund zu stellen, wird ein Buch analysiert, dessen rhetorische Formen und beispielhaften Inhalte für alle angehenden Beamte über Jahrzehnte ein zu beherrschender Stoff waren. Dieses Lehrbuch, *Über den Geschäftsstil. Die ersten Grundlinien für angehende österreichische Kanzleybeamte*, stellt eine Form von universitär institutionalisiertem und von Semester zu Semester aktualisiertem Wissen dar, das die Beamtenschaft in Wien um 1800 prägte.

1. Beamte in Wien um 1800

In dem „Tages-Ordnung der Stadt" betitelten Kapitel der *Skizze von Wien* bietet Johann Pezzl einen außergewöhnlichen Blick auf das Leben der größten Stadt des deutschen Sprachraums zur Zeit des Josephinismus. Ein gewöhnlicher Wochentag, wie er sich im Frühling oder Herbst zutragen könnte, wird chronologisch vom Morgengrauen bis zur Nachtwache erzählt. Die Perspektive des Erzählers lässt alle Bewegungen des öffentlichen Raumes sichtbar werden, die einen typischen Wochentag dieser Zeit auszeichnen:

1 Franz Leander Fillafer, Aufklärung habsburgisch. Staatsbildung, Wissenskultur und Geschichtspolitik in Zentraleuropa 1750–1850. Göttingen 2020, 67.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Um halb neun Uhr marschirt eine Armee von ungefähr dritthalbtausend Mann aus: es ist die Armee der Dikasterianten. Die Batalljons derselben sind das Batalljon der Sekretäre, Registranten, Konzipienten, Protokollisten, Ingrossisten, Kanzellisten, Ufzesissten, usw. … Nach diesen folgen dreihundert Wägen, mit Kanzlern, Vicekanzlern, Präsidenten, Vizepräsidenten, Referenten, Archivaren, Räthen, Registratoren ec. ec. beladen. Alles dieses trabbt nach der Staatskanzlei, Reichskanzlei, Kriegskanzlei, Österreichisch-Böhmischen Kanzlei, Hungarisch-Siebenbürgischen Kanzlei, Niederländischen Kanzlei, auf das Rathaus, zur Obersten Justizstelle, Münze, Oberst-Rechenkammer, Religionskommission, Studienkommission, zur Regierung usw.[2]

Wie unschwer zu erkennen ist, sind es die josephinischen Beamten, die sich hier in Bewegung setzen. Pezzls Wortwahl weist auf einige Charakteristika hin, die mit der Beamtenschaft des Josephinismus assoziiert wurden. Die Wahl der Substantive „Armee" und „Batalljons" sowie das Verb „marschirt" deuten militärische Aspekte der Beamtenschaft an. Das Verb „traben" wird in Adelungs *Wörterbuch*, als „veraltet" charakterisiert, welches „noch in einigen Gegenden üblich" sei; „dem Heere nachtraben" sei gleichbedeutend mit „hinter dem Heere marschieren"[3]. Neben der Vorliebe von Joseph II. für militärische Abläufe und Inszenierungen, die dem aufgeklärt absolutistischen Herrscher als symbolischer und organisatorischer Ersatz für das höfische Zeremoniell dienten, können weitere Parallelen zwischen Militär und Bürokratie konstatiert werden.[4] In einer Joseph Richter zugeschriebenen Broschüre werden mehrere Aspekte diskutiert, die Pezzls Verwendung militärischer Bilder für die Beamten verständlicher machen.[5] Viele würden sich vom Kaiser wünschen, so Richter, „daß die Söhne der Beamten […] von der Aushebung zum Militärdienst wieder befreyet würden"[6]. Waren Bürger- und Beamtensöhne unter Maria Theresia noch vom Militärdienst freigestellt, schaffte ihr Sohn während seiner Alleinherrschaft dieses Privileg ab, wogegen sich auch Pezzls militärische Metaphern richten.

Ebenso war Pezzls Unterteilung der Beamten in zwei Gruppen, in die niederen sowie mittleren und die in ihren Wagen fahrenden höheren Beamten, eine wichtige Differenzierung innerhalb der josephinischen Beamtenschaft. Wie Waltraud Heindl in ihrer Studie *Gehorsame Rebellen* ausführt, wurde die Unkündbarkeit von

2 Johann Pezzl, Skizze von Wien. Erstes Heft. Wien 1786, 138.

3 Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Vierter Teil, von Seb–Z. Wien 1811, 634.

4 Pieter M. Judson, The Habsburg Empire. A New History. Cambridge, Mass. – London 2016, 57f.

5 Joseph Richter, Warum wird Kaiser Joseph von seinem Volke nicht geliebt? Wien 1787.

6 Ebd., 41.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Beamten erst 1816 zur Norm, unter Joseph II. wurden hingegen „die Befugnisse des Amtschefs, Versetzungen, Suspensionen, Entlassungen und Bestrafungen vorzunehmen, […] ausgedehnt“[7]. Vor allem junge Beamte waren von diesen autoritären Strukturen betroffen. Die von Maria Theresia eingeführte Besoldung niederer und mittlerer Beamte galt im josephinischen Jahrzehnt als gering, verschuldete Staatsdiener waren ein frequentes Phänomen, das auch in mehreren Broschüren zur Sprache kam. Ein weiterer Wunsch Richters an den Kaiser besagt daher, „daß er sie [die Beamten, G. W.] auch so bezahlen möge, daß sie nicht Schulden machen dürfen“.[8] Auch eine bessere Bezahlung von Beamten mit größeren Familien sei gerechtfertigt und erwünscht, so Richter.

Obwohl die Beamtenschaft während der Regierungszeit von Joseph II. also einige ihrer Privilegien einbüßte – zu ergänzen wäre noch die Ausweisung aus den Hofquartieren im Jahr 1780[9] –, sind unter seiner Regentschaft auch einige Verbesserungen zu konstatieren: 1781 wurde ein Pensionssystem für Beamte eingeführt, nach zehn Jahren Dienst erhielten sie Anspruch auf eine finanzielle Absicherung im Alter, im Fall ihres Ablebens kam ein Teil davon der Witwe und den hinterbliebenen Waisen zu. Das sogenannte Anciennitätsprinzip wurde durchgesetzt, der berufliche Aufstieg innerhalb der Beamtenschaft hing nun primär vom Dienstalter ab. Die Privilegierung des Adels wurde so eingeschränkt und längerfristig eine stärkere soziale Durchmischung innerhalb der Beamtenschaft erzielt.[10] Pieter Judson betont in seiner Darstellung der Habsburgermonarchie, dass die Bürokratie, neben den in Österreich verhältnismäßig durchlässigen Freimaurerlogen, während des josephinischen Jahrzehnts zu einer Institution wurde, in der soziale Mobilität möglich war. Das Aufstiegsversprechen des Staates trat damit an die Seite der Klöster, die davor als einzige Institution unterprivilegierten Söhnen die Möglichkeit geboten hatte, eine höhere Stellung innerhalb der Gesellschaft einzunehmen. Söhne von Händlern und Kaufleuten wurden nun erstmals Beamte und teilten sich mit Adeligen täglich den Ort ihrer Arbeit.[11] In der Zeit von 1780 bis 1848 stieg der Anteil nicht-adliger Beamte an, unter den höheren Beamten von rund 37% 1781 auf rund 47% 1841.[12] Judson geht so weit zu behaupten, dass sich bis 1800 neue berufliche und private Verhaltensweisen etabliert hatten, sodass man von einem die sozialen Klassen übergreifenden Ethos der Beamtenschaft sprechen könne.[13]

7 Waltraud Heindl, Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich 1780 bis 1848. Wien – Köln – Graz 1990, 29.

8 Richter, Kaiser Joseph, wie Anm. 5, 53.

9 Heindl, Rebellen, wie Anm. 7, 31.

10 Ebd., 32–34.

11 Judson, Empire, wie Anm. 4, 58–62.

12 Heindl, Rebellen, wie Anm. 7, 155.

13 Judson, Empire, wie Anm. 4, 59.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Eine zentrale Rolle für dieses neue Ethos spielte die Ausbildung der Beamten. „Ein für die Entwicklung des modernen Beamtentums entscheidender Faktor, dessen Bedeutung von den Aufklärern klar erkannt wurde, war die Ausbildung der Beamten mit der Vermittlung spezifischer Kenntnisse. […] Nichts sollte den Wandel des österreichischen Beamtentums so beschleunigen, wie Bestimmungen, die die Ausbildung betrafen."[14] Konkret wurden neue Fächer in den Lehrplan der juridisch-politischen Studien aufgenommen und auch bereits im Dienst befindliche Beamte durch ein Hofdekret dazu verpflichtet, die neu eingeführten Kurse nachzuholen. Eines dieser neuen Fächer, wie sie im *Wienerischen Universitätsalmanach* für das Jahr 1787 zu finden sind, hieß „Geschäftsstil"; es wurde im Sommersemester jeweils montags, freitags und samstags von sieben bis acht Uhr gelesen, hinzugefügt wurde „nach Sonnenfels".[15] Grundlage dieser Lehrveranstaltung war das ebenso im Vorlesungsverzeichnis genannte Buch *Über den Geschäftsstil*.[16]

Sonnenfels' Lehrbuch wurde mehrmals neu aufgelegt.[17] Es war, Leslie Bodi zufolge, bis 1848 in Verwendung[18] und bildete die Grundlage der erwähnten Lehrveranstaltung beinahe gleichen Titels. Das Buch gliedert sich in drei Teile, einen grammatikalischen, einen stilistischen und eine Art von Gattungslehre. Der grammatikalische Teil war zentral, da es an Schulen noch kein eigenes Unterrichtsfach Deutsch gab. Der Abschnitt zur Stilistik lässt sich aus heutiger Sicht kaum von der Grammatik abgrenzen, hier gibt es zahlreiche Überschneidungen, da sich das normative Verständnis einer Grammatik zu dieser Zeit anders ausnahm. Der dritte und umfangreichste Teil des Buchs besteht aus einer großen Zahl von Abhandlungen und Beispielen über die für Beamte relevanten Textgattungen des täglichen Geschäfts. Vor allem aufgrund des dritten Teils lässt sich die grundlegende These formulieren, dass *Über den Geschäftsstil* mehr ist als ein Lehrwerk der Schriftform; es versucht, eine soziale Kohäsion innerhalb der Beamtenschaft zu stiften, es gibt

14 Heindl, Rebellen, wie Anm. 7, 39.

15 Wienerischer Universitätsalmanach für das Jahr 1787. Den Mitgliedern der löblichen vier Fakultäten gewidmet von Anton Phillebois. Wien 1787, 24.

16 Joseph von Sonnenfels, Über den Geschäftsstil. Die ersten Grundlinien für angehende österreichische Kanzleybeamten. Wien 1784.

17 Die weiteren Ausgaben sind die folgenden: Joseph von Sonnenfels, Über den Geschäftsstil. Die ersten Grundlinien für angehende österreichische Kanzleybeamten. Wien [2]1785; Joseph von Sonnenfels, Über den Geschäftsstil. Die ersten Grundlinien für angehende österreichische Kanzleybeamten. Wien [3]1802; Joseph von Sonnenfels, Über den Geschäftsstil. Die ersten Grundlinien für angehende österreichische Kanzleybeamten. Zum Gebrauche der öffentlichen Vorlesungen. Nebst einem Anhange von Registraturen. Wien [4]1820.

18 Leslie Bodi, Sprachregelung als Kulturgeschichte. Sonnenfels: Über den Geschäftsstil (1784) und die Ausbildung der österreichischen Mentalität. In: ders. (Hg.), Literatur, Politik, Identität. St. Ingbert 2002, 339–362, hier 342.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

explizite sprachliche und implizite inhaltliche Normen darüber vor, was unter sinnvollen Beamtengeschäften zu verstehen sei. Und es versucht, sprachliche ebenso wie soziale Verhältnisse zu regeln, indem ein der jeweiligen Hierarchie angemessener Ton diskutiert wird, von der Bevölkerung gegenüber Kanzlisten, unter den Beamten selbst und gegenüber Höheren sowie dem Kaiser.

Bereits 1781 war Joseph von Sonnenfels in die Studienhofkommission und zum Professor für Geschäftsstil an der Universität Wien berufen worden. Innerhalb der Staatsverwaltung wurde ihm während dieser Zeit die Aufgabe zugewiesen, neue Gesetze stilistisch zu revidieren.[19] Dass viele Gesetze durch die Hand von Sonnenfels gingen, war seinen Lesern und Hörern bewusst. *Über den Geschäftsstil* erschien erstmals 1784 bei Kurzbeck in Wien, im Folgejahr eine vermehrte zweite Auflage, 1802 eine dritte. Der Nimbus von Sonnenfels nahm danach deutlich ab, doch noch drei Jahre nach seinem Tod wurde 1820 eine vierte Auflage nachgedruckt. *Über den Geschäftsstil* war aber weder das einzige Lehrbuch zur bürokratischen Schriftlichkeit noch das erfolgreichste. *Der wienerische Sekretär*, der erstmals 1786 anonym erschien, wurde neunzehnmal neu aufgelegt und war sicher das gebräuchlichere Nachschlagewerk.[20] An der Universität blieb hingegen der *Geschäftsstil* von Sonnenfels das Standardwerk. Die Unterschiede zwischen den vier verschiedenen Auflagen kann ich hier nicht im Detail nachweisen; auf einige Veränderungen gehe ich ein, sofern sie für meine Argumentation relevant sind. Leslie Bodi zufolge zeigt die vierte Auflage „nur geringe, vor allem orthographische Abweichungen vom Text des Jahres 1784“[21], also der ersten Auflage. Dieser Einschätzung kann ich im Folgenden nicht durchwegs zustimmen.

Methodologisch sei noch angemerkt, dass Lehrbücher in der jüngeren Geschichtswissenschaft als Akkumulationspunkte von Macht analysiert werden, da sie ein institutionelles Mittel sind, um bestimmte Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen durchzusetzen, in diesem Fall: eine Form des Schreibens, die idealerweise an die auszubildenden Beamten weitergegeben wird;[22] idealerweise, da postulierte Lehre und gelebte Praxis nicht immer zur Deckung kommen. Die Geschichte des österreichischen Beamtentums stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar,

19 Simon Karstens, Lehrer – Schriftsteller – Staatsreformer. Die Karriere des Joseph von Sonnenfels (1733–1817). Wien – Köln – Weimar 2011, 227–231.

20 Peter Wiesinger, Die sprachlichen Verhältnisse und der Weg zur allgmeinen deutschen Schriftsprache in Österreich im 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Andreas Gardt / Klaus J. Mattheier / Oskar Reichmann (Hg.), Sprachgeschichte des Neuhochdeutschen. Gegenstände, Methoden, Theorien. Tübingen 1995, 319–367, hier 345.

21 Bodi, Sprachregelung, wie Anm. 18, 342.

22 Vgl. dazu den instruktiven Beitrag von Angela N. H. Creager / Mathias Grote / Elaine Leong, Learning by the book: manuals and handbooks in the history of science. In: BJHS Themes 5 (2020), 1–13.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

auch sie ist vom Gegensatz zwischen zentralistischem Anspruch und regionaler Umsetzung geprägt. Mein Interesse an diesem Lehrbuch von Sonnenfels, das in unterschiedlichen Varianten über vierzig Jahre lang in Verwendung war, lässt sich in drei Fragen zusammenfassen:

1. Worin bestehen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu ähnlichen bürokratischen Sprachreformen in anderen deutschsprachigen Ländern?
2. Wie könnte das Lehrbuch dazu beigetragen haben, eine Tradition der josephinischen Beamtenschaft zu stiften?
3. Inwiefern kommen in diesem Lehrbuch des Stils intellektuelle Traditionen und rhetorische Verfahren vor, die für die Beamtenschaft als Kulturträger bedeutend sind?

2. Kein Sonderweg, mehr Pragmatik

Das für den heutigen Sprachstand wahrscheinlich ungewöhnlichste Wort des ersten Pezzl-Zitats ist „Dikasterianten". Von Reisenden wurde es bereits im josephinischen Jahrzehnt als ungewöhnlich wahrgenommen. Johann Kaspar Riesbeck beklagt sich in seinem siebenundreißigsten Brief eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder, dass „[d]ie hiesigen sogenannten Dikasterianten […] ein Volk [sind G. W.], daß man eher zum Gassenkehren als zu Staatsgeschäften gebrauchen sollte"[23]. Riesbeck spielt damit auf die strafgesetzliche Gleichstellung der Beamten an und erläutert, dass es sich bei „Dikasterianten" um Gerichtsbeamten handle. Bei Pezzl wird der Begriff allgemein für Beamte verwendet. Lateinische und französische Fachwörter, sogenannte Kanzleywörter, waren auf der lexikalischen Ebene ein Ziel aufklärerischer Sprachreformen. Sonnenfels spricht sich in *Über den Geschäftsstil* dennoch dagegen aus, „Kanzleywörter" aus den Geschäftsaufsätzen zu verbannen. Argumentativ behandelt er die Beamten und deren Geschäfte als einen Berufsstand wie jeden anderen und weist deshalb darauf hin, dass die Kanzleisprache selbst nützliche Worte hervorgebracht habe, ähnlich wie vergleichbare Fachsprachen:

> Jede Wissenschaft, jede Kunst, jedes Handwerk hat seine Kunstsprache, seine technischen Wörter, davon einige aus fremden Sprachen mit der Sache selbst herübergenommen, einige neugeschaffen, andere in ihrer Bedeutung, von dem gemeinen Sprachgebrauche verschieden, bestimmt sind. Warum soll, was vom Mathematiker an bis zum Hufschmie-

23 Johann Kaspar Riesbeck, Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris. Zürich [2]1784, 397.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

de, jedem in seinem Gewerbe erlaubt ist, dem Manne, der über Angelegenheiten der öffentlichen Verwaltung zu sprechen, zu schreiben hat, untersagt seyn[…]?[24]

Es scheint hier wichtig anzumerken, dass es Fachbeamte, also Beamte mit einer technischen oder im weiteren Sinn wissenschaftlichen Ausbildung, zur Zeit des Josephinismus noch kaum gab. Wenn ein bestimmtes Fachwissen unabdingbar war, etwa bei der Begradigung von Flüssen, wurde auf die Expertise des Militärs zurückgegriffen.[25] Erst im frühen 19. Jahrhundert werden wissenschaftliche Kenntnisse und die mit ihnen verbundenen Fachsprachen allmählich Bestandteil einer Sprache der Bürokratie. Sonnenfels verteidigt hier also tatsächlich eine von juristischen Termini und verwaltungstechnischen Abläufen dominierte Kanzleisprache und argumentiert aufklärerisch, dass diese papierne Sprache der Kanzleien etwas zur Sprache eines Landes beitragen könne. Nicht ohne pragmatische Süffisanz fügt er hinzu, dass auch eine Umbenennung möglich sei, damit „der Name[] nicht ein Aergernis versursache, so sollen solche Wörter nicht Kanzleywörter heißen, sondern Geschäftswörter“[26]. Gleich zu Beginn des Lehrbuchs unterstreicht Sonnenfels also die allgemeine Bedeutung sprachlicher Fähigkeiten für angehende Beamte. Analog den Grundsätzen der aufklärerischen Wirtschaftslehren attestiert Sonnenfels der zu lernenden Geschäftssprache, sie „vermehrt den Reichthum der Nationalsprache nicht weniger, als das glücklich gefundene Wort des Redners oder Dichters“[27]. Um seine Behauptung zu konkretisieren und die vielfältigen Nuancen der Kanzleisprache zu demonstrieren, verweist er auf einen Band des Deutschen Museums aus dem Dezember 1779, in dem auf elf Seiten unterschiedlich bürokratische und juristische Formulierungen, Verben und Substantive stilistisch und inhaltlich erörtert werden, um für die Genauigkeit und Vielseitigkeit der existenten Geschäftssprache ein Zeugnis abzulegen. Außer praktischen Hinweisen wie diesen, in denen Sonnenfels ohne zu zögern auf nicht-habsburgisches Material verweist, enthält das Lehrbuch wenige Referenzen auf deutschsprachige Autoren. Johann Christoph Adelung wird zwar an mehreren Stellen zitiert, als rhetorische Autoritäten gelten aber, wie in der damaligen Schule, lateinische Autoren, allen voran Quintilian und Cicero.

Nicht nur bei Kanzleiwörtern, sondern auch bei Fremdwörtern wählt Sonnenfels die Mesotes, die aristotelische Vermeidung der Extreme, die er die „Mittelstraße“[28]

24 Sonnenfels, Geschäftsstil, wie Anm. 16, 19.

25 Vgl. dazu etwa das Beispiel des Ingenieur-Lieutenants Franz Anton Rangger bei Reinhard Nießner, Die Flusslandschaft des Tiroler Inns: Eine Umweltgeschichte (1745–1792). In: Junge Forschung 26 (2020).

26 Sonnenfels, Geschäftsstil, wie Anm. 16, 20.

27 Ebd., 20.

28 Ebd., 46.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

nennt. In der ersten Auflage des Lehrbuchs aus dem Jahr 1784 sind die aufklärerischen Debatten noch präsent; ohne eine Position konkret zu benennen, wird das Modell einer bereinigten Sprache als ein Extrem eingeführt, dessen Verbreitung es zu vermeiden gelte. Der „Sprachpuritanismus" dürfe „nicht über die Gränzen schreiten"[29]. Die auch von Reisenden wie Riesbeck konstatierte Durchmischung der Sprache – „mit den seltsamsten lateinischen und französischen Wörtern untermischt" – erkennt das Lehrbuch als gebräuchlich und geläufig an. Obwohl diese Wörter ursprünglich fremde waren, besteht das Lehrbuch darauf, dass sie „es nicht mehr [sind G. W.], sie sind nationalisirt"[30]. Auch gegen die bereits damals kritisierte Bildung von bürokratischen Neologismen sei nichts einzuwenden, sofern die Bestandteile des neuen Wortes dem durchschnittlichen Leser bekannt seien. Entscheidend bleibt für Sonnenfels auch hier, dass die Fähigkeit zur Schöpfung von neuen Wörtern nicht in den Kanzleien selbst erworben werden kann. Die überregionale und internationale Erweiterung der Sprache wird zum bildungspolitischen Programm für Kanzleibeamte, worin sich die bereits zitierte Gleichsetzung mit der Dichtung fortsetzt: „Der, welcher keine andere Sprache, als die Sprache der Kanzley, und seiner Provinz kennet, hat hier keine entscheidende Stimme: er würde zu sehr geneigt seyn, jedes Wort als neumodisch zu verwerfen, das ihm unbekannt ist."[31]

Die negative Erwähnung der provinziellen Sprache lässt zunächst vermuten, dass zumindest im letzten der Lexik gewidmeten Abschnitt, in dem Regionalismen diskutiert werden, eine ablehnende Haltung gegenüber den, wie Sonnenfels sie nennt, „Provinzialausdrücken" eingefordert wird. Doch dem ist nicht so, und hier unterscheidet sich *Über den Geschäftsstil* deutlich von anderen deutschsprachigen Lehrbüchern. Der normierende Anspruch des Lehrbuchs ist bei Sonnenfels integrativer und pragmatischer. Man könne „es nicht zur allgemeinen Regel machen: daß die Provinzialausdrücke vermieden werden sollen!"[32] Um weg von einer allgemeinen Regel und hin zu konkreten Kommunikationssituationen zu kommen, differenziert Sonnenfels verschiedene Rezipienten innerhalb der Bürokratie. In den an andere „Stellen", d. h. an Staatsbeamte gerichteten Schreiben sind Regionalismen zu vermeiden, denn innerhalb des Beamtenapparates sollte überregionales Deutsch praktiziert werden. In Texten, die den gesamten Staat betreffen, sei es schließlich sinnlos, Ausdrücke zu verwenden, die nur manchen Regionen verständlich seien. In „Provinzialverordnungen" sei dagegen ein erzieherisch zu nennendes Programm umzusetzen, dass „sogenannte hochdeutsche Ausdrücke an die Stelle der Provinzialisme"[33] treten. Für die Praxis der Verordnungen wird aber mit größerer Milde

29 Ebd., 47.
30 Ebd., 47.
31 Ebd., 48.
32 Ebd., 50.
33 Ebd., 51.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

vorgeschlagen, die standardsprachlichen Wörter in einer Klammer an die Regionalismen anzuhängen, um „die Bedeutung der letzteren nach und nach bekannt zu machen“[34]. Dieser pragmatische Zugang zur Lexik hält sich von der ersten Auflage 1784 bis zur letzten von 1820. Was sich ändert, ist die polemische Abgrenzung gegenüber aufklärerischen Sprachreformen.

Zwar polemisiert Sonnenfels in allen vier Auflagen, dass es der „Denkungsart und de[m] Stolz des Kleinstädters“[35] entspreche, willkürlich eine Stadt zum „Areopagus“ zu erklären, wo doch jeder Regiolekt etwas zur Gesamtsprache beitragen könne und provinzielle Exklusivität mehr schade als nütze. Während in der ersten und zweiten Auflage aber noch auf nicht namentlich spezifizierte Auffassungen von „Hamburger[n]“[36] hingewiesen wird, ist ab der dritten Ausgabe nur noch von „[f]ast jede[r] kleine[n] Stadt des nördlichen Deutschlands“[37] die Rede. Sprachhistoriker wie Peter Wiesinger haben nüchtern zusammengefasst, dass in Österreich „[d]ie […] beiden Jahrzehnte des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts die schriftsprachliche Ausrichtung des Wortschatzes nach Adelungs Empfehlungen“[38] vollendeten. Adelungs Wörterbuch wurde während des josephinischen Jahrzehnts in Wien von Trattner mehrfach nachgedruckt. Es ist also sowohl das Ende der aufklärerischen Dispute um eine Sprachnorm als auch die faktische Durchsetzung einer Schriftsprache, die hier zu einer augenscheinlich objektiveren Formulierung im Lehrbuch führte. Die erwähnten Aspekte der Verwaltungssprache, der Gebrauch gängiger Fremdwörter und die Akzeptanz von Regionalismen, blieben aber von dieser aufklärerischen Debatte um eine deutschsprachige Sprachnorm unberührt und wurden im Lehrbuch pragmatisch akzeptiert.

3. Abweichende Meinungen und der Ton unter Gleichen

Eine zentrale Herausforderung für die soziale Erweiterung des Beamtenapparates und für das Selbstverständnis einer aufgeklärten Nation war es, das Verhältnis zwischen den Beamten selbst und zwischen Beamten und Bevölkerung sprachlich neu zu regeln. Eines der von Peter Becker zitierten Beispiele, das die Probleme sozialer Codes anschaulich auf den Punkt bringt, handelt von einem Briefwechsel aus der Zeit Maria Theresias zwischen zwei Grafen. Beide waren hohe Beamte, der eine Kreishauptmann in den österreichischen Erblanden, der andere Geheimer Rat. Da der Titel „Geheimer Rat“ die Anrede „Exzellenz“ verlangte, diese jedoch vom

34 Ebd., 51.

35 Ebd., 49.

36 Ebd., 48.

37 Sonnenfels, Geschäftsstil (1820), wie Anm. 17, 34.

38 Wiesinger, Schriftsprache, wie Anm. 20, 347.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Kreishauptmann vergessen worden war, beschwerte sich der eine Graf über den anderen, bevor es zum inhaltlichen Austausch kommen konnte.[39] Die Anreden standen den Geschäften im Weg, ein neuer Geschäftsstil müsste dafür Abhilfe schaffen. Um die tradierten Umgangsformen durch das bürokratische Geschäft nicht zu irritieren, wurden Titularbücher verwendet, in denen Titel und Würden möglicher Adressaten aufgelistet waren.[40] Dieses ausdifferenzierte System von Anreden und Höflichkeitsformeln wurde im gesamten deutschen Sprachraum seit dem Beginn der Aufklärung in Frage gestellt.[41] Die Reformen der Anrede setzten in Österreich später ein als im heutigen Deutschland. 1755 erschien in Leipzig das Buch *Anweisung zu einer guten Deutschen Schreibart*, das der vormalige Professor der Rhetorik an der Theresianischen Akademie, Johann Heinrich Gottlieb von Justi, verfasst hatte.[42] Bereits in diesem rund 30 Jahre zuvor erschienen Buch bezweifelt Justi in einer Fußnote, ob das Wort „allerhöchst" „bey vernünftigen Völkern, die in keine asiatische Verehrung ihrer Monarchen verfallen wollen, gerechtfertigt werden könne"[43]. Auch im Bereich der bürokratischen Sprachreform bestätigt sich also zunächst die These, dass der Josephinismus bereits zur Regierungszeit von Maria Theresia einsetzende Reformen weiterführte und die Aufklärer der 1780er Jahre ihre Tätigkeiten meist als radikaler inszenierten, als sie waren.[44]

Im Bereich der schriftlichen Anreden kam es unter Joseph II. jedoch zu einem radikaleren Bruch als unter seiner Vorgängerin. 1781 wurden per Verordnung die Kurialien abgeschafft. In der Ausgabe von 1784 heißt es entsprechend, dass in einem Schriftstück das Thema des Schreibens und die Anschrift eines Amtes unentbehrlich seien. „[A]lles übrige, Titulaturen, Eingänge, Schlußformeln, oder die bis itzt gewöhnlichen sogenannten Kurialien sind durch die über die Abkürzung

39 Peter Becker, „… wie wenig die Reform den alten Sauerteig ausgefegt hat". Zur Reform der Verwaltungssprache im 18. Jahrhundert aus vergleichender Perspektive. In: Hans Erich Bödeker (Hg.), Jenseits der Diskurse: Aufklärungspraxis und Institutionenwelt in europäisch komparativer Perspektive. Göttingen 2007, 69–97, hier 91f.

40 Zur Ineffizienz dieser Kommunikationsform vergleiche: Peter Becker, „Das größte Problem ist die Hauptwortsuch". Zur Geschichte der Verwaltungssprache und ihrer Reformen, 1750–2000. In. ders. (Hg.), Sprachvollzug im Amt. Kommunikation und Verwaltung im Europa des 19. und 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2014, 219–244, hier 230.

41 Vgl. dazu auch den Beitrag von Klaus Margreiter, Die Diskussion über die deutsche Verwaltungssprache, ca. 1750–1840. Unter besonderer Berücksichtigung der Hand- und Lehrbücher für Beamte. In: Peter Becker (Hg.), Sprachvollzug im Amt. Kommunikation und Verwaltung im Europa des 19. und 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2014, 75–105, hier 84.

42 Johann Heinrich Gottlobs von Justi, Anweisung zu einer guten Deutschen Schreibart und allen in den Geschäften und Rechtssachen vorfallenden schriftlichen Ausarbeitungen, zu welchem Ende allenthalben wohlsaugearbeitete Proben und Beyspiele beygefügt werden. Leipzig 1755.

43 Ebd., 42, 207.

44 Fillafer, Aufklärung, wie Anm. 1, 71.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der Geschäftsaufsätze ergangene Verordnung aus den österreichischen Kanzleyen verwiesen."[45] Nachdem Sonnenfels in der ersten Auflage noch bissig von einer „unerschöpflichen Wissenschaft" der Kurialien spricht und mit einer für seine Texte ungewöhnlichen Freude rhetorische Fragen formuliert: „Was sind allerhöchste Hände, zu denen eine Schrift überreicht wird? Was der allerhöchste Ort, von dem eine Entschlüssung erfließt?"[46] – nachdem die Kurialien also abgeschafft schienen, muss Sonnenfels in den beiden letzten Auflagen seines Lehrbuchs seine Ausführungen deutlich abschwächen. In den Jahren nach 1800 etablierte sich in der habsburgischen Bürokratie nämlich ein neues System von Titeln und Orden, das sich teilweise an aristokratischen Formen orientierte und in manchen Schreiben übernommen werden musste.[47] Daher heißt es in der vierten Auflage von 1820: „Ich werde bei einigen einzelnen Gattungen von Aufsätzen die ehemals üblichen Förmlichkeiten, mit den neueren, oder, um genauer zu sprechen, mit den noch beybehaltenen, zu vergleichen Gelegenheit haben, woraus man sehen wird, wie unendlich viel der Geschäftsstyl von Seite der Kürze durch die von Kaiser Joseph II befohlene Veränderung gewonnen hat[.]"[48]

In der Formulierung „noch beybehaltenen" könnte man aufklärerische Renitenz erkennen. Sonnenfels hebt hier nur auf die von Joseph II. „befohlene" „Kürze" ab. Aus der historischen Distanz kann in der Einführung eigener Beamtentitel kein Rückschlag für den Beamtenapparat erkannt werden. Längerfristig ergab sich nämlich aus der radikalen Streichung der Kurialien im josephinischen Jahrzehnt erst die Möglichkeit, dass sich der Beamtenapparat durch eigene Uniformen und Anreden eine symbolische Unabhängigkeit gegenüber dem Adel und dem Kaiser sichern konnte. Die neuen Regeln der Anrede unterschieden schließlich nicht mehr zwischen Aristokraten und Bürgerlichen, sondern nur noch zwischen Beamten unterschiedlichen Ranges. Obwohl die radikale Aufhebung der Kurialien nicht bestehen blieb, ist der Großteil des Lehrbuchs nicht davon betroffen, da Sonnenfels von der ersten Auflage an auf formale Weise die im Schriftverkehr möglichen Hierarchien thematisiert. Ob diese Hierarchien durch eigene Beamtentitel codiert wurden oder nicht, spielt dabei eine geringe Rolle. Von der ersten bis zur letzten Auflage definiert das Lehrbuch den einem bürokratischen Schriftstück angemessenen Ton gemäß dem vertikalen Verhältnis zwischen Sender und Empfänger.

Sonnenfels diskutiert in allen Varianten des Lehrbuchs drei unterschiedliche Verhältnisse, zu denen es im bürokratischen Schriftverkehr kommen kann, und welchen Ton er für jeweils angemessen hält. „Die Sprache des Niedern an den

45 Sonnenfels, Geschäftsstil, wie Anm. 16, 57f.

46 Ebd., 68.

47 Vgl. Heindl, Rebellen, wie Anm. 7, 240–243.

48 Sonnenfels, Geschäftsstil (1820), wie Anm. 17, 40.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Höhern muß also, nach dem Masse des Abstands, ehrehrbietig seyn! die von Gleichen an Gleiche voll Achtung, die von Höheren an Niedere, abermals nach Masse des Abstandes, Würde zeigen!“[49] Diese Attribute – Ehrerbietigkeit, Achtung und Würde – werden zunächst ohne konkrete Beispiele, nur mit stilistischen Begriffen charakterisiert. Allen gemeinsam ist das Stilideal der Brevitas und das klare Nennen von Gründen. Die Sprache von Gleichen an Gleiche betrifft die Beamten untereinander, sie gibt also eine Art von Leitfaden für den Umgang innerhalb dieser sozial neuen Gruppe vor. Sonnenfels eröffnet sein Plädoyer für den Umgangston zwischen Beamten mit einer rhetorischen Frage, die auf einer „Beobachtung“ basiere: „[V]ermißt man da nicht, im mündlichen Vortrage wie in Schriften, die wechselseitige Achtung, die sich Leute von Kenntnis, von einem gewissen Stande, in jedem Falle, und wäre es auch nur um ihren Selbstwillen erweisen lassen?“[50] Mit „Leute[n] von Kenntnis“ und „einem gewissen Stande“ wird sowohl das Studium, in dem dieser Text eingesetzt wurde, als auch das Versprechen eines sozialen Status adressiert. Der Umgang zwischen Gleichen kommt an zentraler Stelle vor, da er alle Formen von Schreiben betreffen konnte. Eine weitere Unterscheidung des Buches bekräftigt die Einheit der Beamtenschaft. Bei allen Aufsätzen, die sowohl an die Bevölkerung als auch an andere Beamte adressiert sein können, lautet die Überschrift für die interne Kommunikation „von Innen“, für die externe „von Außen“. Diese zigfache Wiederholung der Unterscheidung zwischen Externen und Internen dürfte auch zu einem kollektiven Selbstverständnis beigetragen haben.

In dem Abschnitt zur Würde, der also den Stil von Höheren an Niedere beschreibt, wird sowohl das Stilideal höherer Beamte charakterisiert als auch ein Ethos des Höheren vorgegeben: „Ernst und Hoheit [müssen] nicht mit Härte und Stolz vermenget werden, […] mit Gelindigkeit […] mit einer Art von Zutrauen sprechen; […] [dass, G. W.] die Sprache des Fürsten zu seinen Unterthanen, in die Sprache des Vaters zu seiner Familie umgestaltet werde, […] selbst der Gesetzgeber geruhet, seine Befehle zu begründen, und von der Uiberzeugung zu erwarten, was von der Gehorsame allein, wenigstens nicht mit gleicher Bereitwilligkeit erwartet werden darf.“[51] Die rhetorische Inszenierung des Kaisers wird auch direkt adressiert, nicht nur durch bekannte Herrschaftsattribute wie die Milde des Vaters. Den Pluralis Majestatis gesteht Sonnenfels ausdrücklich nur den kaiserlichen Verordnungen zu, da er einen klaren Grund nennen kann: „er stellet sein ganzes Volk vor“. Das „ich“ stehe dagegen für die Willkür des Despoten.[52] Mit dieser Unterscheidung zwischen dem Ich des Despoten und dem Wir des sein Volk repräsentierenden Kaisers kün-

49 Sonnenfels, Geschäftsstil, wie Anm. 16, 64.

50 Ebd., 66.

51 Ebd., 70f.

52 Ebd., 72f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

digt sich auch eine bemerkenswerte Spannung an zwischen der Kommunikation von Höheren an Niedere und der von Niederen an Höhere.

Zunächst unterscheidet sich der Tonfall der Ehrerbietigkeit, also jener von Niederen an Höhere, nicht vom Tonfall unter Gleichen. Auch hier ist ein prägnanter Stil gefordert, der keine Nachlässigkeiten erkennen lässt; eine Meinung sei nicht als „Ausspruch" vorzutragen, die „Gründlichkeit der Ursachen", nicht die „Zuversichtlichkeit des Tones"[53] soll bestimmend sein. Intrikater wird diese Unterscheidung jedoch, wenn unter den Beamten eine abweichende Meinung auftritt. Sonnenfels liefert eine detaillierte Beschreibung, wie eine „abgesonderte Meinung" zu verfassen sei, und betont, dass diese Nennung von Gegenargumenten „alle Freyheit [gibt, G. W.], sich über die Sachen und Gründe, so sehr er es für guthält, auszubreiten"[54]. Für wen der Kaiser, also das „wir", jedoch steht, wenn er sich für die Meinung der Mehrheit oder für die abgesonderte Meinung entscheidet, wird von Sonnenfels aus guten Gründen nicht thematisiert. Im Moment der Entscheidung kann der Herrscher das Wir nicht mehr repräsentieren, da er für eine Seite optieren muss. Dennoch ist im Lehrbuch klar, was in der Folge zu geschehen habe, wenn das „wir" des Kaisers durch die Entscheidung für eine Seite sozusagen brüchig wird, da er nicht mehr für alle Positionen einstehen kann.

Die Aufgabe der Beamten besteht nun darin, diesen Bruch zu mildern. Das Lehrbuch stattet die Beamten mit den rhetorischen Mitteln aus, um mit den der Entscheidung folgenden Diskrepanzen umzugehen. Und die Beamten benötigten diese Mittel, denn häufig war die Entscheidung des Kaisers in einen Text zu übersetzen, trotz oder auch mit Hilfe der abgesonderten Meinung. Ein Beispiel rät etwa, die Kontinuitäten zur kirchlichen Erziehung zu betonen, obwohl das Gesetz die Erziehung unter staatliche Aufsicht stellt. Oder es wird etwa bei Gesetzen, die beim Volk wahrscheinlich nicht gut ankommen werden, empfohlen, euphemistisch zu formulieren und hinfällige Kontinuitäten, die zuvor als Gegenargumente dienten, zu betonen, um das durch die Entscheidung beeinträchtigte „wir" wieder etwas zu stärken. Ernst Wangermann hat schlüssig den zweifelhaften, nämlich großteils inszenierten Charakter der politischen Öffentlichkeit im Wien des Josephinismus dargestellt.[55] Für die Beamtenschaft lässt sich anhand des Lehrbuchs auch die Möglichkeit eines Forums konstatieren, das es den Beamten erlaubte, ihre abweichenden Meinungen zu vertreten und dennoch die Entscheidungen des Kaisers pflichtgemäß auszuführen. Räsonieren und Gehorsam sind so, gemäß dem Lehrbuch, zwei Seiten eines habsburgischen Beamten und räumen der Bürokratie zumindest hypothetisch die Möglichkeit ein, Gründe und Meinungen intellektuell ohne Einschränkungen

53 Ebd., 66.

54 Ebd., 231.

55 Vgl. Ernst Wangermann, From Joseph II to the Jacobin Trials. Government Policy and Public Opinion in the Habsburg Dominions in the Period of the French Revolution. Oxford [2]1969, 12–25.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

abzuwägen. In der Praxis der Verwaltung standen soziale Zwänge der von Sonnenfels postulierten „Freyheit" dieses Forums sicher häufig im Weg. Dennoch ist der Kontrast zum empfohlenen Verunftgebrauch bei Immanuel Kant auffallend. Während Kant nur den öffentlichen Gebrauch der Vernunft empfahl und über Beamte sagte, dass ihr beruflicher Vernunftgebrauch „öfters sehr enge eingeschränkt sein"[56] müsse, kommt hier die Vernunft auch im Amt, innerhalb ihrer Möglichkeiten, mit „alle[r] Freyheit"[57] zum Zug. Dass diese Passagen des Lehrbuchs selbst den Hirtenbrief von Kaiser Franz aus dem Jahr 1806 ohne Kürzungen überstehen, in dem „Subordination" eine zentrale Rolle spielt und das Gewissen des Beamten allein durch die Erfüllung der Pflicht entlastet wird, ist hier ebenso bemerkenswert wie die ersten Widerstände der Beamten gegen die Rücknahme josephinischer Reformen unter Leopold II.[58]

4. Die Inhalte des Lehrbuchs der Form

Abschließend möchte ich auf eine Besonderheit des Lehrbuchs *Über den Geschäftsstil* hinweisen, die in der Forschung noch nicht thematisiert wurde. Eine Vielzahl der von Sonnenfels gegebenen Exempel für gelungene Schriftstücke des Geschäftsstils weisen einen starken inhaltlichen Bezug zum Josephinismus auf. Alle folgenden Beispiele stammen aus der Auflage des Jahres 1820, um deutlich zu machen, wie dieses Lehrbuch auch unter Franz II. zur Tradierung des josephinischen Beamtentums beitrug. Nicht alle Beispiele kommen in den früheren Auflagen vor, Sonnenfels scheint hier also programmatisch zur Bewahrung des josephinischen Erbes beigetragen zu haben.

Zunächst sind manche Hinweise auf den Josephinismus formaler Natur. So wird etwa in den „Bittschriften" erläutert, dass es prinzipiell unterschiedliche Formen dieser bürokratischen Textgattung gebe, dass diese Unterschiede aber hinfällig seien, wegen der am „2. Jänner 1782 erfolgte[n] Abschaffung der Förmlichkeiten".[59] Eine längere Bittschrift „von Außen" ist die einer Witwe, die um die Auszahlung der von Joseph II. eingeführten Witwenpension bittet. Ihre Gründe rufen gleichzeitig die Bedingungen des Gesetzes in Erinnerung. Erstens habe ihr Mann 47 Dienstjahre geleistet, zweitens habe sie fünf Kinder, drittens sei sie alt und krank und daher „sich etwas zu erwerben, ganz außer Stande gesetzt", schließlich folgt ein Auszug aus dem Grundgericht, wonach ihre Familie untadelig und kein Vermögen

56 Immanuel Kant, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Berlinische Monatsschrift 12 (1784), 481–494, hier 485.

57 Sonnenfels, Geschäftsstil, wie Anm. 16, 231.

58 Heindl, Rebellen, wie Anm. 7, 44.

59 Sonnenfels, Geschäftsstil (1820), wie Anm. 17, 61.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

vorhanden sei.[60] Ein anderes Beispiel für eine Bittschrift stammt von einer Frau, die eine Schule für Mädchen eröffnen möchte, in der „Baumwoll- und Flachsspinnen" unterrichtet wird. Die Eröffnung von staatlich subventionierten Schulen, die einem wirtschaftlichen Zweck dienen und Mädchen aus der Patronanz der Kirche befreien, gilt als Vorzeigeprojekt des Josephinismus. Pezzl widmet diesen Schulen für Mädchen ein eigenes Kapitel.[61] Unterzeichnet ist diese Bittschrift von einer „holländischen Spinnenmeisterin"[62] – eine internationale Öffnung der Wirtschaft, die auch mit Joseph II. in Verbindung gebracht werden kann.[63]

Bei den erzählenden Gattungen, worunter Sonnenfels die Relation, die Auskunft, die Anzeige, den Rapport und den Tatbericht zählt, wird ein Findelhaus auf seine Beschaffenheit hin untersucht und über die für Kinder unverzeihlichen Mängel berichtet, weshalb ein besseres Haus gefunden werden solle.[64] Die Fürsorge galt als zentrales Tätigkeitsfeld von Joseph II.[65] Im Abschnitt „Amtsvorschriften" wird die Lampenbefüllung der Straßenbeleuchtung neu geregelt. Letztere wurde 1781 beschlossen, Sonnenfels selbst hatte eine Zeit lang das Amt „Direktor der Illuminationsanstalt" inne.

Ein besonders drastisches Beispiel stellt ein Bericht dar, in dem ein Suizidversuch einer jungen Frau geschildert wird. Als das Dorf die noch am Strick zuckende Frau entdeckte, griff niemand ein, da das „unter dem Landvolke herrschende Vorurtheil, daß derjenige, welcher einen Erhängten nur berührt, unehrlich werde",[66] jeden abhielt. Der Bericht fährt fort, dass bereits ein Gesetz zur verpflichtenden Hilfeleistung bestehe, sich das Vorurteil jedoch halte. Daher wird vorgeschlagen, den Seelsorgern aufzuerlegen, über die Pflicht der sofortigen Hilfeleistung zu belehren. Ähnlich dezidierte Vorstellungen darüber, was Seelsorger zu tun hätten, werden im Josephinismus geprägt. Natürlich weist *Über den Geschäftsstil* auch Beispiele auf, wo eine direkte Verbindung zum Josephinismus wenig Sinn ergibt; dennoch erscheinen mir die genannten Beispiele insgesamt zu programmatisch, um von einem Zufall auszugehen. Die nachhaltige Raffinesse von Sonnenfels besteht hier wohl darin, die Inhalte des Josephinismus durch ein Lehrbuch der Form zu verstetigen und sie so über Jahrzehnte zum Prüfungsstoff für angehende Beamte zu machen.

60 Ebd., 71f.

61 Johann Pezzl, Skizze von Wien. Fünftes Heft. Wien – Leipzig 1788, 667.

62 Sonnenfels, Geschäftsstil (1820), wie Anm. 17, 75.

63 Vergleiche dazu: Roman Sandgruber, Ökonomie und Politik. Österreichischen Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Wien 1995, 214–233.

64 Sonnenfels, Geschäftsstil (1820), wie Anm. 17, 97f.

65 Vgl. den Überblick in: Derek Beales, Joseph II. II. Against the World, 1780–1790. Cambridge 2009, 318–322.

66 Sonnenfels, Geschäftsstil (1820), wie Anm. 17, 161.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

5. Konklusion

Dieser Beitrag hat versucht, dem Mythos des josephinischen Beamten anhand des Lehrbuchs *Über den Geschäftsstil*, das von 1784 bis 1848 in Verwendung war, auf die Spur zu kommen. Erstens ist dieses Lehrbuch auf der Ebene der Lexik – anders als aufklärerische Sprachbücher aus dem heutigen Deutschland – um Integration und Pragmatik bemüht; ein puristisches Sprachideal wird abgelehnt, wohl auch weil es praktisch nicht zu realisieren gewesen wäre. Der Wortschatz von Beamten sollte sich deshalb an bestehenden Sprachformen orientieren, weder Fremdwörter noch Regionalismen sollten per se ausgeschlossen werden. Das sprachliche Vermögen eines Beamten wird als eine Fähigkeit beschrieben, die den Reichtum des Landes ebenso vermehre wie Wissenschaft und Dichtung, was wie der Umgang mit Fremdworten auch auf die Internationalität des aufgeklärten Verständnisses von Beamten hinweist. Zweitens habe ich versucht zu zeigen, dass die Abschaffung der Kurialien 1781 zunächst den sprachlichen Unterschied in der Anrede zwischen verbeamteten Bürgern und Aristokraten einzuebnen versuchte. Letztlich war das eine Voraussetzung dafür, dass sich ein unabhängiger Beamtenapparat mit einer eigenen symbolischen Rangordnung etablieren konnte, auch wenn Sonnenfels selbst kein Anhänger der im frühen 19. Jahrhundert eingeführten, bürokratischen Hierarchie von Würden war. Das Lehrbuch appelliert häufig an die wertschätzende Achtung, die im schriftlichen Verkehr zwischen Beamten gepflegt werden sollte, und trug vermutlich durch eine wiederkehrende Unterteilung in externe und interne Kommunikation zur Konsolidierung der Gruppe der Beamten bei. Diese Konsolidierung betraf auch den Umgang mit dem Kaiser. Bevor eine Entscheidung anstand, wurde von den Beamten ausdrücklich gefordert, ohne Einschränkung alle Gegenargumente zu nennen. Die Entscheidung des Herrschers selbst ist für die Beamten nicht von Belang, nur mit dem Ergebnis der Entscheidung mussten sie rhetorisch umgehen zu lernen, indem sie Gegenargumente bei der Abfassung des Beschlossenen berücksichtigten oder an kritischen Stellen entsprechend euphemistisch formulierten. Die Beamtenschaft wird so als ein dienstbares, aber kritisches Forum eingeführt – eine Vorstellung, die unter anderem auch durch dieses Lehrbuch die von Gehorsam geprägte Zeit unter Franz II. überstand. Schließlich stellt der wie eine Gattungslehre erscheinende Teil von *Über den Geschäftsstil* eine umfassende Sammlung josephinischer Schriften dar; wirtschaftliche, sozialpolitische und kirchenkritische Beispiele legen davon Zeugnis ab, dass das Lehrbuch der Form die Inhalte des Josephinismus vermittelte. Natürlich muss abschließend eingeschränkt werden, dass sich diese Thesen nicht als unbedingte verstehen. Nur weil ein Lehrbuch über Jahrzehnte in Verwendung war, heißt das weder, dass es meiner Analyse entsprechend rezipiert wurde, noch lässt sich daraus folgern, dass man sich in der bürokratischen Praxis dem Lehrbuch entsprechend verhielt. Dass im josephinischen Jahrzehnt jedoch einige bürokratische Residuen entstanden, die

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

das intellektuelle Leben Wiens um 1800 und darüber hinaus prägten und zu einer eigenständigen Kultur des Beamtentums beitrugen, das sollten die vorstehenden Ausführungen plausibilisieren.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Johannes Frimmel

Goethe, Schiller, Schlegel & Co.: Wiener Verlage und ihre Editionsprojekte

Die Jahre um 1800 bedeuteten auch für den österreichischen Buchmarkt und seine Rahmenbedingungen eine drastische Zäsur. Seit dem Tod Kaiser Leopolds II. im Jahr 1792 etablierte sich in der österreichischen Zensur ein Paradigmenwechsel „von dem aufklärerischen und erzieherisch ausgerichteten zu dem streng prohibitiven, von Kaiser Franz II. in der nach-revolutionären Epoche etablierten Zensurregime".[1] Vorzensur galt bereits seit 1787 auch in Wien wieder für alle Manuskripte, und Bücherimporte unterlagen einem systematischen Kontrolle. 1803 begannen die Behörden auch mit der Rezensurierung der seit 1753 erlaubten Bücher, eine Maßnahme, der über 2.500 bisher erlaubte Bücher zum Opfer fielen.[2] Neben politischen Werken unterlag insbesondere die Romanliteratur scharfer Überwachung und zahlreichen Verboten.

Einer rigiden Ordnungspolitik unterlag auch erneut der Buchhandel. Während unter Joseph II. Konzessionen freigebig vergeben wurden und der Buchhandel als Gewerbe eine Liberalisierungsschub erfuhr, gab die „Ordnung für Buchhändler und Antiquare" von 1806 nun wieder restriktivere Richtlinien vor. Die Landesregierungen hatten nach der „Ordnung" den Auftrag, darauf zu achten, dass die Anzahl der Buchhandelsbefugnisse nicht vergrößert, sondern tendenziell reduziert wurde. Um eine der raren Befugnisse zu erhalten, musste man sowohl seine Buchhandelsausbildung belegen als auch einen Fonds ausweisen, der in Wien stattliche 10.000 Gulden betrug. Buchdrucker und Buchbinder durften nunmehr nur noch sehr eingeschränkt Bücher verlegen. Um die Überwachung der Vorschriften zu gewährleisten wurden in Wien und anderen Städten Buchhändlergremien eingerichtet, deren Aufgabe es war, die Umsetzung der staatlichen Maßnahmen durchzusetzen.[3]

1 Norbert Bachleitner, Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848. Wien – Köln – Weimar 2017, 94. Für alle nähere Angaben zu den in diesem Betrag genannten Verlegern vgl. Peter R. Frank / Johannes Frimmel, Buchwesen in Wien. Kommentiertes Verzeichnis der Buchdrucker, Buchhändler und Verleger. Wiesbaden 2008.

2 Norbert Bachleitner / Franz M. Eybl / Ernst Fischer, Geschichte des Buchhandels in Österreich. Wiesbaden 2000, 161f.

3 Ebd., 71f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Der von den Originalverlegern unautorisierte Nachdruck ausländischer Werke blieb für die österreichischen Verlage ein zwar umstrittenes, aber weitverbreitetes Geschäftsmodell. Norbert Christian Wolf hat in seinen Publikationen zur österreichischen Aufklärungsliteratur eine starke Heteronomie des literarischen Feldes in Wien und Österreich um 1800 konstatiert; dafür ist auch die Praxis des staatlich legitimierten Nachdrucks kennzeichnend. Denn die offizielle Billigung und Förderung der Produktion von Nachdrucken war „verbunden […] mit den Grundsätzen des Allgemeinwohls, der Nützlichkeit und der Staatsräson, der das gesamte literarische Leben untergeordnet wurde und die in besonderer Weise der restaurativen Politik in Österreich entsprachen."[4] Der Nachdruck wurde aus einer rein utilitaristischen Perspektive heraus gefördert und sollte jene Werke der im Ausland gedruckten Aufklärungsliteratur, die als nützlich und vorbildlich betrachtet wurden, zu einem günstigen Preis (oft nur ein Drittel des Originalpreises) und mittels eines gut organisierten Vertriebs über Niederlassungen und Subskriptionssammler den Untertanen in der gesamten Habsburgermonarchie verfügbar machen. Nachdrucker wie der Hofbuchdrucker Trattner waren verlegerisch durchaus innovativ und bemühten sich um einen Mehrwert ihrer Produkte, so kombinierten sie etwa die einzelnen Texte der nachgedruckten Autoren zu Sammelbänden – nicht selten zum ersten Mal in der jeweiligen Editionsgeschichte. Nachdem der Nachdruck in der Habsburgermonarchie nicht nur geduldet, sondern regelrecht gefördert wurde und entsprechend florierte, ist es nachvollziehbar, dass seit Maria Theresia und Joseph II. österreichische Nachdrucksammlungen weit verbreitet waren und in mancher Hinsicht eine Vorreiterrolle auf dem Buchmarkt einnahmen. Die heftige Kritik an der Nachdruckpraxis resultierte nicht nur aus der Missachtung der (tatsächlich ja noch nicht existierenden) Autorenrechte, sondern auch vor allem daraus, dass die preisgünstigen, wenn auch meist qualitativ schlechteren Drucke auch in das Kerngebiet der Originalverleger, insbesondere nach Leipzig und Sachsen, eindrangen und auch dort offensichtlich gerne gelesen wurden.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts etablierte sich schließlich die vielbändige, Werke beliebter Autoren präsentierende Nachdrucksammlung als erfolgreiches Geschäftsmodell. Daniel Fulda hat eindrücklich darauf hingewiesen, dass das Prinzip der Klassiker-Reihe mit der damit verbundene Kanonisierungspraxis und damit letztlich auch der Begriff der klassischen Werke vor allem der verlegerischen Strategie der österreichischen Nachdrucker zu verdanken ist. Am Beispiel von Franz Anton Schrämbls *Sammlung der vorzüglichsten Werke deutscher Dichter und Prosaisten*, die durch ihren postulierten philologischen Anspruch und durch die sorgfältige und lesefreundliche Gestaltung Maßstäbe setzte, betont Fulda sogar: „Die

4 Ebd., 168.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Kategorie ‚deutscher Klassiker' hat sich auf dem Buchmarkt und via Buchmarkt durchgesetzt."[5]

Neben den anthologischen Klassiker-Sammlungen stand die immer beliebter werdende vielbändige Werkausgabe eines einzelnen Autors ebenfalls in einem Zusammenhang mit dem Nachdruck. Steffen Martus hat aufgezeigt, wie wichtig um 1800 die Werkausgaben für die von ihm so bezeichnete Werkpolitik der Dichter wurden. Dies gilt für die retrospektive Reflexion ihres Schaffensprozesses, aber auch mediengeschichtlich, denn die „Buchförmigkeit der Werkkonzeption [wurde] eine nicht zu unterschlagende Vorgabe für die Produktion von Texten".[6] Das dichterische Gesamtwerk war nun gleichsam auf seine in Kooperation mit dem Verleger konzipierte Buchförmigkeit ausgelegt: „Die Werkhaftigkeit der eigenen Arbeit stimuliert nicht allein die Überarbeitung, Vollendung oder Neuproduktion von Texten, sondern auch die Sammlung bzw. den Einbezug bereits vorliegender Werke in den Kontext des Gesamtwerks."[7]

Von größter Bedeutung war nun die in gutem wechselseitigem Einverständnis und möglichst auf Langfristigkeit angelegte Zusammenarbeit zwischen Autor und Verleger. Tatsächlich hatte sich deren kommunikatives Verhältnis seit dem 18. Jahrhundert intensiviert. Das wichtigste Kommunikationsmittel war das buchhändlerische Geschäftsschreiben. Während ihrer beruflichen Tätigkeit verfassten Verleger nicht weniger als 20. bis 30.000 Briefe. Diese Intensivierung des verlegerischen Briefverkehrs hatte ihre Ursachen unter anderem darin, dass mit der Durchsetzung des Nettohandels die geschäftlichen Verhandlungen nicht mehr nur an die Anwesenheit auf den Buchmessen gebunden waren, auf denen man seine neuen Produkte bisher persönlich und oft einfach Papierbogen gegen Papierbogen eingetauscht hatte. Stattdessen fanden Informationsaustausch und Geschäftsabwicklung nun regelmäßig auch außerhalb der Messezeiten statt. Die Leipziger Buchhändler gingen dazu über, Kommissionsbuchhandlungen, also Bücherlager auswärtiger Verleger, einzurichten, deren Produkte so ganzjährig ausgeliefert werden konnten. Vor dem Hintergrund der Ablösung des Tauschhandels fand zugleich ein fundamentaler Wandel der Autor-Verleger-Beziehungen statt. Literarische Qua-

5 Daniel Fulda, Popularität des Kostbaren: G.A. Bürger und andere „deutsche Klassiker" im Verlag des Wiener Nachdruckers F.A. Schrämbl. In: Johannes Frimmel / Waldemar Fromm / Helen Müller et al. (Hg.), Im Zentrum: das Buch: Forschungen, Projekte, Reflexionen am Zentrum für Buchwissenschaft: eine Bilanz der ersten Jahre. Für Christine Haug. Wiesbaden 2022, 27–43, hier 31; vgl. auch den Beitrag von Daniel Fulda in diesem Band.

6 Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin – Boston 2007, 465.

7 Steffen Martus, Die Praxis des Werks. In: Lutz Danneberg / Annette Gilbert / Carlos Spoerhase (Hg.), Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs. Berlin – Boston 2019, 93–130, hier 122.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

lität und Renommee des Autors wurden entscheidende Verkaufsargumente für den Verleger. Gleichzeitig prägten ein neues emphatisches Verständnis von Originalität und die Debatten um geistiges Eigentum nun eine Epoche, die nach wie vor keinerlei Urheberrecht kannte. Der Verleger war jetzt gezwungen, Risiken und Marktchancen einzuschätzen, der Autor war bemüht, sich als prestigeträchtige und gewinnbringende Marke zu präsentieren. Dies blieb natürlich nicht ohne Folge bei Honorarverhandlungen und bei der Einforderung eines Mitspracherechts der Autoren bei der Buchgestaltung. Zugleich gestaltete sich das Verhältnis oft über das Geschäftliche hinausgehend sehr freundschaftlich und familiär, und der Verleger unterstützte den Autor oft auch als Kreditgeber, Spediteur und Ratgeber in alltäglichen Fragen.[8]

Die retrospektiv in enger Zusammenarbeit mit dem Verleger erstellten Werkausgaben oder (seit Goethe so genannten) Ausgaben letzter Hand waren für die Dichter ein ideales Mittel der Selbsthistorisierung und Prestigeprojekte, die neben ökonomischem auch hohes symbolisches Kapital einbrachten. Als „erste wirklich monumentale autorisierte Werkausgabe eines deutschen Dichters"[9] gelten Wielands bei Göschen erschienene *Sämmtliche Werke* (1794–1811), die in vieler Hinsicht ein editionsgeschichtlicher Meilenstein waren. Nicht nur setzte Wieland, dessen Werk zuvor bei verschiedenen anderen Verlagen erschienen war, „das Recht des Dichters am eigenen Gesamtwerk und damit die Werkherrschaft"[10] juristisch durch, bei ihm kristallisierte sich erstmals die werkpolitische Verbindung von Werkausgabe und Kanonisierung heraus: eine „langanhaltende und immer aktuelle Präsenz auf dem Buchmarkt, die prestigeträchtige Ausstattung seiner Ausgaben, die nochmalige Endredaktion, die die Verstetigung in die räumliche Dimension übersetzt".[11]

Werkausgaben österreichischer Dichter finden sich zunächst nur vereinzelt: Beispielsweise erschien 1789 bei dem wichtigen josephinischen Verleger Rudolph Gräffer die erste Ausgabe von Cornelius von Ayrenhoffs *Sämmtlichen Werken* (4 Bde; eine sechsbändige Neuausgabe kam 1803 bei Anton Pichler heraus); Emanuel Schikaneders *Sämmtliche theatralische Werke* kamen 1792 in zwei Bänden bei Aloys Doll heraus. Die Zurückhaltung erklärt sich wohl auch durch die strenge

8 Vgl. dazu zusammenfassend: Christine Haug, Einführung: Autor-Verleger-Korrespondenzen als eine Quelle der Buchhandels- und Verlagsgeschichtsschreibung. In: Thomas Bremer / Christine Haug (Hg.), Verlegerische Geschäftskorrespondenz im 18. Jahrhundert. Das Kommunikationsfeld zwischen Autor, Herausgeber und Verleger in der deutschsprachigen Aufklärung. Wiesbaden 2018, 1–18.

9 Peter-Henning Haischer, Historizität und Klassizität. Christoph Martin Wieland und die Werkausgabe im 18. Jahrhundert. Heidelberg 2011, 14.

10 Ebd., 365.

11 Ebd.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Zensur unter Franz II., die sich generell hemmend auf die Belletristikproduktion auswirkte. In der kurzen Phase der napoleonischen Zensurfreiheit erschienen in Wien dann etliche Werkausgaben.[12] Gestartet wurden nicht nur umfängliche Nachdruckausgaben von Schiller und Goethe, auch von Joseph Richter[13] kamen bei Christoph Rehm *Sämmtliche Schriften* heraus, und Anton Pichler nutzte die Liberalisierung der Zensur, um Aloys Blumauers *Sämmtliche Werke* zu verlegen. In der Folge mehrten sich Werkausgaben österreichischer Autor/innen: ein Jahr nach dem Tod von Heinrich Joseph von Collin begannen dessen *Sämmtliche Werke* zu erscheinen (Wien: Strauß 1812–1814, 6 Bände), ebenfalls 1812 verlegte auch Franz Haas eine zehnbändige Alxinger-Werkausgabe,[14] und Anton Doll brachte 1813/14 die *Sämmtlichen Werke* von August Gottlieb Meißner heraus. Von Caroline Pichler[15] begann bei Anton Strauß 1813 eine vielbändige Werkausgabe zu erscheinen, die seit 1818 von ihrem Schwager Anton Pichler fortgeführt wurde. Joseph von Retzer fungierte schließlich als Herausgeber einer neuen Werkausgabe von Cornelius von Ayrenhoff (1814, bei Matthias Andreas Schmidt, sechs Bände).

Auch umfängliche Werkausgaben im Nachdruck erschienen weiterhin, so brachte der Wiener Buchdrucker Leopold Grund von 1817 bis 1824 eine „[n]eue verbesserte Auflage, wörtlich nach dem Originale" der Werke von Ludwig Tieck heraus, die auf insgesamt 30 Bände anwuchs und die Tieck ohnmächtig hinnehmen musste, wie er sich seinem Verleger Reimer gegenüber beklagte: „In Wien, so höre ich, wird jezt alles von mir nachgedruckt. Und man kann durchaus nichts dagegen thun."[16] Doch nicht alle Originalverleger wollten die österreichischen Werkausgaben im Nachdruck hinnehmen und suchten daher gezielt die Kooperation mit österreichischen Verlagen: Dies betraf vor allem Johann Friedrich Cotta, der als Verleger der Klassiker Goethe und Schiller am meisten durch Raubdrucke zu verlieren hatte.

1. Cotta-Armbruster-Gerold: Verlegerische Kooperationen im Kampf gegen den Nachdruck

Durch unautorisierte Nachdrucke wetteiferten verschiedene Ausgaben auf dem Markt um Käufer; dies führte im Gegenzug dazu, dass die Autoren und ihre Verleger sich genötigt sahen, zu reagieren und neue, umfangreichere und überarbeitete

12 Vgl. zur Besetzung der Stadt den Beitrag von Johann Sonnleitner in diesem Band.

13 Vgl. zur Religionskritik von Richter den Beitrag von Matthias J. Pernerstorfer in diesem Band.

14 Vgl. zu Alxinger den Beitrag von Lydia Rammerstorfer in diesem Band.

15 Vgl. zu Pichler den Beitrag von Elisabeth Grabenweger in diesem Band.

16 Friedrich Tieck an G.A. Reimer, Ziebingen, den 08.12.1817. Edwin H. Zeydel / Percy Matenko / Robert H. Fife (Hg.), Letters of Ludwig Tieck, hitherto unpublished 1792–1853. New York – London 1937, 79.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Werkausgaben zu konzipieren. Steffen Martus und andere Forscher haben darauf hingewiesen, dass Nachdrucke zum Motor bei der Konzeption von Werkausgaben werden konnten: „Die Komplettierung und Erweiterung einer Neuausgabe gilt als entscheidender Kaufanreiz gegenüber anderen Ausgaben auf dem Markt. Der Mechanismus war einfach: Konnte ein Nachdrucker eine größere Anzahl an Einzelwerken liefern als der Autor, dann hatte dieser in der Konkurrenz um den Kunden das Nachsehen."[17] Im europäischen Piraterie-Universum des 18. Jahrhunderts entstand eine Situation, die Adrian Johns als „Culture of the Upgrade" bezeichnet.[18] Zugleich bemühten sich die Verleger, stärker zielgruppenspezifisch zu agieren: So erschienen mitunter von ein und demselben Text im gleichen Verlag Ausgaben, die sich durch Schriftart (populäre Fraktur vs. Antiqua), Ausstattung und Format unterschieden.[19]

An Goethe zeigt sich exemplarisch der Zusammenhang zwischen dem Nachdruck und der Konzeption einer Werkausgabe, die sich an Kategorien der „Vollständigkeit" oder „Ganzheit" orientiert, die damit zum „Reflexionshorizont von Autoren selbst [werden], zum Teil eines Werkkalküls, das sich auf die Aktivitäten von Produzenten, Vermittlern und Rezipienten zeitgemäß einrichtet."[20] Das „Werkkalkül", das sich in der zwischen 1812 und 1819 erschienenen, auch Teile von Goethes Autobiographie enthaltenden großen Ausgabe manifestiert, stand in unmittelbarem Zusammenhang mit einem Wiener Nachdruck. Der Wiener Verleger Joseph Geistinger (1769–1829) nahm das Erscheinen der ersten Goethe-Werkausgabe bei Johann Friedrich Cotta (1806–1810, 13 Bde.) zum Anlass, eine umfassende Ausgabe im Nachdruck herauszubringen, *Goethe's sämmtliche Schriften* in 26 Bänden (1809/10–1817). Geistingers Goethe-Ausgabe begann während der französischen Besatzungszeit im Jahr 1809 zu erscheinen (wenn auch die Titelblätter einheitlich 1810 nennen), Drucker waren Anton Strauß und Mathias Andreas Schmidt, als Redakteur fungierte Geistingers Mitarbeiter Johannes Erichson. Die einzelnen Bände enthielten als Titelkupfer Umrisszeichnungen von Vincenz Grüner (1771–1832), der damit auch der erste Illustrator des *Faust* in einer Goethe-Ausgabe ist. Die Bände enthielten zusätzlich Sondertitel und konnten auch als Teil- oder Einzelausgaben erworben werden. Die in den Bänden 14 bis 26 enthaltenen Werke erschienen bei Geistinger zum ersten Mal als Sammlung. Der Wiener Nachdrucker

17 Martus, Praxis, wie Anm. 7, 123.

18 Zu dem Begriff vgl.: Adrian Johns, Piracy. The intellectual property wars from Gutenberg to Gates. Chicago 2009.

19 Vgl. dazu am Beispiel der Ausgaben von Salomon Gessner: Johannes Frimmel: Trattner und die Materialität des Nachdrucks. In: Christoph Augustynowicz / Johannes Frimmel (Hg.), Der Buchdrucker Maria Theresias. Johann Thomas Trattner (1719–1798) und sein Medienimperium. Wiesbaden 2019, 131–146.

20 Martus, Praxis, wie Anm. 7, 123.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

konnte noch mit einer weiteren Besonderheit aufwarten: Der dritte Band der Nachdruckausgabe enthielt neben anderen Dramen *Pandoras Wiederkunft* (vermutlich chronologisch sogar noch knapp vor dem Einzeldruck im *Prometheus*) und konnte damit ein neues Originalwerk von Goethe aufweisen.

Geistinger hatte Teile von Goethes literaturhistorisch hochbedeutsamem Dramenfragment *Pandora* zunächst rechtmäßig in seiner Zeitschrift *Prometheus* publiziert.[21] Dass Joseph Geistinger den Verlag der Zeitschrift *Prometheus* übernommen hatte, hatte in erster Linie handfeste Gründe: Initiator des Zeitschriftenprojekts war Ferdinand Graf Pálffy von Erdöd (1774–1840), Mitglied der Hoftheaterunternehmungsgesellschaft, die im Oktober 1806 die Pacht der Wiener Theater übernommen hatte. Der für das deutsche Schauspiel zuständige Pálffy plante die Herausgabe einer „die Bemühungen der Theaterleitung publizistisch begleitenden, insofern quasi offiziösen Zeitschrift."[22] Bei grundsätzlicher Unterstützung der Ziele der Direktion sollten die Herausgeber weitgehend freie Hand haben. Pálffy hatte zugesagt, die Zeitschrift finanziell zu unterstützen – und Geistinger war dafür bekannt, stets seinen pekuniären Vorteil im Auge zu haben und alles zu drucken, was ihm bezahlt wurde. Bei seinem literarischen Programm spezialisierte sich Joseph Geistinger neben römischen Klassikern und Nachdrucken auf Zeitschriften: es erschienen neben dem *Prometheus* das *Literarische Wochenblatt* (1804), die ersten Jahrgänge der *Wiener Theaterzeitung* (1806–1808), Castellis *Thalia* (1810–1812) und der *Dramaturgische Beobachter* (Jg. 1814).

Die designierten *Prometheus*-Herausgeber Joseph Ludwig Stoll (1778–1815) und Leo von Seckendorff (1775–1809) begaben sich auf Autorenakquise nach Weimar, wo sie auch von Goethe mehrmals empfangen wurden; der berühmte Dichter brachte dem Zeitschriftenprojekt viel Sympathie entgegen und erklärte sich bereit, ein substanzielles Werk für den *Prometheus* beizusteuern. Neben dem ihn offenbar inspirierenden Titel der Zeitschrift war es deren „explizit überparteiliche Ausrichtung",[23] die Goethe ansprach. Angesichts der gerade auch in Wien grassierenden Anfeindungen der romantischen Dichtung sah der Dichter in der Zeitschrift den „Versuch eines Brückenschlags zwischen Klassik und Romantik"[24] und hoffte zudem, dass der *Prometheus* dazu beitragen könnte, seine bühnenästhetischen Vorstellungen in Österreich durchzusetzen. Goethe nahm *Pandora* rasch in Angriff,

21 Vgl. zu dieser Zeitschrift den Beitrag von Mathias Mayer in diesem Band.

22 Michael Grus (Hg.), Leo von Seckendorf, Korrespondenzen der Goethezeit. Edition und Kommentar. Berlin – Boston, 147.

23 Ebd., 151.

24 Wolfgang Bunzel, Poetik und Publikation. Goethes Veröffentlichungen in Musenalmanachen und literarischen Taschenbüchern. Mit einer Bibliographie der Erst- und autorisierten Folgedrucke literarischer Texte Goethes im Almanach (1773–1832). Weimar – Köln – Wien 1997, 179.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und Geistinger wies ihm für den ersten Teil bereits im Dezember 1807 das ansehnliche Honorar von 50 Dukaten an. Die Verse 1 bis 402 von *Pandora's Wiederkunft* wurden dann auch im ersten und zweiten Heft des *Prometheus* veröffentlicht;[25] doch der von Goethe im Juni übersandte dritte Teil (bis Vers 1086) erschien nicht mehr. Das Zeitschriftenprojekt war bereits ins Stocken geraten. Die Probleme waren mannigfaltig: Der geplante monatliche Erscheinungsrhythmus hatte von Anfang an nicht eingehalten werden können, auch aus dem notorischen Parteienstreit zwischen Romantikern und Josephinern hatte man sich nicht, wie erhofft, heraushalten können und musste namentlich von Josephs Schreyvogels einflussreichem *Sonntagsblatt* Spott und Kritik einstecken. Zu den Beiträgern zählten neben Goethe zwar Christoph Martin Wieland sowie August und Friedrich Schlegel[26], doch die Hoffnung, durch die vielen vorab kontaktierten illustren potentiellen Beiträger unmittelbar eine große Ausstrahlung zu entfalten, hatte sich ebenfalls nicht erfüllt. Die Auflage kam über 300 nicht hinaus.[27] Auch die beiden Herausgeber hatten sich bald heftig entzweit, und Seckendorff überwarf sich schließlich auch mit Geistinger komplett, der Verleger lag auch mit dem Drucker Anton Strauß im Streit, offenbar da dieser nicht bezahlt worden war. Das gesamte Fragment (ohne die Verse 277–291) wurde bei Joseph Geistinger dann zweimal separat veröffentlicht: als *Pandora von Goethe. Ein Taschenbuch für das Jahr 1810* (Wien und Triest, in der Geistinger'schen Buchhandlung) mit vier Umrisszeichnungen von Vincenz Raimund Grüner und im dritten Band von Geistingers Goethe-Nachdruckausgabe (1809 oder 1810).

Goethe hatte bei seinem Aufenthalt in Böhmen im Sommer 1810 die soeben erschienene Geistinger-Ausgabe zu Gesicht bekommen, und seine Reaktion zeigt,

---

25 Pandora's Wiederkunft. In: Pandora, 1. Heft, 1–11, Fortsetzung 2. H., 1–14, Ein nur bei Otto Rauscher, Joseph Geistinger als Verleger Goethes. In: Chronik des Wr. Goethe-Vereines 43 (1938), 36f. abgedruckter Brief zeigt den Druck, den Geistinger auf Goethe ausübte, damit dieser den zweiten Teil der Pandora übersandte:

„Herrn Geheimrath von Goethe. Weimar / Wien am 6. Feb 1808

Verzeihen der Herr Geheimrath daß ich mich gerade an Sie wende, und sie bitte, was Sie fertig haben direct mit der Briefpost an mich zu senden. Der [sic] erste Heft des Prometheus ist erschienen, zum zweyten müssen Anstalten getroffen werden, und dazu fehlt das Wichtigste, die Fortsetzung Ihres Beytrages.

Mit ersten Diligence wird Prometheus versant, und vorallen an Euer Hochgeb ein Exempl übermacht; diesen werdde ich auch das famose Sonntagsblatt für Euer Hochgeb beylegen.

ich wiederholle [sic] meine Bitte, ja mit nächster Briefpost, die Fortsezung Ihrer [sic] Aufsatzes ein zusenden, und bin mit der vorzüglichsten Hochachtung, Geistinger

P.S. Euer Hochgeb werden die 50 # durchj das Ind[ustrie]comt [oir] wohl richtig erhalten haben?"

26 Vgl. dazu den Beitrag von Daniel Ehrmann in diesem Band.

27 Vgl. Grus, Leo von Seckendorff, Fußnote 162: Undatierter hs. Entwurf von Seckendorf: „Der Absaz war ungefähr 300. in Östreich." Württembergische Landesbibliothek (WLB) Stuttgart, Cod. hist. 4o 736,687.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

dass er der Nachdruck zum Anlass nahm, seine Werkpolitik zu reflektieren. Einerseits kritisierte Goethe die unsystematische Vorgangsweise der Herausgeber der Nachdruckausgabe: „Sie haben alles durcheinandergeworfen, wie Kraut und Rüben" (Brief vom 16. November 1810 an Cotta)[28] monierte er und sprach von der „unschicklichsten Verwirrung der Theile" (Brief vom 22. August 1811 an Cotta);[29] andererseits galt sein Interesse der möglichen Vervollständigung der eigenen Werkausgabe: „Hauptsächlich wünschte ich zu sehen, was sie noch abgedruckt haben, das in unserer Ausgabe nicht steht; und ich hätte große Lust, einen Supplementband, besonders Gedichte, an den Tag treten zu lassen." (Brief vom 16. November 1810 an Cotta)[30] Die Idee eines Supplementbandes mit Gedichten nahm Cotta rasch auf und schlug Goethe zusätzlich vor, eine preisgünstige kleingedruckte Oktavausgabe herauszubringen, um dem Wiener Nachdruck den Markt abzugraben. Nun ging Goethe jedoch aufs Ganze und schlug Cotta stattdessen eine komplette Neuedition seiner Werke vor. Dabei sollten Korrektheit, Vollständigkeit und Ordnung des Werks entscheidende Kriterien sein, begleitet und vertieft durch die Reflexion des Schaffensprozesses in seiner soeben fertiggestellten Autobiographie. Dies schien Goethe die adäquatere Antwort auf den Wiener Nachdruck: „Sollte es nicht besser, wircksamer und vorteilhafter seyn, gleich jetzt zu einer correckten, und completen Auflage zu schreiten, die um so vollständiger seyn könnte, als meine Confessionen den Weg bahnen, manches was für sich nicht bestände als einen Theil des Ganzen aufzustellen."[31]

Nach einigem Zögern, schließlich war die erste Cotta-Werkausgabe soeben erst erschienen, stimmte der Verleger dem Plan einer neuen umfassenden Ausgabe zu. Ein wichtiges Problem blieb dabei die Frage, wie künftig Nachdrucke zu verhindern wären. Während Goethe zunächst vorschlug, ein österreichisches Privileg einzuholen, beschritt Cotta schließlich einen Weg, den schon Göschen eingeschlagen hatte, und der dazu führen sollte, dass die Stuttgarter Werkausgabe auch in Österreich geschützt wäre: Der deutsche Verleger reichte die Werke bei der österreichischen Zensur ein und brachte sie in Kooperation mit einem österreichischen Verleger heraus: als Ausgabe „in und für Österreich".[32] Bereits Göschen hatte so einen Schutz von Goethes Werken zu erreichen versucht: „Diesen Weg schlug Göschen mit den achtbändigen Schriften Goethes (1787–1790) ein, die in Österreich von dem Wiener Verleger Josef Stahel als Strohmann herausgebracht und später von Schaum-

28 Waltraut Hagen, Quellen und Zeugnisse zur Druckgeschichte von Goethes Werken. Bd. 1, Gesamtausgaben bis 1822. Berlin 1966, 458.

29 Ebd., 461.

30 Ebd., 458.

31 Brief vom 28. September 1811 an Cotta, ebd., 462.

32 Bachleitner – Eybl – Fischer, Buchhandel, wie Anm. 2, 167.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

burg übernommen wurden."[33] Die als Titelauflage erschienene Ausgabe enthielt, nach Aufhebung des Verbotes des Werks im Jahr 1786, auch *Leiden des jungen Werthers*.

Goethe machte sich an die chronologische Konzeption der neuen zwanzigbändigen Ausgabe, deren erste Bände schließlich Ende 1815 erschienen. Nun wurde es auch nötig, eine Ausgabe für den österreichischen Markt herzustellen. Cotta berichtete Goethe: Zur Steuerung des Nachdrucks muß ich in Wien eine Ausgabe machen lassen […]." (Cotta an Goethe, 19. März 1816)[34] Als Verleger für die Wiener Ausgabe fungierte dabei die Firma Kaulfuss und Armbruster, wobei Carl Armbruster (geb. 1786 in Konstanz) Cottas Kontaktperson und Wiener Ansprechpartner war. Den Kontakt zu Cotta hatte der Vater von Carl Armbruster, der Kinderbuchautor und Hofsekretär Johann Michael Armbruster (1761–1814) hergestellt. Cotta hatte den jungen Armbruster 1810 bei der Eröffnung seiner Leibibliothek bereits finanziell unterstützt.[35] Den Druck übernahm der von Armbruster empfohlene, für seine qualitätvolle Produktion bekannte Anton Strauß. Für die Stiche empfahl Armbruster den von ihm ebenfalls schon erprobten Carl Heinrich Rahl, der Großteil der Illustrationen stammt von Julius Schnorr von Carolsfeld. Beide wurden von Cotta und Goethe akzeptiert, und im März 1816 schloss man mit Strauß einen Vertrag zur Herstellung von insgesamt 2.500 Exemplaren, wobei Strauß pro Druckbogen 150 Gulden erhielt. Die beiden ersten Bände mit Goethes Gedichten verursachten Armbruster zunächst Sorgen, da er fürchtete, die Zensur könne sich dagegen aussprechen:

> Da ich das Mspt selbst durchgelesen hatte, so war mit vor der Censur etwas bange, weil sich manche häkliche Gedichtchen darin finden, u. man itzt viel strenger ist als vorher. Ich setzte mich daher mit dem H. Censor ins Einvernehmen und erhielt auch nach wenigen Tagen ohne Anstand das Admittitur für beyde Bände. Sie dürfen mir glauben, dass sich Haas u. Consorten[36] hinter den Censor stecken u. das Verboth einzelner Gedichte erwirken mochten.[37]

33 Ebd.

34 Hagen, Quellen, wie Anm. 28, 525.

35 Zu Armbruster und zum folgenden vgl. den Beitrag Johannes Frimmel, Carl Armbruster: ein Wiener Verleger im Vormärz und sein Scheitern. In: James Brophy – Gabriele Clemens – Bärbel Holtz (Hg.), Vormärzliche Verleger zwischen Zensur, Buchmarkt und Lesepublikum. Ostfildern 2023, 195–208, aus dem auch einige Passagen übernommen wurden.

36 Haas hatte zunächst ebenfalls eine Goethe-Nachdruckausgabe geplant, die durch Armbrusters Intervention verhindert wurde.

37 Armbruster an Cotta, 22.05.1816, Hagen, Quellen, wie Anm. 28, 601.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Armbruster erreichte von der Zensur-Hofstelle, Cottas zentrales Anliegen durchzusetzen: Ein Verbot des Nachdrucks seiner Ausgabe und das Verbot des Verkaufs ausländischer Nachdrucke von Goethes Werken im Inland.[38] Am 6. August erfolgte dann die Pränumerationsanzeige der neuen Ausgabe in der Wiener Zeitung, mit dem Hinweis, dass der erste Band Gedichte bereits erschienen sei. Die neue Ausgabe wurde in der Anzeige unter anderem mit folgenden Worten beworben: „Die gegenwärtige Original=Ausgabe seiner [Goethes] Werke wird sich nicht nur durch Korrektheit und Eleganz, sondern auch durch die große Vollständigkeit empfehlen, da sie ausser den eigenständigen Verbesserungen des werthgehaltenen Verfassers, noch eine weitere Zahl neuer Poesien enthält, wie schon vorläufig aus der Inhalts=Anzeige der zwanzig Bände zu entnehmen war."[39]

Der Preis betrug auf weißem Druckpapier vier Gulden 20 Kreuzer, auf schönem Post-Druckpapier sechs Gulden. Neugierig machten natürlich neben der Versprechung neuer Werke, die in die zweite Cotta-Ausgabe aufgenommen wurden, die Tatsache, dass man eigenständige Verbesserungen versprach. Bei neu erschienenen Werken, etwa der *Italienischen Reise*, kooperierte Armbruster nun mit Cottas Drucker Frommann, der Manuskripte und Aushängebögen nach Wien weiterleitete, wodurch Goethe noch nachträgliche Korrekturen einfügen konnte. So schien zunächst alles in bester Ordnung. Dennoch endete das Autor-Verleger-Dreieck Cotta, Goethe und Armbruster mit großer Verstimmung. Denn Carl Armbruster hatte im Jahr 1819 endlich eine eigene Buchhandelsbefugnis erhalten und den Gesellschaftsvertrag mit dem Buchhändler Kaulfuss gelöst. Obwohl die Goethe-Ausgabe mit dem 20. Band (*Rameau's Neffe*) abgeschlossen sein sollte, konnte und wollte Armbruster als nun selbstständiger Verleger nicht auf die Fortführung der Wiener Goethe-Ausgabe verzichten. Als Argument setzte er weiterhin den Geistinger-Raubdruck ein. Am 23. Oktober 1819 schrieb Armbruster, nun bereits selbständiger Buchhändler, an Cotta: „Von Goethes Werken ist nun bereits der 20te Band unter der Presse. Ihre Handlung schreibt mir, daß die Ausgabe damit geschlossen werden solle, womit übrigens unsere hiesigen Abnehmer keineswegs zufrieden seyn werden. […] Schlimm ist es auf jeden Fall hier in Wien aufzuhören u. Herrn Geistinger für seine Ausgabe, welche vollständiger ist vor der Hand Platz zu machen." (Armbruster an Cotta, 23. Oktober 1819)[40] Armbruster beantragte kurzerhand bei der Zensur, den *West-Östlichen Divan* (erschienen separat 1819 bei Cotta) als 21. Band der Ausgabe drucken zu dürfen, was ihm im Dezember 1819 genehmigt wurde. Die Kooperation zwischen Cotta, Frommann und Armbruster

38 Vgl. Armbruster an Cotta, 22.05.1816, EBD., 601.

39 WIENER ZEITUNG vom 06.08.1816, 10.

40 HAGEN, Quellen, wie Anm. 28, 610.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

wurde stillschweigend fortgesetzt. Als Goethe die auf 26 Bände angewachsene Wiener Ausgabe[41] in der Buchhandlung zum eisernen Kreuz in Karlsbad zu Gesicht bekam, zeigte er sich in einem Brief an Cotta vom 21. September 1823 entsprechend verärgert und sein lebenslanger Groll gegen Verleger im Allgemeinen und Nachdrucker im Besonderen machte sich Luft:

> Ich fand mich nämlich im Buchladen, zum eisernen Kreuz in Carlsbad, mit mehreren Freunden und Fremden, denen man eine Ausgabe meiner Wercke, Wien und Stuttgard, den letzten Band vom vorigen Jahre, unbewunden vorlegte. Man war im Handel und fragte mich was denn wohl von dem vorliegenden Abdruck zu halten sey? Ich antwortete, vielleicht zu naiv: daß ich gar nichts davon wisse! Und bey näherer Betrachtung mußte es doch bedenklich scheinen, eine Original Ausgabe wovon der Verfasser keine Kenntniß hat und der Verleger sich nicht nennt, vor Augen zu sehen. Sodann überzeugte mich nur weniges Nachblättern daß hier die krassesten Druckfehler der ersten Abdrücke abermals vervielfältigt und gleichsam verewigt worden. Anwesende fragten mich ferner: wie es denn komme, daß man die ächte Ausgabe nur bis zum 20ten Theil, diesen Nachdruck aber bis zum 26ten vorfinde? Wodurch die Besitzer der ersten sehr benachtheiligt wären. Welche Frage ich denn auch nicht genugsam zu beantworten im Stande, in meiner eigensten Sache als gleichgültig, nachlässig und unvorsichtig erscheinen mußte.[42]

Eigentlich hatte Cotta seinen Autor 1816 natürlich sehr wohl über die Ausgabe unterrichtet, und der Dichter hatte dem Projekt auch zugestimmt, später die Armbruster-Ausgabe aber offenbar schlicht vergessen – nicht zuletzt da er dafür kein Honorar erhalten hatte. Cotta war nun in größter Not, den verstimmten Dichter zu versöhnen, schließlich stand das Großprojekt der Ausgabe letzter Hand im Raum. Nach Cottas wortreicher Entschuldigung herrschte zunächst aber lange Funkstille, und das Verhältnis zwischen Cotta und Goethe blieb zunächst belastet. Doch der Weimarer Dichter wusste, was er an seinem Großverleger hatte und Goethe zeigte sich jedenfalls, als es um den Verlag seiner Ausgabe letzter Hand ging, bereit zur Versöhnung: „Jedoch nunmehr, da ein reineres Befinden wieder eingetreten, Lebens- und Thatlust sich wieder aufgefrischt fühlt, so ergreife, getröstet den bisher durch treuen Beystand immer fortgesponnenen Faden.“[43] (Goethe an Cotta, 14. Jänner 1824)

Während die Geschichte der Cotta-Armbruster Ausgabe der Werke Goethes durch die hervorragende Briefedition von Waltraud Hagen gut dokumen-

41 Weitere Bände waren Winkelmann [sic] (Bd. 22, 1821), Aus meinem Leben, Abth 2 (Bd. 23–25, 1822) und Wilhelm Meisters Wanderjahre (Bd. 26, 1821).

42 Goethe an Cotta, 21.09.1823, Hagen, Quellen, wie Anm. 28, 614.

43 Ebd., 616.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

tiert ist, wissen wir über das Zustandekommen der österreichischen Schiller-Originalausgabe nur wenig, doch ähnelt sich das Muster sehr. Während es Schiller zunächst in Österreich aus Zensurgründen wohl noch schwerer hatte als Goethe, mehrten sich seit Liberalisierung der Zensur durch die französischen Besatzung 1809 die Nachdrucke, und Pichler und Doll begannen auch bereits zwei Werkausgaben im Nachdruck zu verlegen, was Schillers Originalverleger Cotta unter Druck setzte: Die bereits projektierte Körner-Ausgabe wurde nun dringlich. Als Reaktion auf die Nachdrucke kündigte Cotta seine Schiller-Ausgabe auf der Leipziger Herbstmesse 1809 an. Tatsächlich erschien die von Schillers Freund und Nachlassverwalter Christian Gottfried Körner herausgegebene Werkausgabe dann zwei Jahre später, von 1812 bis 1815, in zwölf Bänden und einer Auflage von 6.000 Exemplaren. Der Text der Körner-Ausgabe war auch Grundlage einer Taschen-Ausgabe (18 Bände Sedez, 1817–1820). Die Auflage war mit 7.000 Exemplaren wiederum hoch. Zusätzlich erschien bei dem Wiener Verleger Carl Gerold eine Kleinoktav-Ausgabe in einer Auflage von 3.000 Exemplaren.[44] Die Titelvignetten stammten von Julius Schnorr von Carolsfeld, der auch bei der Goethe-Ausgabe zum Zuge gekommen war. Dass Cotta im Kampf gegen den Nachdruck eine Kooperation mit dem Verlagshaus Gerold suchte, lässt sich leicht nachvollziehen. Der Verlagshistoriker Carl Juncker schreibt dazu:

> Als daher die deutschen Buchhändler, Perthes und Cotta an der Spitze, dem Wiener Kongresse eine auf die Übelstände des Nachdruckes sich beziehende Denkschrift überreichten, unterstützte Gerold deren Bemühungen auf das kräftigste, um so einigermaßen den üblen Ruf wieder gutzumachen. In ganz korrekter Weise schloß er sodann mit Cotta einen Kontrakt zur Herausgabe eine für Österreich bestimmten Originalausgabe von Schillers Werken in 18 Bänden.[45]

Carl Gerold war nicht nur ein außerordentlich fähiger Unternehmer, dessen Firma in der Vormärzepoche zum bedeutendsten Verlagsunternehmen Wiens und der Habsburgermonarchie aufsteigen sollte. Gerold war auch von liberalen Grundsätzen geprägt und gehörte zu den vehementesten Gegnern der österreichischen Nachdruckpraxis.

---

44 Bernhard Fischer, Johann Friedrich Cotta. Verleger – Entrepreneur – Politiker. Göttingen 2014, 524.

45 Murray G. Hall (Hg.), Carl Junker, Zum Buchwesen in Österreich. Gesammelte Schriften (1896–1927), 221. Der Titel lautete: Sämmtliche Werke. Original-Ausgabe. Wien, gedruckt und verlegt bei Carl Gerold. Stuttgart, in der J.C. Cotta'schen Buchhandlung. [Bd.1–18. 1819–1820].

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

2. Die Wiener Werkausgabe von Friedrich Schlegel: Werkpolitik und ökonomische Zwänge

Während Anfang der 1820er Jahre anlässlich der Goethe-Ausgabe der Konflikt um den Nachdruck noch einmal hochkochte, unternahm ein führender Protagonist der deutschen Romantik einen Versuch, in Wien eine Werkausgabe herauszubringen.[46] Doch auch für Friedrich Schlegel war die Zusammenarbeit mit einem Wiener Verlag hauptsächlich eine durch äußere Umstände erzwungene Notlösung. Schlegel war nach seiner Italienreise, die er als Begleiter des Kaisers und Metternichs unternommen hatte, im Juli 1819 nach Wien zurückgekehrt. Der 1815 zum Legationsrat ernannte Dichter sah wenig Aussicht, wie bisher in kaiserlichen Diensten zu stehen und war nun als freier Publizist tätig. Zu seinen Publikationsprojekten gehörte auch die 1820 bei Johann Baptist Wallishausser erschienene Zeitschrift *Concordia*, allerdings stieß das katholische Organ nicht einmal bei konservativen Mitstreitern wie Friedrich Gentz auf Zustimmung. Zu Schlegels dringlichen Publikationsvorhaben gehörte nun auch eine Werkausgabe, wobei der „Napoleon des deutschen Buchhandels" Johann Friedrich Cotta selbstverständlich die erste Wahl war. Tatsächlich hatte sich Cotta bereits 1818 dazu entschlossen gezeigt, und den unter Geldknappheit leidenden Friedrich Schlegel auch finanziell unterstützt.[47] Für den Druck war auf Schlegels Wunsch die Firma Gerold in Wien vorgesehen. Sowohl Cotta als auch Schlegel hatten ein unmittelbares Interesse am Gedeihen der Ausgabe, denn von ihrem Fortgang hing die Rückzahlung der Darlehen ab, die Cotta gewährt hatte. Doch offensichtlich ging es mit den Arbeiten in Wien nicht so rasch voran, wie Cotta sich dies gewünscht hätte. Der Verleger teilte Schlegel daraufhin im März 1820 mit, er wolle nun selbst den Druck übernehmen.[48] Cotta drängte weiter auf den Fortgang der Arbeiten, Friedrich Schlegel entschuldigte sich damit, dass seine Frau Dorothea und er nicht gesund seien und bat um Zahlungsaufschub.[49] Nach weiterem Drängen verlor Cotta dann schließlich die Geduld: Aus seiner Sicht war es die Zeitschrift *Concordia*, die Schlegel davon abhielt, mit der Gesamtausgabe

46 Zur Geschichte der Schlegel-Ausgaben bis zu seinem Tod vgl. Ernst Behler (Hg.), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 1, Studien des Klassischen Altertums. Paderborn – München – Wien – Zürich 1979, XIII–XL.

47 Vgl. Ernst Behler (Hg.), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 30. Abt. 3, Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Die Epoche der Zeitschrift Concordia: 6. November 1818–Mai 1823. München –Darmstadt 1980, 445: „Nach seiner Erklärung vom 24. Febr. 1819 hatte F[riedrich] S[chlegel] ein Darlehn von 60 Dukaten erhalten, und die Rückzahlung sollte in drei Terminen vom Jahre 1820 bis 1822 erfolgen. Die Rückzahlung der restlichen 200 Dukaten sollte, nach eigenem Vorschlag, im Dez. 1821 stattfinden."

48 Ebd., 612.

49 Vgl. Cotta an Friedrich Schlegel, 02.03.1821, Behler (Hg.), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, wie Anm. 47, 314/315.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

voranzukommen. Cotta zog sich von dem Verlag einer Werkausgabe zurück. Es kam, gewissermaßen als Plan B, ein Wiener Verlag ins Spiel. Am 11. März 1821 teilt Friedrich Schlegel seinem Verleger mit: „Die hiesige Buchhandlung Mayer & Comp. ist bereit, den Verlag meiner Werke, ganz zu denselben Bedingungen, wie die mit Ihnen verabredeten, zu übernehmen, so daß ich nichts dabei verliehre, indem Sie zugleich sicher gestellt werden."[50] Im Gegensatz zu der weltberühmten Firma Cotta handelt es sich bei Mayer & Comp. um einen heute kaum noch bekannten Verlag. Auch in der großen Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe fehlen nähere Angaben, weshalb es sinnvoll scheint, hier einige verlagsgeschichtliche Informationen zu geben. Dass Schlegel Kontakt zu Jacob Mayer (1778–1825) hatte, lag nahe, denn der Verleger war gut vernetzt in den Kreisen der Wiener katholischen Romantik. Mayers Verlag hatte Anfang der 1820er Jahre zwar noch einen geringen Umfang, sollte aber bald zu den führenden katholischen Verlagen Wiens zählen. Bei Mayer erschienen etwa ebenfalls im Jahr 1821 auch *Gedichte* von Anton Passy mit einem einleitenden Gedicht von Friedrich Schlegel.

Bereits am 18. Jänner 1822 wurde schließlich die Mayersche Werkausgabe in der Wiener Zeitung angekündigt. Die ersten beiden Bände mit dem Titel *Geschichte der alten und neueren Literatur* waren bereits erschienen, der Preis betrug 2,30 Gulden Wiener Währung pro broschiertem Band. Insgesamt sollte die Ausgabe laut Ankündigung 13 Bände enthalten. Tatsächlich erschienen insgesamt bloß sieben weitere Bände: *Studien des classischen Alterthums. Erster Theil* (Bd 3, 1822), *Studien des classischen Alterthums. Zweiter Theil* (Bd. 4, 1822), *Kritik und Theorie der alten und neuen Poesie* (Bd. 5, 1823), *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (Bd. 6, 1823), *Romantische Sagen und Dichtungen des Mittelalters* (Bd. 7, 1823), *Gedichte. Theil 1* (Bd, 8, 1823), *Gedichte. Theil 2* (Bd. 9. 1823), *Vermischte kritische Schriften* (Bd. 10, 1825).

Friedrich Schlegel nützte die Herausgabe der Werkausgabe zu einer konsequenten Neubearbeitung und Neubewertung seines bisherigen Schaffens. Die Ausgabe wurde, wie Berbeli Wanning betont, zu einer „Selbstrechtfertigung, die der Mit- und Nachwelt Rechenschaft über seine literarische Laufbahn, ja über sein ganzes Leben geben sollte".[51] Teilweise ließ Schlegel Texte aus seiner revolutionären frühromantischen Phase ganz weg, so *Lucinde* und die Fragmente aus *Athenäum* und *Lyceum*. Insbesondere sein Frühwerk unterwarf der konvertierte Autor einer strengen Revision, wobei sich zwei Haupttendenzen zeigen: Ein allzu profaner Gebrauch von religiösen Begriffen wurde korrigiert, und als republikanisch zu verstehenden Äußerungen wurden entfernt.[52] Der ehemalige österreichische Re-

50 Behler (Hg.), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, wie Anm. 47, 316/317.

51 Berbeli Wanning, Friedrich Schlegel. Eine Einführung. Wiesbaden o. J., 111.

52 Vgl. ebd., Friedrich Schlegel, 111/112.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

gierungsmitarbeiter Schlegel fungierte als konsequenter habsburgischer Zensor seines eigenen Werks.

Das Projekt ging auch in dem neuen Verlag nur schleppend voran, Cotta blieb ungeduldig gegenüber seinem Gläubiger, der immer wieder um Zahlungsaufschub bat. Im Frühjahr 1822 teilte Friedrich Schlegel dem nun beauftragten Drucker Franz Ludwig mit offensichtlich schlechtem Gewissen mit:

> Ich bitte Sie, an Cotta zu schreiben, daß ich krank war und eben vom Lande zurückgekehrt, wohin mich der Artzt (sic) meiner Gesundheit wegen geschickt; daß Sie aber das Mscript in wenigen Tagen von mir erhalten werden, und dann den Druck gleich anfangen lassen wollen. Ich bin auch in der That ausschließend mit dem Wenigen, was noch daran fehlt beschäftigt, und werde bald damit fertig.- Ich bitte Sie freundschaftlich, dieses alles zu schreiben.[53]

Erst über ein Jahr später konnte Friedrich Schlegel Cotta am 22. April 1823 mitteilen: „Ich bin mit der Vollendung des Drucks an meinen Werken zur Ostermesse, so über alle Maaßen beschäftigt gewesen, daß ich die ganze Zeit her auch keinen Augenblick mit Briefeschreiben erübrigen konnte; wesfalls ich sehr um Entschuldigung bitten muß. […]. *Acht* Bände sind jetzt vollendet; das Publikum wird sehr viel neues finden, und wie viel ich auch an dem Alten neu hinzugearbeitet habe, werden die Einsichtigen zu würdigen wissen."[54]

Über ein Jahr später, am 24. August 1824, musste der kränkelnde Schlegel in einem Brief aus Feistritz in der Steiermark Johann Friedrich Cotta allerdings eine neue schlechte Nachricht übermitteln:

> „Ich muß Sie leider auch dießmal wieder noch um Nachsicht bitten, und um einen ferneren Aufschub wegen des Restes der Zahlung. Sie scheinen gar nicht zu wissen, wie es unterdessen gegangen ist; daß nämlich die beyden Eigenthümer meiner Verlaghandlung (Mayer und Schmiedel) – sich auseinandersetzten und trennen wollen um jeder für sich seine eigen Buchhandlung allein fortzusetzen, wozu es aber einer Erlaubnis von der Regierung bedarf."[55]

Anfang 1825 war die Situation weiterhin ungeklärt. Friedrich Schlegel berichte Cotta in einem Brief, der Teilhaber Michael Schmiedl (1779–1832) laboriere an

53 Cotta an Schlegel, Ende Februar/Anfang März 1822. Behler (Hg.), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, wie Anm. 47, 360.

54 Ebd., 409.

55 Josef Körner (Hg.), Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Bd. 2. Bern 1969, 430.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

einem „schweren Nervenfieber“[56] und sei daher erst seit wenigen Tagen wieder ansprechbar. Da die Verleger noch keine Einigung über die Aufteilung der Verlagswerke erzielt hätten, habe Mayer bereits daran gedacht, Schlegels Werke anderen Buchhandlungen anzubieten. Diese Situation wollte Schlegel nützen, um seine Werkausgabe erneut Cotta zu offerieren und führte die merkantilen Vorteile an, die ein Wechsel zu diesem Zeitpunkt bringen würde: „Die nachfolgenden Bände von philosophischem und historisch-politischem Inhalt, sollen denke ich, ein allgemeineres und besonders schneller eingreifendes Interesse beym Publikum erregen, als die früheren. Der Wirkung und dem Absatz in *Deutschland* war es ohnehin sehr nachtheilig, daß das Werk im Verlag einer Wiener Buchhandlung erschienen ist.“[57]

Entsprechend enttäuscht reagierte Friedrich Schlegel, als Cotta den Vorschlag ablehnte. Er teilte dem Verleger auch gleich mit, es sei ihm unter diesen Umständen unmöglich, die Schuld zum angesetzten Termin zurückzuzahlen. Schlegel berichtete weiter, eine Einigung der beiden Verlagsinhaber von Mayer und Comp. stehe bevor, und es werde sich bald zeigen, ob Schmiedl ein eigenes Privileg erhielte und dadurch in der Lage wäre, die Werkausgabe fortzusetzen. Um die Brücken zu Cotta nicht abzubrechen, stellte Schlegel in den Raum, seine Werke künftig einzeln und nicht als Ausgabe zu veröffentlichen und wollte Cotta zugleich zur „Tilgung meiner Schuld, eine neue Ausgabe meiner Darstellung der neuern Geschichte (die längst vergriffen, und wovon der Absatz gewiß am sichersten ist) – anbieten, wie schon damals noch zu Frankfurt einige Bogen für Ihren Verlag davon zu drucken angefangen worden, als ich so unglücklich unterbrochen ward.“[58] (Schlegel an Cotta, 30. April 1825).

Am 10. Mai 1825, unmittelbar nach diesem Brief, verstarb Jacob Mayer. Der von Friedrich Schlegel weitaus höher geschätzte Kompagnon Michael Schmidl erfreute sich zwar als Bibliograph und Kenner der altdeutschen Literatur der Anerkennung von Romantikern wie Jacob Grimm und Clemens Brentano. Eine eigene Buchhändlerbefugnis erhielt er allerdings erst 1830. Zu einer verlegerischen Zusammenarbeit mit dem 1828 verstorbenen Friedrich Schlegel konnte es daher nicht kommen. Friedrich Schlegel nahm noch Kontakt mit verschiedenen Buchhändlern auf, unter anderem mit Lindauer in München und Reimer in Berlin. Schließlich berichtete der Autor von einer Einigung mit Reimer, der bereits die Novalis-Edition von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck verlegte. Allerdings war die Fortsetzung der Werkausgabe bei Reimer erst ab 1827 geplant. Zu einem Abschluss der *Sämmtlichen Werke* zu Friedrich Schlegels Lebzeiten, bei Reimer oder einem anderen Verleger, kam es bekanntlich nicht mehr. Friedrich Schlegel verstarb bereits 1828 und veröffentlichte in Wien noch seine Vorlesungen *Philosophie des Lebens* (1828) und posthum

56 Ebd., 433.

57 Ebd., 434.

58 Ebd., 435.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Philosophie der Geschichte (1829). Dies bei Carl Schaumburg, der bereits Schlegels *Vorlesungen über die neuere Geschichte* (1811) und dessen *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1815) verlegt und den Dichter dafür großzügig entlohnt hatte.[59] Warum Schlegel Schaumburg nicht auch gefragt hatte, ob er die Gesamtausgabe übernehmen würde, ist nicht bekannt. Erst Michael Schmidls Nachfolger und Neffe Ignaz Klang gab schließlich 1846 in Wien die zweite große Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 15 Bänden heraus.

3. Fazit

Die österreichischen Buchhandelsverhältnisse spielten eine nicht unbedeutende Rolle bei der Konzeptionierung eines neuen Verständnisses von Werkausgaben im Sinne einer „Werkpolitik". Das Beispiel der Wiener Goethe- und Schiller-Ausgaben zeigt, wie österreichische Verleger einen Ausgabenwettbewerb in Gang setzten: Die Originalverleger sahen sich durch die Konkurrenz der Wiener Nachdrucke angetrieben, selbst neue Ausgaben auf den Markt zu bringen. Sie argumentierten dabei mit der buchästhetischen und editorischen Qualität ihrer Werkausgaben. Die überarbeiteten Original-Ausgaben setzten auf die, neben dem niedrigeren Preis, oft ins Feld geführten Pluspunkte der Klassiker-Nachdruckausgaben: Eine durch Korrekturen verbesserte Ausgabe, die größere Vollständigkeit aufwies, und dies in ansprechender Gestaltung. Für Johann Wolfgang von Goethe war die Herausgabe der zweiten Cotta-Ausgabe Anlass, sich mit seinem Werkschaffen auseinanderzusetzen, und die neue chronologische Anordnung bot die Möglichkeit, die verstreuten Einzelwerke als „Bruchstücke eine großen Confession" in ein werkhaftes Ganzes zu integrieren. Der Versuch Cottas, durch die Kooperation mit einem Wiener Verlag Nachdrucke zu verhindern, war allerdings nur teilweise erfolgreich. Denn der Wiener Verleger Carl Armbruster setzte die Ausgabe auch nach ihrem vereinbarten Abschluss eigenständig und unautorisiert fort. Damit war seine Nachdruckausgabe zeitweise die vollständigste, zum Teil auch nochmals redigierte Ausgabe auf dem Buchmarkt. Erst mit der Ausgabe letzter Hand mit ihrem Schutz von Goethes Werken im gesamten Deutschen Bund fand Cotta eine allerdings einmalige und höchst aufwendige Lösung gegen den Nachdruck. Friedrich Schlegels Versuche, eine Werkausgabe auf den Markt zu bringen, belegen ebenfalls deren zentrale Bedeutung für die „Werkpolitik". Der zum Katholizismus konvertierte Autor nützte die Edition für zahlreiche Umarbeitungen im Sinne einer nachträglichen biographischem und

59 Vgl. Werner M. Bauer, Die Buchdrucker und Verleger Bernhard Philipp Bauer und Carl Schaumburg: Ihre Bedeutung für das literarische Leben im österreichischen Vormärz. In: Herbert Zeman (Hg.), Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880). Graz 1982, 1–12.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

künstlerischen Selbstrechtfertigung. Ganz pragmatisch hatte das Editionsprojekt aber auch große finanzielle Bedeutung für den verschuldeten und stellungslosen Autor. Schlegels Bemühen um eine Werkausgabe bei Cotta scheiterte allerdings, die österreichische Originalausgabe bei Mayer & Comp. brachte geringeres symbolisches und auch nicht genügend ökonomisches Kapital ein und kam nicht über zehn Bände hinaus.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Martin Eybl

Musikalische Öffentlichkeit und ihre Foren

Es gehört zu den im Bereich der Geistes- und Kulturwissenschaften heutzutage weit verbreiteten Annahmen, die berühmte Habilitationsschrift von Jürgen Habermas zähle inzwischen zum alten Eisen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit* erschien erstmals 1962, vor mehr als einem halben Jahrhundert.[1] Auch wenn (und wohl auch: gerade weil) das Buch seither oftmals neu aufgelegt worden war, erhoben im deutschen Sprachraum wiederholt Forscherinnen und Forscher ihre Stimme, um sich an dem Buch abzuarbeiten. Insbesondere die Darstellung der Anfänge der bürgerlichen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert stieß auf Kritik.

Die folgenden Überlegungen wenden sich im ersten Teil gegen eine vorschnelle Verabschiedung der Studie von Habermas und plädieren dafür, seine Unterscheidung von repräsentativer und bürgerlicher Öffentlichkeit ernst zu nehmen. Auf dieser Basis lassen sich musikalische, literarische und politische Öffentlichkeit in Wien um 1800 in ihrer unterschiedlichen Entwicklung angemessen beschreiben. Ein zweiter Teil stellt die Orte vor, in denen sich musikalische Öffentlichkeit in Wien konstituierte, öffentliche und private Orte, aber auch publizistische Medien als Orte in einem übertragenen Sinn. Der dritte Teil ist den progressiven Momenten gewidmet, die die musikalische Öffentlichkeit in Wien ausmachten, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen wie Aspekten der Verbürgerlichung, der internationalen Vernetzung und der zunehmenden Kommerzialisierung. Abschließend wird Haydns äußerst erfolgreiches und im Wechselspiel zwischen Aristokratie und Bürgertum bedeutsames Oratorium „Die Schöpfung", dessen Libretto von Gottfried van Swieten, einem bedeutenden Josephinischen Reformer, eingerichtet wurde, auf seine politischen Implikationen hin untersucht.

Eine terminologische Vorbemerkung: Der Begriff Adel ist missverständlich, weil er heterogene Gruppen der Gesellschaft zusammenfasst. Für die Konstitution der musikalischen, literarischen und politischen Öffentlichkeit relevante gesellschaftliche Klassen umfassen im Habsburger Reich einerseits den hohen Adel, die Aristokratie, andererseits den niederen Adel, eine Gruppe, die durch eine Nobilitierungswelle im 18. Jahrhundert enorm angewachsen war. Viele bürgerliche Personen

1 Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied – Berlin 1962, zitiert nach der Neuauflage 1990, Frankfurt a. M. [4]1995.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

wurden geadelt. Das bedeutete nicht, dass sie damit in einen neuen gesellschaftlichen Status überwechselten: Sie blieben Beamte, Universitätslehrer, Großhändler oder Bankiers. Die „zweite Gesellschaft" setzte sich aus Gebildeten, aus Großbürgertum oder „früher Bourgeoisie" (Ingrid Mittenzwei) und aus hohen Militärs zusammen.[2] Der Historiker Hannes Stekl bestimmte die zweite Gesellschaft als „im Grunde eine bürgerliche Formation".[3] Im Folgenden bezieht sich dementsprechend das Adjektiv ‚bürgerlich' auf sie; ‚aristokratisch' meint die erste Gesellschaft.

1. Öffentlichkeit

Am Beginn stehen – pars pro toto – zwei kritische Stimmen, deren Gestus der Überwindung von Habermas' Konzept der bürgerlichen Öffentlichkeit und ihrer Anfänge auf einem Missverständnis beruht. In seiner Studie *Absolutismus und Öffentlichkeit* (1992) untersuchte Andreas Gestrich die Kommunikation zwischen Herrschaft und Untertanen am Beginn des 18. Jahrhunderts.[4] Als die Adressaten höfischer Verlautbarungen und zeremonieller Akte nennt er den Adel, die Republik der Gelehrten und den Pöbel. Formen einer solchen „politischen Kommunikation" (wie es im Untertitel des Buches heißt) begegneten dem Autor zufolge bereits um 1700, also vor den Anfängen der bürgerlichen Öffentlichkeit, wie sie Habermas beschrieb.

In einem 1997 erschienenen Sammelband zur „Öffentlichkeit" im 18. Jahrhundert – Öffentlichkeit in Anführungszeichen! – stellte Heinrich Bosse in einem viel zitierten Aufsatz die *res publica litteraria* als eigentliche Ahnherrin der bürgerlichen Öffentlichkeit vor. Nicht, wie Habermas meinte, die repräsentative Öffentlichkeit, sondern die gelehrte Republik bilde den historischen Hintergrund für die modernen Formen öffentlicher Kommunikation.[5] Der gelehrte Stand zeichne sich durch akademische Ausbildung, durch Autorschaft und den Gebrauch des Lateinischen aus, der die Grenze zwischen *litterati* und *illitterati* ziehe. Die *res publica litteraria* siedelte sich in der Nähe der Obrigkeit an, was sie nicht hinderte, juristische,

2 Ingrid Mittenzwei, Zwischen Gestern und Morgen. Wiens frühe Bourgeoisie an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Wien 1998.

3 Hannes Stekl, Zwischen Machtverlust und Selbstbehauptung. Österreichs Hocharistokratie vom 18. bis ins 20. Jahrhundert (1990). In: ders., Adel und Bürgertum in der Habsburgermonarchie, 18. bis 20. Jahrhundert. Wien 2004, 35–69, hier 16.

4 Andreas Gestrich, Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1992. In eine ähnliche Kerbe schlägt etwa auch Ursula Goldenbaum, Appell an das Publikum. Die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung (1687–1796). 2 Bde. Berlin 2004.

5 Heinrich Bosse, Die gelehrte Republik. In: Hans-Wolf Jäger (Hg.), „Öffentlichkeit" im 18. Jahrhundert. Göttingen 1997, 51–76, hier 51.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

auch völker- und verfassungsrechtliche Fragen, also zutiefst politische Probleme zu erörtern. So zeichnet Bosse ein eindrucksvolles Bild der gelehrten Republik, insbesondere auch ihrer Auflösung durch „unmäßige Autorschaft".[6]

Während im deutschen Sprachraum die von Habermas gezeichnete Frühgeschichte bürgerlicher Öffentlichkeit in den 1990er Jahren als zu eng und zu ungenau kritisiert wurde, nahm man hierzulande die gleichzeitige Rezeption des *Strukturwandels der Öffentlichkeit* im englischsprachigen Raum kaum wahr. Dort gab die (relativ späte) Veröffentlichung einer Übersetzung des Buches (1989), eine daran geknüpfte Tagung und der entsprechende Sammelband (1992) einer neuerlichen Auseinandersetzung mit Habermas und seiner Darstellung einer Geschichte der Öffentlichkeit starke Impulse.[7] Auch hier wurde Kritik geübt, etwa von feministischer Seite, die bemängelte, dass Habermas den Ausschluss von Frauen aus dem öffentlichen Diskurs zu wenig deutlich anspreche.[8] Der Ruf nach einem Konzept von mehreren Öffentlichkeiten wurde laut, die gleichzeitig, oft ohne Berührungspunkte unter einander, bestanden hätten. Überhaupt hätte sich Habermas zu stark auf das Bürgertum konzentriert.[9]

Der kanadische Historiker Harold Mah konnte in einem anregenden Aufsatz mit dem Titel *Phantasies of the public sphere: Rethinking the Habermas of historians* (2000) nachweisen, dass diese verschiedenen Mängel, die man Habermas vorwerfen zu können glaubte, im Grunde auf einer Fehlinterpretation beruhten.[10] Während Habermas die repräsentative oder, wie Mah auch sagt, die vormoderne Öffentlichkeit in seinem Buch lediglich skizzierte, widmet ihr der kanadische Historiker mehr Aufmerksamkeit. Sowohl vormoderne wie moderne Öffentlichkeit seien offen für Gesellschaftskritik; nicht das mache den Unterschied aus. Vielmehr unterschieden sie sich im Hinblick auf das öffentliche Subjekt und die Intention öffentlichen Auftretens. In vormoderner Öffentlichkeit stellten einzelne Personen

6 Ebd. 66.

7 Jürgen Habermas, The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of Bourgeois society, translated by Thomas Burger with the assistance of Frederick Lawrence. Cambridge, MA 1989; Craig Calhoun (Hg.), Habermas and the public sphere. Cambridge, MA 1992.

8 Dena Goodman, Regendering the Republic of Letters: Private Association in the Public Sphere, 1780–1789. In: Dario Castiglione / Lesley Sharpe (Hg.), Shifting the boundaries: transformation of the languages of public and private in the eighteenth century. Exeter, Devon, UK 1995; Joan B. Landes (Hg.), Feminism, the public and the private. Oxford 1998.

9 Mary Ryan, Gender and Public Access: Women's Politics in Nineteenth-Century America. In: Calhoun (Hg.), Habermas, wie Anm. 7, 259–288; Geoff Eley, Nations, Publics, and Political Cultures. In: ebd. 289–339.

10 Harold Mah, „Phantasies of the public sphere: Rethinking the Habermas of historians". In: Journal of Modern History 72 (March 2000), 153–182; vgl. ders., Enlightenment Phantasies: Cultural Identity in France and Germany, 1750–1914. Ithaca, NY 2003.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

oder bestimmte Personengruppen ihren eigenen gesellschaftlichen Rang dar. Repräsentative Öffentlichkeit sei, wie es in der englischen Übersetzung des Buchs von Habermas treffend heißt, eine „celebration of rank“[11]. Die moderne Öffentlichkeit stelle sich hingegen als unteilbare Einheit und als Ausdruck einer Gesamtheit dar. In der repräsentativen Öffentlichkeit bedeute „wir“ eine bestimmte Gruppe, in der bürgerlichen Öffentlichkeit potentiell alle.

Potentiell alle: Mah unterstreicht diesen Punkt. Er betont, dass der Anspruch der bürgerlichen Öffentlichkeit, für alle zu sprechen, eine politische Utopie sei. Das weiß auch Habermas. Der Vorwurf also, dass bürgerliche Öffentlichkeit in ihren konkreten historischen Erscheinungsformen etliche Gruppen nicht mit umfasse, geht ins Leere, weil es sich um eine politische Fiktion handle: Es wird der Anspruch gestellt, für alle zu sprechen, ohne dass dies jemals eingelöst worden wäre. Und wo besser von verschiedenen Öffentlichkeiten die Rede sein sollte, handelt es sich um vormoderne Formen von Öffentlichkeit. Die gelehrte Republik ist ein klassisches Beispiel dafür: Hier spricht eine Gruppe, die sich von allen übrigen gesellschaftlichen Gruppen klar abgrenzt, in ihrem eigenen Namen. Dazu kommt, dass nicht die moderne Öffentlichkeit die vormoderne an irgendeinem genau zu definierenden Punkt ablöste, sondern dass beide Formen nebeneinander bestanden und es bisweilen eine Sache der Interpretation und des Selbstverständnisses blieb, welcher Öffentlichkeit man zugehörte.

Habermas schreibt der literarischen Öffentlichkeit in der Entwicklung bürgerlicher Öffentlichkeit einen hohen Stellenwert zu. Er versteht sie als „Vorform“ der politischen Öffentlichkeit, als „Übungsfeld eines öffentlichen Räsonnements, das noch in sich selber kreist“.[12] Musik hingegen spiele in der Ausbildung einer politischen Öffentlichkeit keine Rolle; sie bliebe das ganze 18. Jahrhundert hindurch „an die Funktion repräsentativer Öffentlichkeit gebunden“.[13] Von musikalischer Öffentlichkeit ist dementsprechend in Habermas' Buch nicht die Rede. Ein kleiner begriffsgeschichtlicher Exkurs zeigt, dass im 18. Jahrhundert jedoch Vorstellungen von literarischer wie musikalischer Öffentlichkeit gleichermaßen verankert waren.[14] Auch wenn ein erster Beleg für den Begriff „musikalische Öffentlichkeit“ erst für 1840 nachzuweisen ist (beim englischen Pendent „musical public“ finden sich Belege bereits 1790), gibt es entsprechende Termini etliche Jahrzehnte zuvor: das musikliebende Publikum (1783), die musikalische Welt (1719), aber auch die „Musicalische Republick“ (1714) und die „Republica Musica“ (1742). Die Anlehnung an die *Republica litteraria* ist deutlich, sodass hier wohl eher ein in sich geschlossenes

11 Habermas, Structural transformation, wie Anm. 7, 36.

12 Habermas, Strukturwandel, wie Anm. 1, 88.

13 Ebd., 101.

14 Genaue Belege zu den folgenden Zitaten siehe Martin Eybl, Sammler*innen: Musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität, Wien 1740–1810. Bielefeld 2022, 41–44.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Kennerpublikum im Sinne repräsentativer Öffentlichkeit angesprochen ist als eine Spielart moderner, bürgerlicher Öffentlichkeit.

Habermas bezieht sich in seinem historischen Abriss der Anfänge von bürgerlicher Öffentlichkeit vor allem auf die Entwicklungen in England. Wenn er von Deutschland spricht, hat er eine Ansammlung von Kleinstaaten und kleinen Residenzen vor Augen, nicht Wien; im Deutschland dieser Zeit gebe es „keine ‚Stadt', die die repräsentative Öffentlichkeit der Höfe durch Institutionen einer bürgerlichen hätte ablösen können".[15] Widerspruch kam von seiten der Germanistik. Für eine Großstadt wie Wien, meinte Leslie Bodi in seiner viel zitierten Studie über den Aufbruch des politischen und literarischen Lebens im Josephinischen Jahrzehnt, habe sich zumindest für die Zeitspanne, die er analysierte, eine „für das deutsche Sprachgebiet völlig einzigartige Situation" herausgebildet.[16]

Will man also den Ansatz von Habermas auf Wien um 1800 anwenden, sind einige Adaptionen nötig. Bezogen auf den Zeitraum vom siebenjährigen Krieg bis in den Vormärz, also etwa ab 1760 in die 1820er Jahre, nenne ich drei Punkte. Erstens schlage ich vor, musikalische, literarische und politische Öffentlichkeit als zusammenhängende, teils auch komplementäre Einheiten aufzufassen. In mancher Hinsicht war in Wien und seinem Umfeld die musikalische Öffentlichkeit der literarischen voraus, in bestimmten Aspekten weiter entwickelt. Was nach dem Tod Josefs II. und besonders nach den Jakobinerprozessen im Gefolge der französischen Revolution in der literarischen und politischen Öffentlichkeit massiv zurückgedrängt wurde, konnte die musikalische Öffentlichkeit in gewissem Umfang kompensieren: Sie blieb ein Forum für Geselligkeit und Diskussion. Die musikalische Öffentlichkeit, so lautet die hier vertretene These, war in Wien um 1800 kein Nebenschauplatz, sondern ein zentrales Feld der sozialen und politischen Auseinandersetzungen. Als eine Form moderner, im Sinne von Habermas „bürgerlicher" Öffentlichkeit blieb sie um 1800 ein Forum des Diskurses und schuf ein Bewusstsein für einen diesseits und jenseits der Standesgrenzen bestehenden gesellschaftlichen Zusammenhalt.

Im Unterschied zu anderen Bereichen des öffentlichen Lebens erfuhren die Kanäle und Foren der musikalischen Öffentlichkeit in der Ära von Franz II./I. keine Einschränkungen. Das Verlagswesen boomte, neue Spielstätten für Musiktheater wurden eröffnet, Salons luden zum gemeinsamen Musizieren und Debattieren. Das *Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag* auf das Jahr 1796[17] bietet ein reichhaltiges Bild dieser Aktivitäten. 1813 gelang es, die „Gesellschaft der Musikfreunde in

15 Habermas, Strukturwandel, wie Anm. 1, 95.

16 Leslie Bodi, Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. 2. erweiterte Aufl. Wien ([1]1977) 1995, 45.

17 Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, Wien: Schönfeld, 1796; Reprint, hg. von Otto Biba. München – Salzburg 1976.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Wien" als staatlich anerkannten Verein einzurichten, wo unter anderem wöchentlich geschlossene Veranstaltungen nur für Mitglieder stattfanden.[18] Dies ist umso erstaunlicher, als von Seiten der staatlichen Behörden durchaus ein Bewusstsein für die potenzielle Gefährlichkeit von Musikvereinen bestand. Dies zeigt sich etwa in den Schwierigkeiten bei der Gründung des Wiener Männergesangsvereins in den 1840er Jahren, als Polizeipräsident Sedlnitzky jahrelang die offizielle Anerkennung des Vereins auf Anweisung Metternichs verhinderte. Der Musikkritiker und Musikhistoriker Eduard Hanslick sah im Rückblick die Ursache dafür „in der Bevormundung durch eine Polizeiregierung, die aus einem Zustand von politischem Angstschweiß nie herauskam und in dem Vortrag des ‚Deutschen Vaterland' eine schwere Gefahr für das System witterte."[19]

Was in Privathäusern bei den zahlreichen musikalischen Abenden an Politik und neuen Ideen verhandelt wurde, blieb der Obrigkeit, die die Mittel der Repression schon in den 1790er Jahren, lange vor dem Wiener Kongress erprobte, verborgen. Nach der Verhaftungswelle im Vorfeld der Jakobinerprozesse schätzte Ludwig van Beethoven 1794 die Wahrscheinlichkeit, dass auch im Habsburgerreich die Revolution ausbrechen könnte, als gering ein; „solange der österreicher noch Braun's Bier und würstel hat," schreibt er seinem Freund und Verleger Nikolaus Simrock nach Bonn, „*revoltirt* er nicht." Die Diskussionen über alle möglichen, auch politischen Themen gingen freilich unter vorgehaltener Hand und im privaten Kreis weiter: „die Soldaten haben scharf geladen. man darf nicht zu laut sprechen hier, sonst giebt die Polizei einem *quartier*."[20]

Instrumentalmusik in ihrer scheinbaren Unbestimmtheit entzog sich auf eigene Weise der staatlichen Kontrolle. „Den Musikern kann doch die Censur nichts anhaben – Wenn man wüßte, was Sie bei Ihrer Musik denken!", schrieb Franz Grillparzer in ein Konversationsheft Beethovens.[21] Dass Robert Schumann in seinen *Faschingsschwank aus Wien* versteckt die *Marseillaise* einflocht, war eine Botschaft für die Demokraten in Wien und darüber hinaus. Der Kassiber entging der Zensurbehörde offensichtlich; der Klavierzyklus erschien (als opus 26) 1841 bei Mechetti in Wien.

18 Anton Ziegler, Addressen-Buch von Tonkünstlern, Dilettanten, Hof-Kammer-Theater- und Kirchenmusikern, Vereinen, Lehr- und Pensions-Instituten, Bibliotheken zum Behufe der Tonkunst; k.k. privil. Kunst- und Musikalien-Handlungen, Instrumentenmachern, Geburts- und Sterbtagen vorzüglicher Tonkünstler &c., in Wien. Wien 1823, 193 und 195.

19 Eduard Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869, Bd. 1, 318. Zur Zensur von Musik im Vormärz siehe Theophil Antonicek, Biedermeierzeit und Vormärz. In: Rudolf Flotzinger / Gernot Gruber (Hg.), Musikgeschichte Österreichs. Wien – Köln – Weimar 1995, Bd. 2, 279–351; hier 304–307.

20 Brief an Nikolaus Simrock, 02.08.1794, Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 1: 1783–1807, hg. von Sieghard Brandenburg. München 1996, 26.

21 Ludwig van Beethovens Konversationshefte 3, hg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre unter Mitwirkung von Günter Brosche. Leipzig 1983, 288, zit. n. Antonicek, wie Anm. 19, 305.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Zweitens ist mit Blick auf Wien hervorzustreichen, dass kritisches Räsonnement, das innerste Momentum bürgerlicher Öffentlichkeit, nicht nur eine schriftliche, sondern auch eine orale Praxis darstellte. Bei Habermas ist der Gedanke durchaus angelegt, etwa wenn er Kaffeehäuser und Salons als Foren der modernen Öffentlichkeit vorstellt. Die Stadt Wien beheimatete ausreichend viele Gebildete, um unterschiedliche ästhetische und politische Positionen zu entwickeln, und war doch klein genug für die Möglichkeit, diese Positionen im persönlichen Verkehr auszutauschen und zu adaptieren. Man lief sich ja mehrmals die Woche bei dieser und jener Veranstaltung über den Weg.

Als Folge der unverminderten Bedeutung oraler Kommunikation ergibt sich drittens eine methodische Konsequenz: Mündliche Diskussionen hinterließen in der kaiserlichen Residenzstadt weniger Spuren als in der mittel- und norddeutschen Provinz, wo man in den Kanälen der gelehrten Republik und in Form von Publikationen ein weit gespanntes, auf Schriftlichkeit beruhendes Netz bediente, da die lokalen Zentren oft zu klein waren, um eine ausreichende Zahl geeigneter Gesprächspartner und -partnerinnen zu finden. Dieser Mangel an Quellen des kritischen Räsonnements zwingt uns, nicht nur Diskurse zu analysieren, sondern auch Praktiken, in die die Diskurse mündeten. Wo wenige Texte vorliegen, zu denen sich kritisches Denken verfestigte, darf man Praktiken als sedimentierte Diskurse lesen. Wenn ich recht verstehe, verfolgt Norbert Christian Wolf mit der (auch in seinem jüngsten Buch dokumentierten) Übernahme des Bourdieu'schen Begriffs des *literarischen Feldes* die Absicht, in der Literaturgeschichte stärker als bisher Praktiken – nicht nur der Textproduktion, sondern auch der Distribution und Rezeption – einzubeziehen.[22] Die Akzentuierung performativer Momente macht dagegen den Begriff der Öffentlichkeit so attraktiv: Öffentlichkeit muss sich immer neu und in einem fortwährenden Prozess durch performative Akte konstituieren.

2. Orte der musikalischen Öffentlichkeit

Wer sich den Orten der musikalischen Öffentlichkeit zuwendet, folge den Spuren der Reisenden: Sie wussten, wo man in Wien an Musik kam und betrachteten die Szene mit frischen Augen. Das Theater war ein klassischer Ort der Begegnung, etwa der Begegnung von Musik und Literatur. Die beiden innerstädtischen Theater Wiens boten um 1800 Oper, Ballett und Sprechtheater. Konzerte wurden ebenfalls veranstaltet, nachdem eigene Konzertsäle fehlten. Musik war immer dabei, auch im Sprechtheater. Die Kombination von Sprechtheater und Ballett an einem Abend

22 Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien 2023, 66–77.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

war durchaus üblich, weshalb Burgtheater und Kärntnertortheater jeweils ein eigenes Orchester hielten. Zur Neueröffnung der Saison wurde am 12. April 1762 im Burgtheater eine Komödie von Friedrich Wilhelm Weiskern gespielt („Hanns-W. le Magicien Musical"), dazu zwei Ballette: *Les amans réunis* in der Choreographie von Jean-Denis Dupré (1706–1782) und *La rencontre heureuse des bergers*, choreographiert von Gasparo Angiolini (1731–1803).[23] Angiolini arbeitete in diesen Jahren eng mit Christoph Willibald Gluck zusammen. Nur wenige Monate nach der erwähnten Premiere wurde an derselben Bühne Glucks epochales Werk *Orfeo ed Euridice* uraufgeführt, ebenfalls unter Mitwirkung Angiolinis als Choreograph. So traten bei der zitierten Saisoneröffnung, die keinen Sonderfall darstellte, zwei Sphären zusammen, die in der wissenschaftlichen Wahrnehmung als weit entfernt gelten: das Alt-Wiener Volkstheater und die höfische Hochkultur. Erst 1810 wurde das Burgtheater zur reinen Sprechtheaterbühne; bis dahin liefen die Sparten in beiden Theatern ebenso wie in vielen Vorstadttheatern durcheinander.

So wie sich literarische und musikalische Öffentlichkeit im Theater begegneten, trafen sich zweitens Sprachen und Kulturen. Musikalische und literarische Öffentlichkeit waren – man kann es gerade im literaturgeschichtlichen Kontext nicht oft genug unterstreichen – multilingual. Der Naturforscher und Weltreisende Georg Forster betont diesen Umstand bei seinem Wienbesuch 1784 in einem Brief an seinen Freund Samuel Thomas von Soemmerring: „Französisch und Italienisch kann Jedermann; und zum Erstaunen viele können Englisch. […] Du wirst mir Recht geben, daß man unmöglich diese drei Sprachen kennen kann, ohne eine Auswahl von guten Gedanken in den Kopf zu kriegen, die darin geschrieben sind, so wird Verstand und Herz gebildet. Klavierspielen ist ganz allgemein, und Zeichnen auch ziemlich. Es ist also zur Unterredung und Unterhaltung Stoff genug in den Köpfen, wenn man es darauf anlegt."[24]

Es wurde nicht nur in verschiedenen Sprachen gesungen und gelesen, sondern auch geschrieben. Allen Klagen über das verspätete Einsetzen deutschsprachiger Literatur zum Trotz ist festzuhalten, dass in und für Wien durchaus Texte verfasst wurden, die auf allen Bühnen Europas reüssierten und heute weltweit kursieren. Die Autoren hießen freilich nicht Alxinger und Blumauer, sondern Metastasio, Calzabigi und Da Ponte.

---

23 Philipp Gumpenhuber, Repertoire de tous les Spectacles qui ont été donné[s] au Theatre près de la Cour, Comedies Allemandes, Comedie Francoises, Opera [sic] Italiennes, Accademies de Musique etc. depuis le 1er Janvier jusqu'au 31 Dec. 1762, Ms., Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, Mus.Hs. 34.580b, f. 37. Bei Zechmeister fehlt ein entsprechender Eintrag: Gustav Zechmeister, Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776. Graz 1971.

24 Brief an Samuel Thomas von Soemmerring, 26.08.1784, Georg Forster, Briefe 1784–Juni 1787, hg. von Brigitte Leuschner (Georg Forsters Werke 14). Berlin 1978, 169–175, Zitat 173f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Was im Theater gespielt wurde, war auch als Lektüre zu kaufen. Höfische Rechnungsbücher der frühen 1760er Jahre belegen, wie viele gedruckte Textbücher im Theater ans Publikum verkauft wurden. Die Rede ist hier nicht von einigen Exemplaren, auch nicht von Dutzenden, sondern von Hunderten. Im ersten Quartal 1760 verkaufte man 575 Librettodrucke von italienischen Opern und 889 von Opéra comique. Ein Jahr später waren es lediglich sechs italienische Libretti, dafür 102 deutsche Texte (das konnte nur Sprechtheater sein) und 983 französische.[25] Wer nicht Italienisch oder Französisch beherrschte, konnte auf der Bühne oder im Textbuchformat Schauspiel auch in deutschen Übersetzungen rezipieren, Stücke von Metastasio, Goldoni, Racine oder dem zu anderen Zeiten von der Zensur mit allen Mitteln verhinderten Voltaire (Burgtheater 1761).

Das Theater ist drittens ein Begegnungsort der Stände. Bei seinem Wienbesuch im Jahre 1833 beobachtet der schlesische Autor Willibald Alexis einerseits die hierarchische Ordnung im Burgtheater, andererseits eine Tendenz zur Aufhebung von ständischer Distinktion: „Bis in den zweiten Rang gehört jedes schöne Gesicht der hohen eingeborenen Aristokratie oder der Diplomatie an, erst im dritten gelingt es den reichen Bankiers eigne Logen zu gewinnen. Sie sind hier unter sich, das Theater ist ihr Salon […].“[26] Der gesellschaftlich abgestuften Logenverteilung steht die geringe Distinktion der kaiserlichen Loge gegenüber. Sie sei nicht höher als die anderen oder architektonisch hervorgehoben, „nur durch dunkle Draperien von schwerem Sammet und Goldstickereien ausgezeichnet“. Das regelmäßige Erscheinen des Kaisers und seiner Familie in dieser Loge sei, schwärmt Alexis, „ein malerischer Anblick“, diese „ehrbar ernsten Gesichter mit dem blauen Habsburgauge inmitten des prachtvollen Rahmens der Loge“.[27]

Der englische Musikschriftsteller und Historiker Charles Burney hatte sich bei seinem Besuch in Wien 1772 bereits ähnlich über die geringe Distinktion der kaiserlichen Familie gegenüber anderen Besucherinnen und Besuchern geäußert: „The Emperor, the Arch-duke Maximilian, his brother, and his two sisters, the Archduchesses, Marianne, and Mary Elizabeth, were all at this burletta [einer Opera buffa von Salieri]. The box, in which they sate, was very little distinguished from the rest; they came in and went out with few attendants, and without parade.“[28] Die erwähnten Hofzahlamtsbücher aus den frühen 1760er Jahren, die Listen mit den Namen sämtlicher Abonnenten enthalten – aristokratischer wie bürgerlicher –, zeichnen ebenfalls das Bild einer gewissen Durchmischung der Stände. Mitglieder der ersten Familien nahmen die Logen ein, Auersperg, Colloredo, Lobkowitz oder

25 AT-OeStA/FHKA SUS HZAB 356, fol. 11v-12r; HZAB 361, fol. 9v-10v.

26 Willibald Alexis, Wiener Bilder. Leipzig 1833, 206.

27 Ebd., 207.

28 Charles Burney, The present state of music in Germany, the Netherlands, and United Provinces […]. The second edition, corrected. London ([1]1773) 1775, 246f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Liechtenstein. Auch im „Noble parterre" saßen Grafen und Fürsten. Neben ihnen nahmen Bürgerliche Platz, Mitglieder der zweiten Gesellschaft, deren Namen dem Personal einer Nestroy-Posse zu gehören scheinen: Herr von Hugenstein, Baron von Taubenheim, Herr von Hohenholz, von Penzenstein und von Reichmann.[29] Auch ein einfacher Herr Biringer [Pühringer] findet sich darunter.

Die Repräsentation der Stände im Theater lässt – und ließ auch für die Zeitgenossen – unterschiedliche Lesarten zu. Auf welche Weise das Publikum zusammentrat, ob im vormodernen oder modernen Geiste, war offen. Die Bestimmung als repräsentative oder bürgerliche Öffentlichkeit, die sich in einer Theateraufführung konstituiert, blieb eine Sache des Sehepunkts: Man konnte eine Theateraufführung als Akt der repräsentativen Öffentlichkeit verstehen, indem die Sitzordnung des Theaters mit der kaiserlichen Loge im Mittelpunkt die ständische Ordnung spiegelte. Man konnte aber auch das Gemeinsame des Aktes hervorstreichen: Alle sahen dieselbe Aufführung, sie hatten alle für ihre Plätze bezahlt und niemandem wurde grundsätzlich der Eintritt verwehrt.

Ein vierter und letzter Punkt charakterisiert das Theater als Begegnungsort und führt zu weiteren Orten musikalischer Öffentlichkeit. Neben Schauspiel, Tanz und Musik bot das Theater auch Möglichkeiten der Zerstreuung und des Austauschs. Man besuchte sich gegenseitig in den Logen oder traf sich zum Glücksspiel in einem abseits gelegenen Saal des Burgtheaters. Leopold Mozart, ein weiterer Reisender, der mit seiner Familie 1762 aus Salzburg nach Wien gekommen war, erlebte die Oper als Umschlagplatz für musikalische Neuigkeiten. An die Freunde in Salzburg berichtet er: „Nun sind wir schon aller Orten im Ruff. und als ich alleine den 10t [Oktober 1762] in der opera war, hörte ich den Erzherzog Leopold aus seiner Loge in eine andere hinüber eine Menge sachen erzehlen, daß ein Knab in Wienn seye, der so trefflich das Clavier spielte etc. etc: selbigen abend noch um 11 uhr erhielt ich befehl den 12ten nach schönbrunn zu kommen."[30]

Die Funktion einer Informationsbörse erfüllten freilich auch Kaffee- und Gasthäuser. In Ermangelung von Konzertsälen wurde manche als Konzertstätten genutzt, etwa das Gasthaus auf der Mehlgrube am Neuen Markt, Ignaz Jahns Traiteurie in der Himmelpfortgasse oder der vom selben Inhaber geführte Saal im Augarten. Kaffeehäuser, deren Zahl in den 1780er Jahren sprunghaft anstieg, boten Raum für Zeitungslektüre, Tratsch und politische Debatten. Noch 1793 wurden im Kramer'schen Kaffeehaus, dem „wichtigsten Treffpunkt der Literaten […] hitzige Debatten zwischen der französischen und antifranzösischen Partei"

29 AT-OeStA/FHKA SUS HZAB 365 (1762), fol. 4r-8v.

30 Wilhelm A. Bauer / Otto Erich Deutsch / Joseph Heinz Eibl et al. (Hg.), Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. 8 Bde. Kassel – München 2005, 51f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

geführt.[31] Fünfzehn Jahre später erstellt dagegen der preußische Kapellmeister und Schriftsteller Johann Friedrich Reichardt einen traurigen Befund als Folge der restriktiven Politik unter Kaiser Franz II./I. Man habe in den Kaffeehäusern, schreibt er, keine Gesellschaft,

> weil die Wiener nicht gewohnt sind, an solchen Orten sich mit Gesprächen zu unterhalten, oder gar, wie in Paris und London, über politische Dinge und Neuigkeiten zu streiten. Dabei ist die Wahl und Zahl der Zeitungen, die man dort findet, meist sehr dürftig. Wiener Zeitung und Nachrichten, […] allenfalls die Petersburger und Prager Zeitung, die fast nichts als wiederholte Wiener Artikel enthalten, und der Neuwiedter, der zuweilen ein dreistes Wort wagt, das ist alles, was man gewöhnlich da […] findet. […] Nur in einem der größten Kaffeehäuser am Graben hab' ich eine Französische Zeitung gefunden, das heißt eine solche, die in Holland herauskömmt; wirkliche Pariser Zeitungen keine einzige, und nirgends.[32]

Einschlägige Informationen bezog man aus Musikzeitschriften, die sich ab der Jahrhundertwende langsam und deutlich später als in London, Hamburg, Leipzig oder Berlin, auch in Wien etablierten. Davor boten zumindest auswärtige Zeitschriften oft sehr detaillierte Nachrichten über das Wiener Musikleben. Fielen sie negativ aus, konnte es zu harschen Reaktionen aus Wien kommen. Als Seitenstück zu den ersten Auseinandersetzungen über Nicolais *Literaturbriefe*[33] erschien 1766 ein ausführlicher Artikel im *Wienerischen Diarium*, der die Kritik, die in Zeitschriften aus Berlin und Hamburg an Wiener Komponisten geübt wurde, entschieden zurückwies.[34] Der erste namentlich bekannte Musikkritiker aus Wien war Joseph von Sonnenfels, der seine anonym erschienenen *Briefe über die Wienerische Schaubühne* (1768) mit einer begeisterten Kritik zu Glucks Oper *Alceste* einleitete.

---

31 Bodi, Tauwetter, wie Anm. 16, 74 unter Verweis auf Ernst Wangermann, The Austrian Achievement, 1700–1800. London 1973, 138 und 64; zum Kaffeehaus als Ort des (literarischen) Diskurses siehe Wolf, Glanz, wie Anm. 22, 204–211.

32 Johann Friedrich Reichardt, Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809. 2 Bde. Amsterdam 1810, Bd. 1, 322f.

33 Siehe dazu Norbert Christian Wolf, Polemische Konstellationen: Berliner Aufklärung, Leipziger Aufklärung und der Beginn der Aufklärung in Wien (1760–1770). In: Ursula Goldenbaum / Alexander Košenina (Hg.), Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien. Bd. 2. Hannover 2003, 34–64.

34 [Anonym], Von dem wienerischen Geschmack in der Musik. In: Wienerisches Diarium, 18. Oktober 1766 (Gelehrte Nachrichten 26), 9–12; siehe Eybl, Sammler*innen, wie Anm. 14, 67–69. Zu den polemischen Konstellationen zwischen Berlin und Wien im Feld der Musik siehe Klaus Winkler, Alter und Neuer Musikstil im Streit zwischen den Berlinern und Wienern zur Zeit der Frühklassik. In: Die Musikforschung 33 (1980), 37–45.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Bedeutende Orte des Austauschs über Musik waren in Wien Privathäuser der ersten und zweiten Gesellschaft, die sich wesentlich in der Zugänglichkeit unterschieden: Personen der zweiten Gesellschaft waren in den Zusammenkünften des hohen Adels nicht zugelassen, was zu heftiger Kritik an der Exklusivität der aristokratischen Zirkel durch Schriftsteller der zweiten Gesellschaft führte. Sonnenfels beklagt in den erwähnten *Briefen*, dass einheimische Gelehrte zu den Salons („Gesellschaften") des hohen Adels nicht zugelassen würden; denn, so legt er es einem Aristokraten in den Mund, man könne sich nicht dazu entschließen, „den Brüdern und Oheimen unsrer Dienstleute in unseren Kreisen einen Stuhl setzen zu lassen".[35] Für auswärtige Künstler und Gelehrte – Sonnenfels nennt Metastasio und Voltaire – sei das anders. Auch Georg Forster speiste mehrfach bei Staatskanzler Kaunitz und verkehrte im Salon der Gräfin Thun, wo man ihm stets „freundschaftlich" begegnete: „Kaum merkt mans, daß man unter Leuten von Stande ist […]".[36] Reichardt machte beim Fürsten Lobkowitz ähnliche Erfahrungen, wo er mit den höchsten Adeligen beisammensaß, die sich freundlich mit ihm unterhielten. „Welche Güte und Freundlichkeit in Allen," schrieb er begeistert, „und wie durchaus keine Spur von Zwang und Rangordnung in der ganzen Gesellschaft!"[37] All diese Haushalte zeichneten sich durch reiche musikalische Aktivitäten aus: Bei Kaunitz verkehrten regelmäßig Sängerinnen und Sänger der Hofoper, bei Gräfin Thun ging Mozart ein und aus, und das Palais Lobkowitz nannte Reichardt eine „wahre Residenz und Akademie der Musik".[38]

Gegenüber den aristokratischen Palais waren die Häuser der zweiten Gesellschaft von prinzipieller Offenheit getragen. In seiner *Skizze von Wien* beschrieb Johann Pezzl die Salons des „zweyten Adels" im Josephinischen Jahrzehnt als Drehscheiben eines neuen Denkens: sie seien „für andere ehrliche, aber ungeadelte Erdensöhne nicht so gar sorgfältig verpallisadirt […], wie jene der ersten Noblesse: so verbreitet sich durch sie die lichtere Denkart auf mehrere Köpfe und durch diese wieder auf mehrere Stände des Publicums." Hier findet sich die Idee einer umfassenden bürgerlichen Öffentlichkeit klar ausgesprochen, einer Öffentlichkeit, die Literatur, Musik, Bildende Kunst und Wissenschaft in sich vereint: „Kleine Musiken, vertrau-

35 [Joseph von Sonnenfels], Briefe über die wienerische Schaubühne aus dem Französischen übersetzt. Wien 1768, 6f.

36 Forster, Briefe, wie Anm. 24, 180.

37 Reichardt, Briefe, wie Anm. 32, Bd. 1, 184.

38 Gernot Mayer berichtet von Auftritten des Sängers Cristoforo Arnaboldi („Il Comaschino") und der Sängerin Josefa Dušek, des Kontrabassisten Giorgio Scotti sowie von Wolfgang Amadeus Mozart und anderen Wunderkindern bei Kaunitz: Gernot Mayer, Kulturpolitik der Aufklärung. Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) und die Künste. Diss. Wien 2020, 77f. (unter demselben Titel gedruckt: Petersberg 2021); Volkmar Braunbehrens, Mozart in Wien. Mainz [4]1989, 164–170; Reichardt, Briefe, wie Anm. 32, Bd. 1, 468.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

liches Freundschaftsgeplauder, litterarische Neuheiten, Räsonements über Bücher, Reisen, Kunstwerke, Theater; die Vorfälle des Tages, und interessante Neuigkeiten mit Salz erzählt, beurtheilt, beleuchtet, machen die Unterhaltung aus, und kürzen dem vertrauten Zirkel die langen Winterabende. Man lernt dort die meisten einheimischen, und die fremden, gelegentlich durch Wien reisenden Gelehrten kennen."[39]

In musikorientierten Hand- und Adressbüchern werden dieser Offenheit entsprechend musikalische Salons ausdrücklich genannt. Das *Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag* führt 1796 unter der Rubrik „Dilettantenakademien" drei aristokratische sowie neun bürgerliche Haushalte an und streicht namentlich jene hervor, in denen „Fremde, welche hierher kommen, leichten Zutritt daselbst finden und sehr gefällig aufgenommen werden".[40] Auch Carl Gottlob Küttner nennt in seiner Reisebeschreibung 1797–1799 einige bürgerliche Häuser als günstige Anlaufstellen für Fremde in Wien.[41] Auch in Adressbüchern der 1820er Jahre erscheinen Namen und Adressen derjenigen, die regelmäßige ‚musikalische Unterhaltungen', ‚Concerte' oder ‚musikalische Übungen' in ihren Häusern veranstalteten; es sind durchwegs bürgerliche Haushalte.[42] Anders als die streng elitären Zusammenkünfte der Freimaurer waren die häuslichen Gesellschaften stets geschlechtlich gemischt, und sehr häufig waren Frauen die Gastgeberinnen.

Reichardt besuchte nicht das liberale josephinische Wien, dessen Salons Pezzl beschrieben hatte, sondern eine Stadt in Kriegszeiten und in einem Klima der Repression. Ihm fiel im Dezember 1808 auf, wie selten hier Literatur als Gesprächsthema begegnete:

> Bei einem ansehnlichen Diner beim Holländischen Gesandten, wo eben viele Deutsche aus Frankfurt, Cassel, Braunschweig und Wien selbst zugegen waren, und ein recht lebhaftes Gespräch über Göthe, Schiller und Wieland entstand, ward ich gewahr, daß ich hier eben zuerst ein ernstliches interessantes Gespräch über literarische Gegenstände führen hörte. Die Wiener kümmern sich nicht viel darum, und ich muß gestehen, die gesellschaftliche Unterhaltung verliert dabei eben nicht viel. Wenn ich so bedenke, wie

39 Johann Pezzl, Skizze von Wien, unter der Regierung Joseph des Zweyten. Wien ([1]1786) [4]1803, 42f.

40 Jahrbuch der Tonkunst, wie Anm. 17, 69–74, das Zitat auf 74.

41 Zitiert bei Eybl, Sammler*innen, wie Anm. 14, 328.

42 Franz Heinrich Böckh, Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache; dann Bücher- Kunst und Naturschätze und andere Sehenswürdigkeiten dieser Haupt- und Residenz-Stadt; ein Handbuch für Einheimische und Fremde. Wien 1821, iv; Ziegler, Addressen-Buch, wie Anm. 18, 191f. Eine Zusammenstellung der Namen bietet Martin Eybl, Female Singers, Virtuosos, Dilettantes in the Music Culture of Vienna: Published Lists of Names and their Interpretation. In: Andrea Lindmayr-Brandl / Birgit Lodes / Melanie Unseld (Hg.), Women's Agency in Schubert's Vienna. Wien 2024, 45–65, Tab. 3.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> in andern Städten Deutschlands in dem unaufhörlichen schöngeisterischen, oder gar kritischen Geschwätz, doch fast immer nur die hohle leere Journallekture wiedertönt […], wie die meisten Urtheile und Aeußerungen der schöngeisterischen Menge fast überall nur solch sinnloses Plappern ist; so kann mir ordentlich wohl werden, in einer Stadt zu sein, wo ich dafür [= davor] so gänzlich gesichert bin. Ueber die letzten Aufführungen in den Theatern, da kann hier in Gesellschaften wol ein Discours aufkommen. Da aber auch dafür hier keine schriftliche kritische Autorität gilt; so hört man doch wenigstens eines Jeden eigne Meinung aussprechen.[43]

Das Theater – wohlgemerkt: Theateraufführungen, nicht unbedingt Theatertexte – als erstes Gesprächsthema, als Gegenstand kritischen Räsonnements: Diese Vorliebe für das Performative scheint Kontinuität zu haben; bereits Riesbecks *Briefe eines reisenden Franzosen* (1783) schlagen in dieselbe Kerbe: „Nimmt das Gespräch eine ernsthaftere Wendung," heißt es hier, „so fällt es gewöhnlich auf das Theater, welches die ganze Sphäre der hiesigen Kritik und des hiesigen Beobachtungsgeistes ist."[44] Theater, wir erinnern uns, bedeutete immer zugleich auch Musik.

3. Progressive Momente

Unter progressiven Momenten wird hier zum einen eine vermehrte Beteiligung einer größer werdenden Zahl von Menschen und das Öffnen sozialer Grenzen verstanden, zum andern das Ablegen vormoderner Praktiken zugunsten von modernen, durchaus im Sinne eines „Ausgangs des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit". Als erster von vier Aspekten sei eine Tendenz der Verbürgerlichung genannt. Der bürgerliche Anteil am Opern- und Konzertpublikum stieg seit etwa 1760 kontinuierlich an. Mit der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1812/13 fand diese Entwicklung einen institutionellen Rahmen: Die Protektoren der Gesellschaft und ihre höchstrangigen Vertreter blieben in den ersten Jahren der Gesellschaft Personen des hohen Adels, die operativen Funktionen wurden jedoch von Personen des Mittelstands besetzt, aus dem auch die große Masse der Mitglieder stammte.[45]

---

43 Reichardt, Briefe, wie Anm. 32, Bd. 1, 287f.

44 [Johann Kaspar Riesbeck], Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. An seinen Bruder zu Paris. Übersetzt von K. R. 2 Bde. [Zürich] 1783, Bd. 1, 205.

45 Siehe dazu Martin Eybl, Mit Herablassung und zwanglos: Zwei Reisende aus dem Reich verkehren in der Wiener Hocharistokratie. In: Urte Stobbe / Claude D. Conter (Hg.), Adel im Vormärz. Begegnungen mit einer umstrittenen Sozialformation. Bielefeld 2023, 117–128, hier 127f.; zum Anstieg des bürgerlichen Anteils im musikalischen Leben Wiens und zur Konjunktur des Musikalienmarkts siehe Eybl, Sammler:innen, wie Anm. 14, 305–455 und 262–268; zum Theaterpublikum

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Ein weiteres fortschrittliches Moment der musikalischen Öffentlichkeit zeigt sich in der Herausbildung eines umsatzstarken Marktes für Musikalien, für Musikinstrumente und Musikunterricht. In einem größeren Umfang entwickelte sich der Musikdruck in Wien erst in den 1780er Jahren, verglichen mit London, Amsterdam oder Paris relativ spät. Bis dahin arbeiteten in Wien und seinem Umland einzelne Kopisten und Kopistenwerkstätten, die ihre Produkte selbst vermarkteten oder auf Auftrag arbeiteten. Das Steigen der Nachfrage führte zu einer erhöhten Produktion. Auch der Instrumentenbau boomte. Dies betraf insbesondere Cembali und Klaviere, aber auch Streichinstrumente und die Flöte, ein beliebtes Liebhaberinstrument des frühen 19. Jahrhunderts. Mit der Verbürgerlichung des Musiklebens stieg die Nachfrage an privatem Musikunterricht; eine regelrechte Musiklehranstalt gab es ja erst 1817 mit der Gründung des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde. Bis dahin und weiterhin boten Musikerinnen und Musiker Unterricht an, konnten so ihr Einkommen aufbessern oder überhaupt finanziell unabhängig auf eigenen Beinen stehen.

Ein drittes fortschrittliches Moment bestand in der überregionalen Ausweitung des Musikalienmarkts und dem Aufbau internationaler Kontakte. Wien hatte über viele Jahrzehnte Musik aus Europa, im Falle der Oper vor allem aus Italien und Frankreich, importiert. Mit den 1750er Jahren drehte sich die Lage, und Wien wurde langsam zu einem Exportzentrum, das ganz Europa und die amerikanischen Kolonien mit Musik versorgte. Die Distribution von Noten verlagerte sich zunehmend von der handschriftlichen Verbreitung auf den Notendruck, zugleich wurden überregionale Handelsnetze durch Kooperation von Verlegern und Buchhändlern ausgebaut. Den ersten Schritt setzten Klöster in Mähren, Nieder- und Oberösterreich, die sich neuerdings am Wiener Musikalienmarkt mit aktueller Instrumentalmusik versorgten. Danach erschlossen Komponisten aus Wien den Pariser Musikalienmarkt, wo ab 1756 Werke etwa von Georg Christoph Wagenseil und Leopold Hofmann, etwas später vor allem Kompositionen Joseph Haydns und Johann Baptist Vanhals im Druck erschienen und von dort weite Verbreitung fanden.[46] Dass Christoph Willibald Gluck mit seinen in Wien auf Italienisch uraufgeführten Opern nach Paris ging, um dort französische Fassungen herzustellen und mit großem Erfolg aufzuführen, war ein logischer nächster Schritt, dem in den

Otto G. Schindler, Das Publikum des Burgtheaters in der josephinischen Ära. Versuch einer Strukturbestimmung. In: Margret Dietrich (Hg.), Das Burgtheater und sein Publikum. Bd. 1. Wien 1976, 11–95.

46 Christiane Maria Hornbachner, Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt. Distribution und Transformation von Instrumentalmusik, 1755–1780. Bielefeld 2023; Sarah Schulmeister, Antoine Huberty und die Wiener Instrumentalmusik am Pariser Notendruckmarkt, 1756–1777. Diss. Wien 2018.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

1790er Jahren Joseph Haydns Einladung nach London und sein mehrjähriger Aufenthalt dort folgten. Gluck und Haydn waren umjubelte internationale Stars, die in den westeuropäischen Metropolen wohldotierte Kompositionsaufträge annahmen und ihre Werke dirigierten.

Schließlich bildete sich viertens im musikalischen Feld der Habsburger Monarchie ein Typus des selbständigen Künstlers aus, der ohne festes Engagement an einem Hof oder bei der Kirche aufgrund von Kompositionsaufträgen, dem Verkauf von Werken an Verleger, öffentlichen Auftritten im Konzert und eventuell auch durch Musikunterricht ausreichend großes Einkommen bezog, um sich und seine Familie zu ernähren. Vereinzelt wählten auch Musikerinnen diesen Weg, etwa die Komponistin Marianna Martines oder die Klaviervirtuosin Maria Theresia von Paradis, die beide eine Reihe von Schülerinnen und Schülern unterrichteten. Mozart quittierte 1781 den Dienst beim Salzburger Erzbischof, um fortan ohne feste Anstellung zu leben. Beethoven und Schubert sind hier ebenso zu nennen wie viele weitere, weniger bekannte, Vanhal, Kozeluch, Reicha und andere.

4. Joseph Haydns *Die Schöpfung*

Abschließend sei ein Werk angeführt, das wie kein zweites den Übergang von repräsentativer zu bürgerlicher Öffentlichkeit verkörperte und die Zuversicht der Aufklärung ausstrahlte: Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung.* Auf einer englischen Vorlage basierend und nach dem Vorbild der englischen Oratorien Georg Friedrich Händels komponiert, ist es das Resultat internationalen Austauschs. Folgerichtig erschien der Erstdruck im Jahr 1800 in Wien zweisprachig, mit deutschem und englischem Text. Das internationale Echo war durchschlagend. Allein im Frühjahr 1800 wurde das Werk innerhalb von sieben Wochen achtmal aufgeführt, darunter in Budapest und London, Ende des Jahres auch in Paris.[47]

Die Schöpfung verdankte ihre Entstehung einer Kooperation von erster und zweiter Gesellschaft, sprengte aber bald die engen Grenzen aristokratischer Musikpflege. Auf Initiative eines Bürgerlichen, des Barons Gottfried van Swieten, wurden die Komposition und die ersten Aufführungen von hohen Adeligen finanziert. Das Werk wurde zunächst 1798 im Stadtpalais Schwarzenberg einer begrenzten Öffentlichkeit vorgestellt, bevor es im nächsten Jahr ins Burgtheater übersiedelte und von hier seinen Siegeszug in die ganze Welt antrat. Das Überschreiten der Standesgrenzen manifestierte sich sehr anschaulich in einer Aufführung des Werks im März 1808. Das Konzert fand in der Aula der Alten Universität statt, Haydn trat

47 Carl Ferdinand Pohl, Joseph Haydn. 3 Bde. Leipzig 1878–1927, Bd. 3, 157–168; ders., Mozart und Haydn in London. Wien 1867, 316f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

dabei zum letzten Mal in der Öffentlichkeit auf. Die Aufführung inszenierte eine Umkehr der vormodernen Verhältnisse: Wie ein Fürst wurde der greise Komponist mit Pauken und Trompeten, den alten Herrschaftssymbolen, in den Saal getragen, und hohe Adelige bedienten ihn mit Erfrischungen:

> Schon eine geraume Zeit vor seiner Ankunft waren alle Augen voll Erwartung auf den Eingang geheftet. Nun ward der ehrwürdige Mann seiner körperlichen Schwäche wegen, in den Saal getragen; Trompeten und Pauken tönten ihm entgegen, weit lauter aber noch das enthusiastische Vivat der ganzen Versammlung. Es währte lange, bis die Ruhe wieder so weit hergestellt war, daß das Oratorium beginnen konnte […]. Während desselben waren die vorzüglichsten Personen des hiesigen hohen Adels, welche den Lehnstuhl, auf dem er saß, umgaben, unausgesetzt beschäftiget, seine Kräfte durch Erfrischungen zu unterhalten, ihn vor der Zugluft zu schützen, ihm jede Bequemlichkeit zu verschaffen u.s.f. Wie rührend war nicht diese Huldigung, welche Geburt und Verdienst der Kunst darbrachten![48]

Eine zentrale Passage des Stücks ist die Erschaffung des Lichts. Das Alte Testament gab das Drehbuch vor, van Swieten orientierte sich eng am Buch Genesis und an Luthers Übersetzung. „Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde", so beginnt der Text, „und die Erde war ohne Form und leer; und Finsterniss war auf der Fläche der Tiefe." Nachdem Joseph Haydn das vorangegangene Chaos mit einem suchenden und tastenden Abschnitt eindrucksvoll vorstellt hatte, komponierte er die folgende Szene nicht minder anschaulich: „Und der Geist Gottes schwebte auf der Fläche der Wasser; und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht." Der Text wird vom Chor gesungen, bis auf das letzte Wort durchwegs im Pianissimo. Ganz unvermittelt kippt die Musik beim letzten Wort in einen wahren Klangrausch, einen vier Takte ausgehaltenen C-Dur-Akkord, von Orchester und Chor im Fortissimo ausgeführt, eine unerwartete Explosion des Klangs, Aufklärung in Lichtgeschwindigkeit.[49] So plakativ und forciert, wie Haydn diesen erhabenen Moment vertonte, wird daraus ein weltanschauliches Bekenntnis: Man kann die Passage als klingende Versinnlichung von Aufklärung verstehen.

Dass Haydns *Schöpfung* ein Werk der Aufklärung sei, gilt in der einschlägigen Forschung als ausgemacht.[50] Die grandiose Inszenierung der Erschaffung des

48 [Ignaz von Mosel], Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien. In: Vaterländische Blätter, 27.05.1808, 39–44 und 31.05.1808, 50–54, hier 40f.

49 Joseph Haydn, Die Schoepfung. Ein Oratorium, Wien 1800, [Nr. 1], 10–12. Das Exemplar der Stadtbibliothek Lübeck ist online verfügbar: https://digital-stadtbibliothek.luebeck.de/viewer/object/1458805881136/3/ (06.01.2024).

50 Vgl. etwa Herbert Zeman, Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns Die Schöpfung. In: Günter Schnitzler (Hg.), Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart 1979,

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Lichts, einem der zentralen Embleme der Aufklärung, ist einer der Gründe, die dafür genannt werden; das maßgebliche Wirken des Textautors bzw. -bearbeiters Gottfried van Swieten in den Josephinischen Reformen ein anderer. Dabei hat van Swieten nach eigener Aussage lediglich den Text nach einer anonymen Vorlage eingerichtet und aus dem Englischen übersetzt.[51] Wie weit seine Eingriffe gingen, ist schwer einzuschätzen, da wir seine Vorlage nicht kennen. Van Swieten war Präses der Studienhofkommission und eine der treibenden Kräfte der Bildungsreform. Er wurde bald nach dem Regierungsantritt Leopolds II. politisch kaltgestellt und fand in der Musik ein verbleibendes Betätigungsfeld.

Die *Schöpfung* ist ein Werk des Fin-de-siècle, jedoch voller Zuversicht: Denn während die Vorlage, John Milton's *Paradise Lost* (1667), den Sündenfall ins Zentrum rückt, erzählt der Oratorientext dessen Vorgeschichte mit einem *lieto fine*: das Stück nimmt ein glückliches Ende. Eine Menschheit, die ihr Maß kenne, könne sich das Paradies erhalten: „O glücklich Paar," heißt es am Ende, „und glücklich immerfort, / Wenn falscher Wahn euch nicht verführt, / Noch mehr zu wünschen als ihr habt, / Und mehr zu wissen als ihr sollt!"

Gegen eine Lesart der *Schöpfung* als Werk der Aufklärung lässt sich einwenden, dass Aufklärung ja in einem langwierigen Prozess vor sich gehe, nicht, wie im Oratorium vorgeführt, in einer plötzlichen, durch göttliches Wirken herbeigeführten Erleuchtung. Man kann zudem van Swietens Text als Gegenentwurf zu dem 1786 erstmals erschienenen Aufsatz über den „Mutmaßlichen Anfang der Menschengeschichte" lesen, in dem Immanuel Kant den Sündenfall als notwendigen Schritt im Prozess des Mündigwerdens und der Selbstermächtigung des Menschen vor-

70–98; Carsten E. Hatting, The Enlightenment and Haydn. In: Jens Peter Larsen / James Webster / Howard J. Serwer (Hg.), Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975. New York 1981, 434–440; Georg Feder, Joseph Haydn: Die Schöpfung. Kassel 1999; Paul Robinson, Opera, Sex, and Other Vital Matters. Chicago 2002, 52–74 (Kapitel „The Musical Enlightenment: Haydn's Creation and Mozart's Magic Flute"); Laurenz Lütteken, Joseph Haydn: Die Schöpfung – Epos als Oratorium. In: Hans-Joachim Hinrichsen / Laurenz Lütteken (Hg.), Meisterwerke neu gehört: Ein kleiner Kanon der Musik – 14 Werkporträts. Kassel 2004, 105–121; Gottfried Scholz, Haydns Oratorien. Ein musikalischer Werkführer. München 2008, 57–86; ders., Aufklärung und Musik – Gedanken zu Haydns Position in einer geistigen Zeitenwende. In: Eduard Hlawitschka (Hg.), Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste 29: Forschungsbeiträge der geisteswissenschaftlichen Klasse. München 2009, 177–199; Melanie Wald-Fuhrmann, Der Rückzug der Aufklärung in die Musik: Gottfried van Swieten in Wien. In: Das achtzehnte Jahrhundert: Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 2/33 (2009), 203–220.

51 Ludwig Finscher, Joseph Haydn und seine Zeit. Laaber ^{2}2002, 475.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

stellt.[52] Dieser Schritt bleibt in der *Schöpfung* ausgespart; das Oratorium verharrt im paradiesischen Zustand.

Zieht man auch Miltons Episches Gedicht hinzu, wird freilich deutlich, dass die drei Nacherzählungen der Schöpfungsgeschichte einen unterschiedlichen Fokus haben und das Libretto der *Schöpfung* nicht notwendig eine Antwort auf Kants Aufsatz darstellt, in der die Idee der Aufklärung gar verabschiedet würde. In *Paradise Lost* eröffnet die Erschaffung des Menschen eine Chance für den Satan im Kampf gegen Gott, und der Sündenfall erscheint als wichtiger Etappensieg zu Gunsten des Satans. Während Milton den Krieg des Bösen gegen das Gute mit Gott und dem Satan als zentralen Akteuren in den Mittelpunkt seiner Erzählung rückt, konzentriert sich Kant auf den Menschen und seine Entwicklung. In der Schöpfungsgeschichte, dessen freie Interpretation Kant unternimmt, werde gezeigt, wie der Mensch, von der Vernunft angestachelt, sich gegen die Stimme der Natur wende und damit den „ersten Versuch von einer freien Wahl" wage. Kant beobachtet hier den „Übergang aus der Rohigkeit eines bloß tierischen Geschöpfes in die Menschheit, aus dem Gängelwagen des Instinkts zur Leitung der Vernunft, mit einem Worte: aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Freiheit".[53]

Während Kants Überlegungen bei der Existenz des Menschen ihren Ausgangspunkt nehmen, spielt der Mensch in Libretto der *Schöpfung* eine Nebenrolle. In nur einem Viertel des Werks werden Adam und Eva angesprochen oder kommen zu Wort; der Rest ist der Entstehung der Natur gewidmet. Ein Huldigungsgedicht an Joseph Haydn, das 1801 anonym in Christoph Martin Wielands *Neuem Teutschen Merkur* erschien, unterstreicht genau dieses Moment: Die Dichtung stellt *Die Schöpfung* als großes klingendes Panorama einer wohlgeordneten Natur vor, als sinnlich wahrnehmbare Weltenharmonie, in die sich der Mensch wie viele andere Kreaturen einfügt.

An J. Haydn
Wie strömt Dein wogender Gesang
in unsre Herzen ein! – Wir sehen
der Schöpfung mächt'gen Gang,
den Hauch des Herrn auf dem Gewässer wehen,
jetzt durch ein blitzend Wort das erste Licht entstehen,
und die Gestirne sich durch ihre Bahnen drehen;

52 Immanuel Kant, Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte. In: ders., Politische Schriften, hg. von Otto Heinrich von der Gablentz. Wiesbaden 1965, 48–63 (erstmals in der *Berlinischen Monatsschrift*, Januar 1786, 1–27).

53 Ebd. 51 und 54.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

wie Baum und Pflanze wird; wie sich der Berg erhebt,
und, froh des Lebens, sich die jungen Thiere regen.

Der Donner rollet uns entgegen;
der Regen säuselt; jedes Wesen strebt
ins Daseyn, und bestimmt, des Schöpfers Werk zu krönen,
sehn wir das erste Paar, geführt von deinen Tönen.
O jedes Hochgefühl, das in dem Herzen schlief,
ist wach! Wer rufet nicht: Wie schön ist diese Erde,
und schöner, nun der Herr auch Dich ins Daseyn rief,
auf daß sein Werk vollendet werde![54]

Auch wenn van Swieten an diesem Punkt die Gelegenheit verstreichen ließ, Kants Idee, dass der Sündenfall einen notwendigen Schritt zur Mündigkeit des Menschen darstelle, aufzugreifen und so aufklärerisches Gedankengut in sein Werk zu integrieren, nimmt das Libretto der *Schöpfung* eine andere aktuelle politische Debatte auf. Im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde das Verhältnis der Geschlechter ausgiebig und kontrovers diskutiert. Es wurde der Standpunkt vertreten, der Einfluss und die Macht der Frauen sei viel zu groß; Frauen würde bedauerlicherweise ein „Richteramt in Sachen der Philosophie, der Erziehung, des Geschmacks, der Literatur eingeräumt". Andere predigten die Lehre von „Herabsetzung, von Einschränkung, von Unterjochung der Weiber". Manche sahen dagegen „keine Veranlassung, den Weibern Geist, Vernunft, Vorstellungskraft, Eigenliebe, Seele und selbst Genie abzusprechen", während schließlich im Gefolge der französischen Revolution die Auffassung verbreitet wurde, Männern und Frauen kämen „die gleichen Rechte" zu, Freiheit und Bürgerrechte.[55]

54 [Anonym], An J. Haydn. Nach Aufführung seiner Kantate: Die Erschaffung der Welt. In: Der Neue Teutsche Merkur 1/34 (1801) 71f. (mit orthographischen Abweichungen ebenfalls anonym in: Allgemeine musikalische Zeitung 3 (1801) 51, 852). Eine Zuschreibung an Wieland erfolgte durch Georg August Griesinger in einem Brief an Breitkopf und Härtel, 22.08.1801, siehe: Otto Biba (Hg.), „Eben komme ich von Haydn …" Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819. Zürich 1987, 91; vgl. Ulrich Wilker, Von Tomás de Iriarte bis Tomas Tranströmer – Gedichte an und über Joseph Haydn. In: Walter Reicher (Hg.), Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydntagungen. Wien 2020, 13–32, hier 22; Starnes führt das Gedicht nicht unter den Werken Wielands an: Thomas C. Starnes, Christoph Martin Wieland – Leben und Werk. Aus zeitgenössischen Quellen chronologisch dargestellt. Sigmaringen 1987, Bd. 3.

55 Claudia Honegger, Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850. München ^{2}1996, 48, 55, 56 und 73 (Kapitel „Die neue Unordnung der Geschlechter" und „Aufklärung und die Würde der Frauen").

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Die „neue Unordnung der Geschlechter" (Claudia Honegger) spiegelt sich im Text des Oratoriums. Auch wenn van Swieten in der Bildungsreform entschieden für die Gleichbehandlung von Mädchen und Knaben in der Volksschule eingetreten war,[56] gibt das von ihm einrichtete Libretto der *Schöpfung* auf die Frage nach dem Verhältnis der Geschlechter ambivalente Antworten. Dafür bot bereits das Buch Genesis Anknüpfungspunkte: In den beiden Schöpfungsberichten, die dort vereint sind, wird das Geschlechterverhältnis unterschiedlich bestimmt. Im ersten Schöpfungsbericht werden Mann und Frau als gleichrangige Abbilder Gottes vorgestellt. Van Swieten legt die entsprechende Stelle (Gen 1,27) dem Erzengel Uriel wörtlich in den Mund: „Und Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde. Nach dem Ebenbilde Gottes schuf er ihn. Mann und Weib erschuf er sie."[57] Dementsprechend teilt sich in zwei Duetten des dritten Teils das glückliche Paar den Text gleichberechtigt auf, keiner der beiden hat mehr oder Gewichtigeres zu sagen.

Dem zweiten Schöpfungsbericht zufolge habe Gott den Menschen aus Erde, die Frau aber aus einer Rippe (oder, nach anderer Übersetzung, aus der Seite) des Mannes geformt (Gen 2, 7 und 22). Das Libretto verzichtet auf die Details, übernimmt aber die Unterscheidung zwischen Mensch (= Mann) und Frau: „Mit Würd' und Hoheit angethan, / mit Schönheit, Stärk' und Muth begabt, / gen Himmel aufgerichtet, steht / der Mensch, ein Mann, und König der Natur", heißt es in Uriels Arie im dritten Teil. „Die breit gewölbt erhab'ne Stirn / verkündt der Weisheit tiefen Sinn, / und aus dem hellen Blicke strahlt / der Geist, des Schöpfers Hauch und Ebenbild." Der Mann also, so wird hier im Gegensatz zum zuvor Gesagten behauptet, sei das Ebenbild Gottes. Und weiter: „An seinen Busen schmieget sich, / für ihn, aus ihm geformt, / die Gattin hold, und anmuthsvoll […]."[58]

Das moderne Konzept einer angeblich der Natur entsprechenden Unterordnung der Frau unter den Mann, das von bürgerlichen Autoren um 1800 gegen die effeminierte aristokratische Kultur ins Treffen geführt wurde, überwiegt im Geschlechterdiskurs von Haydns epochemachenden Oratorium. Die Ehe solle ein „Bund der Unterwerfung" seitens der Frauen sein, proklamierte 1791 der deutsche Jakobiner Jakob Mauvillon (1743–1794).[59] So stellt sich das Verhältnis von Adam und Eva in einem Rezitativ des dritten Teils dar. „Nun ist die erste Pflicht erfüllt; / dem Schöpfer haben wir gedankt. / Nun folge mir, Gefährtinn meines Lebens! / […] Komm, folge mir! Ich leite dich." singt Adam. Und Eva antwortet: „O du, für den ich ward! / Mein Schirm, mein Schild, mein All! / Dein Will' ist

56 Ernst Wangermann, Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung. Gottfried van Swieten als Reformator des österreichischen Unterrichtswesens 1781–1791. Wien 1978, 45f.

57 Haydn, Schoepfung, wie Anm. 49, [Nr. 23], 182.

58 Ebd. [Nr. 24], 183–187.

59 Honegger, Ordnung, wie Anm. 55, 58.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

mir Gesetz. / So hat's der Herr bestimmt, / und dir gehorchen bringt / mir Freude, Glück und Ruhm."[60]

Man mag an solcher Art von Aufklärung Gefallen finden oder nicht: Jedenfalls gelang es Gottfried van Swieten, so ist abschließend festzuhalten, erhebliche finanzielle Mittel der aristokratischen Elite dafür zu nutzen, um breitenwirksam ein bürgerliches Programm zu popularisieren. Entstanden auf Bestellung einer Gesellschaft hoher Adeliger[61] und an einem Ort repräsentativer Öffentlichkeit, im Palais des Fürsten Schwarzenberg, erstmals aufgeführt, gelangte das Werk durch Aufführungen im Burgtheater bald an ein breiteres Publikum. Zwar konnten bürgerliche Interessierte durch Erwerb von Eintrittskarten auch im Palais Schwarzenberg Zutritt zu den Aufführungen erlangen; größer war das gesellschaftliche Panorama sicherlich im Theater, wo Graf Karl von Zinzendorf, der Beamte Joseph Carl Rosenbaum und der fiktive kleinbürgerliche Eipeldauer in den ersten Aufführungen saßen.[62]

Zum Erfolg und zur Verbreitung der Schöpfung hat die neue, bürgerliche, an Rousseau anknüpfende Ideologie eines Geschlechterverhältnisses, in dem die Unterordnung der Frau unter den Mann als natürlicher und ursprünglicher Zustand vorgestellt wird, gewiss beigetragen. Zudem lädt das „Wir" der Chöre, das im Sinne einer modernen, bürgerlichen Öffentlichkeit die gesamte Menschheit mit einbezieht, auch das Publikum als Ganzes ein, im Geiste einzustimmen, etwa wenn es heißt: „Vollendet ist das große Werk; / der Schöpfer sieht's und freuet sich. / Auch unsre Freud' erschalle laut! / Des Herren Lob sey unser Lied!"[63] Führt man sich den politischen und gesellschaftlichen Rahmen vor Augen, in dem Haydns Oratorium aufgeführt wurde, erweist sich musikalische Öffentlichkeit als zentrales Feld der sozialen und politischen Auseinandersetzungen.

60 Haydn, Schoepfung, wie Anm. 49, [Nr. 31], 260.

61 Die Gruppe von Adeligen, die als informeller Zusammenschluss mehrere Oratorienprojekte finanzierten, wird in zeitgenössischen Quellen wiederholt als „Gesellschaft der associierten Cavaliers" genannt, siehe: Constanze Köhn, Die Gesellschaft der associierten Cavaliers: Adelige Mentoren von Oratorienaufführungen in Wien 1780–1810, Diss. Wien 2024 (in Vorbereitung).

62 Pohl, Haydn, wie Anm. 47, Bd. 3, 142f.; [Joseph Richter], Der wiederaufgelebte Eipeldauer: mit Noten von einem Wiener, Heft 6. Wien 1799, 28f.; Eybl, Sammler*innen, wie Anm. 14, 453f.

63 Haydn, Schoepfung, wie Anm. 49, [Nr. 26], 191–195. Vgl. dazu Lütteken, Schöpfung, wie Anm. 50, 116; der Autor beobachtet, dass in der Nachfolge der Händelschen Oratorien hier die „Grenzen unscharf werden zwischen denen, die singen, und denen, die angesungen werden", hält aber dennoch daran fest, dass über das ganze Werk hinweg alle Chöre Engelschöre seien.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Daniel Ehrmann

Skalierungen der Großstadt

Dass Wien um 1800 zu den größten Städten Europas zählte, ist unbestreitbar. Da die schiere Einwohnerzahl indes relativ wenig über die tatsächliche textkulturelle Bedeutung der Metropole aussagt, erkundet der folgende Beitrag einige Interferenzen zwischen der Größe der Stadt und ihren literarischen Hervorbringungen, die darin zusammenkommen, dass man sie als Skalierungen beschreiben kann. So lassen sich einige Kontexte ausmachen, in denen die Stadt unwillkürlich oder gezielt verkleinert wurde. Während etwa von Leipzig und Berlin ausgehend neue literarische Formen den deutschen Buchmarkt eroberten, war die literarische Produktion Wiens um 1800 stark an der Spätaufklärung orientiert und die Stadt blieb durch diese kulturelle Phasenverschiebung trotz ihrer Größe im literarischen Feld der Zeit unterrepräsentiert. Zugleich war Wien aber ein wichtiges Zentrum der Aristokratie, was die Brüder Schlegel nutzten, um gegen die naheliegende Option der Popularisierung die Wiener Eliten anzusprechen. Aktive Skalierungen der Großstadt können so auch symbolische Mehrwerte generieren – oder sich als ästhetisch fruchtbar erweisen. So führte die epistemische Unzugänglichkeit der Stadt in ihren physischen Ausmaßen zu einer meist hypertrophen Imagination ihrer Größe.

„Eine ungeheure Stadt….", schreibt Johann Pezzl schon im ersten Heft seiner 1786 zuerst anonym erschienen *Skizze von Wien*[1] über die Reichshauptstadt, und fügt gleich noch einige weitere elliptische Charakteristiken an, die bereits sprachbildlich jene Disparatheit und Diskontinuität ausstellen, von denen die Großstadterfahrung schon in der beginnenden Moderne geprägt war: „Eine Population von wenigst 270 000 Menschen…. Ein Zusammenfluß von allen europäischen Nazionen…. Ein unaufhörliches Gewühl von Menschen, Pferden und Wagen…. Ein zahlreicher, begüterter, glänzender Adel… Eine sehr wohlhabende Bürgerschaft."[2] Pezzl, der selbst aus der kleinen niederbayrischen Gemeinde Mallersdorf stammte und

1 Die Unsicherheit über die Verfasserschaft scheint noch eine gewisse Zeit lang bestanden zu haben. Immerhin findet sich noch auf dem Titelblatt jenes Exemplars der dritten Auflage des ersten Heftes, das in der k. k. Hofbibliothek (heute Österreichische Nationalbibliothek) aufbewahrt wurde, der handschriftliche Eintrag: „Der muthmassliche Verfasser ist Pezzl". Vgl. [Johann Pezzl], Skizze von Wien. Erstes Heft. Wien und Leipzig [3]1789, Titelblattrückseite. Exemplar der ÖNB, Signatur: 34852-A.1-2, online unter: http://data.onb.ac.at/rep/108A8789 (08.01.2024).

2 Ebd., 40. Die Angaben variieren allerdings in den verschiedenen Auflagen, sodass von einer tatsächlichen Überarbeitung ausgegangen werden kann. In der ersten Auflage [Johann Pezzl], Skizze

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

nach einem Benediktiner-Noviziat und Stationen in Salzburg und Zürich erst zwei Jahre vor Erscheinen der *Skizze* in Wien ankam, hat das Staunen vor der Vielfalt und Dichte wohl selbst noch nicht völlig abgelegt. Er bedient hier indes bereits wesentliche Versatzstücke eines Beschreibungstopos, der sich in den folgenden Jahrzehnten weiterentwickeln und ein Jahrhundert später in der Großstadtliteratur der emphatischen Moderne zur vollen Entfaltung kommen wird. Ausgehend von der rein nummerischen Verzeichnung der Bevölkerungsgröße, die zwar dem statistischen Grundzug seines mehrbändigen Werkes entspricht,[3] dabei aber doch immer unanschaulich bleibt, wechselt er rasch in ein ganz anderes Register, das sich auch bildhafter Sprache und bisweilen poetischer Elemente bedient. Bereits die Nationen ‚fließen' daher hier zusammen, um in einem amorphen ‚Gewühl' von Menschen aufzugehen. Was Wien zur Großstadt und damit eben auch den zwei- bzw. gut dreimal so großen Metropolen Paris und London vergleichbar macht, ist offenbar nicht allein die statistisch erfassbare Anzahl der Einwohner; vielmehr erzeugte Wien zumindest den Eindruck einer gewissen epistemischen Unzugänglichkeit, die den Vergleich vor allem mit solchen Naturphänomenen nahelegte, die man seit Kant dem Erhabenen zurechnete.[4] Es ist damit zugleich die erste in einer Reihe von Skalierungen berührt, die ich im Folgenden behandeln und dabei einige ihrer Effekte erkunden will: Die Großstadt als ein die Grenzen der Wahrnehmung überschreitendes Phänomen.

1. Urbanität und Wahrnehmung

Da Pezzl in seiner Beschreibung nicht nur eher konzis, sondern auch recht sprunghaft ist, ziehe ich eine strukturell ähnliche, aber deutlich ausführlichere Charakteristik heran, die wenige Jahrzehnte später entstanden ist. In seinem Essay *Aussicht*

---

von Wien. Erstes Heft. Wien – Leipzig [1]1786, 40, lautet die Passage: „Eine ungeheure Stadt…. Eine Populazion [sic] von wenigst 265.000 Menschen…."

3 Vgl. auch die 1802 ohne Autornennung in Wien bei Degen erschienene *Beschreibung und Grundriß der Haupt- und Residenzstadt Wien*, zu der Pezzl den 320 Seiten starken Text verfasst hat. Die deutlich vermehrte Ausgabe von 1807 nennt ihn auch mit vollem Namen auf dem Titelblatt. Diese Beschreibung ist um eine großformatige Karte Wiens zentriert und enthält auch viele tabellarische Aufstellungen. Das generelle Interesse der oberdeutschen Aufklärung an der Regionalgeschichte und -statistik belegen die vielen Projekte, für die exemplarisch Lorenz Hübner, Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden verbunden mit ihrer ältesten Geschichte. 2 Bde. Salzburg 1792–1793, genannt sei.

4 Kant begreift sie im § 26 der *Kritik der Urtheilskraft* als ‚mathematisch Erhabenes'. Zwar ist die Geschichte des Erhabenen länger, Kants Rezeption ist für Österreich aber am besten nachweisbar; vgl. Violetta Waibel et al. (Hg.), Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa. Göttingen 2015.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansthurmes, der das 1844 erschienene Sammelwerk *Wien und die Wiener* eröffnete, wendet Adalbert Stifter die charakteristische Naturmetaphorik noch weitreichender auf die Stadt und ihr architektonisches Gerüst an, wenn er von seiner erhabenen Position über dem Stephansplatz aus das „Häusermeer" überblickt, das sich ‚wogend' unter ihm ausdehnt.[5] Der imaginäre Wanderer, dem er in der Folge die Stadt zeigen will, kann von außen kommend mehrere Orientierungspunkte ausmachen, insbesondere aber den Turm des Stephansdoms, den Stifter aufgrund der gestalttypologischen Ähnlichkeit als „Pappel" bezeichnet.[6] Sobald aber der Wanderer nach Wien hereinkommt, so „schlagen die Wogen über ihm zusammen. Eine endlose Gasse nimmt ihn auf; ein Strom, der schmutzige und glänzende Dinge treibt, wird immer dichter, und immer lärmender, je näher er jener Pappel kommt, die er aber jetzt nirgends sieht".[7] Die außerhalb des urbanen Raumes gebräuchliche und hier durch die Adressierung in metaphorischen Naturanalogien deutlich aufgerufene Praxis, sich zwischen festen Orientierungspunkten in (wie auch immer stark gekrümmten und verschlungenen) Linien zu bewegen,[8] wird in der Großstadt untauglich. Der Eindruck des hilflos Umhergetriebenen wird noch verstärkt, indem zunehmend die Stadt und ihre Teile anthropomorphisiert erscheinen. Unversehens ‚steht' etwa ein Platz vor dem Wanderer oder es „tritt wieder eine Häuserparthie dazwischen", um ihm noch den letzten Rest an Orientierung zu nehmen.[9] Ungefähr am Höhepunkt dieser knappen, aber drastischen Schilderung erfahren die Leser:innen ein entscheidendes Detail über die Figur, mit der der intern fokalisierte Bericht korreliert: „Dem armen Landbewohner ists, als seien hier ja gar keine Häuser, lauter Palläste und Kirchen –"[10] Indem die prächtigen Gebäude den Unterschied zwischen Haus und Palast nivellieren, versinkt die wahrgenommene Architektur in signifikationslose Gleichmäßigkeit.

Der dargestellte Erstkontakt mit der Urbanität erscheint dem Landbewohner hier auch deshalb so schrecklich und überwältigend, weil sie nicht dem semiotischen System entspricht, in dem er sozialisiert wurde. Stifter selbst hat die Struktur, aber auch die Bedeutung der Sozialtopographie der ländlichen Regionen des Habsburgerreiches in der Erzählung *Die Pechbrenner* (1848) verhandelt, die später leicht verändert unter dem Titel *Granit* in den *Bunten Steinen* erschien. Die kindliche

5 Adalbert Stifter, Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansthurmes. In: [Adalbert Stifter (Hg.)], Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben. Pesth 1844, V–XXI, hier V.

6 Ebd., VI.

7 Ebd.

8 Vgl. etwa die Unterscheidung von ‚trail' und ‚route' bei Tim Ingold, Lines. A Brief History. Oxon – New York 2016.

9 Stifter, Aussicht, wie Anm. 5, VI.

10 Ebd., VII.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Erzählerfigur und ihr Großvater sehen darin, ebenfalls von erhöhtem Standpunkt aus, die heimatliche „Kirche", die gerade im Zentrum einer Erzählung über ein für die Böhmerwaldregion bedeutendes Pestereignis gestanden hat. Man sah sie „als größtes und bedeutungsvollstes Gebäude aus den andern Häusern des Ortes sanft heraus ragen."[11] Die Kirche fungiert an dieser Stelle der Erzählung als architektonisches und zugleich narratives Zentrum.[12]

In der von Stifter beschrieben Großstadt hingegen kann die Kirche nicht länger als Orientierungspunkt in diesem starken Sinn einstehen, weil sie nicht mehr einfach von der Menge der sie umgebenden Wohnhäuser zu unterscheiden ist, vielmehr müssen nun signifikante Differenzen innerhalb der Vielzahl der urbanen Sakralbauten selbst aufgefunden werden. Die urbane Verdichtung führt hier für den ungeübten Blick zur Iteration, zur scheinbar differenzlosen Wiederholung und Proliferation des Ähnlichen. Das aus dieser Verflachung der Wahrnehmung entstehende ‚Meer der Gebäude' steht dabei auch für die in ähnlicher Weise unlesbar werdende Sozialstruktur. Denn die Vielzahl der Prunkbauten und der Palais verweist nicht zuletzt auch darauf, dass hier, wie Pezzl notierte, ein „zahlreicher, begüterter, glänzender Adel" zuhause ist und sogar eine „sehr wohlhabende Bürgerschaft",[13] die sich bisweilen eine ähnliche Lebenshaltung leistete. Nicht nur dort also, wo die Menge der Bewohner die Möglichkeiten der persönlichen Bekanntschaft weit übertrifft, entsteht der Eindruck einer ununterscheidbaren Masse, sondern auch dort, wo – mit Pierre Bourdieu gesprochen – die Regeln der Zugehörigkeit und die symbolische Ökonomie des Alltags auf der Wahrnehmung von nur ‚feinen Unterschieden' beruhen.[14]

Nicht allein aufgrund ihres schieren Ausmaßes – mehr sollte damit gar nicht gezeigt werden – wird Wien zur Großstadt; vielmehr fühlt sich insbesondere der Fremde von ihr auch deshalb überwältigt, weil er die Semiotik der Stadt nicht versteht: „allerorts Drängen und Brausen, und Vergnügen und Freude, nur dem Fremdling will es einsam werden in dieser tosenden Wüstenei".[15] Inmitten der

11 Adalbert Stifter, Die Pechbrenner. Erzählung. In: Vergißmeinnicht. Taschenbuch für 1849, 323–384, hier 342.

12 Das gelingt aber nur aufgrund der Bekanntheit aller wahrgenommenen Elemente. Nach Albrecht Koschorke, Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung *Granit*. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich (= VASILO) 38/1/2 (1989), 3–13, hier 11, begegnet die ländliche Topographie hier „summarisch als Varietät bekannter und begrifflich zusammengefaßter Erscheinungen; der ästhetische Blick kennt keine Staffelung, keinen Übergang des Bekannten in das Unbekannte der Ferne, sondern ergeht sich in Kombinatorik."

13 Pezzl, Skizze 1, 1786, wie Anm. 2, 40.

14 Vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [1979]. Frankfurt am Main 1982.

15 Stifter, Aussicht, wie Anm. 5, VI.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

vielen Menschen werde es ihm „fast gespenstisch einsam",[16] so konstatiert Stifter ebenso wie Pezzl durchaus vor dem Horizont eigener Erfahrung. Tatsächlich beschreibt Pezzl noch in seiner *Neuen Skizze von Wien*, die 1805 in Stifters Geburtsjahr erschienen ist, ähnliche Eindrücke, und auch er zeichnet sie als den Effekt einer Wahrnehmungsdifferenz. Im 34. Abschnitt, der mit „Die Ausländer in Wien" überschrieben ist, lässt er den fiktiven Zuwanderer Kleon aus dem Kreis der Eltern, Geschwister und Freunde nach Wien kommen, wo man „sich gar nicht an Fremde" dränge.[17] Als Effekt „ist Kleon in einer Fluth von Hunderttausenden doch – isolirt."[18] Pezzl konkretisiert und dramatisiert diese Einsamkeit in Gesellschaft gleich anhand einiger Beispiele typischer städtischer Aktivität: „Er sitzt im Theater unter tausend Menschen – und ist allein; er spaziert im Prater unter zwanzig tausend Menschen – und ist allein. Kein Händedruck eines Freundes, kein Gruß eines Verwandten, kein Lächeln eines Schätzchens erheitert seinen herumirrenden Blick."[19] In ähnlicher Weise wie später Stifter zeigt hier auch Pezzl, dass die Vielfalt der Eindrücke nicht immer auch anregend wirkt, sondern dass es gerade die Masse des Ähnlichen sein kann, die den Blick haltlos herumirren und keinen festen Ruhepunkt finden lässt.

2. Oberdeutschland als differenter Kulturraum

Was wohl grundsätzlich als Eigenschaft aller Großstädte – insbesondere freilich seit der Modernisierung, mit der eine Verdichtung des städtischen wie sozialen Raums einherging – gelten kann, ergänzt Pezzl in der Folge noch um Wiener Spezifika, die er als Form einer kulturellen Differenz konturiert. So helfen dem ebenfalls fiktiven Oront, den er im selben Abschnitt als weiteren Typus einführt, auch seine „mitgebrachten Empfehlungen" nicht viel.[20] Sie bringen ihm zwar Einladungen zu Abendgesellschaften ein, man finde jedoch bei Tisch „seinen Ton, der zu Hause angestaunt war, […] weder treffend noch geschliffen genug."[21] Pezzls kleine Szene liest sich stellenweise wie die Exemplifizierung jener von Bourdieu beschriebenen Strukturen, über die soziale Ordnung und Distanz aufrechterhalten werden.[22] Einzelne

16 Ebd., XVI.

17 [Johann Pezzl], Neue Skizze von Wien. Zweytes Heft. Wien 1805, 190.

18 Ebd., 190.

19 Ebd., 190f.

20 Ebd., 191.

21 Ebd.

22 Bourdieu konstatiert etwa die trennende Funktion bestimmter habitualisierter und klassenspezifischer Geschmackspräferenzen. Vgl. das bei Bourdieu, Unterschiede, wie Anm. 14, 409, abgebildete

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

gesellige Zirkel und insbesondere die Salons waren nicht nur deshalb abgeschlossen, weil man für den Zutritt über eine Einladung verfügen musste; sie erforderten auch die Kenntnis der darin geltenden sozialen Regeln. Anders als die Regelkenntnis ließ sich ein passender Habitus nicht nachträglich erwerben. Gerade für die größeren Städte um 1800 ergibt sich daraus ein Spannungsverhältnis: Während Fremde zunehmend auch valorisiert und als Bereicherung des geselligen Umgangs betrachtet wurden,[23] hatten insbesondere die Salons der ‚ersten Gesellschaft' eine wichtige Selbstverständigungs- und Stabilisierungsfunktion, die nicht zuletzt auf habituellen Ausschlusskriterien beruhten. Die unterhaltende Funktion der Salons, die schon deshalb viel Aufmerksamkeit erhielten, weil die Protagonisten ihrer Darstellung meist bekannte Intellektuelle, Künstler und Poeten waren, überdeckt allzu oft den weit weniger sichtbaren zeremoniellen und repräsentativen Charakter dieser geselligen Zusammenkünfte.[24] Die Beschreibung von Salons (nicht nur) „als Ort von literarisch-ästhetischer Praxis" bedarf daher auch der Reflexion auf „historisch-konkrete Prozesse der Urbanisierung"[25] und Internationalisierung, die mit traditionellen lokalen Strukturen in bisweilen spannungsreiche Interaktion geraten.

Als Fremder verfügt Oront in dieser Perspektive eben nicht über den nötigen „sense of one's place", wie Irving Goffman es nennt,[26] und er wird gerade deshalb aus der Wiener Gesellschaft ausgeschlossen, weil er so vehement hineindrängt: „Er strengt sich an, er verdoppelt das Gewicht seiner Aussprüche, und wird dadurch nur noch ungenießbarer; man macht sich auf höfliche Art wieder von ihm los. Er versucht es noch hie und da, sich geltend zu machen, es läuft aber ohne Erfolg ab. – Er ergrimmt über das unempfängliche Wien."[27] Oront bleibt hier irritiert

---

Diagramm der „Varianten des herrschenden Geschmacks". Analog dazu scheint die Wiener Gesellschaft um 1800 strukturiert zu sein.

23 Vgl. Peter Seibert, Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz. Stuttgart – Weimar 1993, 136f., der aber an dieser Stelle, wie generell in seiner Studie, vor allem auf Berlin konzentriert ist.

24 Vgl. etwa Adalbert Stifter, Wiener Salonscenen. In: [Adalber Stifter (Hg.)], Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben. Pesth 1844, 438–454, bes. 446, der von den Vertretern höchster Gesellschaftsschichten nicht glaubt, dass sie „den Salon besucht haben als einen Ort der Geselligkeit und Freude, sondern es ist eine Art Ceremonie, die sie abthun".

25 Seibert, Der literarische Salon, wie Anm. 23, 161.

26 Zu Bourdieus Übernahme des Konzepts vgl. Pierre Bourdieu, Social Space and Symbolic Power. In: Sociological Theory 7/1 (1989), 14–25, bes. 17; für Helmuth Berking, „Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen". Skizzen zur Erforschung der Stadt und der Städte. In: Helmuth Berking / Martin Löw (Hg.), Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung. Frankfurt am Main 2008, 15–32, hier 27, ist es dieser „inkorporierte Sinn für die eigene Position und die Positionierung der anderen im sozialen Raum, der die Fraglosigkeit der Alltagswelt garantiert."

27 Pezzl, Neue Skizze, wie Anm. 17, 191f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zurück, ohne überhaupt die Gründe für seinen Ausschluss verstanden zu haben. Wieder ist es etwas, das sich schwer in Worte fassen und wohl noch schwerer erlernen lässt, dem sich der Eindruck der Fremdheit verdankt. So bleibt denn auch bei Pezzl unklar, was der angesprochene „Ton" ist – und noch mehr, wie sich der richtige vom falschen unterscheidet. Indes werden alle Zeitgenossen, die verstanden haben, was Pezzl hier meint, auch in der Lage gewesen sein, die feinen Unterschiede des Verhaltens, die Devianzen des Habitus wahrzunehmen, die ihre ablehnende Haltung motivierten.[28]

Es ergibt sich daraus, wenn schon nicht für Großstädte generell, so doch offenbar für Wien um 1800 eine bemerkenswert spannungsreiche Situation. Gerade die Größe erlaubt nicht nur eine soziale Differenzierung, sondern macht sie sogar nötig. Zugleich motiviert sie aber auch eine Segmentierung mit erheblichen limitierenden Effekten, die den Zugang zu bestimmten sozialen Kreisen regelt.[29] Selbstverständlich meint Pezzl dabei nicht den „großen und reichen Adel", der „nirgends Ausländer" und „in Europa überall zu Hause" sei; ebenso nimmt er explizit die „Handwerksburschen und geringen Arbeiter[]" aus, „denn auch diese sind überall zu Hause".[30] Die internen Zugangshürden und feingliedrigen Ausschlussprinzipien erscheinen vielmehr als etwas genuin Bürgerliches, darüber hinaus aber auch als etwas Kulturspezifisches, als etwas, das sich über geteilte soziale Praxis entwickelt, stabilisiert und forttradiert.[31] Essentieller Bestandteil einer solchen bürgerlichen Selbstverständigung war in Wien um 1800 auch die Literatur, die – wie im Grunde bis heute – in der Lage war, Einverständnis auf der Grundlage geteilter Präferenzen zu erzeugen. Kennerschaft, die sich auch in den kleinen Devianzen vom allgemeinen guten Geschmack zeigt,[32] spielt dabei eine wichtige Rolle. Hier ist nun Wien, das gleichsam synekdochisch für einen ganzen Kulturraum einstehen

28 Zum Habitusbegriff vgl. Pierre Bourdieu, Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft. Frankfurt am Main 1979, 139–202.

29 Nach Karlheinz Rossbacher, Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien. Wien 1992, 70, hat sich der Adel in Wien „von allen anderen Schichten abgeschottet", worin er einen wichtigen Unterschied insbesondere zu England und Frankreich ausmacht.

30 Pezzl, Neue Skizze, wie Anm. 17, 1805, 189. Fanny von Arnstein, die um 1800 einen der wichtigsten Salons in Wien führte, fühlte sich zeitlebens auch Berlin verbunden und hatte Kontakte und Gäste auch von außerhalb Wiens; vgl. auch Petra Wilhelmy, Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914). Berlin – New York 1989, 392.

31 Zum Begriff der sozialen Praxis vgl. Rahel Jaeggi, Kritik von Lebensformen. Berlin 2014, 94–104.

32 Die Aufwertung der Kennerschaft findet sich schon bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (Berlin 1829), nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Hg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg 1998, 17, für den die Interpretation des Kunstwerks die historischen, materiellen und kontextuellen Aspekte nötig habe, „welche den Kenner beschäftigen"; vgl. Carsten Zelle, Kunstmarkt, Kennerschaft und Geschmack. Zu Theorie und Praxis in der Zeit zwischen Barthold Heinrich Brockes und Christian Ludwig von Hagedorn. In: Michael North (Hg.), Kunstsammeln und bürgerlicher Geschmack im 18. Jahrhundert. Berlin

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

kann, von besonderer Bedeutung. Denn es handelte sich nicht nur seit 1804 um die Haupt- und Residenzstadt des Kaisers von Österreich, sondern auch um das wichtigste kulturelle Zentrum des oberdeutschen Raums.

Neben dem überwiegenden Katholizismus war Oberdeutschland, das neben den deutschsprachigen Habsburgischen Kronländern auch Franken, Württemberg, Vorderösterreich und Teile der Deutschschweiz umfasste,[33] auch von einer Textkultur geprägt, die über eine gewisse Eigenständigkeit verfügte.[34] Dass man die Unterschiede zwischen den preußischen und sächsischen Zentren der norddeutschen Aufklärung und dem oberdeutschen Raum geradezu als Effekt einer kulturellen Differenz beschreiben kann, liegt nicht zuletzt an den Auswirkungen, die die Spaltung des deutschen Buchhandels hatte. Gemeinsam mit den (phasenweise erheblichen) Einschränkungen durch die Zensurbehörden erschwerte sie ab der Mitte des 18. Jahrhunderts den intellektuellen Austausch zwischen Nord- und Süddeutschland erheblich. Franz M. Eybl, Ernst Fischer und Norbert Bachleitner haben in den betreffenden Kapiteln ihrer gemeinsam verfassten *Geschichte des Buchhandels in Österreich* die wichtigsten Aspekte dieser Trennung konzis zusammengefasst, weshalb ich hier nicht weiter auf die Details der Entwicklung eingehen muss, sondern mich gleich einigen ihrer Auswirkungen zuwenden kann.[35]

Schon die Zeitgenossen haben die ästhetischen Differenzen, die man als einen Effekt dieser Situation betrachten kann, vielfach wahrgenommen, wenngleich durchaus unterschiedlich bewertet. Pezzl lamentierte etwa bereits 1787 im vierten Heft seiner *Skizze von Wien*, dass in Österreich für das Theater zwar „vieles, aber meist nur ziemlich mittelmässiges Zeug gearbeitet" wurde, während im Fach der Romane überhaupt „bisher noch sehr wenig Gutes zur Welt gekommen" sei.[36] Obwohl er die Ambitionen seiner Schriftstellerkollegen durchaus zu schätzen weiß, macht er doch „ein Gebrechen der wienerischen Litteratoren" darin aus, „daß sie sich nicht eifrig genug um litterarische Neuigkeiten bekümmern."[37] Doch auch das will ihnen Pezzl nicht persönlich zur Last legen, sondern macht darin vielmehr einen strukturellen Mangel aus: „Es besteht nicht eine einzige inländische Anstalt,

2002, 217–238; kultursoziologisch perspektiviert wird das Problem bei Pierre Bourdieu / Alain Darbel, Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher [1969]. Konstanz 2006.

33 Historisch weichen die Definitionen teils erheblich voneinander ab. Wie bei Anselmus Rabiosus [i. e. Wilhelm Ludwig Wekhrlin], Reise durch Ober-Deutschland. Salzburg – Leipzig 1778, ist aber das deutschsprachige Österreich stets der Kern Oberdeutschlands.

34 Die Wiener Sonderform aufklärerischer Bestrebungen und aufgeklärten Denkens mitsamt ihren Auswirkungen auf die Literatur hat Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien – Köln 2023, sehr schlüssig dargestellt.

35 Vgl. Norbert Bachleitner / Franz M. Eybl / Ernst Fischer, Geschichte des Buchhandels in Österreich. Wiesbaden 2000.

36 [Johann Pezzl], Skizze von Wien. Viertes Heft. Wien – Leipzig 1787, 476.

37 Ebd.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

um dem Publikum Nachrichten von merkwürdigen Erscheinungen und Verfügungen im Reiche der Wissenschaften zu geben. Sehr gute Bücher […] bleiben in Wien oft Jahre lang, auch wohl gänzlich unbekannt."[38] Genau diesen Befund teilte auch Lorenz Hübner und legitimierte damit 1788 die von ihm in Salzburg gegründete *Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung*.[39] In seiner Vorrede zur ersten Ausgabe deckte er den wahren Umfang des Problems auf und konstatierte, dass nicht nur die ausländischen, sondern selbst die einheimischen Publikationen nicht hinlänglich bekannt würden. „Zuverlässig", so schreibt er,

> haben wir in unserm katholischen Deutschland nicht nur, gegen das protestantische gerechnet, sehr wenige, sondern überhaupt zu wenige Litteraturzeitungen und Recensiranstalten. Hieraus folgt, daß die Kenntnis des gegenwärtigen Zustandes der Litteratur und der guten Bücher in jedem Fache, und eben deswegen auch Volksaufklärung nicht so erleichtert, und nicht so viele verbreitet wird, als es seyn könnte und sollte.[40]

Erst wenn sie einen Überblick über die nord- *und* süddeutsche Literatur haben, können die Leser gezielt Bücher ordern, die über das hinausgehen, „was ihnen die Mäckler der Augsburgischen Buchhändler auf dem Rücken zutragen."[41] Für Hübner liegt der Zweck der Besprechungen aber nicht nur in der Bekanntmachung neuer Publikationen. Um überhaupt rezipiert zu werden, braucht es in der damaligen Situation eben auch eine Beurteilung, durch die die Texte für einen größeren Kreis von Leserinnen und Lesern attraktiv werden. Denn „manche auch in den Städten sind zum Theile zu engbrüstig, als daß sie protestantische Schriften zu lesen sich erlaubten".[42] Lesen sie aber die *Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung*, da ist sich Hübner sicher, „dann lernen sie gute Bücher kennen, und werden vor den schlechten gewarnt; dann lernen sie aus Recensionen solcher Bücher, die sie nicht

38 Ebd.

39 Die Forschung hat dieses wichtige Organ bisher weitgehend übergangen. Auseinandersetzungen damit finden sich aber bei Karl Otto Wagner, Die „Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung". In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 48 (1908), 89–221; Eduard Beutner, Die Perspektive der literarischen Kritik in der „Oberdeutschen Allgemeinen Literaturzeitung 1788–1811". Diss. Salzburg 1974; Reinhart Siegert, Selbsteinschätzung und Selbstbewußtsein der katholischen Aufklärung im Spiegel der „Oberdeutschen allgemeinen Litteraturzeitung". In: Achim Aurnhammer / Wilhelm Kühlmann (Hg.), Zwischen Josephinismus und Frühliberalismus. Literarisches Leben in Südbaden um 1800. Freiburg i. Br. 2002, 99–114; Wilhelm Haefs, „Charfreytagsprocession", „Sündfluthspiel" und „Monachologie". Zur Literatur und Theologie der Katholischen Aufklärung. In: Hans-Edwin Friedrich / Wilhelm Haefs / Christian Soboth (Hg.), Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen. Berlin – New York 2011, 32–63.

40 [Lorenz Hübner,] Vorbericht. In: Oberdeutsche, allgemeine Litteraturzeitung 1/1 (1788), o. S.

41 Ebd.

42 Ebd.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

kaufen können, manches Vorurteil ablegen, erhalten manche neue, fruchtbare Idee, und hellen manche alte dunkle auf."[43] Freilich gibt Hübner an dieser Stelle seines Avertissements noch nicht an, durch welche Kriterien künftig die guten von den schlechten Büchern unterschieden werden sollen, und sie spielen im gegenwärtigen Zusammenhang auch eine untergeordnete Rolle. Der zentrale Punkt von Hübners Vorrede ist hier, dass in den bisherigen Rezensionszeitschriften, die er stets zugleich als norddeutsch und protestantisch apostrophiert, „immer nur wenige von den Producten der Katholiken, und besonders wenige von den katholischen Erbauungsbüchern und theologischen Schriften angezeigt werden."[44] Wenngleich er damit ziemlich präzise den strukturellen Anlass für die „bibliopolische" Spaltung des deutschen Buchhandels benennt,[45] geht sein Argument über merkantile Interessen und Nachdruckstreitigkeiten hinaus. Es liege vielmehr in diesem wechselweisen Vermittlungsdefizit ein zentrales „Hinderniß unserer größeren Aufklärung. Wir kennen nämlich unsere Litteratur und unsere Gelehrten zu wenig, glauben, daß wir noch viel weiter zurück sind, als wir wirklich sind, halten dafür, daß äußerliche nicht zu ändernde Umstände ein weiteres Vorrücken unmöglich machen, werden muthlos und unthätig."[46] Gerade deshalb wolle Hübner kein einfaches Gegenprogramm etwa zu Friedrich Nicolais *Allgemeiner deutscher Bibliothek* veranstalten, die bis dahin auch in Oberdeutschland die am stärksten rezipierte war, sich aber deutlich auf den mitteldeutschen Raum und die publizistischen Unternehmungen zwischen Berlin und Leipzig konzentrierte.[47] Er wolle „nicht bloß eine katholische, sondern eine allgemeine Litteraturzeitung" liefern.[48] Von der strategisch günstig gelegenen Vermittlungsstelle Salzburg aus zielte das Projekt so auf die Integration und damit mittelbar auch auf die Ausweitung der Sichtbarkeit und Resonanz der oberdeutschen Literatur, deren politisches wie publizistisches Zentrum indes Wien war. Hübner arbeitete damit auch an einer Skalierung der ohnehin großen Stadt, indem er die Menge der wahrgenommenen und die Qualität der entstehenden Literatur zu steigern und zugleich neue Leserkreise zu erschließen versuchte.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Johann Goldfriedrich, Geschichte des deutschen Buchhandels. Im Auftrag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. Hg. von der Historischen Kommission desselben. Bd. II: Geschichte des deutschen Buchhandels vom Westfälischen Frieden bis zum Beginn der klassischen Litteraturperiode (1648–1740). Leipzig 1908, 336; zum größeren Zusammenhang vgl. auch Julia Bangert, Buchhandelssystem und Wissensraum in der Frühen Neuzeit. Berlin – Boston 2019.

46 Hübner, Vorbericht, wie Anm. 40, o. S.

47 Nach Haefs, „Charfreytagsprocession", wie Anm. 39, 36, kostete die *Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung* „Nicolai das Monopol und den Rang als literaturkritische Autorität" in Oberdeutschland und stellte damit „auch ökonomisch eine Gefahr" dar.

48 Hübner, Vorbericht, wie Anm. 40, o. S.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

3. Fremdheiten und relative Größen

Auch wenn aber die *Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung* schnell populär wurde und bald in einer Auflage von über 1.000 Stück erschien,[49] konnte sie das Problem der eingeschränkten Wahrnehmbarkeit oberdeutscher Literatur freilich nicht völlig beheben. Aussichtslos war es ohnedies, die im Norden verbreitete ‚schwarze Legende', wie es Wilhelm Haefs formuliert, „vom zurückgebliebenen Territorium, das angeblich in Wunderglauben und Barockfrömmigkeit gefangen geblieben war", zu widerlegen.[50] Noch 1770 lamentierte die an die „(Tit.) Herren Kriticker Niederdeutschlandes" gerichtete Vorrede zu einem *Päckchen Satiren aus Oberdeutschland*: „Einigen von Ihnen mag es wohl Grund genug sein uns zu tadeln, daß wir Oberdeutsche sind."[51] Schon aufgrund dieser hartnäckigen Vorbehalte ließ sich das Auseinanderstehen des nördlicheren vom oberdeutschen Textkulturraum nicht so einfach überbrücken. Man muss für die Zeit um 1800 in jedem Fall konstatieren, dass Wien eine veritable Großstadt war und sowohl infrastrukturell als auch intellektuell über eine ansehnliche Literaturproduktion verfügte, die aber nicht überall im vollen Ausmaß sichtbar wurde.[52] Wieder ist es eine Frage der Wahrnehmung, die skalierend wirkt: Während die unmittelbare reale Erfahrung schon eines Ausschnitts der Stadt einen fremden Wanderer überfordern und so immense Größe insinuieren kann, wirken mediale wie buchhändlerische Dispositive und Selektionsmechanismen medienräumlich verkleinernd.

Es ist in diesem Kontext keine unerhebliche Frage, ob Oberdeutschland überhaupt gleichberechtigter Teil des gesamtdeutschen Literatursystems war. Daran anschließend wäre danach zu fragen, ob man aufgrund der starken und anhaltenden Einflussnahme politischer und klerikaler Instanzen auf die österreichische Literatur um 1800 überhaupt von einem *literarischen* Feld sprechen kann, das – jedenfalls nach der Konzeption Bourdieus – immerhin eine spezifische Autonomie behaupten können muss.[53] Wie Norbert Christian Wolf feststellt und ausführlich auch im Vergleich mit Frankreich belegt, „war die Ausgangslage für die Entwicklung

49 Zu diesen Daten vgl. Joachim Kirchner, Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens. I. Teil: Bibliographische und buchhandelsgeschichtliche Untersuchungen. Leipzig 1928, 47, und Horst Adamietz, Christian Friedrich Daniel Schubarts Volksblatt „Deutsche Chronik". Weida 1941, 34; Beutner, Perspektive, wie Anm. 39, 18, nimmt sogar eine „Auflagenzahl […] von über 1.100 Stück" an, was er auch angesichts der Auflage von 2.000 Exemplaren, die man für die überregionale *Allgemeine Literaturzeitung* annehmen müsse, bemerkenswert findet.

50 Haefs, „Charfreytagsprocession", wie Anm. 39, 33f.

51 [Anonymus], Ein Päckchen Satiren aus Oberdeutschland. München 1770, 4. Beim anonymen Verfasser dürfte es sich um Beda Maier handeln.

52 Vgl. Wolf, Glanz, wie Anm. 34, 211–268.

53 Vgl. etwa Pierre Bourdieu, Über einige Eigenschaften von Feldern. In: ders.: Soziologische Fragen. Frankfurt am Main 1993, 107–114; zur Voraussetzung einer geteilten ‚illusio' vgl. auch Pierre

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

eines literarischen Feldes in Wien, wo es keine *époque classique* gegeben hatte, noch im späten 18. Jahrhundert eher schlecht – was seinerseits eine ganz spezifische, allein durch das Epitheton ‚rückschrittlich' nicht befriedigend charakterisierte literarische Produktion bedingte."[54] Die vielen Belege, die Wolf anführt, lassen es als nicht überflüssig erscheinen, noch einmal zu betonen, dass die dichotomisierende Diktion von fortschrittlicher und zurückgebliebener Literatur schon deshalb wenig hilfreich ist, weil sie stets von der sicheren Position aus spricht, die den Ausgang der Entwicklung schon kennt. Der allerdings bis heute merkliche Effekt ist, dass eine Forschung, die jene „im 18. Jahrhundert sehr pointiert entwickelte Sehweise der protestantisch-preußischen Aufklärung monoperspektivisch fixiert" bisweilen ganze „Epochen und Werke von Rang" gar nicht wahrnimmt.[55] Daher dominiert im Kanon der just um 1800 intensivierten Literaturgeschichtsschreibung – vielfach auch aus gutem Grund – die mitteldeutsche Literatur.[56] Ohne eine Revision des literarhistorischen Narrativs im Großen anzustreben, bedarf die Untersuchung der oberdeutschen und insbesondere der Wiener Literatur in ihrer eigenen Vitalität und kulturräumlichen Bedeutung einer integralen Perspektive, wie sie die *Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung* zumindest als Ideal bereits einforderte.

Obwohl freilich die österreichische Literatur um 1800 auch unter den skizzierten Bedingungen nicht völlig isoliert blieb,[57] ist – wiederum mit Lorenz Hübner – zu

---

Bourdieu, Die Regel der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 1993, 360–365.

54 Wolf, Glanz, wie Anm. 34, 72.

55 So Günter Hess, Deutsche Nationalliteratur und oberdeutsche Provinz. Zu Geschichte und Grenzen eines Vorurteils. In: Jahrbuch für Volkskunde N. F. 8 (1985), 7–30, hier 16.

56 Vgl. Klaus Weimar, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. München 1989 und Jürgen Fohrmann, Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich. Stuttgart 1989; zum Problem des Kanons vgl. Renate von Heydebrand (Hg.), Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart – Weimar 1998 und Matthias Beilein / Claudia Stockinger / Simone Winko (Hg.), Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft. Berlin – Boston 2012.

57 Johann Baptist von Alxinger etwa war durchaus am deutschen Buchmarkt sichtbar, u. a. als Rezensent oder Beiträger zu Schillers *Horen*. Sein „Rittergedicht" *Doolin von Maynz*, das 1787 bei Göschen in Leipzig erschien, wurde zwar nicht überall wohlwollend besprochen, aber doch wahrgenommen. Es wurde schon im Jahr der Erstausgabe von Schmieder in Karlsruhe als 161. Band seiner *Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller* nachgedruckt und erhielt 1791 eine verbesserte zweite Auflage. Schon 1780 waren bei Gebauer in Halle *Gedichte des Herrn Johann von Alxinger* erschienen, die Friedrich Just Riedel ohne Vorwort herausgegeben hatte. Zu den dubiosen Begleitumständen dieser Veröffentlichung vgl. Hans-Joachim Kertscher, Die Beziehungen der Halleschen Verlage Gebauer und Schwetschke zu Verlagen und Buchhandlungen der Habsburgermonarchie. In: Johannes Frimmel / Michael Wögerbauer (Hg.), Kommunikation und Information im 18. Jahrhundert. Das Beispiel der Habsburgermonarchie. Wiesbaden 2009, 55–64, hier 60f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

konstatieren, dass nicht alle Erscheinungsformen der sehr heterogenen Literaturproduktion an allen Orten und in derselben Stärke wahrgenommen – und auf gleiche Weise auch beurteilt wurden.[58] In dieser Hinsicht werden die unterschiedlichen Geschwindigkeiten der Entwicklung – nicht die Qualität der Erzeugnisse – nun doch wieder relevant. Denn die relative Dichte und hohe Frequenz der Literaturproduktion vor allem zwischen Berlin und Leipzig ermöglichte und begünstigte auch das Auftreten neuer normsetzender Figuren wie Johann Wolfgang Goethe, der in gewisser Weise bereits als ‚Gesetzgeber' in einem sich erst ausbildenden Feld agierte.[59] Deutlich zeichnen sich auch im literaturkritischen Diskurs die Spuren der davon abgeleiteten symbolischen Ordnungen ab,[60] und es lässt sich eine polare Struktur ausmachen, die bereits einem Kräftefeld ähnelt und die Verteilung von Aufmerksamkeit wie Wertschätzung regelt.[61] Durch die literaturbetrieblich gehemmten Austauschbeziehungen treten die Wiener Literaten indes gleichsam von außen in dieses Kräftefeld ein und werden, obwohl sie ihre Texte unter anderen Bedingungen und (impliziten) Normen verfasst haben, gemäß den dort zumindest rudimentär ausgebildeten Regeln verortet.[62]

Sicherlich sind daher Michael Denis, Johann Baptist Alxinger, Lorenz Leopold Haschka, Aloys Blumauer und Joseph Franz Ratschky, die in Pezzls *Skizze von Wien* als „würdige[] Priester" erscheinen, die „Meisterstücke geliefert [haben], die

58 Gerade der Fall des einflussreichen Friedrich Nicolai zeigt, wie stark die Beurteilungspraxis auch die Wahrnehmung beeinflussen konnte. Vgl. etwa Daniel Ehrmann, Ungelesen. Zur Archivfunktion von Zeitschriften und ihrem Einfluss auf die Wahrnehmbarkeit von Texten. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 54 (2022), 57–82; zu direkten Eingriffen Nicolais in die Rezensionen vgl. Ute Schneider, Friedrich Nicolais Allgemeine Deutsche Bibliothek als Integrationsmedium der Gelehrtenrepublik. Wiesbaden 1995, 304–314; zu Nicolais Versuchen, Herder als „neu geworbenen Kritiker durch Vorgaben direkt zu beeinflussen" siehe Norbert Christian Wolf, Der späte Nicolai als Literaturpapst. Zu den Hintergründen der fortschreitenden Verrohung in der literarischen Öffentlichkeit um 1800. In: Stefanie Stockhorst (Hg.), Friedrich Nicolai im Kontext der kritischen Kultur der Aufklärung. Göttingen 2013, 51–73, hier 57.

59 Vgl. Norbert Christian Wolf, Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800. In: Eckart Goebel / Eberhard Lämmert (Hg.), „Für viele stehen, indem man für sich steht". Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne. Berlin 2004, 23–49.

60 Zum bisweilen sehr reflektierten Umgang damit vgl. Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin – New York 2007.

61 Vgl. dazu Pierre Bourdieu, Vom Gebrauch der Wissenschaft. Für eine klinische Soziologie des wissenschaftlichen Feldes. Konstanz 1998, 20.

62 Vgl. etwa Schillers Ablehnung von Aloys Blumauer, der für ihn als „‚niedriger' Dichter" dem „Edeln und Anständigen zugleich entgegengesetzt" sei. So Norbert Christian Wolf, „Der schmutzige Witz des Herrn Blumauer." Schiller und die Marginalisierung populärer Komik aus dem josephinischen Wien. In: Wendelin Schmidt-Dengler / Johann Sonnleitner / Klaus Zeyringer (Hg.), Komik in der österreichischen Literatur. Berlin 1996, 56–87, hier 84.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

mit den besten Arbeiten der Deutschen in diesem Fache wetteifern",[63] auch im nördlichen Deutschland wahrgenommen worden, aber doch ebenso gewiss auf andere Weise und häufig in anderen Rollen als in Wien. Ein sprechendes Beispiel ist Blumauer, der nicht nur bei Friedrich Schiller Aversionen hervorrief, aber dennoch ein sehr populärer Autor war. Es lässt sich daran auch eine wesentliche Eigenschaft kultureller Felder ablesen, durch die wiederum zwei inkompatible Größen konfrontiert werden: Der populäre Erfolg, also die Menge des Lesepublikums, die man für sich gewinnen kann, steht in den meisten Fällen ungleich proportional zum symbolischen Wert, der von der relativ kleinen, aber einflussreichen Zahl der Kenner und Kritiker zugesprochen wird. Diese Spannung kann durch gezielte Vermittlungsleistungen vermindert, aber meist nicht gehoben werden. Selbst Christoph Martin Wieland, der Blumauer zu Beginn seiner literarischen Laufbahn wohlgesonnen war und sich um eine solche Vermittlung bemühte, musste bei der Anzeige der ersten Gesänge der *Travestierten Aeneis*[64] das Werk zunächst einmal und einigermaßen ausführlich in seiner Form legitimieren. Allerdings ließ sich der ästhetische Wert der parodierenden Bearbeitung nicht auf einer allgemeinen Ebene mit den geläufigen Kriterien begründen, sondern konnte zuletzt doch wiederum auf nichts anderes als die spezifischen „Zeit und Local-Umstände" zurückgeführt werden.[65] Ein „verdienstliches Werk" ist die *Travestierte Aeneis* somit nur als Abweichung und Sonderform.[66]

Dass diese Devianz auch etwas mit der mangelnden buchhändlerischen Verfügbarkeit zu tun hat, zeigt Wieland selbst, der bei derselben Gelegenheit glaubt, „demjenigen Theile der Leser des Merkurs, dem die Producte der Wienerischen Musen entweder gar nicht, oder nur spät zu Gesichte zu kommen pflegen", mit einem Teilabdruck des Textes zu dienen.[67] Tatsächlich wird Blumauer schnell populär, büßt damit aber auch seinen Anspruch auf den Sonderstatus als Wiener Poet ein und wird in der Folge im größeren Kontext der ‚deutschen' Literatur beurteilt. Die wenige Jahre später erschienenen *Gedichte* Blumauers, mit denen er seine Reputation als Dichter hätte festigen sollen, wurden bereits sehr durchwachsen aufgenommen. Während sie von der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* grundsätzlich wohlwollend, wenngleich nicht ohne Hinweise auf einige kritische Punkte im Detail,

63 Pezzl, Skizze 1, 1786, wie Anm. 2, 43.

64 Zuerst erschienen als: Aloys Blumauer, Die Abentheuer des frommen Helden Aeneas, oder: Das zweyte Buch von Virgils Aeneis. Travestiert von Aloys Blumauer. Wien 1782. Erst ab den folgenden Ausgaben taucht der heute gebräuchlichere Titel auf. Vgl. Aloys Blumauer, Virgils Aeneis travestirt von Blumauer. Erster Band. Wien 1784.

65 [Christoph Martin Wieland], Eine Probe der Blumauerischen travestierten Aeneis [Vorrede]. In: Der Teutsche Merkur 43/3 (1783), 266–268, hier 267.

66 Ebd.

67 Ebd.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

besprochen wurden, ist der Rezensent der von Christian Felix Weiße redigierten *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* schlichtweg enttäuscht. Nach einem dreiseitigen allgemeinen Vorlauf über den literarischen Erfolg beginnt er die umfangreiche Besprechung unheilvoll: „Ungern sagen wir es, aber sagen müssen wirs doch, daß er [i. e. Blumauer, D.E.] durch die Ausgabe seiner sämmtlichen Werke, das gelindeste Wort zu wählen, unsre Hoffnung nicht erfüllt hat."[68] Dem Wiener Dichter ist es also nicht gelungen, sich aufzuschwingen, er ist sich vielmehr gleich geblieben: „Freylich, wir können nicht heucheln, freylich missfiel uns gleich bey der ersten Erscheinung manches an der *Blumauerschen* Muse."[69] Der Kenner lässt sich daher nicht mehr länger von den vereinzelten guten Tendenzen täuschen. Solche Gedichte, so urteilt der Rezensent, können daher, „höchstens nur solchen Lesern gefallen, die Derbheit für Kraft und die niedrigsten Ausdrücke für Genie halten."[70] Mit anderen Worten: Wertschätzen können Blumauers Gedichte nur jene Leserinnen und Leser, die nach den im Umfeld des Leipziger Rezensionsorgans gültigen Standards keinerlei Geschmack haben.

Das ist auch die Ansicht von Karl Heinrich Ludwig Pölitz, der Blumauers Gedicht *An die Donau* zwar 1805 in sein *Practisches Handbuch zur statarischen und kursorischen Lectüre der teutschen Klassiker für Lehrer und Erzieher* aufnimmt, dabei aber eine Einleitung nötig findet, die ihn gehörig einordnet. Schon zu Beginn des Textes ist Pölitz' Begeisterung für diesen ‚Klassiker' gering: „Er gehört nicht zu den korrectesten, aber gewiß zu den gelesensten Dichtern der Nation";[71] sie nimmt bis zum Ende der Einleitung indes sogar noch ab. Denn obwohl nur ein einziges Gedicht ausgewählt wurde, sei es „in einer Manier geschrieben, welche er zwar weniger angebaut hat, und einige Härten finden sich allerdings in demselben; da aber Blumauer durch seine Celebrität ein Recht darauf hat, in der Reihe der gelesensten Nationaldichter aufgeführt zu werden, so wird es hier aufgenommen, um nicht seinen Namen unter den hieher gehörenden Schriftstellern fehlen zu lassen."[72]

---

68 [Anonym], [Rez.] Gedichte von Blumauer. Wien, bey Gräffer und Compagnie, 1787. In: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 36/2 (1788), 202–229, hier 205.

69 Ebd., 206, Hervorhebung i.O. Gemeint ist hier wohl eher die Ausgabe der *Gedichte* von 1782 als die *Travestirte Aeneis*. Schon 1784 war, was Blumauers Erfolg belegen kann, eine zweite Auflage nötig geworden, die der Autor selbst damit legitimiert, dass er „geglaubt hätte, voraussetzen zu dürfen, daß meine Gedichte dem Publikum willkommener seyn würden aus den väterlichen Händen ihres Verfassers, als aus den stiefväterlichen eines Nachdruckers" (Aloys Blumauer, Gedichte. Zweyte, rechtmäßige, von dem Verfasser übersehene Auflage. Wien ^{2}1784, 4).

70 [Anonym], [Rez.] Gedichte, wie Anm. 68, 207.

71 Karl Heinrich Ludwig Pölitz, Practisches Handbuch zur statarischen und kursorischen Lectüre der teutschen Klassiker für Lehrer und Erzieher. Zweiter Theil. Leipzig 1805, 385.

72 Ebd., 385.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Es findet sich im Leipziger *Handbuch* also kein ästhetischer Grund zum Lob – bloße Popularität ist Blumauers Verdienst und der Wille zur Vollständigkeit der einzige Grund, ihn nicht zu übergehen. Wenn daher der Rezensent der *Oberdeutschen allgemeinen Litteraturzeitung* anlässlich der Ausgabe der Gedichte von 1787 bemerkt, Blumauer habe „seit einigen Jahren durch seine Gedichte Sensation auf halb Deutschland gemacht",[73] dann ist folglich ziemlich klar, um welche Hälfte es sich dabei gehandelt hat.[74]

Dass das Ergebnis des Vergleichs mit der nord- und mitteldeutschen Literatur für Wien meist unvorteilhaft war, liegt indes an dem eingenommenen Blickwinkel. Ausgegangen wird dabei von einer Bewegung, deren Vektor auf den zweifellos prosperierenden Leipziger Buchhandel gerichtet ist. Die Wiener Autoren, die in dieses Feld eintreten, ohne ihm eigentlich zu entstammen, geraten dadurch in eine intrikate Ausgangsposition: Sie nehmen im Feld zwar tendenziell eine deviante Stellung ein, aber – im Unterschied zu den ‚Häretikern', die im Rahmen der internen Logik ihre Abweichung zur Distinktion umwerten – eben keine, von der aus hohe symbolische Gewinne zu erzielen wären. Man kann die Perspektive aber auch umkehren und damit die Logik dieses Verhältnisses entscheidend ändern, wie Pezzl 1805 in seiner *Neuen Skizze* andeutet. Denn als letzten in seiner Reihe typischer Ausländer in Wien führt er den fiktionalen Phipps vor, der „sich auf mehrern Universitäten herumgetrieben" und dort „die neue Ästhetik, die neue und die neueste Philosophie an der Quelle eingeschlürft" habe.[75] In Wien will er nun sehen, „ob es hier noch immer so übel mit der Litteratur steht, wie die allgemeine deutsche Bibliothek so lange bewiesen hat, und ob den Fajaken der Philosophismus gar nicht zu inoculiren sey."[76] Ganz deutlich werden hier die Vorurteile und Eitelkeiten insbesondere einer jungen Generation vorgeführt, die bereits deshalb aus doppelter Höhe auf Wien herabzublicken meint, weil sie über eine „neue Ästhetik" verfügt. Deren Allgemeingültigkeit wird offenbar vorausgesetzt, weshalb sie denn auch den Wienern einzuimpfen sei. Bereits Pezzls Wortwahl zeigt hier die Fremdheit, wenn nicht bereits die Inkommensurabilität dieser Ansichten an. Phipps hat das erst zu lernen:

---

73 S –, [Rez.] Gedichte von Blumauer. 2. B. Wien bey Gräffer. 1787. In: Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung 1 (1788), 1. Vierteljahr, VIII. St., 63. Auch diese Besprechung ist insgesamt einigermaßen kritisch und bemerkt, Blumauer sei „nicht selten platt und niedrig".

74 Vgl. hierzu auch das den Gedichten vorgebundene „Pränumeranten=Verzeichnis", in dem kaum Orte außerhalb des oberdeutschen Raums bzw. der habsburgischen Kronländer vorkommen. Aloys Blumauer, Gedichte. Bd. 1. Wien 1787, Bl.) (*5r–**5v.).

75 Pezzl, Neue Skizze, wie Anm. 17, 1805, 192.

76 Ebd. Er bezieht sich hier auf das von Schiller und Goethe verfasste Xenion *Die Fajaken*: „Wir Fajaken, wir suchen kein Lob in Kämpfen des Geistes, / Lieben nur halter den Schmaus, Feuerwerk, Hatzen und Spiel" (Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abt., 5. Bd. Weimar 1893, 275).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Er speist an einer öffentlichen Tafel, und fängt dort an von seinen Gedichten in Musen-Almanachen, von Schlegel, von Schelling und Reinhold zu sprechen. Sein Nachbar rechts merkt gar nicht auf ihn; sein Nachbar links sieht in ein paarmahl groß an, und frägt endlich: wer ist Schlegel, wer ist Schelling und Reinhold? … Wie! Herr Schlegel ist der weltberühmte Mann, der die poetische Poesie erfunden, der dem gesammten Deutschlande bewiesen hat, daß Wieland, Uz und Kleist gar keine Dichter sind. Schelling hat den transcententalen Idealismus, und Reinhold den rationalen Realismus erfunden…. Der Nachbar Wiener lächelt, und versichert ihn, weder den Schlegel, noch den Schelling, noch den Reinhold zu kennen.[77]

Indem nun der Sitznachbar seine Rückständigkeit keineswegs bemerkt, sondern bloß milde „lächelt" und versichert, nichts je von jenen Autoren gehört zu haben, die ein völlig neues Paradigma des Denkens wie der kulturellen Selbstverständigung etabliert haben sollen, wird die symbolische Ordnung, die hier eigentlich appliziert werden soll, weitgehend entwertet und sogar invertiert. Der Ausländer zeigt sich bei Pezzl nun aber nicht einsichtig, sondern mindestens ebenso renitent wie der Wiener, und er komme daher rasch zu dem „Schluß: die Wiener wissen rein Nichts, seyen flache Köpfe, unter denen gar nicht zu leben ist".[78] Den Grund für diese Resignation macht Pezzl mit weitgehender Gleichgültigkeit darin aus, dass der Fremde eben nicht wisse, „warum man so ist; und er erfährt es erst nach langer Zeit, oder auch gar nicht, je nachdem es kömmt."[79] Ausgestellt wird hier einmal mehr, dass es sich um zwei nicht oder jedenfalls nur schwer kompatible kulturelle Systeme handelt, die sich auch in ihren textuellen Referenzen signifikant unterscheiden.

4. Elitenbildung – Schlegels Wiener Beamtenvorlesungen

So plakativ Pezzls fiktionale Szene auch ist, unbekannt war – vor allem Friedrich – Schlegel in Wien keineswegs, und es wird Pezzls Text auch nur amüsant gefunden haben, wer Schlegel, Reinhold und Schelling zumindest dem Vernehmen nach kannte. In Joseph Franz Ratschkys Gedicht *Die Bücherwürmer* kommt den Brüdern Schlegel sogar die zweifelhafte Ehre zu, die Schlusspointe zu liefern. Der Text ist 1805 als Teil der *Neueren Gedichte* Ratschkys bei Joseph Vinzenz Degen in Wien erschienen, also im selben Jahr und im selben Verlag wie Pezzls *Neue Skizze*. Subti-

77 Pezzl, Neue Skizze, wie Anm. 17, 1805, 192f.

78 Ebd., 194.

79 Ebd.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

tular wird die in 42 Alexandrinern[80] dargestellte animalische Schändung einiger Bücher allerdings bereits auf den März 1802 datiert. Es verfolgt kommentierend die Spuren des Wurmfraßes durch eine Reihe literarischer Publikationen, die zugleich sinnbildlich den habsburgischen Bildungskanon nachvollzieht, wie er sich auch in den an den höheren Schulen verwendeten Chrestomathien findet:[81] Von Friedrich von Hagedorn geht es hier über den „Liebling Uz" und den „frommen Gellert" zu Christoph Martin Wieland, Friedrich Gottlieb Klopstock, Karl Wilhelm Ramler und zuletzt auch Alxinger, Blumauer und Denis. Selbst Schiller, dessen zumindest in den theoretischen Schriften merklicher Idealismus suspekt war,[82] wird von den österreichischen Bücherwürmern verzehrt, wenngleich in der von ihm sicherlich sonst geschmähten Gesellschaft von Gottlieb Konrad Pfeffel, Friedrich Wilhelm Gotter und Moritz August Thümmel. Auch Johann Wolfgang Goethe wird nicht verschont, dessen „Dorothee" allerdings nur „neidisch" auf „die Vossische Luise" blicken kann.[83] Dass populäre Autoren wie Thümmel gelobt und dem von Johann Heinrich Voss verfassten „ländliche[n] Gedicht in drei Idyllen" der Vorzug gegenüber Goethes Versepos *Hermann und Dorothea* eingeräumt wird, markiert eine Position, die von derjenigen der Literaturgeschichtsschreibung abweicht. Die Liste in Ratschkys Gedicht ist also durchaus differenziert und die Sympathien wie Hierarchien sind recht deutlich benannt. Der pointierte Schluss fügt sich glatt in diese Tendenz: „Nur die zwey Schlegel, sie, die Glücklichen, nur sie / Beharrten unversehrt. ‚Warum nur eben die?' / Mag hie und da vielleicht ein werther Leser fragen: / Mich dünkt, sie wollten selbst den Würmern nicht behagen."[84]

Die Brüder Schlegel waren also in Wien bestens bekannt, wenngleich vielleicht eher aufgrund ihrer Reputation als freche Aufrührer, die sie sich seit den späten 1790er Jahren erworben hatten. Die Schriften selbst, von denen sich das Wiener Publikum hätte schockieren lassen können, waren – wie etwa Friedrichs *Lucinde*

80 Die Wahl des Versmaßes ist hier durchaus von Bedeutung, weil es immer noch mit der französischen Tradition verbunden wurde, die gerade von den im Gedicht geschmähten Autoren zumindest als literarisches Vorbild abgelehnt wurde.

81 Vgl. unter anderem die in zwei Bänden erschienene *Sammlung Deutscher Beyspiele zur Bildung des Styls* (Wien 1817), die in verschiedenen Auflagen über Jahrzehnte hin als Schulbuch in habsburgischen Gymnasien verwendet wurde.

82 Deutlich formuliert wurde die Nähe Schillers zum Idealismus vor allem um 1900. Vgl. Ernst Cassirer, Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist. Fünf Aufsätze. Berlin 1921, und in neuerer Zeit das plakativ betitelte Buch von Rüdiger Safranski, Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. München – Wien 2004; differenzierter ist Wolfgang Riedel, Die anthropologische Wende: Schillers Modernität. In: Hans Feger (Hg.), Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Heidelberg 2006, 35–60, der in Schillers Anthropologie realistische Züge erkennt.

83 Joseph Franz Ratschky, Neuere Gedichte. Wien 1805, 192f.

84 Ebd., 194.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

– weitgehend verboten.[85] Ihre Berühmtheit in Wien, die sich einer spezifischen Mischung aus Lektüre und geselligem Gespräch verdankte und wohl auch deshalb ihrer tatsächlichen Ankunft vorausging, ist gewiss ungewöhnlich. Eine auf Juni 1808 datierte Korrespondenz-Nachricht, die im *Morgenblatt für gebildete Stände* abgedruckt wurde, vermeldet sogar: „Man erwartet hier nunmehr Hrn. Friedrich Schlegel, der bereits in Dresden angekommen sein" und wegen der Bibliothek zu bleiben gedenken soll.[86] Es zeugt dies zudem von den Bemühungen Schlegels, seinen Aufenthalt in Wien auch öffentlich mit den Recherchen für ein Stück über Karl V. zu begründen, um keinen Verdacht darüber aufkommen zu lassen, dass er auf ein Hofamt schiele. Der Korrespondent des *Morgenblatts* scheint sich darüber hinaus aber auch positive Effekte für die österreichische Literatur zu erhoffen: „Die glücklichen Aussichten, welche sich für das Aufkeimen der Literatur seit einiger Zeit in Wien zeigten, würden durch die Gegenwart dieses Mannes in mehr als einer Hinsicht gewinnen."[87]

Vielleicht liegt ein solcher Gewinn auch in den Beilagen zum neugegründeten *Österreichischen Beobachter* von 1810, die Schlegel verantwortete und dort einige aktuelle und sonst im oberdeutschen Raum wenig besprochene Texte rezensierte. Schon Ende 1809 bemühte sich Schlegel gegenüber dem (damals noch) Grafen Metternich um eine Profilveränderung der *Österreichischen Zeitung* für das kommende Jahr. So macht er in einer auf 1. Dezember 1809 datierten Eingabe[88] an den Vorgesetzen zunächst seine Präferenz deutlich, Herstellung und Vertrieb dem Verlag von Strauß anzuvertrauen, spricht aber mit Nachdruck auch die inhaltliche Ausrichtung an. Insbesondere die Frage, ob das Journal „in der bisherigen Form als *Zeitung* fortgesetzt, oder aber eine politisch-litterarische *Zeitschrift* an ihre Stelle treten soll, ist wichtig genug, um bloß nach innern Gründen entschieden zu werden."[89] Er könne in der Zeitschriftenform eher dem „eigentlichen Zweck" und

85 Auch das *Athenäum*, in dem auch die berüchtigten Fragmente erschienen sind, war von der Zensur mit dem Prädikat ‚erga schedam' versehen worden und damit nur mit einem Erlaubnisschein zu beziehen.

86 [Anonym], Korrespondenz=Nachrichten. In: Morgenblatt für gebildete Stände 2 (1808), Nr. 155, 29.06.1808, 620.

87 [Anonym], Korrespondenz=Nachrichten, wie Anm. 86, 620.

88 Es handelt sich hierbei um keinen Brief, sondern um einen in typischer halbbrüchiger Weise beschriebenen Foliobogen, der auch im Aktenlauf zugestellt wurde.

89 Friedrich Schlegel, Eingabe an Graf von Metternich, 01.12.1809, Österreichisches Staatsarchiv, HHStA StK Wissenschaft, Kunst und Literatur 13–32, fol. 234v. Hervorhebungen im Original unterstrichen. Diese auf die Herausgabe des *Österreichischen Beobachters* bezogenen Akten scheinen auch in der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe nicht hinreichend berücksichtigt zu sein. Auszüge finden sich in zum Teil unzuverlässiger Transkription bei Ludwig Geiger, Friedrich Schlegels journalistische Anfänge in Wien. In: Jahrbuch der Grillparzergesellschaft 16 (1906), 295–310.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der „*HauptIdee*“ Metternichs entsprechen,[90] und er liefert gleich noch ein weiteres Argument, das unmittelbar Fragen der Skalierung betrifft: „Freilich wird eine Zeitung mehr von *allen* Classen, auch von den weniger gebildeten gelesen. Ob dieß in jeder Beziehung wünschenswerth sei in der gegenwärtigen Lage der Dinge, weiß ich nicht. Eine *Zeitschrift* würde dagegen bei den höhern und gebildeten Ständen mehr Einfluß und Ansehen <haben>, da man in Deutschland und Oesterreich nun einmal <noch> nicht gewohnt ist, höhere Ansprüche mit einer bloß politischen Zeitung zu verbinden.“[91]

Wieder begegnet hier die literaturpolitisch aufschlussreiche Unterscheidung von Popularität und Qualität.[92] So groß Wien auch sein mochte, Schlegel ist an der Menge des Publikums nicht interessiert, er möchte sich vielmehr an eine Gruppe wenden, deren Bedeutung sich weniger durch Metaphern der Größe als durch solche des Gewichts beschreiben lässt: Die Gebildeten, aber eben auch die höheren Stände, die in den folgenden Jahren auch bei seinen öffentlichen Vorlesungen einen guten Teil der Zuhörerschaft ausmachen werden. Wohl auch mit Blick auf die bevorstehende Vorlesung über die neuere Geschichte arbeitete Schlegel daher an einer Verkleinerung, aber auch Verdichtung seines Publikums.

Metternich hatte freilich gute Gründe, in politisch turbulenten Zeiten eine möglichst große Leserschaft anzusprechen. Das Ergebnis war daher ein Kompromiss: Anstatt der zweiwöchig erscheinenden Zeitschrift, die Schlegel vorschwebte, wurde eine Zeitung gegründet, die alle drei Tage auflag. Sie trug indes den von Schlegel vorgeschlagenen Titel *Der Österreichische Beobachter* und wurde mit regelmäßigen, von Schlegel selbst redigierten Beilagen versehen, die ihm Gelegenheit boten, sein literaturpolitisches Programm fortzuführen. Die im Februar 1810 in Joseph Hormayrs *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* eingerückte Anzeige geht noch wenige Wochen vor dem Erscheinen optimistisch davon aus, dass die Zeitung „zur Hälfte *politischen*, zur Hälfte *literarischen* Inhaltes seyn wird.“[93] Im literarischen Teil werde man nur dasjenige finden, „was einen dauernden Werth hat, wodurch Geschichte, Moral, Kunst und Bildung wahrhaft befördert werden

90 Schlegel, Eingabe, wie Anm. 89, fol. 235r.

91 Ebd., fol. 235r-v.

92 Auch nach Matthias Buschmeier, Spätromantische Interventionen. Friedrich Schlegels Kulturpolitik nach 1809. In: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 25 (2015), 183–200, hier 194, zeigen die Diskussionen um den *Österreichischen Beobachter* „die unterschiedlichen Auffassungen von Öffentlichkeit an.“ Er versteht die Eingabe allerdings als „Brief“, was den Kontext und den Charakter der Beziehung verzerrt, die keinesfalls als gleichberechtigter Meinungsaustausch verstanden werden kann.

93 [Friedrich Schlegel,] [Anzeige des *Österreichischen Beobachters*]. In: Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst 1 (1810), Nr. 17/18, 7./9.2.1810, 84.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

können".[94] Obwohl kaum ein Journal von sich selbst etwas anderes behaupten würde, ist damit auch ein gewisser programmatischer Anspruch verbunden.

Es ist daher auffällig, dass die Beilage, die bislang noch nicht systematisch ausgewertet wurde,[95] zwar auch Beiträge zu Wiener Autoren enthält, insgesamt aber einen deutlichen Schwerpunkt auf die Literaturproduktion der beiden Kleinstädte Weimar und Jena legt. So bespricht Schlegel selbst Wiener Aufführungen von Schillers und Goethes Dramen,[96] und lässt wiederholt Gedichte von Goethe und Textauszüge aus Jean Pauls Schriften abdrucken.[97] Die Besprechung von Goethes *Die Wahlverwandtschaften* offenbart dabei im Detail bereits eine doppelte Strategie: Während Schlegel auf inhaltlicher Ebene den Roman als Kunstwerk vorauseilend gegen die zu erwartende Kritik an der geringen Natürlichkeit der Figuren in Schutz nimmt, kann eine Formalität als Indiz für Schlegels zunehmende Orientierung an österreichischen Interessen genommen werden. Denn der Titel der Besprechung führt – gegen alle Konvention – keinen Verlag an.[98] Zwar lagen die Rechte an dem Werk seit der Erstausgabe von 1809 bei Goethes Tübinger Verleger Cotta, es war jedoch 1810 gleichzeitig mit der zweiten rechtmäßigen Auflage auch eine Ausgabe bei Pichler in Wien erschienen.[99] Schlegels Aussparung des Verlags zeugt von seiner Bereitschaft zur Duldung der merkantilistischen Praxis des Nachdrucks.

Während man aber Goethes und Schillers Werke damals wie heute unter das zu rechnen geneigt ist, „was einen dauernden Werth hat",[100] trifft das auf andere der in den Beilagen besprochenen oder abgedruckten Texte nicht im selben Maße zu. So

94 Ebd.

95 Die Forschung hat sich naheliegenderweise auf die Friedrich Schlegel zugeschriebenen Texte konzentriert, die auch die einzigen aus dem insgesamt eher überschaubaren Konvolut sind, die – über mehrere Bände verteilt – in der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe (Bände I.3 und I.7) ediert sind.

96 Vgl. die Besprechung von Schillers *Braut von Messina*, in der Rubrik „Theater" (Österreichischer Beobachter, Beilage Nr. 3, [1r]) sowie von Goethes *Egmont* in Beilage Nr. 13. Ungefähr zeitgleich habe er sich sogar „verleiten lassen, eine Bearbeitung der Schillerschen Jungfrau für die Bühne zu versprechen" (an A.W. Schlegel, 7.7.1810. In: Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Hg. von Josef Körner. Bd. 2. 1809–1844. Bern – München ²1969, 144–147, hier 145).

97 Vgl. die Gedichte in den Beilagen Nr. 15, 16, 17 und 19 sowie Jean Pauls „Abgerißne Gedanken" in Beilage Nr. 30.

98 [Friedrich Schlegel], [Rez.] Göthe's Wahlverwandtschaften. Ein Roman in 2 Bändchen. In: Österreichischer Beobachter, Beilage Nr. 2, [1r]; dass das keine Idiosynkrasie des *Österreichischen Beobachters* war, zeigt etwa A.W. Schlegel, [Rez.] Buch der Liebe. Herausgegeben durch J.G. Büsching, und F.H. von der Hagen. Erster Band. Berlin, bey J. Hitzig. 1809. In: Österreichischer Beobachter, Beilage Nr. 13, [1v] und Nr. 14, [1v-2r].

99 Johann Wolfgang Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman. 2 Bde. Wien 1810. Als Verlag ist Piehler [i. e. Pichler] angegeben.

100 Schlegel, Anzeige, wie Anm. 93, 84.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ist Schlegels Bruder August Wilhelm nicht nur mehrfach als namentlich gezeichneter Beiträger vertreten,[101] sondern wird auch wiederholt erwähnt, etwa wenn in Berlin „*Shakespears Kaufmann von Venedig* in der durchaus getreuen Übersetzung von A. W. Schlegel aufgeführt" wird.[102] Während also Friedrich Schlegels literaturpolitische Praxis in den Beilagen den ästhetischen Horizont scheinbar erweitert, indem er auch Vertreter der nord- und mitteldeutschen Literatur miteinbezieht, schränkt er ihn in der Tat auf nur wenige, aber wiederkehrende Akteure und ihre Werke ein.

Tatsächlich, so kann man also feststellen, trat Schlegel in Wien auch selbst zunächst nicht als Poet, sondern als Publizist und Wissenschaftler in Erscheinung – und das mit gutem Grund. Schon seit 1808 bemühte er sich um die Bewilligung zur Abhaltung öffentlicher Vorlesungen über Geschichte, die nach monatelangem Warten auch erteilt wurde.

Die umfangreiche Begründung der k. k. niederösterreichischen Landesregierung benennt dabei die Problematik deutlich: Schlegel habe (nota bene) „*einige* minder gelungene, hierlands verbotene Romane geschrieben" und „vorzüglich durch das Athenäum ein bedeutendes Aufsehen erregt".[103] Die beiliegenden Gutachten eskamotieren diese Werke „seiner früheren Jugend" zwar, betrachten sie aber als letztlich lässliche Jugendsünden, die ein „mehrjähriger sittlicher Lebenswandel" aufwiegen konnte.[104] Das entscheidende Argument liegt aber vielleicht im Gutachten der Studienhofkommission versteckt, das von dem Wunsch des „gelehrten Publikums" berichtet, „die Talente und den literarischen Gehalt dieses Mannes, der in ganz Europa bekannt ist, näher kennen zu lernen".[105] Wiederum ist es Popularität, die die inhaltlichen Einwände überwiegt. Schlegel musste daher in Wien sehr besonnen und als Gelehrter von europäischem Format auftreten, wenn er nicht auf die lukrativen Vorlesungen und eine in Aussicht stehende Stelle in der Hofkanzlei verzichten wollte. Als der Kaiser das Ansuchen schließlich genehmigte, bestimmte er zugleich, dass allezeit „ein von der Polizeihofstelle benanntes Individuum den

101 So mit dem Gedicht *Auf die Richtstätte der Jungfrau v. Orleans zu Rouen* (*Österreichischer Beobachter*, Beilage Nr. 8, [1r-v]) und dem recht eigenwilligen Sonett *Auf die Taufe eines Negers, wobei Hr. Mathieu von Montmorency und Mad. Recamier Taufzeugen waren* (Österreichischer Beobachter, Beilage Nr. 25, [2v]).

102 Österreichischer Beobachter, Beilage Nr. 1, [2v.]

103 K. k. niederösterreichische Landesregierung, Bericht der k. k. niederösterreichischen Landesregierung über Professor Schlegels Gesuch, historische Vorlesungen halten zu dürfen, an die k. k. Studienhofkommission [3.2. bis 28.3.1809]. In: Hans Eichner, Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen. Hg. von Hartwig Mayer und Hermann Patsch. Bd. 2 Würzburg 2012, 163–166, hier 163. Hervorhebung D.E.

104 Ebd., 164.

105 Ebd.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Vorlesungen beizuwohnen habe."[106] Mit dem Wechsel nach Wien ist Schlegel, der die Poesie auf eine neue Stufe der Autonomie gehoben hat, am heteronomen Pol im Kräftefeld der Macht angelangt.

Es zeigt sich damit eine Spannung zwischen den Erwartungen an das gestenreich seine Autonomie demonstrierende *Enfant terrible* und dem, was Schlegel zuletzt tatsächlich dem kulturellen und gesellschaftlichen Leben Wiens beizusteuern im Stande war.[107] Bereits kurz nach seiner Ankunft und noch vor seinen Vorlesungen machte sich daher eine Ernüchterung breit, die sich wohl auch den hohen Erwartungen verdankte. Caroline Pichler vermerkt in ihren *Denkwürdigkeiten* über die Ankunft von Friedrich Schlegel und seiner Frau Dorothea in Wien:

> Alles war sehr gespannt auf dieses Paar; denn nächst dem wohlverdienten literarischen Ruhm, der Friedrich v. Schlegel voranging […], gesellte sich noch ein piquanter Reiz dazu. Man freute sich, den streitfertigen […] Mann, der als Gründer einer neuen poetischen Schule so viele langverehrte Autoritäten von ihren Altären stürzen wollte, und […] endlich auch den Verfasser der viel berüchtigten Lucinde von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. […]
>
> Hatte aber schon A.W. Schlegel durch sein zierliches, fashionables und fast übertrieben sorgfältiges Äußeres die allgemeine Erwartung getäuscht, welche auf einen tüchtigen Renomisten und rauhen scharfen Kritiker […] vorbereitet war, so fand sich bei seinem Bruder noch weniger von diesem durch Fantasie entworfenen Bilde. Friedrich Schlegel war ein Mann gegen Vierzig – mit einer ziemlich angenehmen Bildung, der aber in Wuchs, Gesicht und Benehmen viel eher einem einfachen, redlichen Bürgersmann, als einem schlag- und streitsüchtigen Gelehrten glich.[108]

Der ‚piquante Reiz' wich also der Ernüchterung, als statt dem gegen Moral und Anstand rebellierenden Denker ein biederer Bürgersmann ankam. Dennoch waren seine schließlich zwischen 19. Februar und 9. Mai 1810 gehaltenen Vorlesungen über die neuere Geschichte gut besucht. Der wahrscheinlich erst im Februar verbreiteten Ankündigung zufolge war dazu ein diverses Publikum eingeladen, das die „Gelehrten" ebenso umfasste wie den „Officier", den „Geschäftsmann", den „gebilde-

106 Ebd., 165.

107 Diesen Zusammenhang entfalten extensiv Christian Aspalter / Anton Tantner, Ironieverlust und verleugnete Rezeption: Kontroversen um Romantik in Wiener Zeitschriften. In: Christian Aspalter / Wolfgang Müller-Funk / Edith Saurer et al. (Hg.), Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. Wien 2006, 47–120.

108 Caroline Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Zweiter Band: 1798 bis 1813. Wien 1844, 133f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

te[n] Beobachter“ und „selbst die Dame“.[109] Wer am Ende außer Caroline Pichler noch im Publikum saß, kann man nur ansatzweise rekonstruieren – wer nicht im Saal war, lässt sich dagegen einigermaßen einfach feststellen. Die Vorlesung wurde weithin und auch in Journalen beworben, der prominente Redner wird ein großes Publikum angezogen haben – und dennoch fanden die Vorträge vor begrenzter Öffentlichkeit statt.[110] So kündigt der in Brünn erschienene *Hesperus* im Februar an: „Herr Friedrich Schlegel hält 3mal die Woche von 12–1 *historische* Vorlesungen, gegen Subscription von 30fl.“[111] Für dieses Eintrittsgeld, das man „in der Wohnung“ Schlegels bezahlen musste,[112] hätte 1810, in der finanziell angespannten Situation während der Napoleonischen Ära, ein einfacher Handwerker etwa 40 Tage arbeiten müssen und man hätte darum etwa 140 Kilogramm Brot kaufen können. Die anzunehmende Menge derjenigen, die diesen Betrag aufbringen sowie sich drei Mal wöchentlich um die Mittagszeit von anderen Aufgaben freimachen konnten und zudem Interesse an historischen Gegenständen hatten, lässt die Großstadt folglich ziemlich klein werden.

Schon während er die Vorlesungen hielt, druckte Schlegel indes zwei Auszüge im *Österreichischen Beobachter* ab,[113] und im darauffolgenden Jahr wurde der elitäre Kreis der Hörer noch einmal erheblich erweitert, indem bei Schaumburg in Wien die gesamten Vorlesungen im Druck erschienen. Das Buch war „Seinen Zuhörern hochachtungsvoll gewidmet“, und er ließ darin die Vorträge „bis auf wenige Veränderungen ganz so, wie sie gehalten wurden“, abdrucken.[114] Die publizierten Vorlesungen treten hier den mündlich gehaltenen zwar an die Seite, ohne dass sie

109 [Friedrich Schlegel], [Ankündigung der Vorlesungen über die neuere Geschichte]. In: Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst 1 (1810), Nr. 17/18, 7./9.2.1810, 84. Schlegel sucht darin explizit auch Anschluss an die Reputation seines Bruders: „Daher dürfte sich derselbe Geist rühmlicher Wißbegierde offenbaren, welcher vor zwey Jahren die Bemühungen August Wilhelm *Schlegels* gekrönt hat.“

110 Das liegt zum einen an der finanziellen Hürde des Eintrittsgelds, zum anderen aber auch an der sozialen Einschränkung, die bei solchen Veranstaltungen wiederum wirksam wurden. Rossbacher, Literatur, wie Anm. 29, 118, schätzt noch für 1878 die sogenannte ‚erste Gesellschaft‘ auf „rund 100 Familien“.

111 Hesperus oder Belehrung und Unterhaltung für die Bewohner des österreichischen Staats 1 (1810), 2. Stück, 244. Die Ankündigung belegt auch, dass die Vorlesungen selbst außerhalb Wiens beworben wurden.

112 Vgl. Schlegel, Ankündigung, wie Anm. 109, 84.

113 Vgl. Friedrich Schlegel, Hermann. (Aus F. Schlegels historischen Vorlesungen.) In: Österreichischer Beobachter, Beilage Nr. 11, [1v-2r], und Friedrich Schlegel, Über die Götterlehre und älteste Poesie der Deutschen. (Aus F. Schlegels historischen Vorlesungen.) In: Österreichischer Beobachter, Beilage Nr. 26, [1r-2r]. Vgl. außerdem „einige Stellen über *Rudolph* den Österreicher aus *F. Schlegels historischen Vorlesungen*“. In: Österreichischer Beobachter, Beilage Nr. 12, [1r].

114 Friedrich Schlegel, Ueber die neuere Geschichte. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1810. Wien 1811, unpag. Vorrede.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

aber völlig zur Deckung zu bringen wären. Im Unterschied zu streng akademischen Vorträgen an der Universität waren Schlegels Vorlesungen nämlich auch ein soziales Ereignis, dessen Exklusivität durch Eingangshürden sichergestellt war. In dieser Hinsicht ist auch der in seiner Vorrede geäußerte Wunsch zu verstehen, „meinen Zuhörern diese Vorträge übergeben zu können."[115] Denn wenn der Kreis der Zuhörer auf diese Weise auch virtuell erweitert wird, so kann damit der symbolische Mehrwert der ursprünglichen Teilhabe nicht weitergereicht werden.

Dennoch scheint das zumindest nachträgliche Aufbrechen der Begrenztheit des Vortragssaals durch den Druck ein wiederkehrendes Anliegen des Publikums gewesen zu sein, das auch in Hinblick auf jene Vorlesungen geäußert wurde, die Friedrichs Bruder August Wilhelm ebenfalls in Wien, aber zwei Jahre vorher und über dramatische Kunst gehalten hat. „Diese Vorlesungen", so meldet A.W. Schlegel selbst in der Vorrede zu der in Heidelberg verlegten Druckversion, „hielt ich im Frühlinge des Jahres 1808 in Wien vor einem glänzenden Kreise von beynahe dreyhundert Zuhörern und Zuhörerinnen."[116] Bemerkenswert ist daran nicht nur der explizite Hinweis auf den weiblichen Teil des Publikums, der übrigens auch in den Ankündigungen der Vorlesungen immer wieder adressiert wird, sondern auch der auf den „glänzenden Kreis", der auf den hohen sozialen Prestigegrad der Veranstaltung verweist. Die Formulierung kehrt in bemerkenswerter Ähnlichkeit in Reichardts 1810 erschienen *Vertrauten Briefen geschrieben auf einer Reise nach Wien* wieder. Dort heißt es, dass Schlegel

> vor einem glänzenden Kreise von beinahe dreihundert Zuhörern und Zuhörerinnen mit großem Beifall Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur hielt, zu welchem der Kaiser selbst ihm ausnahmsweise die Erlaubniß mit eigener Hand erteilte, und in denen feine und lebhafte Beifallsbezeigungen dem beredten Vorleser fühlen ließen, daß er Menschen von Geschmack und Gefühl vor sich hatte. Männer, welche die bedeutendsten Stellen am Hofe, im Staat und in der Armee bekleiden, verdienstvolle Gelehrte und Künstler, Frauen von der gewähltesten geselligen Bildung hörten ihn mit ausdauernder Aufmerksamkeit.[117]

Diese Beifallsbekundungen sieht der gebürtige Königsberger Reichardt übrigens als Effekt „jener liebenswürdigen Regsamkeit des Südens […] welche oft dem

115 Schlegel, Geschichte, wie Anm. 114, unpag. Vorrede.

116 August Wilhelm Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. Heidelberg 1809, IV.

117 Johann Friedrich Reichardt, Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809. Bd. 2. Amsterdam 1810, 180.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Deutschen Ernste versagt ist“[118] – der Beifall markiert eine entscheidende kulturelle Differenz; die Kultur des Südens beginnt aus seiner Sicht in Wien.

Bei aller Vagheit und dem Versuch, die Qualität der Veranstaltung in der sozialen Qualität des Publikums zu spiegeln, zeigt sich in Reichardts Schilderung doch der Charakter der Vorlesungen als ‚Ergötzlichkeit‘ der gehobenen Gesellschaft. Denn auch für August Wilhelms Vorlesungen waren ansehnliche Eintrittsgelder zu zahlen.[119] Zwar war also auch hier der Zugang zur Vorlesung beschränkt und ein anschließender Druck zur Verbreitung geplant, es wurde in diesem Fall aber schon während der Vorlesung eine Berichterstattung moniert. Josef Schreyvogel schrieb unter dem Pseudonym Jonathan Flowen einen zwanzig Seiten starken Leserbrief an Thomas West, den Herausgeber des *Sonntagsblattes*, der allerdings ebenfalls niemand anderer als Schreyvogel selbst war.[120] Darin wundert sich Flowen, „warum Sie denn in Ihrem Sonntagsblatte über die Vorlesungen des Herrn A. W. Schlegel ein so tiefes Stillschweigen beobachten“, und vermutet: „Sie könnten es vielleicht für eine Pflicht der Gastfreundschaft halten, über diese Vorlesungen kein öffentliches Urtheil zu fällen.“[121] Er nimmt diesen Umstand jedenfalls gleich zum Anlass, selbst eine konzise Zusammenfassung und Kritik der Vorträge zu liefern. In einem zweiten Schreiben an den Herausgeber sieht Flowen den Vorteil des späteren Drucks schließlich darin, dass „durch die buchstäbliche Anführung der Ausdrücke“ der „Mangel an richtigen Begriffen“ deutlich werde: „Bis in die letzten Schlupfwinkel seiner rhetorischen Figuren können Sie dann den flüchtigen Geist verfolgen“.[122] Damit ist indes mehr und anderes ausgedrückt als die bloße Ablehnung eines luftigen, am Idealismus geschulten Romantikers: „Die Vorlesungen des Hr. Schlegel sind nun geschlossen. Ich frage mich, welchen Nutzen ich daraus geschöpft habe; und ich muß nach der Wahrheit bekennen, daß ich um keine Idee, um keine

118 Reichardt, Briefe, wie Anm. 117, 180.

119 Das zeigt etwa eine erhaltene Einlass-Karte zu seiner Berliner Vorlesung. Vgl. dazu auch Mark-Georg Dehrmann, Ein vergessener Kosmopolit. August Wilhelm Schlegel (1767–1845) zum 250. Geburtstag. In: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 27/3 (2017), 591–598, die Abbildung der Einlasskarte ist auf S. 594.

120 Jonathan Flowen [i. e. Josef Schreyvogel], Schreiben an den Herausgeber. In: Das Sonntagsblatt 2 (1808), Nr. 68, 17.4.1808, 343–362. Schreyvogel war offenbar auch anwesend, jedenfalls findet er sich auf der mehrseitigen, von Vertretern des Hochadels dominierten Subskribentenliste, die auf Eintragungen Schlegels und eigenhändigen Signaturen beruht. Vgl. Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Hg. von Josef Körner. Bd. 3: Kommentar. Bern 1958, 302–306.

121 Schreyvogel, Schreiben, wie Anm. 120 68, 17.04.1808, 343f.

122 Jonathan Flowen [i. e. Josef Schreyvogel], Ueber die Vorlesungen des Herrn A. W. Schlegel. Zweytes Schreiben an den Herausgeber. In: Das Sonntagsblatt 2 (1808), Nr. 70, 1.5.1808, 21–32, hier 21f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

bedeutende Notiz dadurch reicher geworden bin."[123] Auf ähnliche Weise urteilt später auch der Rezensent der Wiener *Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes*: Keinen Grund zur Kritik könne es geben, „wenn Hr. Schlegel mit seinen Vorlesungen nur mehreren Damen und Herren aus den höheren Ständen einige müßige Stunden hinwegreden wollte. Allein sollte man bey dem, der sich als öffentlicher Lehrer ankündigt, nicht ernstere Zwecke vermuthen?"[124] Genau wie Flowen entzieht er den enthusiastischen Beifallsbekundungen des anwesenden Publikums damit nicht die Berechtigung, aber er rückt sie doch richtig ins Bild: Wo der gebildete Bürger nichts lernen kann, wird der Applaus der feinen Gesellschaft zur Feier des Spektakels.

Wien bot damit für Literaten gewiss die Vorzüge, aber eben auch die Gefahren einer Großstadt, zumal einer kaiserlichen Residenzstadt in einer immer noch aristokratischen Gesellschaft. Unter den Bedingungen kaum entwickelter literarischer Autonomie wird die ökonomische Potenz des urbanen Raums im heteronomen Feld der Macht zur attraktiven Option.[125] Während August Wilhelm bald schon nach Bonn berufen wurde und eine akademische Karriere machte, blieb Friedrich

123 Schreyvogel, Vorlesungen, wie Anm. 121, 22. Fortgesetzt wird der Text noch in den folgenden Stücken, vgl. Jonathan Flowen [i. e. Josef Schreyvogel], Ueber die Vorlesungen des Herrn A. W. Schlegel. Drittes Schreiben an den Herausgeber. In: Das Sonntagsblatt 2 (1808), Nr. 71, 8.5.1808, 47–56, Jonathan Flowen [i. e. Josef Schreyvogel], Ueber die Vorlesungen des Herrn A. W. Schlegel. Viertes Schreiben an den Herausgeber. In: Das Sonntagsblatt 2 (1808), Nr. 72, 15.5.1808, 57–66; Jonathan Flowen [i. e. Josef Schreyvogel], Ueber den Begriff des Romantischen in der Dichtkunst. (Fortsetzung der Briefe über die Vorlesungen des Herrn A. W. Schlegel.) Fünfter Brief. In: Das Sonntagsblatt 2 (1808), Nr. 75, 5.6.1808, 122–134; und schließlich Jonathan Flowen [i. e. Josef Schreyvogel], Ueber den Begriff des Romantischen in der Dichtkunst. (Beschluß.) In: Das Sonntagsblatt 2 (1808), Nr. 77, 19.6.1808, 177–188.

124 [Joseph Köderl / Anonymus], Ueber dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen von Aug. Wilh. Schlegel. Erster Theil. Heidelberg, 1809. In: Annalen der Literatur und Kunst 1810, September, 490–501, hier 492. Entgegen dieser negativen Urteile aus Österreich stießen Schlegels Vorlesungen auch international auf großes Interesse. So ist Schlegel, wie Stefan Knödler, Initialzündung der europäischen Romantik. Zur frühesten Rezeption von August Wilhelm Schlegels Vorlesungen „Ueber dramatische Kunst und Litteratur" im Kreis von Coppet sowie bei Stendhal und Charles Nodier, In: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 29/2 (2019), 249–264, hier 261, konstatiert, der Erfolg „nicht versagt geblieben, sein Werk wurde breit rezipiert und hat Spuren nicht nur in der Literaturkritik, sondern auch in der Dichtung hinterlassen."

125 Nach Herbert Seidler, Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Geschichte einer literarischen Auseinandersetzung. Wien 1982, 177, stehen mit Schlegels Übersiedlung nach Wien „die Philosophie des Lebens, der Genuß der schönen Künste und das Studium der Geschichte im Brennpunkt seines Interesses." Als einen wesentlichen Effekt machen Aspalter / Tantner, Ironieverlust, wie Anm. 107, 104, den Umstand aus, dass die von Romantikern in Wien produzierten Texte „durchgehend und auffallend des für die avantgardistische Frühromantik so entscheidend gewesenen romantischen Ironiekonzepts" entbehren.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Schlegel bis zu seinem Lebensende in Wien, wo er ein gutes Auskommen fand. Dieser Übertritt aus der ökonomischen Unsicherheit seiner literarischen Anfänge in Berlin und der kleinstädtischen Enge Jenas in das mondäne Umfeld des Kaiserhofs blieb nicht ohne Auswirkung: Er sollte kein literarisches Werk von Bedeutung hier schreiben.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Verbindungen und Netzwerke

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Daniel Fulda

Wien als leere Mitte in Franz Anton Schrämbls Landkarten- und Bücherwelt

Einen Verlag und seine Produkte unter die Lupe zu nehmen ist ein dem Germanisten weniger vertrauter, aber kein weniger legitimer Ansatz als die Interpretation der ‚Werke' eines ‚Autors'. Geht es um die Literatur in Wien um 1800 – Literatur dabei in einem weiten, noch nicht auf Belletristik konzentrierten Sinne verstanden –, ist ein solcher Ansatz womöglich sogar besonders angemessen. Denn es handelt sich, wie Norbert Christian Wolf in seinem neuen Buch ebenso theoriegeleitet wie textnah herausarbeitet, um ein nicht zur ästhetischen Autonomie ausdifferenziertes, sondern primär merkantil gesteuertes literarisches Feld.[1] Gleich ob sie als Gelehrte oder als Genies auftraten, genossen Schriftsteller in Wien wenig Ansehen und hatten kaum ökonomische Verhandlungsmacht.[2] Die stürmische Entwicklung des Marktes für Druckschriften, die Joseph II. 1781 entfesselte, um Unterstützung für seine antiklerikale Politik zu gewinnen, begünstigte vielmehr die Verleger. Ihnen brachte sie „eine bemerkenswerte Aufwertung und Machterweiterung".[3]

Vorweg ein paar Eckdaten zur Gründung und Geschichte des hier ins Auge gefassten Verlages von Franz Anton Schrämbl (1751–1803): Schrämbl erhielt die Genehmigung für eine Buchhandlung in Wien im Februar 1787, nachdem er zuvor schon in Troppau und Brünn als Kompagnon tätig gewesen war; ein Druckerei-Privileg kam 1791 hinzu.[4] Peter R. Frank und Johannes Frimmel charakterisieren seine Produktion als „eine der umfangreichsten in Wien".[5] Sein ambitioniertestes Publikationsprojekt, der *Allgemeine große Atlaß*, den Schrämbl mit Recht als ein „kühnes, in Oesterreichs Staaten bisher noch ganz unversuchtes Unternehmen" anpries, stürzte ihn allerdings in hohe Schulden.[6] Im Frühjahr 1800 zwangen sie

1 Vgl. Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien – Köln 2023, 69, 182, 238.

2 Vgl. ebd., 232, 237.

3 Ebd., 249.

4 Vgl. Ursula Kohlmaier, Der Verlag Franz Anton Schrämbl. Diss. Wien 2001. Online unter: https://www.wienbibliothek.at/sites/default/files/files/buchforschung/kohlmaier-ursula-franz-schrämbl.pdf (27.12.2023), 30, 33.

5 Peter R. Frank / Johannes Frimmel, Buchwesen in Wien 1750–1850. Kommentiertes Verzeichnis der Buchdrucker, Buchhändler und Verleger. Wiesbaden 2008, 176.

6 F[ranz] A[nton] Schrämbl (Hg.), Allgemeiner großer Schrämblischer Atlaß. Wien 1786–1800. Vorbericht Bl. 1. Seine Investitionen beziffert Schrämbl auf „mehr als 60.000 Gulden" (ebd.).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ihn, den Atlas samt Druckplatten an einen anderen Buchhändler, Philipp Joseph Schalbacher (1760–1839), zu verkaufen. Ein Konkurs folgte 1803 kurz vor seinem Tod.[7] Die bekanntesten Produkte Schrämbls lebten jedoch, wie der *Atlaß*, in anderen Verlagen weiter.

Ausgenommen die Kartographiegeschichte, hat die Forschung Schrämbl und seinem Verlag unverhältnismäßig wenig Beachtung geschenkt. Zwar gibt es eine ungedruckte Wiener Dissertation von 2001, doch geht ihr Nutzen kaum über das Bibliographische und die Darbietung entlegener Quellenzitate hinaus. Bislang völlig übersehen wurde die epochale Wirkung, die eine der für den Verlag typischen Reihenpublikationen, die „Sammlung der Deutschen Classiker",[8] auf die Kanonbildung in der deutschen Literaturgeschichte hatte, und zwar keineswegs begrenzt auf Wien oder die österreichischen Länder. Dazu mehr in der zweiten Hälfte dieses Aufsatzes (Abschnitte 3. und 4.).[9] In der ersten Hälfte (Abschnitte 1. und 2.) bildet der *Allgemeine große Atlaß* den Untersuchungsgegenstand, ein weniger ingeniöses, aber viel anspruchsvolleres Verlagsprojekt. Schrämbl arbeitete fast 15 Jahre daran.[10]

Bezeichnend sind beide Unternehmungen sowohl für die Chancen als auch für die Schwierigkeiten, die sich für einen Verleger aus den spezifischen Bedingungen in Wien ergaben. Mein Hauptaugenmerk richtet sich auf die Spannung zwischen lokaler bzw. habsburgisch-österreichischer Verankerung einerseits und weit darüber hinausgehendem Reichweiteanspruch andererseits, die für Schrämbl charakteristisch ist.

1. A.E.I.O.U.: Aufklärung und Patriotismus

Schrämbls Kartenproduktion stand im ausgehenden 18. Jahrhundert vom Umfang her an zweiter Stelle in der Habsburgermonarchie und war sogar das einzige kommerzielle Unternehmen, das bei den Fachleuten Anerkennung fand.[11]

7 Nach dem Übergang der Verlagsrechte an Christian Krotz (ca. 1744–1813) blieb der Witwe nur das Druckerei-Privileg. Da ihr Bruder, der von Schrämbl viel beschäftigte Kupferstecher Karl Robert Schindelmayer, die Offizin kaufte, konnten die beiden sie weiterbetrieben (vgl. Kohlmaier, Verlag, wie Anm. 4, 44f.).

8 So Schrämbl in seinem Vorbericht zu I[ohann] P[eter] Uz, Werke. Bd. 1. Wien 1790, n. pag.

9 Erstmalig dazu Daniel Fulda, Seit wann und warum gibt es „deutsche Klassiker"? Zwölf Thesen im Ausgang von Klassiker-Erwartung und Buchmarkt des langen 18. Jahrhunderts. Stuttgart – Leipzig 2021, 28f., 32–37, 44–51.

10 Die erste öffentliche Ankündigung datiert vom Januar 1786 (Wiener Zeitung vom 07.01.1786, 39f.), geht der Verlagsgründung also mehr als ein Jahr voraus.

11 Vgl. Johannes Dörflinger, Die Österreichische Kartographie im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der Privatkartographie zwischen 1780 und 1820. [Teil-]Bd. 2. Wien 1988, 787f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Als er in der *Wiener Zeitung* vom 15. Mai 1800 den Abschluss und zugleich Verkauf seines „allgemeinen grossen deutschen […] Atlasses" bekannt gab, umfasste dieser 133 großformatige Kartenblätter, meist im grand-aigle/Imperialfolio-Format.[12] Zusammen mit den letzten Karten erschienen ein von Schrämbl unterzeichneter retrospektiver „Vorbericht" mit Inhaltsübersicht sowie dieses Titelblatt:



Abb. 1: Allgemeiner großer Schrämblischer Atlaß [so der nachfolgende Schrifttitel]. Wien 1786–1800, Titelblatt, 63 x 86 cm.
Quelle: David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, Stanford Libraries.

Das ist für einen Weltatlas nicht unbedingt die zu erwartende Ikonographie. Von geographischer Globalität ist nichts zu sehen. Der Blick wendet sich vielmehr weg von der Erde und richtet sich auf die Sonne in der erhöhten Bildmitte. Dass sich dort eine Lichtquelle befindet, ist an den Strahlen zu erkennen, die bis an den Rand der bedruckten Fläche ausgezogen sind; dass es sich um die Sonne handelt, stellen die Wolken klar, die zwischen dem Betrachter und der Lichtquelle schweben. Genau mittig vor der Lichtquelle erhebt ein Doppeladler seine Schwingen. Er ist

12 Wiener Zeitung vom 15.05.1800, 1776. Schalbacher fügte bis 1805 noch fünf Karten hinzu, vgl. Dörflinger, Kartographie, wie Anm. 11, [Teil-]Bd. 1. Wien 1984, 373.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

umgeben von Insignien des Ruhmes – großen und kleinen Lorbeerkränzen –, und der Einigkeit: einem Puttenpaar und den zusammengebogenen Enden des großen Lorbeer-Kranzes, der den doppelten Adlerkopf und die Sonne zugleich rahmt. Hinzu kommen Blumen, die für den Zustand metaphorischer ‚Blüte' stehen.

Wie ist diese Motivkombination zu deuten? Der Doppeladler ist hier zweifellos ein Herrschaftssymbol. Obwohl spezifizierende Attribute fehlen, liegt es sehr nahe, in ihm den Reichsadler zu erkennen, den die habsburgischen Kaiser seit der Frühen Neuzeit in ihren Wappen führten. Dass nicht das Reich, sondern der habsburgische Kaiser und seine – über das Heilige Römische Reich hinausreichende – Herrschaft gemeint ist, stellt das Schriftband mit der Vokalfolge „A.E.I.O.U." klar, die seit Friedrich III., und zwar schon vor seiner Wahl zum Kaiser im Jahr 1452, bei den habsburgischen Herrschern in Gebrauch war. Besonders eingängig ist diese Vokalfolge, weil es sich um die sog. „Vokalfarbenleiter" handelt, die bereits Walter von der Vogelweide zu einem poetischen Spiel mit Reimlauten genau in dieser Reihenfolge nutzte.[13] Bekannt wurde sie vor allem jedoch als Abkürzung politischer Devisen mit Bezug auf Österreich („O") oder lateinisch Austria („A"). Nicht alle Ergänzungen der fünf als Anfangsbuchstaben begriffenen Vokale zu ganzen Worten sind rühmend, wohl aber die verbreitetsten: „al[le]s erdreich ist ostereich underthan" und „austriæ est imperare orbi universo".[14] Beides findet man schon in einer auf 1437 datierten Notiz Friedrichs III., die in der ÖNB aufbewahrt wird. Im 18. Jahrhundert wurde die Devise z. B. am Gebäude der 1752 von Maria Theresia gegründeten Militärakademie in Wiener Neustadt angebracht. Deren Absolventen erhalten noch heute einen Siegelring, den ein A.E.I.O.U. „ziert".[15]

Zu einem Weltatlas passt die Devise einerseits ganz gut, weil beide etwas mit dem „orbi universo" zu tun haben. Andererseits dokumentieren die meisten Karten von Schrämbls *Atlaß* unvermeidlich, dass die Casa Austriae keineswegs die Weltherrschaft innehat. Versteht man die Hyperbel des universalen Herrschaftsanspruchs des A.E.I.O.U. als geographisch konkret gemeint, so wird sie lächerlich. Im Titelblatt eines Wiener Weltatlasses kann die Vokalfarbenleiter daher nur als Teil einer rhetorischen Übersteigerung des Lobs auf das Heimatland und sein Herrscherhaus verstanden werden. Ihr dienen auch die nicht-schriftlichen Bildmotive, zumal die Erhebung des Wappentiers auf die Höhe der Sonne, ohne die es kein Leben auf der Erde gäbe, und zwar auf der ganzen Erde (in „orbi universo") nicht. Oder man bezieht den Universalitätsanspruch des A.E.I.O.U auf das vorliegende Werk statt

13 Gerhard Grümmer, Spielformen der Poesie. Leipzig 1988, 33f.: „Die werlt was gelf, rôt unde blâ, / grüene in dem walde andersâ".

14 Zum aktuellen Diskussionsstand vgl. Jörg Schwarz, Alle Entschlüsselung ist offenbar ungewiss. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.06.2023, N 3.

15 A.E.I.O.U. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 04.11.2023, 10:40 UTC. Online unter: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=A.E.I.O.U.&oldid=238781424 (27.12.2023).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

auf sein Ursprungsland, erfassen die Karten des nun vollendeten *Atlasses* doch (fast) den gesamten Erdkreis.[16] Tatsächlich ist die „Vollständigkeit" seines Werks einer der Punkte, auf die Schrämbl ebenso stolz wie in werbender Absicht immer wieder hinweist.[17] In dieser zweiten Lesart ist es eine unter den Habsburgern, in Österreich und genauer in Wien – das in der Titelinschrift eigens genannt wird – erbrachte *verlegerische* Leistung, die mit dem Titelblatt gefeiert wird.

Dann aber ist auch das Sonnenlicht, das durch die Wolken bricht und dem Betrachter entgegenleuchtet, noch einmal neu zu dechiffrieren und nicht bloß als monarchische Erhabenheitsformel zu verstehen. Denn das Titelblatt zeigt genau das, was ‚Aufklären' in der ursprünglichen meteorologischen Bedeutung meint und auch um 1800 noch, wie bei Adelung oder Michael Denis nachzulesen ist,[18] neben der im Laufe des 18. Jahrhunderts zur Hauptbedeutung aufgestiegenen ‚intellektuellen Verbesserung'. Da die 1780er Jahre gerade in Wien eine Hochphase im Gebrauch von Aufklärungsvokabeln waren und damals auch die seit jeher beliebte Metaphorik von Licht und Sonne ubiquitär zum Ausdruck von Aufklärungserwartungen wie -forderungen verwendet wurde, die nicht zuletzt durch eine reformerisch belebte Printkultur eingelöst werden sollten,[19] liegt es sehr nahe, die Licht- und genauer Aufklärungsbildlichkeit des *Atlaß*-Titelblatts in diesem Kontext zu sehen. Ähnlichkeiten in der Bildgestaltung zeigt es insbesondere mit der Titelvignette auf den drei Bänden von Michael Denis' *Ossian*-Übersetzung von 1768/69 (s. Abb. 2) sowie mit dem 1772 publizierten Frontispiz der *Encyclopédie* von d'Alembert und Diderot (Letztere war in der Habsburgermonarchie verboten, wurde in Wien aber trotzdem gelesen und in den Salons diskutiert[20]).

16 Ein paar Karten fehlen, die Schrämbl ursprünglich vorgesehen und angekündigt hatte (Wiener Zeitung vom 08.11.1786, 2726f.), vor allem zu den Nordischen Staaten, Japan und den U.S.A. (vgl. Dörflinger, Kartographie, [Teil-]Bd. 1, wie Anm. 11, 190). Daran änderte sich auch nichts durch die fünf Karten, die Schalbacher bis 1805 hinzufügte (Kohlmaier, Verlag, wie Anm. 4, 62).

17 Vgl. die Wiener Zeitung vom 07.01.1786, 39 [noch von Schrämbls Kompagnon Trassler unterzeichnet], vom 08.11.86, 2727 sowie den Vorbericht zu Schrämbl (Hg.), Atlaß, wie Anm. 6, Bl. 2.

18 Johann Christoph Adelung, Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801), Bd. 1, Sp. 503, s.v. aufklären, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, online unter: https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung (05.09.2023); Michael Denis, Lesefrüchte. Bd. 1–2. Wien 1797, Bd. 2, 52 (auf diese Stelle hat mich das in Anm. 1 genannte Buch von N. Chr. Wolf aufmerksam gemacht); vgl. Daniel Fulda, Die Erfindung der Aufklärung. Eine Begriffs-, Bild- und Metapherngeschichte aus der ‚Sattelzeit' um 1700. In: Archiv für Begriffsgeschichte 64 (2022), 7–100, hier 28–34.

19 Vgl. [Aloys] Blumauer, Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung und Litteratur. Wien 1782, 29f., 32–35, 57f., 64–67.

20 Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Biographie. München 2017, 383 (Bericht des Grafen Karl von Zinzendorf aus den frühen 1760er Jahren); in der Toskana empfahl Leopold II., der Bruder des Kaisers, die *Encyclopédie* für den Unterricht, vgl. Robert

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

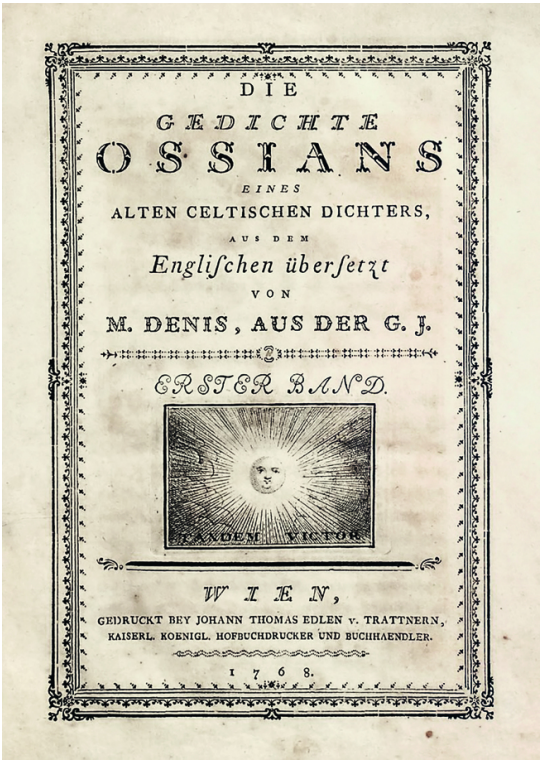

DIE
GEDICHTE
OSSIANS
EINES
ALTEN CELTISCHEN DICHTERS,
AUS DEM
Engliſchen überſetzt
VON
M. DENIS, AUS DER G. J.
ERSTER BAND.
LAUDEM VICTOR
WIEN,
GEDRUCKT BEY JOHANN THOMAS EDLEN v. TRATTNERN,
KAISERL. KOENIGL. HOFBUCHDRUCKER UND BUCHHAENDLER.
1768.

Abb. 2: M[ichael] Denis, Die Gedichte Ossians eines alten celtischen Dichters, aus dem Englischen übersetzt. Bd. 1. Wien 1768, Titelblatt. Quelle: Bayerische Staatsbibliothek.

Gemeinsam haben Denis' Titelvignette und das Titelblatt des *Atlasses* nicht zuletzt, dass die symbolische Bedeutung des Sonnenmotivs nicht eindeutig ist; so ist bei Denis eine traditionell religiöse ebenso wie die neue intellektuell-reformerische Lesart möglich. Im Frontispiz der *Encyclopédie* sind die – wie beim *Atlaß*-Titelblatt von einem verdeckten Ursprung ausgesendeten, gebündelten – Strahlen dagegen eindeutig als ‚Licht der (säkularen) Wahrheit' zu dechiffrieren, schon weil es die allegorische Figur der von Philosophie und Verstand zu enthüllenden Wahrheit ist, die vor der Lichtquelle steht, während die Figur der Theologie sich anders, nämlich

Huber, Leopold II. – ein Aufklärer? Geistige Prägung und Herrschaftsgestaltung. Masterarbeit Univ. Klagenfurt 2022, 17, online unter: https://netlibrary.aau.at/obvuklhs/content/titleinfo/8543777/full.pdf (27.12.2023); im toskanischen Livorno kam 1770–1779 ein Nachdruck mit Widmung für den habsburgischen Großherzog heraus, allerdings mit einem anderen, weniger anstößigen Frontispiz.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

‚nach oben' orientiert. Als weitere Parallele in der Bildgestaltung sei vermerkt, dass sich die Lichtquelle in beiden Fällen vertikal mittig, horizontal hingegen erhöht im Bildraum befindet.

Diese Parallelen machen es recht wahrscheinlich, dass das Titelblatt des Schrämbl'schen Atlasses Aufklärungsreminiszenzen wecken sollte und, mehr noch, einen Aufklärungsanspruch erhob, genauer: den Anspruch darauf, dass Österreich, verkörpert im Doppeladler, zentral zur Aufklärung beitrage, mithin einen Anspruch analog zu Aloys Blumauers berühmten Suggestivfragen in seinen *Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung* von 1782 („Ist nicht *Wien* der Mittelpunkt, um den sich Deutschlands kleinere und größere Planten drehen? Ist es nicht – zumal itzt – das Augenmerk von ganz Europa?"[21]). Im Jahr 1800, d. h. nach dem Einsetzen der Reaktion mit Franz II., war dies allerdings kein gängiges Statement mehr, sondern ein geradezu oppositioneller Wunsch. Dementsprechend reflektiert das Titelblatt wohl mehr die Situation der 1780er Jahre. Tatsächlich kündigte Schrämbl schon im ersten veröffentlichten Plan für seinen Atlas ein „von Meisterhand gezeichnetes und mit Sorgfalt ausgearbeitetes Titelblatt" an, „welches einst der ganzen Sammlung vorzubinden seyn wird."[22] Im Jahr 1800 brachte er ein Großprojekt zum Ende, das er, wie er gleich im ersten Satz seines „Vorberichts" betont, „vor vierzehn Jahren schon" begonnen hatte und weit früher abschließen wollte.[23] Die daraus sich ergebende historische Zugehörigkeit des *Atlasses* sowohl zur josephinischen Aufklärung – zu der sich Schrämbl in einer Ode auf den Kaiser bekannt hatte[24] – als auch zum reaktionären Patriotismus unter Franz wird von der ikonographischen Uneindeutigkeit des Titelblatts ziemlich exakt reflektiert.

2. Literarisches Feld und kartographische (De-)Zentrierung

Mit dem *Atlaß* habe ich begonnen, weil sich schon an seinem Titelblatt augenfällig machen lässt, was uns hier vor allem interessieren soll: das Verhältnis von dezidierter Lokalgebundenheit und weit über die habsburgischen Grenzen hinausgehenden Reichweiteansprüchen. Als ‚leere Mitte' bezeichne ich das von Schrämbl als Verlagsstandort gewählte Wien, weil der Verleger trotz einer zahlenstarken

21 Blumauer, Beobachtungen, wie Anm. 19, 52.

22 Wiener Zeitung vom 08.11.1786, 2726.

23 Hätte Schrämbl das ursprünglich verheißene Publikationstempo von drei Karten pro Monat halten können, so wäre der Atlas in weniger als vier Jahren vollständig gewesen, in gut fünf Jahren nach der Drosselung auf zwei Karten, die bereits nach wenigen Monaten nötig wurde. 126 Karten sollten es ursprünglich werden. Vgl. Wiener Zeitung vom 08.11.1786, 2727.

24 Mehr dazu unten in Abschnitt 4.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Produktion[25] und sehr ambitionierter Projekte, die er mit ungewöhnlicher Stetigkeit verfolgte, wenig dazu beitrug, die Kaiserstadt als Ort intellektueller Produktion zu entwickeln, sei es in gelehrt-wissenschaftlicher oder in literarischer Ausprägung. Wiener Autoren spielen in seinem Portfolio eine verschwindend geringe Rolle. Wenn er ihre Schriften verlegte bzw. druckte – etwa von Johann Baptist von Alxinger (1755–1797) oder Lorenz Haschka (1749–1827), seltener von Gottlieb Leon (1757–1830) –, so handelt es sich meist um patriotische Kasualpoesie, die wenige Seiten umfasst – ich nenne im Folgenden die Nummern der Verlagsbibliographie von Ursula Kohlmaier, die sich im Netz leicht nachsehen lassen[26] –, beispielsweise anlässlich der Tode Josephs II. (Nr. 32) und Leopolds II.,[27] des Feldmarschalls Laudon (Nr. 22) sowie der Dichter Alxinger (Nr. 70) und Denis,[28] zum Geburtstag des Kaisers (Nr. 72) oder im Kriegskontext (1789 gegen die Osmanen, später gegen die Franzosen; Nr. 23, 63, 66, 64, 65, 71, 80, 79). Im Jahr 1793 betreute Alxinger zudem die kurzlebige *Österreichische Monathsschrift*, die sich für die Fortsetzung der josephinischen Aufklärung einsetzte, von Schrämbl zusammen mit dem Prager Verleger Johann Gottfried Calve publiziert (Nr. 51). Von Wiener Geistlichen, und zwar von protestantischen öfter als von katholischen, stammen die patriotischen Predigten, die Schrämbl mitunter verlegte (Nr. 61, 67, 84, 81, 86). Dagegen brachte er nur sehr wenige Bücher von Wiener Verfassern heraus, vornehmlich zur Naturkunde und zur Medizin (Nr. 59, 62, 88). Gleichfalls kaum je beteiligt waren in Wien ansässige Autoren, wenn Schrämbl eine *Allgemeine Weltgeschichte* in 98 Bänden (Nr. 13) oder vielbändige Reisebeschreibungen über mehr oder weniger ferne Länder (s. Abschnitt V.) nachdruckte. Typischerweise waren nicht einmal die Übersetzer der im Original häufig englischen oder französischen Werke Einheimische, denn Schrämbl druckte in aller Regel schon vorhandene Übersetzungen nach – im Fall der *Weltgeschichte* bzw. *General History* von Guthrie und Gray (engl. Orig. 1764–1767) etwa die von Christian Gottlob Heyne, dem Göttinger Philologen, die 1765–1772 der Leipziger Verlag von Weidmann und Reich in Auftrag gegeben hatte[29] – und

25 Für den *Atlaß* kündigte Schrämbl eine Auflage von 3.000 Exemplaren an, was dem Maximum möglicher Abzüge von einer Druckplatte entsprach, vgl. Dörflinger, Kartographie, [Teil-]Bd. 2, wie Anm. 11, 796.

26 Vgl. https://www.wienbibliothek.at/sites/default/files/files/buchforschung/kohlmaier-ursula-franz-schrämbl.pdf (03.07.2024). Titel, die (in diesem Absatz) trotzdem in den Fußnoten genannt werden, sind in Kohlmaiers Bibliographie nicht enthalten.

27 [Johann Baptist von] Alxinger, Auf Leopolds Tod. Wien 1792.

28 Lorenz Leopold Haschka, Auf Denis Tod. Gesungen von […], im October, 1800. Wien 1800.

29 Allgemeine Weltgeschichte von der Schöpfung an bis auf gegenwärtige Zeit […] ausgefertigt von Wilhelm Guthrie / Johann Gray […]. Aus dem Englischen übersetzt. Aus den Originalschriftstellern berichtigt, und mit einer fortlaufenden Zeitrechnung und verschiednen Anmerkungen versehen von Herrn Christian Gottlob Heyne […]. Bd. 1–7. Leipzig 1765–72.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

daran anschließend die Fortsetzungen solcher Übersetzungen durch nord- und mitteldeutsche Verfasser, die ebenfalls schon in anderen Verlagen erschienen waren. Deutschsprachige Autoren publizierte Schrämbl zwar in seiner *Sammlung der vorzüglichsten Werke der deutschen Dichter und Prosaisten* (Nr. 28). Darunter war jedoch kein einziger Autor aus Wien oder einem anderen Ort der Habsburgermonarchie.

Schrämbls Verlag stellt mithin einen Paradefall dar für die von Norbert Christian Wolf vertretene These von der Unterentwicklung des literarischen Feldes in Wien und der Schwäche des Autorstatus dort, bedingt nicht zuletzt durch den von Maria Theresia und ihren Nachfolgern geförderten Nachdruck auswärtiger Autoren.[30] Um die nachgefragten Bücher aus Gegenden mit ausgeprägterer literarischer und wissenschaftlicher Buchkultur nicht importieren zu müssen, bot sich der Nachdruck ebenso an wie zur Steigerung der Chance, in diese Gegenden zu exportieren. Denn ihrer niedrigeren Preise wegen waren Nachdrucke auch jenseits der habsburgischen Grenzen gut absetzbar. Der Preis betrug oft nur halb so viel wie beim Original, was Schrämbl z. B. in seinem Verlagsverzeichnis Titel für Titel vorrechnete.[31] Das wog die Nachteile der Nachdruckausgaben – die Herstellungsqualität ließ häufig zu wünschen übrig, und es handelte sich selten um die allerneuesten Texte – für einen erheblichen, wahrscheinlich überwiegenden Teil der Käufer auf. An heimischen Autoren waren die Nachdrucker dagegen wenig interessiert, denn sie verursachten Honorarkosten, obschon in Wien vergleichsweise geringe,[32] und ließen sich im Ausland eher schlecht vermarkten – auch weil es in Wien kaum die in literaturaffineren Gegenden übliche Werbeunterstützung durch (Rezensions-)Zeitschriften gab.[33]

Schrämbls *Atlaß* hat Teil an dieser systemimmanenten Schwächung des literarischen Feldes durch den Nachdruck, obwohl es sich nach damaligen Begriffen nicht um einen solchen handelt. Zwar basieren fast alle seine Blätter auf älteren Karten, überwiegend aus Frankreich, wo die Kartographie am weitesten entwickelt war, insbesondere von Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville (1697–1782), dem „wohl

30 Vgl. Wolf, Glanz, wie Anm. 1, 73; vgl. Norbert Bachleitner / Franz M. Eybl / Ernst Fischer, Geschichte des Buchhandels in Österreich. Wiesbaden 2000, 124f., 137.

31 Vgl. [Franz Anton Schrämbl], Verzeichniß der Bücher und Landkarten, welche in der k. k. privil. F. A. Schrämblischen Kunst- und Buchhandlung in Wien um beygesetzte äußerst wohlfeile Preise zu haben sind. Wien 1796.

32 Die Autor-Klage, dass ein Wiener Verleger im Jahr 1785 lediglich drei Gulden Honorar pro Druckbogen biete, referiert Wolf, Glanz, wie Anm. 1, 232. Für seinen Beitrag zu der von Schrämbl nachgedruckten *Allgemeinen Weltgeschichte* erhielt Johannes Müller von deren Leipziger Verleger dagegen sechs Reichstaler pro Bogen = neun Gulden; vgl. Marcus Conrad, Geschichte(n) und Geschäfte. Die Publikation der ‚Allgemeinen Welthistorie' im Verlag Gebauer in Halle (1744–1814). Wiesbaden 2010, 222.

33 Vgl. [Johann Pezzl,] Skizze von Wien. H. 4. Wien – Leipzig 1787, 476.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

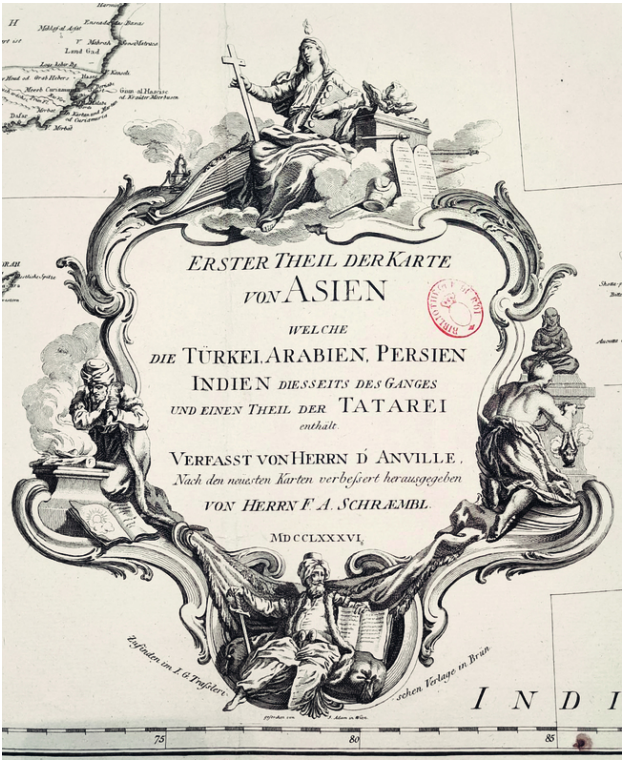


Abb. 3: Erster Theil der Karte von Asien welche die Türkei, Arabien, Persien Indien diesseits des Ganges und einen Theil der Tatarei enthält. Verfasst von Herrn D'Anville. Neu herausgegeben von Herrn F. A. Schraembl. Brünn 1786, 39 x 77 cm, gestochen von J[akob] Adam (1748–1811) = Bl. 11 des *Allgemeinen großen Atlasses*, Titelvignette.
Quelle: Bibliothèque nationale de France, Paris.

bedeutendsten Kartographen des 18. Jahrhunderts" (s. Abb 3).[34] Deshalb konnten sie erheblich billiger sein, „manchmal", so Schrämbl, um den Faktor „sechs und mehr"[35] (ein Kartenblatt kostete bei Pränumeration nur 20 Kreuzer und 30 im Einzelverkauf, was sehr „knapp kalkuliert" und nur bei gutem Absatz vertretbar war;[36] 60 Kreuzer machten einen Gulden). Da die Vorlage-Karten mit ihren überaus zahlreichen geographischen Namen übersetzt und überdies, was der Verleger

34 Dörflinger, Kartographie, [Teil-]Bd. 1, wie Anm. 11, 192.

35 Wiener Zeitung vom 08.11.1786, 2727.

36 Dörflinger, Kartographie, [Teil-]Bd. 2, wie Anm. 11, 800; vgl. [Schrämbl,] Verzeichniß, wie Anm. 31, 23. Die gewählte Art der Kolorierung – nämlich der eingezeichneten Grenzen – hält

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

immer wieder betonte, auf den neuesten Stand der politischen Entwicklung und des geographischen Wissens gebracht wurden, galt diese Art der Übernahme weder als Nachdruck noch als Plagiat. (Gleiches galt für den Fall einer Übersetzung fremdsprachiger Bücher.) Vielmehr brachte der *Atlas* seinem Verleger vorwiegend Lob ein.[37] Selbst die mitteldeutsche Kritik fiel recht sachlich aus, ohne allerdings auf die gewohnte Pose historischer Überlegenheit zu verzichten.[38]

Der für uns wichtige Punkt ist: Als Nachdrucker (nach unseren Begriffen) nutzte Schrämbl nur partiell das kartographische Potential, das um die Jahrhundertwende gerade in Wien sprunghaft wuchs. Wie der Wiener Kartographiehistoriker Johannes Dörflinger schreibt, „entwickelte sich Wien im ausgehenden 18. Jahrhundert zu einem der Mittelpunkte europäischer Kartographie; die kaiserliche Haupt- und Residenzstadt überflügelte in relativ kurzer Zeit die traditionsreichen Zentren Nürnberg und Augsburg und wetteiferte zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Berlin und dem ebenfalls kometenhaft aufgestiegenen Weimar um die kartographische Vorrangstellung im deutschsprachigen Raum."[39] Die Mitarbeiter, die Schrämbl als Nachdrucker für seinen *Atlaß* brauchte, waren aber weniger Geo- und Kartographen als Zeichner und Stecher. Nicht weniger als ein Dutzend Graveure hat die kartographiehistorische Forschung namhaft gemacht.[40] Schrämbl profitierte hier vom rasanten Aufschwung der Stecherkunst, den die 1766 gegründete k.k. Kupferstecher-Academie in Gang gebracht hatte, und seine Aufträge trugen ihrerseits dazu bei: „die Begründung des hervorragenden Rufes der Wiener Kartenstichkunst geht zu einem ganz wesentlichen Teil auf das Konto des Schrämblschen Werkes".[41] Lediglich auf ein Drittel jenes Dutzends Graveure belief sich die Zahl der aus Österreich stammenden Kartographen, die der Verleger für die Überarbeitung der Vorlagen sowie den Neuentwurf „einiger weniger Karten" (nämlich von Ungarn, Siebenbürgen und Bosnien) heranzog.[42] Der mitarbeitende Anonymus, den Schrämbl als einen der „größten Geographen Deutschlands" anpreist, ist überdies ein Auswärtiger:

---

die Mitte zwischen der noch aufwendigeren Flächenkolorierung, wie manche Vorlagen-Karten sie aufweisen, und dem völligen Verzicht auf Farbe.

37 Vgl. Joseph Marx von Liechtenstern (Hg.), Archiv für Geographie und Statistik ihre Hilfswissenschaften und Litteratur. Bd. 1. Wien 1801, 186–192.

38 A[dam] C[hristian] Gaspari / F[riedrich] J[ustin] Bertuch (Hg.), Allgemeine Geographische Ephemeriden. Bd. 10. Weimar 1802, 146–155. Zur Kritik, Schrämbls Karten seien nicht auf dem aktuellen Stand, vgl. 149.

39 Johannes Dörflinger / Robert Wagner / Franz Wawrik, Descriptio Austriae. Österreich und seine Nachbarn im Kartenbild von der Spätantike bis ins 19. Jahrhundert. Wien 1977, 33 (der Abschnitt zum 18. Jh. stammt von J. Dörflinger).

40 Vgl. Dörflinger, Kartographie, [Teil-]Bd. 1, wie Anm. 11, 196.

41 Ebd., 204.

42 Vgl. ebd., 194. Das Zitat bei Kohlmaier, Verlag, wie Anm. 4, 63.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Daniel Friedrich Sotzmann (1754–1840),[43] ein gebürtiger Spandauer, der seit 1796 als Kartograph der Preußischen Akademie der Wissenschaften amtierte.



Abb. 4: Neueste Generalkarte von Deutschland in XXIV Blättern. Nach Büschings Erdbeschreibung nach Chauchards nach anderen neuesten Karten Verbessert herausgegeben von F. A. Schraembl. Wien 1797, je 41 x 55 cm, gestochen von C[arl] R[obert] Schindelmayer (1769–1839) u. a. = Bl. 46 bis 69 des *Allgemeinen großen Atlasses*.
Quelle: David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, Stanford Libraries.

In summa lässt sich sagen, dass Schrämbls *Atlaß* weniger ein Wiener Werk als ein aus den führenden Ländern der europäischen Aufklärung zusammengetragenes

43 So schon Liechtenstern (Hg.), Archiv, wie Anm. 37, 187.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

darstellt. Im Ensemble der 133 Kartenblätter kommen sowohl sein kompilatorischer Charakter als auch die relativ schwache heimische Zufuhr dadurch zum Ausdruck, dass es keine einzige Karte oder Kartenreihe gibt, die die habsburgischen Länder als ein Herrschaftsgebiet, ein Ganzes zeigt. Das Habsburgerreich oder genauer seine Hauptmasse finden wir zunächst im Südosten der nördlichen Hälfte bzw. im Nordosten der südlichen Hälfte der ersten Europa-Karte nach d'Anville (s. Abb. 5a und b) sowie auf den südöstlichen Blättern der „Generalkarte von Deutschland", die aus 24 Einzelblättern besteht (s. Abb. 4). Beide Karten(gruppen) erfassen indes nur Teile der Habsburgermonarchie. Mehrere separate Karten bzw. Kartenfolgen, die Schrämbl ganz neu hat anfertigen lassen, decken andere Teile – Ungarn, Siebenbürgen und das Banat (Nr. 72 D–72 K)[44] sowie die Österreichischen Niederlande (Nr. 81–84) – ab, oder mit Tirol (Nr. 72 A–B) auch einen Teil, den die Deutschlandkarte ebenfalls zeigt. Ursprünglich geplant war hingegen, „Deutschland und die österreichischen Staaten" in einheitlichem Maßstab und als geschlossene Gruppe anzubieten.[45] Das hätte Deutschland in Gestalt des Heiligen Römischen Reiches und die Habsburgermonarchie auf eine Stufe gestellt und hätte der doppelten Hauptstadtfunktion Wiens entsprochen. Wie bei manch anderem hochfliegenden Anspruch des josephinischen Jahrzehnts blieb es jedoch bei einem Plan. Zur Ausführung gab es weder hinreichend öffentlich zugängliche Kartenwerke, noch reichte die ökonomische Potenz des Verlages aus, um die im Lande vorhandene Expertise zu mobilisieren.[46] Den Anspruch, der mit der zentralen und sogar erhöhten Position des Doppeladlers auf dem Titelblatt erhoben wird, vermag das Kartenensemble des *Allgemeinen großen Atlasses* nicht zu untermauern. Durch seine betont habsburgische Ikonographie macht das zum Abschluss des *Atlasses* nachgelieferte Titelblatt vielmehr darauf aufmerksam, welcher habsburgisch-patriotische Anspruch kartographisch uneingelöst blieb.[47]

44 Diese Karte wurde 1790 zuerst separat veröffentlicht; in den Atlas wurde sie erst 1801 aufgenommen, vermutlich weil die angekündigte Habsburgerreichkarte nicht gelang. Die Nummerierung folgt dem Verzeichnis bei Kohlmaier, Verlag, wie Anm. 4, 66–73.

45 Wiener Zeitung vom 08.11.1786, 2726.

46 Was, so das *Lexikon zur Geschichte der Kartographie* (in Verb. mit d. Öst. Akad. d. Wiss.n redigiert u. hg. von Erik Arnberger, bearb. von Ingrid Kretschmer. Wien 1986, Bd. 2, 566), nicht an der mangelnden Expertise lag. Die aus militärischen Gründen ab 1764 durchgeführte kartographische Aufnahme des gesamten Habsburgerreiches erbrachte bessere Ergebnisse als das berühmte Kartenwerk Cassini de Thurys von Frankreich, doch blieb sie der Öffentlichkeit verborgen. Im Druck erschien lediglich eine im Maßstab verkleinerte Karte der österreichischen Niederlande. Sie lag der Schrämbl'schen (Bl. 81–84) zugrunde.

47 Dass sein *Atlaß* in habsburgisch-patriotischer Hinsicht nicht leistete, was er sollte, war Schrämbl bewusst. Im Verlagsverzeichnis von 1796 heißt es, dass „man sich die vollständigere der politischen Würde Österreichs angemessene Bearbeitung aller diese Monarchie ausmachenden Provinzen für

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

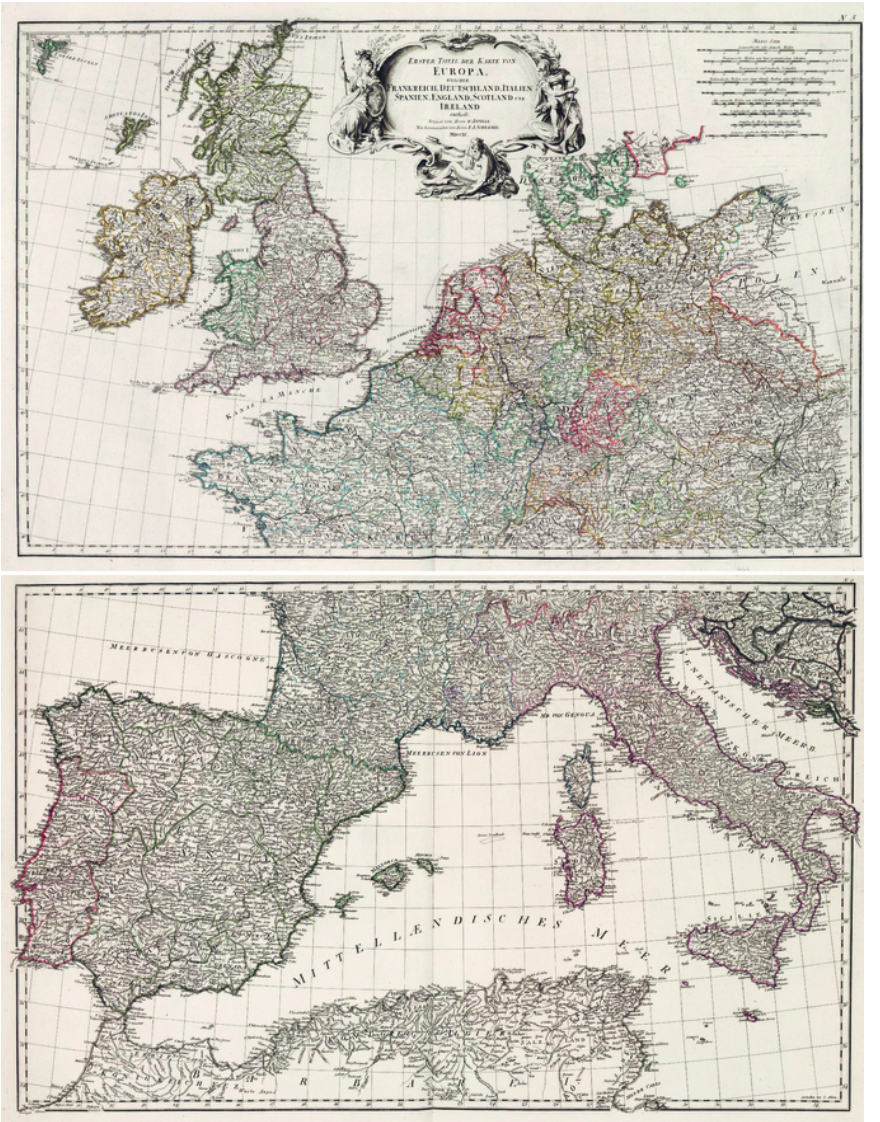


Abb. 5a und b: Erster Theil der Karte von Europa, welcher Frankreich, Deutschland, Italien[,] Spanien, England, Scotland und Ireland enthaelt. Verfasst von Herrn D'Anville. Neu herausgegeben von Herrn F. A. Schraembl. Wien 1790, 2 Blätter, je 52 x 82 cm, gestochen von I[akob] Adam = Bl. 5 u. 6 des *Allgemeinen großen Atlasses*. Quelle: David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, Stanford Libraries.

einen künftigen ganz eigenen Plan vorbehält, wo sodann […] für Österreichs Staaten allein ein Atlaß von wenigstens 60 Blättern entstehen soll" ([Schrämbl], Verzeichniß, wie Anm. 31, 29).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

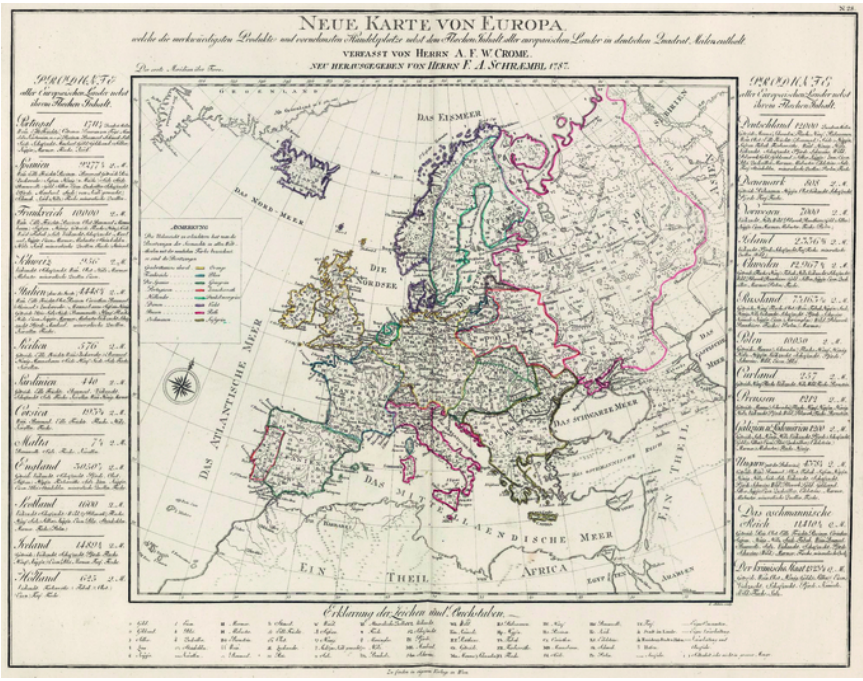


Abb. 6: Neue Karte von Europa, welche die merkwürdigsten Produkte und vornehmsten Handelsplætze nebst dem Flæchen-Inhalt aller europaeischen Lænder in deutschen Quadrat Meilen enthælt. Verfasst von Herrn A. F. W. Crome. Neu herausgegeben von Herrn F. A. Schraembl. Wien 1787, 56 x 72 cm, gestochen von Jakob Adam = Bl. 28 des *Allgemeinen großen Atlasses*. Quelle: David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, Stanford Libraries.

Es ist keine Spezialität nur des Schrämbl'schen Titelblatts, für sich selbst Zentralität zu behaupten, und sei es ‚bloß' bildlich. Kartographisch tat dies etwa die sog. Produkten-„Karte von Europa", die der am Dessauer Philanthropin wirkende August Friedrich Wilhelm Crome (1753–1833) entworfen und seinem Landesherrn, dem Fürsten von Anhalt-Dessau, gewidmet hat. Hier geht der senkrechte Meridian in der Blattmitte exakt durch die Residenzstadt Dessau, die außerdem auch horizontal genau in der Kartenmitte liegt. Schrämbl hat Cromes Karte getreu nachstechen lassen, abzüglich nur der Widmung an den Dessauer Fürsten (s. Abb. 6). Hingegen hat er keine Karte gefunden oder eben neu zeichnen lassen, die das 25-fach größere und politisch viel bedeutsamere Wien in eine ähnliche Position rücken würde. Auf der großen Reichs- oder Deutschland-Karte befindet sich Wien vielmehr in einer ausgesprochenen Randlage – wie zur Bestätigung der peripheren Stellung, die dem Geistesleben und der Verlagsproduktion der Kaiserstadt in der Wahrnehmung vieler Nord- und Mitteldeutscher zukam.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

3. Die eigene Literatur der anderen: Schrämbls „Deutsche Classiker“

Der *Allgemeine Große Atlaß* ist die ambitionierteste Unternehmung des Schrämbl-Verlags, aber weder die umfangreichste noch die innovativste und bahnbrechendste. Die drei letzten Superlative kommen vielmehr der *Sammlung der vorzüglichsten Werke deutscher Dichter und Prosaisten* zu. Ihre etwa 140 Bände erschienen ab 1789 und sogar über Schrämbls Tod hinaus, als der Verlag der gut etablierten Reihe an Christian Krotz (ca. 1744–1813) überging, und weiterhin mit dem Namen ihres Begründers auf dem Titelblatt. Bekannt wurde die Reihe als „Sammlung deutscher Klassiker“, denn so nannte Schrämbl sie in zahlreichen Ankündigungen in der *Wiener Zeitung*,[48] in seinem Verlagskatalog[49] sowie in seinen „Vorberichten“, kurzen, eher floskelhaften Begründungen, warum ein Autor in dieser Reihe vertreten sein müsse, d. h. nachgedruckt wurde.[50] Das auf 18 Autoren, von Albrecht von Haller (1709–1777) als dem ältesten bis Ludwig Hölty (1748–1776) als jüngstem, angewandte Etikett ‚Klassiker‘ diente Schrämbl einerseits zur Werbung sowie als Rechtfertigung des Nachdrucks. Der war im Habsburgerreich zwar legal, wenn außer Landes publizierte Werke nachgedruckt wurden – was bei den durchweg nord- und mitteldeutschen ‚Klassikern‘ Schrämbls der Fall war –, doch stand er unter scharfer moralischer Kritik seitens der meisten Autoren sowie der Originalverleger und galt in Wien als Hemmnis einer eigenständigen literarischen Entwicklung.[51] Andererseits spricht einiges dafür, dass Schrämbl ein genuin ‚nationalliterarisches‘ Interesse hatte und den in jüngster Zeit aufgetretenen besten „deutschen Dichtern und Prosaisten“ zur Anerkennung ihrer Gleichrangigkeit mit den bereits anerkannten ‚Klassikern‘ anderer Länder sowie der Antike verhelfen wollte.

Seine *Sammlung* antwortete mithin auf die seit Mitte des 18. Jahrhunderts immer stärker und dringender gewordene Klassiker-*Erwartung* in der deutschen Literaturgesellschaft.[52] Auch in Wien pflegte man diese Erwartung, seitdem dort Dichter auftraten, die Maß am mittel- und norddeutsch dominierten überregionalen Literaturdiskurs nahmen. Michael Denis fasste sie 1778 in lateinische Distichen: „Non Tamesis, non Tibris habet, non Sequana tantum / Nomina divinis inclita

48 Vgl. die Wiener Zeitung vom 07.03.1789, 558f.; 03.06.1789, 1414; 20.06.1789, 1579; 24.06.1789, 1618; 01.08.1789, 1967; 05.08.1789, 1998; 28.04.1790, 1007; 16.06.1790, 1589; 19.06.1790, 1621; 14.08,1790, 2114; 14.05.1791, 1299; 21.05.1791, 1369; 31.03.1792, 868; 31.08.1796, 2542.

49 [Schrämbl], Verzeichniß, wie Anm. 31, 12.

50 Zum ersten Mal ist das im zweiten Band der Fall, vgl. Gottfried August Bürger, Gedichte. Bd. 1. Wien 1789, Vorbericht [n. pag.].

51 Vgl. Wolf, Glanz, wie Anm. 1, 228–234.

52 Ausführlich dazu Fulda, „Klassiker“, wie Anm. 9, 11–22; sowie Franz M. Eybl, Zur Materialität des Klassischen vor 1800. Kanonisierungsformationen zwischen Herder und Schrämbl. In: Sebastian Böhmer / Daniel Fulda / Marcel Lepper (Hg.): Klassiker zwischen Materialität und Materialismus. Ein Produkt von Buchgestaltung, Diskurs und Ökonomie. Göttingen 2025 [in Vorbereitung].

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

carminibus; / Sunt etiam, queis se jactet Germania, Bardi, / Queis arcet summam guerna corona diem."[53] Mit der beanspruchten Gleichrangigkeit in der vernakulären Literaturproduktion stand diese Sprachwahl freilich in einem performativen Selbstwiderspruch, und auch die beigegebene deutsche Übersetzung war wenig geeignet, den Beweis dafür zu liefern, dass der reklamierte Rang in Wien tatsächlich erreicht wurde: „Nicht nur die Themse, Tiber und Seine haben Männer, die durch unsterbliche Gedichte berühmt sind: auch Deutschland hat Barden, auf die es stolz seyn kann; derer Eichenkranz der ewigen Vergessenheit trotzt."[54] Wohlgemerkt zielte die deutsche oder Wiener Klassiker-Erwartung nicht genuin auf materielle Erfüllung in Gestalt einer Buchreihe. Vielmehr war sie mit eher vagen Vorstellungen von einer konsensuellen Anerkennung der künftigen Klassiker im deutschen Publikum sowie bei den europäischen Nachbarn verbunden. Schrämbls originellste Leistung ist es, erkannt zu haben, dass jene Erwartung eine Chance für sein verlegerisches Geschäft bot. In der *Wiener Zeitung* kündigt er seine *Sammlung* wie folgt an:

> England und Frankreich besitzen die vornehmsten Werke ihrer Klassiker in schönen, gleichen [meint: einheitlichen], und bequemen Auflagen [meint: Ausgaben]. Wir Deutsche haben noch keine ähnliche Sammlung. […] Alle Werke unserer, jedoch nur der schon entschiedenermassen klassischen deutschen Dichter und Prosaisten werden von mir in einerley Formate, auf feinem Postpapiere, mit einerley Lettern und kostbaren Kupfern geliefert, und es wird monatlich von dieser Sammlung ein Bändchen […] erscheinen.[55]

Eine Klassiker-Reihe herauszubringen ließ sich als patriotisches Verdienst darstellen. Von der habsburgischen Zensurbehörde erlangte Schrämbl die Erlaubnis, eine Wieland-Ausgabe zu drucken, unter Hinweis auf seine ausdrücklich so genannte *Sammlung deutscher Klassiker*.[56]

Die *Sammlung* wirkte wie ein Startschuss für eine regelrechte Welle von Klassiker-Reihen. Schrämbls Wiener Kollege Joseph Edler von Baumeister begann gleichzeitig mit einer solchen Reihe, sogar mit demselben Titel, demselben günstigen Preis und derselben Antiqua-Schrifttype.[57] Die Werbung für eine weitere Reihe in ähnlicher

53 Deutschlands Neuere Dichter. Eine lateinische Ode von J. Denis und der Uebersetzung des Freyherrn [Joseph Friedrich] von Retzer. o. O. 1778, [)(2^{v}].

54 Ebd.,)(3^{r}.

55 Wiener Zeitung vom 07.03.1789, 558f.

56 Vgl. Stephan Füssel, Studien zur Verlagsgeschichte und zur Verlegertypologie der Goethe-Zeit. Berlin – New York, 278.

57 Schrämbls Darstellung zufolge sollte Baumeister ursprünglich für ihn drucken; er hätte sich also dessen Idee angeeignet und auch in dieser Hinsicht als Raubdrucker agiert; vgl. Wiener Zeitung vom 07.03.1789, 558. Die ersten Bände der *Sammlung* wurden dann bei Ignaz Alberti gedruckt.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Machart, die 1815 von den Wiener Buchhändlern Christian Kaulfuß und Carl Ambruster gestartet wurde und bis 1820 auf 42 Bände kam, stellte die ausgewählten Autoren ebenfalls als „deutsche[] Classiker[]" vor.[58] Außerhalb Wiens wurde der neue Produkttyp von dem Zwickauer Verleger Friedrich Schumann adaptiert; er brachte 1810 bis 1828 die *Etui-Bibliothek der deutschen Classiker* in annähernd 100 Sedezbändchen heraus. In Schweden erschien seit 1811 eine *Bibliothek der deutschen Classiker* genannte Reihe von 76 Bänden. In Karlsruhe stellte sich seit 1814 ein ganzer Verlag unter das Klassiker-Label, indem er sich *Bureau der deutschen Classiker* nannte. Man geht daher nicht zu weit, wenn man die objektive Leistung und literaturgeschichtliche Bedeutung dieses erfolgreichen Geschäftsmodells so zusammenfasst: Die Kategorie „deutscher Klassiker" hat sich auf dem Buchmarkt und via Buchmarkt durchgesetzt, und zwar von Wien aus, wenn auch ohne Wiener Autoren (‚Wien als leere Mitte'). Während der deutsche Klassiker-Diskurs bisher von starken Schwankungen zwischen immer neuen Ausrufungen von nun endlich auftretenden Klassikern einerseits und zweifelnden Einwendungen andererseits geprägt war, beendete der buchhändlerische Erfolg von Schrämbls *Sammlung* die damit verbundene Unsicherheit, indem er das Vorhandensein deutscher Klassiker ‚bewies', und dies in einer handgreiflichen Weise, die sich auf ästhetische Streitfragen nicht einzulassen brauchte.

Gibt es gute Gründe dafür, dass Wien dabei eine so zentrale Rolle spielte? Um auf diese Frage antworten zu können, muss man sich klarmachen, dass es nicht um die Begünstigung ‚klassischer' Autorschaft und die Hervorbringung entsprechender Werke *am Ort* geht, sondern um den Aufbau eines den ganzen deutschen Sprachraum abdeckenden Re-Produktions- und Distributionssystems für *andernorts* entstandene Texte. Die „deutschen Classiker" bilden für Schrämbl die ‚eigene Literatur der anderen', soll heißen die ‚eigene', weil er sich selbst der deutschen Nation zurechnet, aber geschaffen von den ‚anderen', nämlich den in Nord- und Mitteldeutschland ansässigen protestantischen Autoren. Um den „deutschen Klassikern" gesellschaftliche Anerkennung zu verschaffen, waren aber gerade in Wien die Bedingungen hervorragend, denn hier stand die Buchproduktion wie nirgends sonst im Reich unter der „ungebremsten Wirksamkeit von Marktmechanismen",[59] so dass Literatur vornehmlich „als Ware" fungierte.[60] Der auf Verlegerseite ver-

58 Anzeige in der Wiener Zeitung vom 19.06.1815, 1189.

59 Norbert Christian Wolf, Der Raum der Literatur im Feld der Macht. Strukturwandel im theresianischen und josephinischen Zeitalter. In: Franz M. Eybl (Hg.), Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des theresianischen Zeitalters. Wien 2002, 45–79, hier 56.

60 Peter Eigner, Buchdruck in Wien im 18. Jahrhundert. Entwicklungen, Einflussfaktoren, Charakteristika. In: Christoph Augustynowicz / Johannes Frimmel (Hg.), Der Buchdrucker Maria Theresias. Johann Thomas Trattner (1719–1798) und sein Medienimperium. Wiesbaden 2019, 9–27, hier 19.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

schärft geschäftliche, auf Leser- bzw. Käuferseite oft konsumistische Blick auf die deutsche Literatur dürfte es erleichtert haben, deren prominente Autoren zu einem Zeitpunkt als „deutsche Klassiker" zu präsentieren bzw. zu akzeptieren, als die ästhetisch Urteilenden sich in dieser Einschätzung noch gar nicht einig waren. Während die literarische Öffentlichkeit Mittel- und Norddeutschlands kontrovers über die Frage diskutierte, was Klassiker seien und wer in Deutschland womöglich als solcher gelten könne, gewann die Klassiker-Kategorie im der ästhetischen Theorie abgeneigten Wien schnell allgemein anerkannte Wirkung. Dazu trug sicherlich auch bei, dass sich Schrämbls Auswahl der als Klassiker kanonisierten Autoren an einem empfindsam moderierten, spätaufklärerischen Laien-Geschmack orientierte, den er weder durch die Regelbrüche der Stürmer und Dränger noch durch die romantische Verabsolutierung der Poesie herausforderte. Dass er damit den Geschmack traf, der gerade in Wien, wenn auch keineswegs nur dort herrschte, belegt die weitgehende Übereinstimmung seiner Autorenliste mit den (nicht metaphorischen) Vorlieben der Bücherwürmer im gleichnamigen Spottgedicht auf einen lesefaulen Wiener Bücherkäufer von Joseph Franz Ratschky (1757–1810), wo die Brüder Schlegel nicht einmal den ‚literarisch höchst interessierten' Würmern munden.[61]

Es mag den Wünschen von Literaturwissenschaftlern widersprechen, aber wir können, ja müssen feststellen: Gerade jene nicht genuin literarische Disposition förderte in Wien die Klassikerproduktion. Dadurch begünstigt wurden sowohl ein Geschäftsgebaren, das die Spielräume und Grauzonen des Verlagsrechts hemmungslos ausnutzte, als auch der Einsatz der Höchstwert-Kategorie ‚Klassiker' als Legitimations- und Werbeinstrument. Auf der Rezipientenseite wiederum hatte Wien den Vorteil, die einwohnerstärkste Stadt des Reiches zu sein mit einem Adel, der reichlich Übung im Demonstrativkonsum hatte. Optisch und haptisch ansprechende Bücher, wie Schrämbl sie anbot, fanden hier mehr als andernorts ein geneigtes Publikum. Aloys Blumauer (1755–1798) jubelte und klagte zugleich: „fast jeder nur halb bemittelte Privatmann hält sich – wärs auch nur um ein paar Zimmerwände damit zu tapeziren – eine kleine Bibliothek".[62] Dass sich „Classiker" besonders gut dazu eigneten, von „vermögliche[n] Besitzer[n]" aufwendig gebunden und in „prächtige[] Bücherschränke" gestellt zu werden, fügte 1797 Denis hinzu.[63] Tatsächlich fand Schrämbl für seine Klassiker-Reihe zahlreiche adlige Abnehmer, bis hinauf zu Grafen und Fürsten.[64] Wenn seine als „sehr nied-

61 Vgl. Joseph Franz Ratschky, Die Bücherwürmer. Wien im März 1802. In: Edith Rosenstrauch-Königsberg (Hg.), Literatur der Aufklärung. 1765–1800. Berlin 1988, 294f.

62 Blumauer, Beobachtungen, wie Anm. 19, 54.

63 Denis, Lesefrüchte, wie Anm. 18, Bd. 1, 64.

64 Vgl. die Detailangaben bei Friedrich Wilhelm Schembor, Meinungsbeeinflussung durch Zensur und Druckförderung in der Napoleonischen Zeit. Eine Dokumentation auf Grund der Akten der

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

lich[]“[65] gelobten Produkte womöglich seltener gelesen wurden, konnte dies dem Geschäftsmann, sei er Verleger oder Buchbinder, ziemlich egal sein.

4. Troppau als Vorlauf

Ausgerechnet Schrämbl scheint indessen nicht nur geschäftlich motiviert gewesen zu sein. Schauen wir etwas näher auf Person und Lebensweg des Verlegers, nicht um das Individuelle über die Strukturen zu stellen, sondern um die Strukturen, die hier ingeniös genutzt wurden, deutlicher zu erkennen. 1751 in Wien geboren, erhielt Schrämbl dort eine „gründliche akademische Ausbildung“.[66] Beruflich war er zunächst im von Maria Theresia reformierten Schulwesen tätig, und zwar als Direktor der k.k. Normalschule in Troppau, der Hauptstadt von Österreichisch Schlesien (heute Opava im Nordosten von Tschechien). Für unsere Frage nach den Ermöglichungsfaktoren seiner „deutschen Klassiker“ ist diese Station gleich dreifach wichtig.

Erstens in pädagogischer Hinsicht: Normalschulen waren die neuen Musterschulen nach dem Ende des jesuitisch geleiteten Schulwesens; in jeder Provinz sollte es eine geben. Dort wurden die Lehrer ausgebildet, die dann an andere Schulen geschickt wurden. Als Direktor einer Normalschule fungierte Schrämbl also schon früh als Multiplikator, dessen Aufgabe es war, Normen zu setzen und zu verbreiten. Und zwar auch auf literarischem Gebiet: Die 1775 erlassene Schulordnung sah in den Gymnasien ausdrücklich die Lektüre „deutsche[r] klassische[r] Schriftsteller auch Dichter“ vor, die sogar schon „deutsche Klassiker“ genannt wurden.[67] Das muss nicht so emphatisch gemeint gewesen sein, wie es heute klingt, wurden die *antiken* ‚Klassiker‘ doch seit jeher in den Gymnasien studiert, um sich in den alten Sprachen zu üben. In der *Klasse* gelesen zu werden bildet ja eine der etymologischen Wurzeln des Klassikerbegriffs[68] neben jener Stelle bei Gellius (*Noctes Atticae* XIX

Obersten Polizei- und Zensurhofstelle. Wien 2010, 78, Phaidra der Universität Wien, online unter: https://phaidra.univie.ac.at/detail/o:62678 (22.11.2023): Die 187 in Wien ansässigen Pränumeranten waren überwiegend Adlige. Die fast 1000 Exemplare, die an auswärtige Buchhändler gingen, dürften dagegen im Durchschnitt weniger illustre Abnehmer gefunden haben.

65 Verzeichniß deutscher Bücher, die zu finden sind bey Levrault, Schoell et Comp[e]. Catalogue de livres allemands qui se trouvent chez Levrault, Schoell et Comp[e]. Paris 1805, 59.

66 Constant[in] von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Bd. 31. Wien 1876, 254.

67 Zit. nach Karl Wotke, Das Oesterreichische Gymnasium im Zeitalter Maria Theresias. Bd. 1: Texte nebst Erläuterungen. Berlin 1905, 108, 115, 127, 129.

68 1774 notierte Adelung als Grundbedeutung für den „classische[n] Schriftsteller, autor classicus“ noch: „der in den Schul-Classen gelesen wird“ (Johann Christoph Adelung, Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches Der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

8, 15), wo der hervorragende Autor mit einem Bürger der höchsten Steuerklasse verglichen wird.

Mit als Klassiker bezeichneten, wenngleich nicht unbedingt zu nationalliterarischer Repräsentanz erhobenen deutschen Autoren der Gegenwart hatte es Schrämbl jedenfalls schon in seinem ersten Beruf als Schulbeamter zu tun. Und es wurde ihm hier nahegelegt, in der Klassikerlektüre einen Bildungswert zu erblicken, der so viel Gewicht hat, dass er an die Stelle der bisherigen religiösen Bildungsinhalte treten kann und der Staat ihn an alle Gymnasiasten zu vermitteln sucht. Bei Schrämbl als jungem Schulbeamten finden wir mithin einiges, das sein wenige Jahre später betriebenes Geschäft mit den „deutschen Klassikern" in ein verändertes Licht stellt: Konnten wir uns den Verleger vorhin nur als Geschäftsmann vorstellen, der ingeniös mit der Werbekraft des Klassiker-Prädikats kalkulierte, so stoßen wir nun auf einen Pädagogen mit weitem Bildungs- wie Wirkungshorizont, dessen Beruf es ist, die „deutschen Klassiker" als Mittel zur Kultivierung ihrer Leser zu betrachten. Dass ausgerechnet Schrämbl auf die Idee kam, seine Nachdruck-Reihe als „deutsche Klassiker" zu präsentieren, hängt sehr wahrscheinlich mit seiner pädagogischen Leitungstätigkeit zusammen, die er ein Jahrzehnt lang ausübte, bevor er Ende 1786 zurück nach Wien ging, um dort Verlagsgeschäfte zu betreiben.[69] Dafür spricht auch, dass die Auswahl der Autoren für seine Klassiker-Reihe weitgehend dem gymnasialen Kanon nach der theresianischen Reform entspricht, denn nun galten Gottsched und die Gottschedianer als überholt, während Wieland sowie Klopstock und weitere ‚Barden' wie Gerstenberg als ‚moderne' Autoren hinzukamen (und die Stürmer und Dränger nicht als schultauglich erachtet wurden).[70] Als Verleger ging Schrämbl allein mit Gottfried August Bürger (1747–1794) über die Grenzen des Gymnasialkanons hinaus, sicherlich wegen Bürgers außerordentlicher Popularität im Lesepublikum.

---

der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Bd. 1–5. Leipzig 1774, Bd. 1, Sp. 1208, s. v. classisch).

69 Ohne auf die Klassiker-Reihe Bezug zu nehmen, rechnet ihn Herbert Zeman, Der Drucker-Verleger Joseph Ritter von Kurzböck und seine Bedeutung für die österreichische Literatur des 18. Jahrhunderts. In: ders. (Hg.), Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. [Bd. 2:] Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830). Teilbd. 1. Graz 1979, 143–178, hier 144 dem Typ des „kulturpädagogisch interessierten Verlegers" zu, im Unterschied zum „Typus des weltanschaulich-politisch engagierten Buchhändler-Verlegers".

70 Vgl. Georg Jäger, Zur literarischen Gymnasialbildung in Österreich von der Aufklärung bis zum Vormärz. In: ders. (Hg.), Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. Bd. 2,1, 85–118, hier 109f.; denselben Kanon finden wir bei Michael Denis, damals Professor für Schöne Wissenschaften am Theresianum, der Wiener Ritterakademie, vgl. Denis, Dichter, wie Anm. 53. Wohlgemerkt druckte Schrämbl durchaus Autoren, die in den Schulauswahlen oder bei Denis nicht vorkommen. Diese Autoren blieben ästhetisch aber in den Grenzen des so umrissenen Kanons.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Als Kompagnon war er zudem bereits in Troppau an Verlagsgeschäften beteiligt, nämlich im Verlag des seit 1780 dort tätigen Joseph Georg Trassler (1759–1816), einem gebürtigen Wiener wie Schrämbl, der Buchdrucker gelernt hatte, unter anderem bei dem ‚Nachdrucker-König' Trattner.[71] Mit ihrer ‚Troppauer Bücherausgabe' zählten die beiden zu den erfolgreichsten Nachdruckern der Habsburgermonarchie. Die periphere Lage Troppaus nur wenige Kilometer von der Nordgrenze der Monarchie entfernt wirkte dabei wohl nicht nur als Erschwernis, sondern auch begünstigend, weil der preußische Absatzmarkt nah war. Eine zweisprachige Ausgabe von Voltaires *Henriade* mit Schrämbls Übersetzung erschien jedenfalls sowohl in Breslau[72] als auch im Wiener Verlag von Joseph Kurzbeck/Kurzböck (Wien liegt 250km entfernt von Troppau, das buchhändlerisch damals bedeutendere Breslau 160km).[73] Bezeichnend ist Schrämbls *Henriade*-Ausgabe auch von ihrem Inhalt her: Der Voltaire'schen Feier eines vorbildlich toleranten Herrschers vorangestellt ist eine zweifellos selbstverfasste Ode „An Joseph den Zweyten, Kaiser der Deutschen" als „Stifter der Duldsamkeit" und Gerechtigkeit, als Vorkämpfer von Freiheit und Menschlichkeit.[74] Fast noch auffälliger als diese Panegyrik auf eine im aufklärerischen Sinne vorbildliche Herrschaft sind der deutsch-patriotische Akzent sowie der klopstock'sche Stil der Ode im zweiten asklepiadeischen Strophenmaß, der diesen Akzent ästhetisch unterstreichen soll durch wörtliche Anklänge an Klopstocks „Zürchersee".[75] Dreifach werden die angeblich typisch deutschen Tugenden Josephs gepriesen (vgl. V. 6–7) und seine Herrschaft über „Germanien" (V. 4), also nicht (bloß) über das Habsburgerreich. Politisch wie ästhetisch ist die Ode ein Statement, das Anschlüsse an den deutschen Norden herstellen möchte – das ist der zweite Punkt, in dem Schrämbls Troppauer Tätigkeit die Klassiker-

71 Vgl. V. Petrbok, Trassler. In: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950. Red. von Ernst Bruckmüller. Bd. 14. Wien 2015, 427f.

72 Vgl. den Vermerk in der Schlesischen privilegierten Zeitung vom 22. September 1783, 1129 (online unter: http://www.bibliotekacyfrowa.pl/Content/55527/directory.pdf (09.09.2023)).

73 Laut Michael Wögerbauer, Trattner in Böhmen. Eine misslungene Expansion? In: Augustynowicz / Frimmel (Hg.), Buchdrucker, wie Anm. 60, 89–114, hier 91 vollzog sich „gegen Mitte des 18. Jahrhunderts eine Art Umpolung der Handelsverbindungen der Böhmischen Länder von Ost–West […] auf Nord–Süd". Für Mähren – und man kann ergänzen: für Österreichisch Schlesien – hätten nun Breslau im Norden und Wien im Süden an Gewicht gewonnen. Der Verlag von Trassler und Schrämbl (den Wögerbauer nicht anspricht) scheint diese These zu bestätigen. Dass Breslau ein „bedeutendere[r] Buchumschlagpl[a]tz als Wien" war, vermerkt Norbert Bachleitner, Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848. Wien – Köln – Weimar 2017, 214.

74 Voltaire, Heinrich der Vierte. A. d. Frz. des Herrn von Voltär [übers. von Franz Anton Schrämbl]. Bd. 1–2. Wien 1782–83, Bd. 1, n. pag.

75 Wie Zeman, Drucker-Verleger, wie Anm. 69, 174 in einer Fußnote vermerkt, war Schrämbl 1780 unter den Pränumeranten von Klopstocks *Messias*.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Sammlung vorbereitete. Zwar ohne ausdrückliche politische Komponente, ist die Ausrichtung auf das nördliche Deutschland dort noch stärker. Anders lässt sich schwerlich verstehen, warum der Wiener Verleger seine Klassiker-*Sammlung* mit dem preußischen Offizier Ewald von Kleist (1715–1759) eröffnete.

Nachgedruckt haben Trassler und Schrämbl vor allem Reiseberichte, Geographisches, ‚Naturgeschichte' (Buffon) und Historisches, mit Klopstock und Wieland aber auch literarische Autoren, die später in der Wiener Klassiker-Reihe erneut nachgedruckt wurden.[76] Binnen eines Monats gewannen die Verleger dafür 800 Pränumeranten.[77] Beide Dichter-Ausgaben stellen insofern eine eigenständige Leistung dar, als sie eine neue Zusammenstellung der Texte des jeweiligen Autors bieten.[78] Geplant war anfänglich auch eine Gellert-Ausgabe.[79] Der Nachdruck nachgefragter Texte in Reihenwerken und der damit erzielte Erfolg bilden den dritten Troppauer Vorlauf für Schrämbls Wiener Tätigkeit. Bereits in Troppau wurden zudem mehrere Buchreihen als „Sammlung" vermarktet, u. a. eine „Sammlung der besten Reisebeschreibungen" (mit laut Karlsruher virtuellem Katalog 34 Bänden, 1784–89).[80] Die Publikationsform ‚Sammlung' oder Reihe diente zum einen dazu, sich gegen ‚Raubdruck'-Vorwürfe zu immunisieren, denn bei neuer Zusammenstellung der Einzeltexte galten Nachdrucke als nicht mehr identisch mit der Originalausgabe.[81] Zum anderen verband sich mit der Publikationsform ‚Reihe' die Behauptung, eine Auswahl des Besten zu bieten.

Das wiederum entspricht schon ganz der Semantik einer „Klassiker"-Sammlung, doch fand das Prädikat ‚Klassiker' in Troppau noch keine Anwendung. Über die Gründe lässt sich nur spekulieren. Zum einen lautete, ganz zeittypisch, das Schlagwort der legitimatorischen Zweckbestimmung noch „Nationalaufklärung".[82] Zum anderen spielte womöglich die schlechte Druckqualität eine Rolle, denn sie hätte Klassizitätsansprüche nicht zu untermauern vermocht. Die Troppauer Ausgaben

76 Zum Programm des Verlags vgl. Trasslers Ankündigung in der Wiener Zeitung vom 08.05.1784, 1037f.

77 Vgl. Klaus Heydemann, Ein anderer Trattner. Zu den Anfängen der sogenannten Troppauer Bücherausgabe. In: Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte, 8 (1998), 115–133, hier 125.

78 Vgl. ebd., 124f. Dasselbe gilt für manche Bände der Wiener Klassiker-*Sammlung*.

79 Vgl. die Ankündigung in der Wiener Zeitung vom 08.05.1784, 1037.

80 Noch 1790 in Wien, als Schrämbl bereits gut drei Jahre als selbständiger Verleger und Buchhändler agierte, bezog er sich auf die in Troppau begründeten Reihen und betonte, er werde sie fortführen, vgl. Wiener Zeitung vom 31.07.1790, 1987. Die Benennung war offensichtlich flexibel; in der gen. Zeitungsnachricht nennt er sie „die sogenannte Troppauer Sammlung, die Sammlung der deutschen Klassiker, und die Sammlung der besten deutschen im Fache der Naturkunde, der Geschichte, der Erdkunde, und der schönen Wissenschaften".

81 Vgl. Simon Portmann, Zwischen Wissensverbreitung und wirtschaftlichem Profit. Eine ‚Nachdrucker-Gesellschaft' in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wiesbaden 2022, 63–69.

82 Vgl. Trasslers „Nachricht an das Publikum" in der *Wiener Zeitung* vom 17.01.1784, 101.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

von Klopstock und Wieland (jeweils 8 Bd.e, 1784–1786) reichen, was die Papier- und Typenqualität sowie die Ausstattung angeht (keine Kupferstiche, kein Goldschnitt), bei weitem nicht an die Wiener *Sammlung* heran. Für die materielle Untermauerung des literarischen Werts eines Klassikers durch kostspielige Sorgfalt und Ausstattung, wie sie Schrämbls Wiener Klassikern wenige Jahre später Überzeugungskraft verleihen,[83] fehlten in Troppau vermutlich die Voraussetzungen, sei es in drucktechnischer und buchkünstlerischer Hinsicht, sei es von der Kaufkraft der Kundschaft her. Insofern könnte die periphere Lage Troppaus dazu beigetragen haben, dass Schrämbl nicht schon hier „deutsche Klassiker" druckte.

Dass er in Troppau an der (habsburgischen wie deutschen) Peripherie lebte, war Schrämbl durchaus bewusst. In der Vorrede zu seinem Schauspiel *Edwin und Ema* von 1779 nennt er das Ländchen eine „entfernte Provinz".[84] Je eifriger er seine Verlagsaktivitäten betrieb, desto stärker musste ihm daran gelegen sein, nach Wien, ins Zentrum der Monarchie, zurückzukehren. Primär galt dies sicherlich in geschäftlicher Hinsicht, ebenso vielleicht in sozialer. Aber auch für das literarische Spitzenprodukt seiner Wiener Jahre, die Sammlung „deutscher Klassiker", gilt, dass sie von dem Geltungsanspruch, den Schrämbl ihr zuerkennt, und ihrer buchästhetisch-materiellen Qualität her in die Hauptstadt gehört. Der Kompagnon Trassler blieb, als Eigentümer der Druckerei, hingegen in Mähren, genauer in Brünn.[85]

5. Resümee: Wien als leere Mitte einer ganzen Bücherwelt und -nation

Bevor ich ein Resümee zur Rolle des Standorts Wien für Schrämbls Verlagsproduktion ziehe, versuche ich, einen Überblick über dieselbe zu geben, der freilich bloß abbreviatorisch ausfallen und nicht vollständig sein kann. Obwohl Schrämbl viele Gebiete bespielte – er nennt, neben der Klassiker-*Sammlung* und dem *Atlaß*: Naturkunde, Geschichte, Erdkunde, Reisebeschreibungen, Schöne Wissenschaften, Französische und Englische Werke[86] –, lässt sein über zwei Jahrzehnte hinweg produziertes Ensemble von Titeln eine recht dichte Struktur erkennen, in der sich die Themenfelder und Einzeltitel oft ergänzen. D.h. sie ‚stützen' sich auch kommerziell, indem sie es dem Käufer nahelegen, weitere Produkte des Verlags zu erwerben.

83 Mehr dazu bei Daniel Fulda, Klassizität zum Anfassen. Deutsche Nachahmungen französischer Luxus-Ausgaben. In: Böhmer / Fulda / Lepper (Hg.): Klassiker, wie Anm. 52 [in Vorbereitung].

84 [Franz Anton Schrämbl], Edwin und Ema. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt im k. k. Nationaltheater. Wien 1779, n. pag. Vorrede.

85 Vgl. Heydemann, Trattner, wie Anm. 77, 128.

86 Vgl. [Schrämbl], Verzeichniß, wie Anm. 31, 1–12.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Gegenseitige Stützen sind zunächst der *Atlaß* und die schon in Troppau zentrale „Erdbeschreibung" (Büsching mit 50 Bänden im Verlagsverzeichnis von 1796[87]; in der Verlagsbibliographie von Ursula Kohlmaier unter Nr. 9[88]), Reiseliteratur und Ethnographie. In Wien kommt ein Dutzend mehr oder weniger vielbändiger Werke hinzu, sowohl über europäische Länder als auch zum Kontakt europäischer Reisender mit anderen Zivilisationen (bei Kohlmaier Nr. 3, 20, 21, 33, 35, 39, 40, 41, 43, 403f., 433, 434). Den Atlas flankieren außerdem Karten, die zu jeweils aktuellen militärischen Anlässen herauskommen (Nr. 2, 18 und 26 zum russisch-österreichischem Krieg gegen das Osmanische Reich, 1787–1792; Nr. 16 zum Russisch-Schwedischen Krieg, 1788–1790; Nr. 42 und 49 zum Krieg gegen das revolutionäre Frankreich, ab 1792). Die Einzelkarten werden teilweise später in den *Atlaß* integriert (Nr. 2, 15, 17, 27, 37, 38) oder sind Abwandlungen einzelner *Atlaß*-Blätter (Nr. 42, 49). Dieselben militärischen Ereignisse sind wiederum das Thema von schmalen Schriften mit Lobgedichten auf Heerführer, das ausziehende Heer oder den Herrscher sowie einiger Predigten, wie oben vermerkt (Abschnitt II.). Ebenfalls schon erwähnt wurde die patriotische Panegyrik auf die jeweiligen Kaiser bzw. anlässlich ihres Todes. Wie man sieht, ist es eine ganze, recht lange Beziehungs*kette*, ja ein Beziehungs*netz*, das Schrämbls vielfältige Produktion zusammenhält.

Ein weiteres Beziehungsnetz geht von den Länderbeschreibungen aus. In einem ersten Schritt werden ihnen, wieder schon in Troppau bzw. Brünn beginnend, große Naturbeschreibungen zur Seite gestellt, vor allem Buffons ‚Naturgeschichten' der Vögel (ca. 32 Bd.e, 1786–1806, Nr. 8) und der vierfüßigen Tiere (ca. 23 Bd.e, 1787–1804, Nr. 7 sowie Nr. 59 und 62 mit zusätzlichen Illustrationen). In Wien kommen u. a. Bonnets *Betrachtung über die Natur hinzu* (Nr. 24, frz. Orig. 1764), eine Tierpsychologie (Reimarus, Nr. 34) sowie das wegen seiner ausnahmsweise einheimischen Autoren bereits erwähnte, prächtig illustrierte Pflanzenwerk zu medizinischen Zwecken (10 Bd.e, ab 1800, Nr. 88) hinzu. An die Erd- und Naturkunden und zumal die *Große Erdbeschreibung* (Büsching) schließt sich als nächster Schritt – und ebenfalls schon in Troppau – die *Allgemeine Weltgeschichte* an (98 Bd.e, Nr. 13), 1794 zudem die weit knapper gefasste *Weltgeschichte nach ihren Haupttheilen und im Zusammenhang* des Göttinger Publizisten Schlözer (Nr. 57).[89] Geographie und

87 Ebd., 8f.

88 Vgl. Kohlmaier, Verlag, wie Anm. 4, 109–205.

89 Nicht weniger prominent ist der Autor (Spittler) der Kirchengeschichte in Schrämbls Programm (Nr. 36). Ebenfalls hierher gehören Homes *Versuch über die Geschichte des Menschen* (Nr. 31) und Vierthalers *Philosophische Geschichte der Menschen und Völker* (Nr. 60). Franz Michael Vierthaler (1758–1827) ist heute vergessen; in der Mitte des 19. Jahrhundert wurde er als Geschichtsphilosoph aber noch in eine Reihe mit „Hume, Iselin, Herder" gestellt, vgl. Gustav Klemm, Allgemeine Culturwissenschaft. [Bd. 1:] Das Feuer, die Nahrung, Getränke, Narkotica. Leipzig 1855, 28. Vierthaler

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Historie galten damals stärker noch als heute für Partner-Disziplinen, und zu beiden gehört auch der *Allgemeine große Atlaß* (Nr. 1) als bildliche Veranschaulichung geographischen oder historischen Textwissens. In seinem Titel führt er die beiden Adjektive in Schrämbls jeweils umfangreichsten Werken im geographischen und historischen Fach (‚groß' und ‚allgemein') zusammen. Auf Büsching stützt sich speziell auch die 24 Blätter umfassende Deutschlandkarte (1797), die blattreichste Kartengruppe des *Atlasses*. Das historische Fach bespielt Schrämbl außerdem mit drei Werken von William Robertson (1721–1793), der damals als der beste Historiker überhaupt galt, weil er gründliche ‚Forschung' mit höchster Darstellungskunst verbinde.[90]

Robertsons *History of Scotland* (orig. 1759, Nr. 12), seine *History of the Reign of the Emperor Charles V.* (orig. 1769, Nr. 11) und die *History of America* (orig. 1777, Nr. 10) bringt Schrämbl in der Originalsprache. Auf Französisch erscheinen eine 7-bändige Novellensammlung (Nr. 4) und ein Dramenband (Nr. 5) von Baculard d'Arnaud (1718–1805). Bei Robertson wie bei d'Arnaud handelt es sich um Publikationen aus Schrämbls erstem Wiener Jahr 1787. Seiner eigenen Angabe zufolge betrieb er den Nachdruck englischer und französischer Werke „auf Einrathen des Monarchen", also Josephs II., damit das für Bücher aufgewandte Geld nicht außer Landes geht.[91] Später ist Fremdsprachiges selten – mit wenigen Titeln in Ungarisch (Nr. 48, 54, 89), Italienisch (Nr. 68) und den alten Sprachen (Nr. 46, 83).[92] Auch was auf Französisch noch hinzukommt (Nr. 50, 56, 85), fällt nicht mehr unter die Kategorie ‚kanonische Literatur'. In diesem Bereich ‚promotet' Schrämbl nun vielmehr massiv deutsche Autoren – indem er sie zu „Klassikern" ausruft. Die „Sammlung deutscher Klassiker" ist sein eigentlich originelles Produkt, das konzeptionell über die Troppauer Anfänge hinausführt, obschon bereits dort eine Klopstock- und eine Wieland-Ausgabe erschienen, und das auch kein anderes Vorbild hat in Deutschland. Zwar war der patriotische Impetus, auf Autoren der eigenen ‚Nation' zu setzen statt auf Übersetzungen oder Fremdsprachiges, im Jahr 1789 nicht mehr neu, denn in Nord- und Mitteldeutschland war das Verlagswesen bereits in den 1760er Jahren von einer solchen patriotischen Welle erfasst worden.[93] Die Markierung deutscher

war im Ebm. Salzburg als Direktor des Lehrerbildungsseminars und ab 1792 als ao. Professor für Pädagogik an der Universität tätig, ist also ein weiterer Autor von außerhalb des Habsburgerreiches.

90 Vgl. László Kontler, Translations, Histories, Enlightenments. William Robertson in Germany, 1760–1795. New York 2014.

91 So der Bericht in [Franz Kratter oder Johann Jakob Fezer], Briefe über den gegenwärtigen Zustand der Litteratur und des Buchhandels in Oesterreich. 1788, 220.

92 Altertumskunde bildet bei Schrämbl zudem einen pädagogisch akzentuierten Themenbereich, in dem sich Historie und Fremdsprachenkenntnis überschneiden, vgl. Nr. 29, 44/45 und 75. Im Bereich der Ästhetik druckte er Homes *Grundsätze der Kritik* nach (Nr. 30, engl. 1762).

93 Zur Ablösung von Übersetzungen (vorwiegend aus dem Französischen und Englischen) durch deutsche ‚Originalschriften' im Bereich der Historiographie vgl. Daniel Fulda, Nur *Modeschrif-*

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Autoren als ausdrücklich so genannte „Klassiker" ‚veredelte' jedoch dieses Streben und eignete sich zugleich als zusätzliches Werbemittel. Freilich orientierten sich noch diese ‚patriotischen' Verselbständigungen, Schrämbls ebenso wie frühere, an französischen Mustern. Denn die „Sammlung deutscher Klassiker" wurde von ihrem Schöpfer sowohl als ganz neuartig (in Deutschland) wie auch als Nachahmung der *Collection des auteurs classiques françois et latins* der Pariser Schriftschneider- und Verlegerfamilie Didot angekündigt.[94]

Mit einer Ausdauer, die sich auch durch ökonomische Schwierigkeiten nicht ermüden ließ, hat sich Schrämbl sowohl dem *Atlaß* als auch der *Sammlung* gewidmet. Seine größten Projekte unterscheiden sich hingegen, wie wir gesehen haben, in ihrem Verhältnis zur übrigen Verlagsproduktion. Während der *Atlaß* bemerkenswert dicht vernetzt ist, steht die Klassiker-*Sammlung* weithin für sich da: universale Historiographie, Geographie und Naturkunde vs. deutsche Literatur. Dass dies auseinanderstrebende Orientierungen seien, soll damit nicht gesagt sein. In der deutschen einschließlich der Wiener Aufklärung gingen das Interesse für die ganze Welt und Menschheit auf der einen Seite und für die Literatur, Geschichte oder Verfassung der eigenen Nation auf der anderen vielmehr Hand in Hand. Und beides strebte über den jeweiligen lokalen und regionalen Rahmen hinaus. Das gilt im Prinzip für alle Produktionsstandorte geistiger Güter, seien dies Universitätsstädte wie Halle oder Göttingen, eine Verlagsstadt wie Leipzig, kleine Residenzen wie Weimar oder Dessau oder die Kaiserstadt Wien (um nur Beispiele aus dem Alten Reich anzuführen). Recht unterschiedlich konnte sich gleichwohl die lokal-regionale Verankerung und Bedingtheit auswirken.

Eine massiv wirkende strukturelle Bedingung in Wien lässt sich an Schrämbls Verlagsproduktion überdeutlich ablesen: das Vorherrschen des Nachdrucks. Auf ihm basiert sowohl die historisch-geographisch-naturkundliche Säule des Verlags als auch die nationalliterarische, die *Sammlung* der „deutschen Klassiker". Um zu erklären, warum Schrämbl auf Geschichte, Geographie und Naturkunde setzte und damit Erfolg hatte, reicht das Vorherrschen des Nachdrucks in Wien (und ebenso in der habsburgisch-schlesischen und mährischen Provinz) schon aus: Solche Titel waren überall in Deutschland beliebt und wurden daher vielerorts verlegt (oft auch vorher übersetzt), so dass man in Wien nur auf diesen Erfolgszug aufzuspringen und die Kostenvorteile des Nachdrucks zu nutzen brauchte. Um der Idee, den Nachdruck von im engeren Sinne literarischen Autoren als „deutsche Klassiker"

ten nach neufranzösischem Muster? Zur Unentbehrlichkeit von Übersetzungen in der deutschen Geschichtspublizistik der mittleren Aufklärung. In: Wolfgang Adam / York-Gothart Mix / Jean Mondot (Hg.): Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung. Gallotropisme entre attraction et rejet. Heidelberg 2016, 29–49, hier 44–48.

94 Vgl. Wiener Zeitung vom 03.06.1789, 1413 und Fulda, Klassizität, wie Anm. 83.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zu legitimieren und zu bewerben, Erfolg zu bescheren, musste hingegen noch einiges hinzukommen: ein schwaches literarisches Feld, das kaum ausdifferenziert, sondern primär ökonomisch reguliert ist und das ästhetische Höchstprädikat ‚Klassiker' nicht in Frage stellt, wie es im nördlichen Deutschland gängig war, sowie eine Offensive für Bildung unter deutsch-patriotischen Vorzeichen. Genau dies war die Situation im josephinischen Jahrzehnt, in dem Schrämbl seine Klassiker-Produktion begann.

Schrämbls verlegerische Tätigkeit und besonders seine Klassiker-*Sammlung* wurden demnach durch spezifische Bedingungen in Wien und im Habsburgerreich zu einer bestimmten Zeit ermöglicht und begünstigt. Den Möglichkeitsraum, der sich für Schrämbl in Wien eröffnete, füllte er jedoch nur zum kleinsten Teil ‚wienerisch'. Zwar zapfte er die kartographische Expertise in der Stadt an und vor allem ihr reiches Reservoir von Zeichnern und Stechern, mit Clemens Kohl (1754–1807), dem k.k. Hofkupferstecher und Zeichenlehrer der Kaisergemahlin, an der Spitze,[95] um durch üppige, wenngleich ebenfalls oft ‚geklaute' Illustrierung seine Produkte von der Konkurrenz abzuheben. Von Wiener Autoren bringt er jedoch nur wenige Schriften, vorwiegend schmale Casualpoesie. Noch seltener lässt er von ihnen neue Übersetzungen anfertigen. Thematisch spielen Wien und die ganze Habsburgermonarchie ebenfalls kaum eine Rolle, wieder abgesehen von anlassbezogenen patriotischen Schriftchen. Man überspitzt nur wenig, wenn man Wien deshalb die leere Mitte nennt, von der aus Schrämbl eine eher konventionelle Welt aus Büchern und Karten zugänglich macht sowie ein neu und neuartig zu Klassiker-Ehren erhobenes Literatur-Deutschland anbietet.

95 Arthur Rümann, Das deutsche illustrierte Buch des XVIII. Jahrhunderts. Straßburg 1931, 87. Eine genauere Untersuchung der Illustrationen in Schrämbls Verlagsproduktion ist ein Desiderat.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Mathias Mayer

Die *Prometheus*-Zeitschrift zwischen Wien und Weimar

1. Zur Geschichte des *Prometheus*

Innerhalb der groß angelegten Fragestellung nach der Wiener Großstadtkultur um 1800 kommt dem Zeitschriftenprojekt *Prometheus* eine Rolle am Rande zu, was aber nicht bedeuten muss, dass sie dadurch beiläufig oder unwesentlich wäre. Vielmehr bietet sich die Chance, vom Rand her auf das Geschehen der Mitte zu schauen, d. h. einen eher überschaubaren mediengeschichtlichen Beitrag zur Situation um 1800 daraufhin zu prüfen, wie die Vernetzungen zwischen Wien und kulturellen Zentren organisiert wurden, welche Konkurrenz und welche Korrespondenz dabei eine Rolle spielt, und wie es um die kreative Ausstrahlung eines solchen Vorhabens bestellt gewesen ist.

Die Geschichte der *Prometheus*-Zeitschrift ist gut dokumentiert. Wir wissen aus vielen Zeugnissen relativ genau Bescheid, dass an ihrer Gründung vermutlich mehrere Personen beteiligt waren, und dass sie auch früh den Segen Goethes erhalten hat. Einer ihrer Initiatoren war der junge und quirlige Literaturvermittler Leo von Seckendorf (1775–1809), der durch Verbindungen zum Weimarer Hof, aber auch zum Umkreis Hölderlins, ein umfangreiches Netz an Korrespondenzen aufgebaut hat. Zuletzt hat die 1.200-seitige Dokumentation der Briefwechsel um Leo von Seckendorf zahlreiche Materialien zur Verfügung gestellt. Diese zweibändige kommentierte Edition ist durch ein DFG-Projekt an den Universitäten Regensburg und Augsburg 2001–2005 zustande gekommen, erschienen ist sie im Jahr 2014.[1] Sie umfasst mehr als 300 repräsentativ ausgewählte Briefe aus den Jahren 1792 bis 1809, überdies listet sie in einem Regestenverzeichnis die 795 erhaltenen Briefe von und an Seckendorf auf. Die Reichhaltigkeit seiner Vernetzung wird evident, denn es zählen u. a. Arnim, Brentano, Goethe, Görres, Herder (und seine Familie), Hölderlin, Jean Paul, Schiller, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Tieck, Uhland, Johann Heinrich Voß, aber auch die Weimarer Hofdamen (Caroline und Henriette von Egloffstein, Luise von Göchhausen, Charlotte von Kalb, Caroline von Wolzogen) und Berichterstatter aus der zweiten Reihe (Carl Bertuch, Karl August Böttiger) zu seinen Korrespondenten. Die Dokumentation macht die Geschichte und das

1 Leo von Seckendorf / Michael Grus (Hg.), Korrespondenzen der Goethezeit. Edition und Kommentar. 2 Bände. Berlin – Boston 2014, im Folgenden zitiert als „Dokumentation".

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Umfeld der Zeitschrift sichtbar, aber für eine gerechtere Würdigung ihrer Bedeutung reicht sie offensichtlich nicht aus.

Zunächst aber zum Entstehungshintergrund des *Prometheus*. Die Idee zu diesem Journal hat der als Literaturvermittler umtriebige Leo von Seckendorf für sich reklamiert, nachdem er schon durch andere Herausgeberschaften Erfahrungen gesammelt hatte. *Das Neujahrs Taschenbuch von Weimar, auf das Jahr 1801* hatte Goethes *Paläophron und Neoterpe* enthalten, die Regensburger Musenalmanache von 1807 und 1808 hatten immerhin Hölderlins *Herbstfeier*, *Die Wanderung*, *Pathmos* (!), *Der Rhein* und *Andenken* als Erstdrucke geboten.[2] Seckendorfs Entscheidung, sich im Jahr 1807 nach Wien zu orientieren, lag nicht nur an einem familiären Umfeld, sondern auch an seiner Verbindung mit dem drei Jahre jüngeren Joseph Ludwig Stoll, den er wohl schon ein paar Jahre davor in Weimar kennengelernt hatte. Stoll, der etwas unstete Sohn eines einflussreichen, vermögenden und früh verstorbenen Wiener Arztes, war schon 1803 in Weimar, wovon Bertuch in einem Brief an Seckendorf berichtet hat.[3] Im Mai 1806 war Stoll nach Wien zurückgekehrt, u. a. mit einem Schreiben Goethes ausgestattet, das ihm die Türe Peter von Brauns öffnete, dem Leiter der Wiener Bühnen. Gleichwohl stand seine Wiener Zeit unter keinem guten Stern.[4] Als Peter von Braun sich finanziell durch den Zukauf des Theaters an der Wien (1804) übernommen hatte, ging die entscheidende Aktivität auf Ferdinand Graf Pálffy von Erdöd über, mit dem Stoll dann auch die damalige „Lieblingsidee" Brauns besprach, nämlich ein literarisches Journal zu gründen, „ohne meiner zu erwähnen", wie Seckendorf erbittert festhält.[5] Im Oktober 1807 wurde der Plan schließlich aus der Taufe gehoben, und das erste Ziel war, Goethe für die Mitarbeit zu gewinnen. Zu diesem Zweck hielten sich Seckendorf und Stoll im Oktober/November 1807 mehrere Wochen in Weimar auf, mehrfach wurden sie am Frauenplan empfangen, und tatsächlich begann Goethe mit der Arbeit an der *Pandora* dann im November, mit der die Zeitschrift mit Namen *Prometheus* eröffnet wurde. Goethe riet, wie Seckendorf protokollierte, „alles was eine Parthei anzeigen könnte zu vermeiden, durch Mannichfaltigkeit auch für die Unterhaltung des Publikums zu sorgen, mehr darstellend als abhandelnd zu Werke zu gehen, und so wenig polemisch wie möglich".[6]

Zu diesem Zeitpunkt, am 16. November 1807, stand Seckendorf aber schon in Verbindung mit Joseph von Sonnenfels und Heinrich Joseph von Collin und hatte damit den Boden in Wien vorbereitet.[7] Rund 70 Autoren und Autorinnen

2 Ebd., 1105–1111.

3 Ebd., 435.

4 Vgl. Stoll an Seckendorf, vor dem 1. Dezember 1806. Ebd., 551.

5 Ebd., 147f.

6 Ebd., 151.

7 Seckendorf an Böttiger, 16. November 1807. Ebd., 617.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

standen den beiden mutigen Herausgebern vor Augen, aus Berlin und Wien, aus Weimar, Dresden, Heidelberg, München – der früher überlegte Name *Eos* wurde ebenso verworfen wie das Vorhaben eines wöchentlichen Erscheinens.[8] Die Wiener Korrespondenzen Seckendorfs umfassen, in der Dokumentation, die Briefe 279 bis 314, wobei für die Wiener Großstadtkultur der Austausch mit Heinrich Joseph von Collin und, weniger umfangreich, dem *Prometheus*-Verleger Joseph Geistinger von Relevanz ist.

Im *Prometheus* kamen dann schließlich sehr unterschiedliche Köpfe und Strömungen zusammen. Von keinem schlechten Selbstbewusstsein zeugt die Tatsache, dass Seckendorf wohl darauf gehofft hatte, Auszüge aus den Korrespondenzen Goethes oder Wilhelm von Humboldts mit Schiller bringen zu können.[9] Weimar war nicht nur durch Goethe, sondern auch durch Johann Heinrich Meyer und Johannes Daniel Falk vertreten, die Verbindung nach Dresden kam aber nicht zustande. Eine besondere Rolle spielen indes die Brüder Schlegel: August Wilhelm Schlegel, Ende Dezember 1807 mit Madame de Staël in Wien angekommen, traf auf den seit Ende Januar 1808 in der Plankengasse 2 von ihr veranstalteten Donnerstags-Gesellschaften u. a. mit Seckendorf zusammen.[10] Und sein Bruder Friedrich war bald davon überzeugt, eine Publikation im *Prometheus* sei „wohl die beste Art es bekannt zu machen", wie er am 18. März an August schrieb.[11] So brachte das Erste Heft ein „poetisches Wechsellob" zwischen den Brüdern – umfangreiche Gedichte *An Friedrich Schlegel* bzw. *An A.W. Schlegel* –, aber schon im April wollte Friedrich „gern recht viel, fleißig u fortdauernd beitragen", „wenn das Journal nur nicht am 2ten Stück stirbt".[12] Das Eigeninteresse eines strategisch planenden Autors wird hier mit journalistischen und ökonomischen Erfolgsaussichten ziemlich umstandslos vermessen.

Ist es auch sicherlich zu kurz gesprungen, Seckendorfs und Stolls Zeitschrift nur als „Bibliothek von Übersetzungen" zu beschreiben,[13] so müsste doch wenigstens gewürdigt werden, dass die Beteiligung des Orientalisten Joseph von Hammer (er hatte schon in Seckendorfs Weimarer Taschenbuch eine Übersetzung aus dem Persischen gehabt) davon zeugt, dass die Zeitschrift gleichsam die Nase im Wind hatte; die Mode des Orientalismus und der *Westöstliche Divan* erscheinen zumindest

8 Ebd., 148f.

9 Ebd. 162f.

10 Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Begründet von Ernst Behler, fortgeführt von Andreas Arndt, hg. von Ulrich Breuer. Dritte Abteilung, 26. Band, zweiter Teil: Pariser und Kölner Lebensjahre (1802–1808), Zweiter Teil. Text, hg. von Barbara Otto. Paderborn 2018, 511.

11 Ebd., 323.

12 Ebd., 343.

13 Dokumentation, wie Anm. 1, 169.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

am Horizont.[14] Hammer ist auch einer der wenigen Augenzeugen, von dem eine kurze Schilderung Seckendorfs überliefert ist. In seinen Erinnerungen heißt es, er sei „ein gutmütiger, biederer Deutscher, schwerfällig von Gestalt und Benehmen".[15]

2. *Prometheus* im Vergleich

In seiner einschlägigen Literaturgeschichte „zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil 1789–1806" zählt Gerhard Schulz im Register 75 Periodika auf.[16] Dabei muss auch im Fall des *Prometheus* zwischen ortsansässigen und raumübergreifenden Konkurrenten unterschieden werden. Denn die erste Hürde, die der *Prometheus* zu nehmen hatte, war das seit 1807 wöchentlich in Wien erscheinende *Sonntagsblatt* von Joseph Schreyvogel, das sich bewusst in die Tradition aufklärerischer Journale des 18. Jahrhunderts zu stellen versuchte und deshalb romantischere Konzeptionen beargwöhnte.[17] Unmittelbar nach der Ankündigung der *Prometheus*-Zeitschrift polemisierte Schreyvogel wohl unter verschiedenen Pseudonymen gegen das neue Projekt. Zwar noch von Weimar aus, aber im Geiste schon aus Wien schreibend, ließ Seckendorf seinen Briefpartner Karl August Böttiger wissen:

> Wir fanden hier, wie ich vermuthete – auf einer Seite große Erwartungen, auf der andern rüstige Gegner. Diese haben sich bereits in unserer Abwesenheit im Sonntagsblatt prononcirt – und auf eine wahrhaft unschickliche Weise sich Seitenblicke auf junge Genies erlaubt, welche ein Journal herausgeben wollten, wobei einer der berühmtesten teutschen Gelehrten Gevatterstelle vertreten würde. Dies finde ich platt, und Ihre gute Absicht, daß ich mit Schreivogel eine freundschaftliche Erklärung haben würde – kan[n], in diesem Augenblick wenigstens – nicht statt finden.[18]

Und Seckendorf verwahrt sich gegen das unfaire Verhalten, „unsre Entfernung zu benutzen, um auf eine solche Art gegen eine Sache zu präveniren, die man noch nicht kennt".[19] Schreyvogels Journal wurde auch in Weimar gelesen, aber es scheint durch die Konkurrenz des *Prometheus* nicht wirklich gelitten zu haben.

14 Ebd., 172.

15 Ebd.

16 Gerhard Schulz, Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil 1789–1806. München 1983, 753f.

17 Dokumentation, wie Anm. 1, 151–156.

18 Ebd., 617.

19 Ebd.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

In ihrem Selbstverständnis allerdings sahen sich Seckendorf und Stoll zunächst in einer ganz anderen, viel anspruchsvolleren Nachbarschaft. Schon Seckendorfs *Neujahrs Taschenbuch von Weimar, auf das Jahr 1801* hatte sich an diesem Vorbild überhoben.[20] Es würde jedoch wohl etwas übertrieben scheinen, den Seckendorf'schen *Prometheus* schlicht in die genealogische Linie zu stellen, die von Schillers *Horen* ausgegangen ist, wie dies Paul Raabe im Kommentar zu seinem Nachdruck (1959 freilich schon!) behauptet hat.[21]

Zwar brachte es Schillers Zeitschrift auf drei Jahrgänge (1795–1797) mit insgesamt zwölf Heften, die zusammen 1.400 Seiten Text bieten und von 77 Autoren stammen, mit einer Auflage von 2.000 Exemplaren.[22] Aber auch hier machte sich bald Ernüchterung breit, denn schon 14 Tage vor Erscheinen des Ersten Heftes (15. Januar 1795) erscheint Schiller als Herausgeber von seiner Aufgabe bereits erschöpft und resigniert.[23] Selbst wenn es mit Goethe und August Wilhelm Schlegel, mit Johann Heinrich Meyer und Voß Überschneidungen zwischen den beteiligten Autoren gibt, so ist die anspruchsvolle Konzeption der Schiller'schen Zeitschrift, mit dem Akzent auf philosophischen, ästhetischen und kritischen Schriften, aber auch dichterischen Texten (u. a. Goethes *Römische Elegien; Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*) viel zu dezidiert und esoterisch, als dass sie das größere, näher am Tagesgeschehen interessierte Spektrum der späteren Zeitschrift hätte prägen können. Die *Horen* verdanken sich der ausdrücklich formulierten Idee einer Autonomieästhetik, mit bewusster Vernachlässigung der aktuellen Politik, aber auch der Religion, und selbst die Ausflüge in den Bereich der Bildenden Kunst[24] oder der Musik[25] bleiben denkbar überschaubar. Wohl aber finden sich einige Übersetzungen, so aus dem Griechischen, Lateinischen, Italienischen und Englischen.[26]

So uneinholbar der Untertitel der *Propyläen* scheinen mag: „herausgegeben von Goethe", so deutlich und stark bleibt auch die Fokussierung dieses Vorhabens: Die „Gegenstände der bildenden Kunst", wie es in einem Beitrag von Johann Heinrich

20 Ebd., 52.

21 Paul Raabe, Die Horen. Einführung und Kommentar. Darmstadt 1959, 16.

22 Ebd., 11.

23 Schiller an Körner, 29. Dezember 1794. In: Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, hg. von Julius Petersen und Hermann Schneider. Bd. 27. Weimar 1958, 111.

24 U. a. Beiträge von Alois Hirt, *Versuch über das Kunstschöne* bzw. *Laokoon*, 623–659; 931–956, 1.171–1.180 und von Johann Heinrich Meyer, *Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst* und *Beyträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst*, 145–166; 973–991. In: Friedrich Schiller (Hg.), Die Horen. Eine Monatsschrift. 12 Hefte in 6 Bänden. Reprint Darmstadt 1959.

25 Dazu Christian Gottfried Körner, *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, 585–609. Es findet sich eine einzelne Vertonung von Reichardt, 851f.

26 Zur Juvenal-Übersetzung J. B. von Alxingers im 5. Stück des Jahrgangs 1796 vgl. den Aufsatz von Lydia Rammerstorfer im vorliegenden Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Meyer im Ersten Stück heißt, stehen auch bei den Texten aus literarischer Hand im Mittelpunkt.[27] Ob Laokoon oder Niobe, Etrurische Monumente oder Raffaels Werke, allgemeinere Fragen zur Ästhetik stehen mehr im Hintergrund, so sehr sie natürlich etwa in Diderots *Versuch über die Malerei* eine Rolle spielen. Selbst das Theater rückt eher zögerlich in den Blick, ausgehend von Goethes freilich wegweisendem Gespräch *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, später kommt auch Wilhelm von Humboldt mit Briefen *Über die gegenwärtige französische tragische Bühne* zu Wort.[28] Momente des Dialogischen zwischen den Künsten aber sind eher sporadisch, erst im Ersten Stück des Zweiten Bandes kommt mit der *Nachricht an Künstler und Preisaufgabe* eine Öffentlichkeit in den Blick, an der der spätere *Prometheus* ein deutlich größeres Interesse zeigen wird. Aber selbst jetzt bleibt der Fokus der *Propyläen* stark auf die bildende Kunst gerichtet. Daniel Ehrmann und Norbert Christian Wolf schreiben in ihrer Einleitung zum Band *Klassizismus in Aktion. Goethes Propyläen und das Weimarer Kunstprogramm* von 2016, es handele sich bei den *Propyläen* „trotz ihrer Pluralität durchaus auch" um eine „klassizistische Kampf- und Programmschrift".[29] Und Goethes Redaktion zeigt sich überdies schnell richterlich, im übernächsten Band kommt mit *Preisertheilung und Rezension der eingegangenen Concurrenzstücke* eine Antwort auf die eingereichten Kunstwerke.[30] Bei der Preisaufgabe für das Jahr 1800 werden sogar zwei Homer-Motive vorgegeben, nur ganz zuletzt, auf Seite 1.067, wenn man alle drei Bände durchzählt, im letzten Stück also, wird eine *Dramatische Preisaufgabe* ausgelobt. Lyrik ist so gut wie gar nicht vertreten, das Theater kaum, die Musik überhaupt nicht, und Übersetzungen spielen auch hier eine allenfalls beiläufige Rolle.

Wie sehr der *Prometheus* dann im Licht zwischen Weimar und Wien wahrgenommen wurde, zeigt eine Einschaltung von Johannes Daniel Falk (1768–1826), dem Verfasser des viel späteren Buches *Goethe aus näherem persönlichem Umgange dargestellt* (erschienen nach Goethes Tod, 1832). Als Joseph Ludwig Stoll 1801 nach Weimar gekommen war, stand er in näherer Verbindung mit Falk,[31] der dann im Ersten Heft des *Prometheus* ein aufwändiges *Sendschreiben* unterbrachte, datiert auf den 17. November 1807, den Tag der Abreise von Stoll nach Wien, das die Rolle

27 Propyläen. Eine periodische Schrift. Herausgegeben von Johann Wolfgang von Goethe. Einführung und Anhang von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. 3 Bde. Stuttgart 1965, hier 72 (Ersten Bandes Erstes Stück, 20).

28 Propyläen. Dritten Bandes Erstes Stück, wie Anm. 27, 66–109.

29 Daniel Ehrmann / Norbert Christian Wolf, Einleitung. Klassizismus in Aktion. Zum spannungsreichen Kunstprogramm der „Propyläen". In: dies. (Hg.), Klassizismus in Aktion. Goethes „Propyläen" und das Weimarer Kunstprogramm. Wien – Köln – Weimar 2016, 11–44, hier 43.

30 Die Propyläen. Dritten Bandes Erstes Stück, wie Anm. 27, 130–149.

31 Dokumentation, wie Anm. 1, 144.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der Zeitschrift im Wettkampf der Journale verortete: „Sendschreiben / aus / Elysium / an Stoll. / Von / Johannes Falk. / die alten Elysäischen, wohl seligen Fürsten, Herrn und Grafen aus Weimar, entbiethen dem Herrn Doctor Stoll aus Wien, künftigen Mitherausgeber des Journals Prometheus: / Friede, Gruß und freundlichen Handschlag zuvor".[32]

Der Titel des Sendschreibens ist zunächst eine Anspielung auf Falks eigenes Journal, *Elysium und Tartarus*, das 1806 herausgekommen war und für Seckendorf auch eine gewisse Vorbildfunktion hatte.[33]

Darin heißt es dann zwar, „Wien soll und darf für Kunst und Menschenbildung kein zweytes Weimar; es soll ein aus seinen innersten Original-Anlagen herausgebildetes Ganzes, es soll ein Größeres vielleicht, ein Imposanteres werden".[34] Aber diese Aufforderung wird um eine polemische Rückversicherung ergänzt, die ihre Adressaten, die Brüder Schlegel, natürlich sofort erkannt haben. Denn Falk schreibt weiterhin, das Journal Stolls solle „seine anti-athäneische Tendenz gleichsam an der Stirne tragen, d. h. nie gegen ein bescheidenes, echtes Kunsttalent irgend einer Art, wohl aber gegen Aufgeblähtheit und Dünkel auf seiner Huth seyn".[35]

Schon am 12. April 1808 poltert Friedrich Schlegel gegenüber seinem Bruder aus Köln, Falk wolle Wien ja wohl zu einem zweiten Weimar machen. „Und was hat der verdorbene Perüquier noch jetzt u so sehr zur Unzeit, auf das Athenäum zu schimpfen? Dieß Weimarsche Volk ist doch wirklich das lumpichste von allem Lumpengesindel".[36]

Das *Athenaeum*-Projekt der Brüder Schlegel, das sich über drei Jahre, 1798 bis 1800, hatte halten können, gilt als die originellste Produktion unter den Zeitschriften dieser Zeit, als „die romantische Form der Enzyklopädie", wie Ernst Behler es formuliert hat.[37] Auch sie war mit der optimistischen Planung einer Auflage von 1250, gar 1500 Exemplaren gestartet,[38] aber es kamen Verlagsprobleme, Ortswechsel und einige Misshelligkeiten dazwischen. Waren nach dem Wort Friedrich Schlegels am Anfang vor allem „Kritik und Universalität" bedeutsam, so bot später der „Geist des Mysticismus das wesentlichste" im *Athenaeum*.[39] Zentrale Programmschriften der

32 Johannes Daniel Falk, Sendschreiben. In: Leo von Seckendorf / Joseph Ludwig Stoll (Hg.), Prometheus. Eine Zeitschrift. Wien 1808. Reprint Nendeln 1971, Erstes Heft, Anzeiger, 27.

33 Vgl. Dokumentation, wie Anm. 1, 164.

34 Falk, Sendschreiben, wie Anm. 32, 29.

35 Ebd.

36 Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 12. April 1808. In: Otto, Schlegel, wie Anm. 10, 343.

37 Ernst Behler, Athenaeum. Die Geschichte einer Zeitschrift. In: August Wilhelm Schlegel / Friedrich Schlegel (Hg.), Athenaeum. Eine Zeitschrift. 3 Bde. Nachdruck Darmstadt 1983, Bd. 3, Anhang, 1–64, hier 5 und 13.

38 Ebd., 22.

39 Zitiert ebd., 27.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

frühen Romantik werden hier erstmals gedruckt, von der genialischen Rezension des *Wilhelm Meister* über die *Athenäumsfragmente* bis hin zum *Gespräch über die Poesie* und Novalis' *Hymnen an die Nacht*. Literatur, Kritik und Philosophie stehen im Mittelpunkt, später treten vereinzelt Gemäldebeschreibungen und auch wesentliche Übersetzungen hinzu.[40] Erst im Vierten der insgesamt nur sechs Hefte findet sich dann eine Art „Kleingedrucktes", eine Idee, die wieder auf Friedrich Schlegel zurückging, der am 25. Februar 1799 an seinen Bruder geschrieben hatte: „Ich habe die Idee, wir geben unter dem Titel ‚Notizen' was der Titel sagt, ganz kurze Nachrichten von dem neuesten in Kunst und Wissenschaft in Poesie und Literatur; etwa wie wir einer an den andern von einem Buche schreiben würden, was dieser noch nicht kennt".[41]

Es sind genau solche eher beiläufigen, journalistischen Kurzbeiträge, die einen erheblichen Anteil an der Lebendigkeit der Zeitschriftenprojekte haben. Unvorstellbar, dass sie Eingang finden würden in die *Propyläen*, gar in die gegenüber der Gegenwart so asketischen *Horen*, aber selbst im romantischen Plan bleiben die Notizen wiederum weitgehend im Feld der Literaturkritik, als Rezensionen, mit Ausnahme des satirisch-ironischen *Reichsanzeigers* aus der Feder von August Wilhelm, der auf den Rat Goethes dann nicht fortgesetzt wurde.[42]

Immer wieder wird auf den *Phöbus* von Kleist und Adam Müller verwiesen, der in vielfacher Hinsicht für den *Prometheus* Konkurrenz bedeutet hat. Am 17. November 1807 waren Seckendorf und Stoll ein letztes Mal von Goethe in Jena zum Tee empfangen worden, bevor die beiden dann über Leipzig nach Dresden weiterreisten. Dort kam es zur wohl persönlichen Begegnung mit Adam Müller, der den beiden „bestimmte Hoffnungen" machte, sich an ihrer Zeitschrift zu beteiligen, ohne von seinen eigenen Plänen zu berichten. Von diesen erfuhr Seckendorf erst in Wien, als er im Januar 1808 eine Anzeige des *Phöbus* im *Hamburger Correspondenten* fand.[43] Aus der Taufe gehoben wurde der *Phöbus* Ende 1807 – Sembdner gibt den 17. Dezember 1807 als Gründungstag an, den Tag, an dem sich Adam Müller an Goethe und Kleist an seine Schwester wandte[44] –, und er war von Kleist als eine Art „Börse für seine Werke" geplant, nicht zuletzt in der Hoffnung, auf

40 Der Text *Die Gemälde* im 2. Band stammt von August Wilhelm und Caroline Schlegel.

41 Zitiert bei Behler, Athenaeum, wie Anm. 37, 42.

42 Ebd., 43.

43 Vgl. dazu den Brief Seckendorfs an Böttiger vom 13. Januar 1808. In: Dokumentation, wie Anm. 1, Nr. 281, 620.

44 Helmut Sembdner, Zur Geschichte der Zeitschrift. In: Heinrich von Kleist / Adam H. Müller, Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Nachdruck mit einem Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner. Darmstadt 1961, 603–609, hier 604. Die Briefzeugnisse auf 611; in Seckendorf, Dokumentation, wie Anm. 1, 166, Fußnote 657, wird dieses Datum korrigiert und ein Brief Hans Karl Dippolds an Johannes von Müller vom 30. September 1807 genannt.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

dem Wiener Theaterboden Fuß fassen zu können.[45] Indes kam die Dresdner Zeitschrift aus unterschiedlichen Gründen nicht über den Ersten Jahrgang hinaus, das 11. und 12. Monatsheft erschien im Februar 1809. Man hatte sich von beiden Redaktionen aus um die gleichen Autoren bemüht – aber im Fall des *Phöbus* scheiterte die Protektion Goethes durch die verunglückte Aufführung des *Zerbrochenen Krugs* wie auch durch Goethes Verstörung angesichts der *Penthesilea*. Aber auch die anderen Bemühungen von Kleist und Müller, Wieland, die Schlegels, Collin, versagten sich dem Vorhaben, bzw. schrieben bereits oder lieber für den *Prometheus*. Seckendorf hat sich seinerseits um Kleist, Müller und Schubert bemüht.[46] Auch wenn im Fall der Dresdner die Publikation im Selbstverlag und die mangelnde finanzielle Unterstützung und fehlender Absatz (es sollen vom siebten Heft an nur noch 150 Exemplare gewesen sein)[47] für den baldigen Untergang mitentscheidend gewesen sein mögen, so muss doch in erster Linie eigentlich die Differenz zwischen den beiden Konzeptionen der Zeitschriften herausgestellt werden. Der *Phöbus* ist vom Grundmotiv eines Zusammenwirkens von Dichtung und bildender Kunst geprägt, „die monatlich beigefügten Umrisse sollten nun nicht mehr zur Illustration der Dichtungen dienen, sondern umgekehrt durch eine poetische Darstellung des Stoffes begleitet werden".[48] Von diesem Plan ist dann auch nur wenig verwirklicht worden, – nur ein Beispiel ist Kleists Gedicht *Der Engel am Grabe des Herrn* im ersten Heft, als Umsetzung von Ferdinand Hartmanns (1774–1842) Kupfervorlage eines Gemäldes.

Es ist dabei nicht abwegig, wiewohl Adam Müller sich dagegen verwahrt hat, die im *Phöbus* zentrale „Allianz von Poesie und Philosophie" auf das von ihm berufene Vorbild der Schiller'schen *Horen* zu beziehen,[49] andererseits die Verbindung von Kunst und Literatur mit den *Propyläen* zu assoziieren.[50] So wenig, natürlich, der Wert des *Phöbus* im Zusammenhang mit Kleist bestritten werden kann, denn hier kommen ja Teile der *Penthesilea*, des *Käthchen von Heilbronn* und des *Michael Kohlhaas*, sodann *Die Marquise von O**** und das *Guiskard*-Fragment ans Tageslicht, so bleibt die Konzeption, von allen materiellen Hindernissen abgesehen, doch hinter der weiträumigeren, ehrgeizigeren, lebensnäheren Arbeit des *Prometheus* zurück. Der weit überwiegende Teil der Beiträge stammt eben von den Herausgebern, –

45 Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie. München 2007, 336.

46 Sembdner, Geschichte, wie Anm. 44, 606.

47 Schulz, Kleist, wie Anm. 45, 396.

48 Sembdner, Geschichte, wie Anm. 44, 604.

49 Adam Müller an Goethe, 17. Dezember 1807: „Es erscheint mit Anfang des nächsten Jahres in Dresden, ungefähr nach dem Muster der Horen, ein Kunstjournal". In: Kleist / Müller, Phöbus, wie Anm. 44, 611.

50 Sembdner, Geschichte, wie Anm. 44, 605f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Fouqué, Schillers Freund Körner und Friedrich Gottlob Wetzel steuerten Einzelnes bei, sehr Weniges auch Novalis und Schiller (überdies nur in französischer Übersetzung der Madame de Staël).

Zwar zeichnet sich auf halber Strecke, im Juni-Heft, in den Worten Adam Müllers eine Wende ab, die den *Phöbus* auch zu einem Rezensionsorgan machen sollte, mit „Ironie, Ernst, Polemik, Parodie, Kritik in allen Formen",[51] wohl um die Attraktivität zu erhöhen, von „Kunstjournal" und „Literaturzeitung" ist dann die Rede,[52] aber auch daraus wurde so gut wie nichts. Der Protest der Dresdner Buchhändler gegenüber einer weiteren Zeitschrift war so unberechtigt nicht, wenn sie davon sprachen, „der Buchhandel des Gelehrten" werde „immer mehr Liebhaberei sein, welche mehr kostet als einbringt".[53]

Der *Prometheus* freilich wurde auch kein Kassenschlager, der Verleger Joseph Geistinger bezifferte den Absatz auf „200 Abnehmer", während eine von Seckendorf erstellte Liste gerade einmal auf 59 Namen aus Aristokratie und Hocharistokratie kommt.[54]

Ähnlich hatte der junge Ludwig Uhland gestöhnt: „Prometheus, Jason, Phöbus, Selene, Isis, Teutona, Freimüthiger, Morgenblatt, Teutscher Merkur, Zeitung für die elegante Welt, Asts Journal für Wissenschaft und Kunst etc. und so viele Almanache! O teutsche Literatur!"[55]

3. Klein(er) Gedrucktes: Der Anzeiger des *Prometheus*

Zum besonderen Profil des *Prometheus* gehört, gerade im Vergleich mit anderen Projekten der Zeit, der allen Heften beigefügte *Anzeiger für Litteratur, Kunst und Theater*. Allerdings hatte Schreyvogels *Sonntagsblatt* bereits ausführlich über wichtige Vorstellungen vor allem der Hofburgtheater berichtet.[56] Und Goethe hatte immerhin „Mannichfaltigkeit" und „Unterhaltung" empfohlen gehabt. Im *Prometheus* wird ein erstaunlich lebendiger Austausch verschiedenster Berichte geboten, die die kulturellen Ereignisse nicht nur aus Wien, sondern auch aus Weimar, aus Dresden und auch aus Berlin in einen Austausch bringen. In der Regel besteht der Anzeiger aus mehrseitigen Referaten, die namentlich gekennzeichnet sind, denen

51 Kleist / Müller, Phöbus, wie Anm. 44, 324 (Juni-Heft 1808, 44).

52 Ebd., 361 (Juli-Heft 1808, 33). Vgl. zum Niedergang der Zeitschrift das Kapitel bei Schulz, Kleist, wie Anm. 45, 396–403.

53 Helmut Sembdner, Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. München 1996, 178. Hier nach Schulz, Kleist, wie Anm. 45, 336 zitiert.

54 Dokumentation, wie Anm. 1, 160f.

55 Zit. nach Sembdners *Phöbus*-Nachwort, wie Anm. 44, 605.

56 Dokumentation, wie Anm. 1, 156.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

dann eine noch einmal kleiner gesetzte Rubrik mit „Kurzen Nachrichten" beigegeben ist, die ohne Verfasserangabe bleiben. Die Ankündigung der Zeitschrift vom Oktober 1807 hatte sich überdies einen Anzeiger zum Ziel gesetzt, „für Literatur, Kunst und Theater, der in kurzen, partheilosen Notizen alles Wissenswürdige des Inn- und Auslandes möglichst schnell bekannt machen, und besonders Beiträge zu einer fortlaufenden Geschichte der k.k. Hof- und privilegirten Theater enthalten soll".[57]

Hier finden sich eher ausnahmsweise Monarchie-affine Huldigungen aus der Feder von August Wilhelm Schlegel, der im Ersten Heft über die Vermählungsfeier zwischen Franz I. und Maria Ludovica berichtet; viel stärker vertreten sind die Bereiche der bildenden Kunst – *Bildende Künste in Wien*,[58] *Kunstnachrichten aus Dresden*,[59] oder ein Beitrag von Böttiger über *Die Dresdner Antikengallerie, mit Fackelbeleuchtung gesehn*.[60] Aber auch Gemäldebeschreibungen[61] werden geboten, sogar mit Beilagen der Abbildung, so der „Umriß des schlummernden Sokrates, gezeichnet von Wächter, gestochen von Rahl" im Zweiten Heft. Im Vierten Heft findet sich „das Bildniß Canovas, gemahlt von Lampi, in Umriß gest. von Ruschewey".[62] Essayistische Abhandlungen sind u. a. aus dem Kultursektor vertreten, wenn Collin über *Schlegels Vergleichung der Phädra des Racine und Euripides* berichtet.[63]

Unter den literarischen Beiträgen kann der *Prometheus* freilich das Niveau der Goethe'schen *Pandora* nicht weiter halten, es finden sich Gedichte u. a. von den Brüdern Schlegel, von Zacharias Werner *Sonette eines Reisenden*,[64] von Friedrich Gottlob Wetzel und Johann Erichson. Aber es ist nicht annähernd gerechtfertigt, die Zeitschrift nur als eine Vermittlung von Übersetzungen zu beschreiben, und selbst dann würde es gelten müssen, auf Übersetzungen aus Aischylos (durch Voß)[65] oder aus dem Koran zu verweisen, eingeleitet von Seckendorf, unterschrieben von Jusuf der Übersetzer, d.i. Josef von Hammer.[66]

Zu denjenigen Seiten, durch die aber der *Prometheus* über viele andere vergleichbare Vorhaben hinausweist, gehören die Berichte aus dem Bereich Theater und Musik. Im Fünften/Sechsten Heft, dem letzten des *Prometheus*, erschienen Frühjahr 1809, steuert Achim von Arnim das Gedicht *Die Uhr der Liebe* bei, dem das

57 Ebd., 149.

58 Seckendorf / Stoll, Prometheus, wie Anm. 32, Erstes Heft, Anzeiger, 20–26.

59 Prometheus, wie Anm. 32, Drittes Heft, Anzeiger, 21–23.

60 Prometheus, wie Anm. 32, Zweites Heft, Anzeiger, 3–9.

61 Prometheus, wie Anm. 32, Zweites Heft, Anzeiger, 23–28.

62 Prometheus, wie Anm. 32, Viertes Heft, nach 74.

63 Prometheus, wie Anm. 32, Zweites Heft, Anzeiger, 20–22.

64 Prometheus, wie Anm. 32, Fünftes/Sechstes Heft, 29–34.

65 Prometheus, wie Anm. 32, Zweites Heft, 51–69.

66 Prometheus, wie Anm. 32, Viertes Heft, 65–71.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Faksimile der Vertonung durch Reichardt beigegeben ist, von dem sich im Anzeiger noch der Hinweis findet, dass seine Vertonungen zu Texten von Goethe gesammelt erscheinen.[67] Seine Vertonung von Goethes Gedicht *Rastlose Liebe* war dem Ersten Heft als unpaginierte Notenbeilage beigegeben.

Als weitere Besonderheit, die den *Prometheus* aus der Konkurrenz fraglos heraushebt, ist auf den Artikel *Über die neuesten Entdeckungen in der Chemie* zu verweisen, der im Dritten Heft anonym erscheint.[68] Hier meldet sich ein weiter Horizont, der sich im Goethe'schen Sinn Naturwissenschaftlichem öffnet, dessen *Propyläen* sich dagegen noch auf die Kunstgeschichte und die Literatur konzentriert hatten.

4. Mögliche Folgen

Als prominente Folgen aus den damaligen Journalen kann man natürlich die Erstpublikationen von Kleists Werken oder im Fall des *Prometheus* Goethes *Pandora* bezeichnen, sie verleihen den Orten ihres ersten Erscheinens eine zumindest literaturgeschichtliche Relevanz.

Daneben gibt es noch andere, nicht ganz so namhafte Spuren, die aber in einer Würdigung der *Prometheus*-Zeitschrift nicht fehlen dürfen. Hier ist nun von keinem anderen als von Ludwig van Beethoven zu sprechen, dessen Name in der ganzen, fast 1.200-seitigen Briefausgabe Seckendorfs wunderlicherweise nicht erwähnt wird. Dazu sind aber doch einige Dokumente zu verfolgen, zunächst einmal das Faksimile von Beethovens Vertonung des Mignon-Liedes *Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß was ich leide*. Es erschien, ohne im Inhaltsverzeichnis aufgelistet zu sein, im Dritten Heft des *Prometheus* (Abb. 1).

Wie Beethovens Verbindung zum Kreis der Zeitschrift zustande kam, ist nicht belegbar, aber vieles spricht dafür, dass Heinrich Joseph von Collin dabei eine entscheidende Rolle gespielt hat, der ab dem Zweiten Heft mit mehreren Beiträgen vertreten war: mit der Elegie *Blumenstrauß*, die „Ihren k.k. Majestäten auf dem großen Maskenball am 9. Januar 1808 überreicht" worden war,[69] sowie im Anzeiger-Teil mit einem kurzen Aufsatz *Schlegels Vergleichung der Phädra des Racine und Euripides*, im Dritten Heft mit der vierseitigen Terzinendichtung *Haydn's Jubelfeyer*, die auf das Beethovenlied folgt, und in der auch von Beethovens Kraft im Rahmen der Haydn-Würdigung die Rede ist, „So Haupt als Hand küßt glühend er dem Greise".[70]

67 Prometheus, wie Anm. 32, Fünftes/Sechstes Heft, 182f., Anzeiger, 52f.

68 Prometheus, wie Anm. 32, Drittes Heft, Anzeiger, 11–14. Die Dokumentation weist Ignaz Paul Vitalis Troxler als Autor aus, 1113.

69 Prometheus, wie Anm. 32, Zweites Heft, 72.

70 Prometheus, wie Anm. 32, Drittes Heft, 90.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0
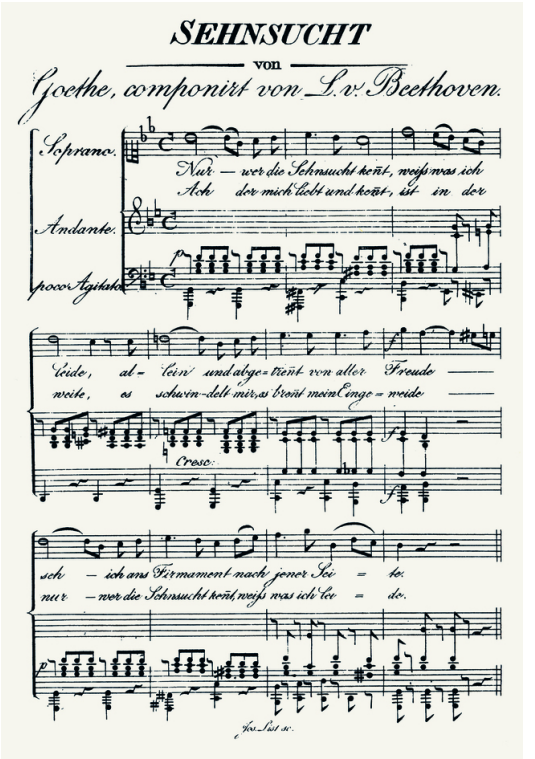


Abb. 1 Faksimile von Beethovens Vertonung des Mignon-Liedes *Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß was ich leide*.
Quelle: Ludwig van Beethoven, Sehnsucht. In: Prometheus, 3. Heft, nach 86.

Im Sommer 1808 verdichteten sich die Schatten über dem Zeitschriftenprojekt, persönliche Zerwürfnisse und Eitelkeiten sowie ökonomische Probleme besiegelten das Schicksal des *Prometheus*. Es kam zum Bruch zwischen Collin und Seckendorf, denn Collin fühlte sich durch eine von Seckendorf stammende Kritik verletzt: „Prometheus spricht von mir, als von einem Dichter, der in der Characterisierung und in dem Gange der Handlung immerfort fehlt, was doch, wie Sie mich selbst versichern, und ich es nie anders gedacht habe, bey dem dramatischen Dichter die Hauptsache ist“.[71] Ja, Collin sieht sich nicht anders als von seinem „offenen Feind Schreyvogel“ dargestellt als einer, der „zum Dichter von der Natur verwahrlost

71 Collin an Seckendorf, Entwurf, 26. Juli 1808, Dokumentation, wie Anm. 1, 640.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

sey".[72] Collin war daraufhin in den letzten Heften nicht mehr vertreten. Im selben Zeitraum kam es zur Entfremdung zwischen Seckendorf und Stoll sowie Seckendorf und dem Verleger Joseph Geistinger.[73] Darüber wissen wir vor allem aus einem Brief Stolls an Goethe, in dem es am 30. Juni 1808 heißt:

> Seckendorf ist ein Erzgramatiker, wenn hoch kommt […] Nebstbey hat er seine Porzion gelehrter Flausen und nobler Capricen, die einen verfehlten Kleinlichkeitssinn verrathen. […] Da Seckendorf sich aber fest einbildet, es geschähe seiner schönen Augen wegen, daß man sich mit uns einläßt, so wär' er entschlossen genug unsere Schrift unter seinem alleinigen Nahmen heraus zu geben, ob ihn gleich, zum mindesten das hiesige Publicum nicht eigenmächtig anerkennen dürfte. Bei Geistinger hat er in gelehrter Hinsicht noch weniger Vertrauen.[74]

Beethoven und Collin kannten sich schon länger, und gerade im Frühjahr 1808 war ihr Briefwechsel sehr lebhaft geworden, vier Briefe Beethovens aus dem März und ein weiterer aus dem August sind erhalten. Erst im Jahr davor war die Ouvertüre zu Collins Trauerspiel *Coriolan* (aus dem Jahr 1802) als op. 62 entstanden. Es liegt daher nahe, auch wenn es nicht explizit angesprochen wird, dass Collin den Meister in den Kreis der Zeitschrift hineingebracht hat. Daraus hätte sich dann doch für die Einschätzung Seckendorfs und seiner Publikation noch etwas herausholen lassen, was die Dokumentation von 2014 versäumt hat. In Beethovens nachgelassener Bibliothek fand sich jedenfalls die komplette Ausgabe aller erschienenen Hefte des *Prometheus*.[75]

Es gibt dann von Ende September einen in der Tat sehr erheblichen Brief Beethovens an Leo von Seckendorf, in dem er ihm wohl ein Autograph einer weiteren Gedichtvertonung geschickt hat, bei dem es sich um das Lied *Andenken* (WoO 136) auf einen Text von Matthisson gehandelt haben dürfte, das heute in der Bibliotheca Bodmeriana in Genf liegt. Zu einer Veröffentlichung im *Prometheus* kam es freilich nicht mehr, denn das Doppelheft fünf und sechs vom September 1808 war bereits das letzte, das erscheinen konnte. Als Beethoven es am 26. Juli 1809 an Breitkopf und Härtel nach Leipzig schickte, sprach er im Rückblick davon, es sei bestimmt gewesen, „in dem Verunglückten Prometheus aufgenommen zu werden".[76]

---

72 Ebd.

73 Dokumentation, wie Anm. 1, 181f., 640–642.

74 August Sauer (Hg.), Goethe und Österreich. Briefe mit Erläuterungen. 2 Bde. Weimar 1904, Bd. 2, 58.

75 Albert Leitzmann (Hg.), Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann. 2 Bde. Leipzig 1921, Bd. II, 383.

76 Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe, Bd. 2: 1808–1813, hg. von Sieghard Brandenburg. München 1996, 71.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Der Brief ist nicht zuletzt deshalb wichtig, weil er auch das offenbar recht persönliche Verhältnis zwischen Beethoven und Seckendorf demonstrieren kann, das offenbar auch den Bruch zwischen Seckendorf und Collin überlebte:

Beethoven an Baron Leopold von Seckendorf

[Wien, Ende September 1808]

Hier mein lieber S. das Versprochene Lied Von Mathisson – verzeihen sie, daß ich sie so lange warten ließ – ich mußte dieses Lied erstens suchen, dann noch obendrein, da ich das Manuskript in ein paar Schöne Hände schon längst gegeben, eine höchst fehlerhafte Abschrift wieder selbst abschreiben –
dabey bin ich schon einige Zeit nicht wohl, muß mich jetzt mit spaa-wasser Restauriren, ist es ein wundert, wenn man von so vieler Schlaffheit umgeben endlich selbst schlaff wird? – –
Was macht der Doktor Bestialis er kommt mir vor, als wie ein's von den Thieren, die man gewöhnlich den Aposteln beygesellt – was machen sie, wenn sie mir den Faust (den neuen) verschaffen können thun sie es ja, so wie auch die übrigen Stücke des Prometheus, ‹bin ich› geben sie nur, was sie mir geben wollen, unten beym Haußmeister Ab –
nächstens hoffe ich sie zu sehen – für die künftige[n] Stücke des Promth. Bekommen sie recht bald mehrere Göthische Gedichte mit Musik von mir von ihrem ergebensten –
Beethowen
Für den Herrn Baron von Seckendorf
mit Musikalien –[77]

Auch wenn der „Doktor Bestialis" offenbar nicht zu identifizieren ist, taucht hier immerhin Beethovens Interesse am 1808 gedruckten *Faust I* auf, sowie seine Absicht, für die Zeitschrift weitere Goethe-Vertonungen zu liefern. Wohl im Sommer 1809, Seckendorf war bereits gefallen, setzt sich der Komponist für den anderen *Prometheus*-Herausgeber, für Joseph Ludwig Stoll ein, den er der Unterstützung von Joseph von Hammer(-Purgstall) empfiehlt, dessen Übersetzungen ja eben im *Prometheus* zu lesen gewesen waren.[78] Dessen Gedicht *O, daß ich dir vom stillen Auge…* hat Beethoven 1811 unter dem Titel *An die Geliebte* als WoO 140 publiziert. Franz Grillparzer sollte sich wundern, Beethoven in der Gesellschaft eines unzuverlässigen Autors wie Stoll zu treffen, „wie Beethoven von diesem anhaltlosen

77 Ebd., 24.
78 Ebd., 69f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

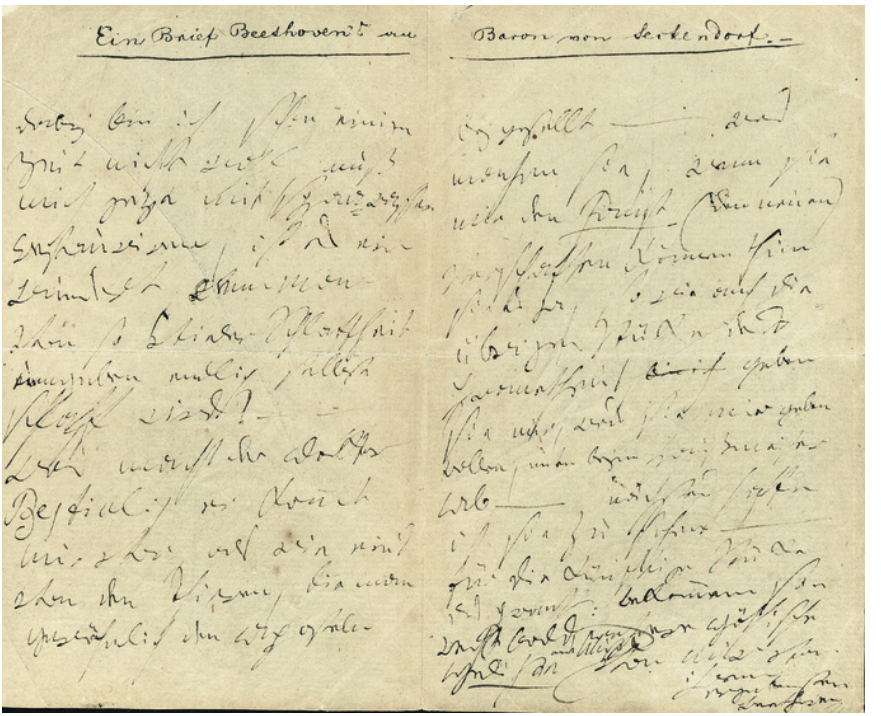


Abb. 2 Ludwig van Beethoven, Brief an Leopold von Seckendorf, Wien, Ende September 1808, Autograph.
Quelle: Beethoven-Haus Bonn: https://www.beethoven.de/de/media/view/4717857753530368/scan/1.

Schwebler etwas Zweckdienliches, ja überhaupt etwas anderes als – allenfalls gut versifzierte – Phantastereien erwarten konnte“.[79]

Soweit die aus den Dokumenten belegbare Verbindung zum *Prometheus*-Kreis. Etwas ins Spekulativere gehen die folgenden, abschließenden Vermutungen. Wenn wir davon ausgehen, dass Beethoven auch schon vor seinem Beitrag zum Dritten Heft an der Zeitschrift Interesse gehabt hat, dürfte ihn ein Bericht aus der Feder Seckendorfs im Zweiten Heft beschäftigt haben, der im Anzeiger ausführlich *Ueber Macbeth, nach Schiller, aufgeführt in dem k.k. Hoftheater im Februar* berichtet hat (daran schließt dann Collins oben genannter Schlegel-Vergleich an).[80] Wie wir wissen, war Beethoven sowohl am Werk Shakespeares wie auch demjenigen Schillers außerordentlich interessiert, die meisten Bände seiner Ausgabe von Eschenburgs

79 Leitzmann, Beethoven, wie Anm. 75, Bd. I, 314.

80 Seckendorf / Stoll, Prometheus, wie Anm. 32, Zweites Heft, Anzeiger, 10–19.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Prosa-Übersetzung waren nach dem Zeugnis Anton Schindlers „von sichtbaren Spuren fleißiger Lektüre […] angefüllt".[81] Von einigen Werken Shakespeares hat Beethoven Exzerpte angefertigt, von *Othello, Romeo und Julia, Viel Lärm um nichts, Ende gut, alles gut, Der Kaufmann von Venedig* und *Das Wintermärchen*.[82] Der Schlegel'schen Übersetzung soll er kritisch gegenüber gestanden haben, doch gleichwohl fragte er Therese Malfatti in einem Brief (Ende Mai 1810), ob Sie „den von schlegel übersezten schakespear" gelesen habe?[83] Und entsprechende Aufmerksamkeit im Fall Schillers ist ebenfalls belegt, sowohl im Januar 1803 schon wie nochmals im Sommer 1809 erkundigt sich Beethoven bei Breitkopf und Härtel nach den Preisen der Schiller-Gesamtausgabe.[84] Die Suche nach einem geeigneten Opern-Sujet hat ihn über alle Jahre begleitet.[85]

Spekulieren wir also, dass der Shakespeare- und Schiller-Verehrer Beethoven Seckendorfs Bericht über die Wiener Aufführung von Schillers *Macbeth*-Bearbeitung gelesen hat, deren Weimarer Uraufführung im Mai 1800 Seckendorf noch vor Ort wahrgenommen hat/haben muss. Das wäre nicht weiter aufregend, wenn sich nicht aus dem Sommer 1808 Hinweise erhalten hätten, dass Beethoven zu diesem Zeitpunkt mit Collin zusammen eine *Macbeth*-Oper geplant hat, die indes nicht zustande gekommen ist. Aber selbst die Unscheinbarkeit eines solchen Beethoven-Vorhabens ist noch, wie mir scheinen will, ein starkes Zeichen der Wirkung des *Prometheus*. Dieter Martin dagegen geht davon aus, dass der Impuls zu dieser Kooperation eher von Collin ausgegangen sei, der 1807 eine Programmschrift *Über das gesungene Drama* publiziert hatte.[86] Collin hatte sich mit seinen antikisierenden Dramen am Vorbild Schillers orientiert und gilt als bedeutendster Vertreter des österreichischen Hochstildramas.[87] Für das Musiktheater dachte er weniger an die Tradition des deutschen Singspiels denn an eine durchkomponierte große oder heroische Oper von europäischem Rang.[88] Collin konnte offenbar nur den Ersten Akt des *Macbeth*-Librettos fertigstellen, denn, so der Bericht seines Bruders Matthias nach dem frühen Tod Collins im Jahr 1811, es habe die Gefahr gedroht, „das Libretto

81 Zit. nach Rudolf Pecman, Beethovens Opernpläne, aus dem Tschechischen übersetzt von Jan Gruna. Brünn 1981, 22.

82 Leitzmann, Beethoven, wie Anm. 75, Bd. II, 273–278.

83 Beethoven, Briefwechsel, wie Anm. 76, Bd. 2, 123.

84 Ebd., Bd. 1, 150; Bd. 2, 77 und 81.

85 Pecman, Beethoven, wie Anm. 81, führt immerhin 53 Opernprojekte auf.

86 Dieter Martin, Deutsche Shakespeare-Opern um 1800, online unter: http://www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/forschungsbeitraege/epoche-goethezeit.html (30.10.2023), 10.

87 Dieter Martin, Beethovens ‚verhinderter Librettist' Heinrich Joseph von Collin. Zum Problem deutscher Operntexte in Wien nach 1800. In: Pierre Béhar / Herbert Schneider (Hg.), Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik. Hildesheim – Zürich – New York 2005, 133–156, hier 136.

88 Ebd., 142.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

werde zu düster sein".[89] Gedruckt wurde der Erste Akt im *Wiener Hof-Theater-Taschenbuch auf das Jahr 1809*, 87–109. Collin geht auf sehr eigenständige Weise mit der Vorlage Shakespeares um, er flicht Elemente aus den späteren Hexenszenen bereits in die Einleitung ein, und er erfindet eine pantomimische Vorwegnahme des Königsmordes, zu dem es bei Shakespeare erst im Zweiten Akt kommt.[90]

Von der Hand Beethovens sind nur winzige Splitter seiner Beschäftigung mit *Macbeth* erhalten, sie finden sich im „Pastorale"-Skizzenbuch aus dem Jahr – 1808. Und sie müssen wohl in der ersten Hälfte des Jahres entstanden sein, also rund um die Publikation von Seckendorfs *Macbeth*-Bericht, denn im *Journal des Luxus und der Moden* wird schon im Juni/Juli berichtet, Beethoven habe die Komposition zurückgestellt: „Die Oper, zu welcher Herr Collin das Sujet bearbeiten sollte, componiret er nun nicht".[91] Aber die erhaltenen Kompositionsskizzen stehen unmittelbar vor dem in dieser Zeit geschriebenen Largo zum Klaviertrio in D-Dur, op. 70, Nr. 1, das E.T.A. Hoffmann in einer ausführlichen Rezension besprochen hat. Er erkennt im Largo „den Charakter einer sanften, dem Gemüt wohltuenden Wehmut".[92] Die Unheimlichkeit der Stimmung, die dem Trio den Namen *Geistertrio* beschert hat, korrespondiert mit den wenigen Takten der *Macbeth*-Musik. Nottebohm in seinen Beethoveniana II sagt dazu: „Diese Nachbarschaft und Gleichzeitigkeit, verbunden mit der Gleichheit der Tonart, legen die Annahme einer Association der Stimmungen nahe".[93]

Vermutlich aus dem Jahr 1811 stammt Beethovens Eintrag im sogenannten „Petter"-Skizzenbuch, in dem es heißt: „overture Macbeths fällt gleich in den Chor der Hexen ein".[94] Und noch 1822 soll Beethoven den Plan einer *Macbeth*-Oper erwähnt haben,[95] ja im Jahr darauf dachte er an Grillparzer als einen möglichen Librettisten.[96]

Wie gesagt: so wenig Beethovens Teilnahme am *Prometheus* übersehen werden darf, so ungewiss ist die Tatsache, dass er daraus den Impuls zum *Macbeth*-Plan gewonnen hat. Aber lassen wir an dieser Stelle den Musil'schen Möglichkeitssinn einmal walten, und dann können wir schließen mit der Fernwirkung des *Prometheus*, dass kein Geringerer als Samuel Beckett sein Fernsehspiel *Ghost Trio* von

89 Heinrich Joseph von Collin, Sämtliche Werke. 6 Bde. Wien 1812–1814, Bd. 6, 422.

90 Martin, Shakespeare-Opern, wie Anm. 86, besonders 10f.

91 Beethoven Werkverzeichnis, bearbeitet von Kurt Dorfmüller / Norbert Gertsch / Julia Ronge, Bd. 2. München 2014, 599.

92 E.T.A. Hoffmann, Beethoven, Zwei Klaviertrios op. 70. In: ders., Sämtliche Werke, 6 Bde., hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Bd. 1: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Juristische Schriften, Werke 1794–1813, hg. von G. Allroggen u. a., Frankfurt am Main 2003, 656–694, hier 665.

93 Zit. nach Beethoven Werkverzeichnis, wie Anm. 91, 600 (Nottebohm, 226).

94 Zit. nach Ebd., 599.

95 Zit. nach Ebd., 600. Vgl. Leitzmann, Beethoven, wie Anm. 75, Bd. I, 237f.

96 Pecman, Beethoven, wie Anm. 81, 87.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

1976 nicht hätte schreiben können, wenn – vielleicht – Beethovens Largo statt ins Klaviertrio in eine Oper eingegangen wäre.[97] In einem Brief aus dem Jahr 1937, den er auf Deutsch an Axel Kaun geschrieben hat, spricht Beckett von Beethoven, von der Siebten Symphonie, von einem „schwindelnden unergründliche Schlünde von Stillschweigen verknüpfenden Pfad von Lauten".[98] Genau diese Passage hat der Philosoph Gilles Deleuze in seinem ambitionierten Nachwort zu den Fernsehspielen von Beckett aufgegriffen.[99] – Zugegeben: Folgen, die weit weit weg von einem unmittelbaren Echo des *Prometheus* liegen, aber als vermittelte Spuren auf ein Anregungspotential verweisen.

Von Wien ausgehend, mit dem Blick nach Weimar, Berlin und Dresden, zwischen Klassik und Romantik stehend, leistet gerade der wenn auch nur meteorhaft erscheinende *Prometheus* ganz erhebliche Vermittlungsarbeit, zu der Literatur, Theater und Journalismus, aber auch bildende Kunst und eben die Musik beitragen, – ein dann doch wieder weit ausstrahlendes Szenarium, das uns der Würdigung wert sein muss. Die Verankerung in der Wiener Großstadtkultur ist dabei nicht ganz gefestigt, im Unterschied zu seinem zeitweiligen Mitherausgeber war Leo von Seckendorf in Wien ein Fremder, und die Zeugnisse sprechen dafür, dass er nur in überschaubarem Maß Fuß fassen konnte. Von den schon bei der Ankündigung der Zeitschrift genannten Autoren, „Sonnenfels, Rezer, Collin",[100] blieb nur der letztgenannte eine Zeitlang an Bord. Die im Umfeld der Zeitschrift angesiedelte Kooperation zwischen Collin und Beethoven spricht dafür, dass die Strahlkraft der Wiener Großstadtkultur um 1800, zumindest sofern sie aus dem Blickwinkel dieser Zeitschrift beobachtet wird, doch wesentlich musikalisch geprägt gewesen ist, so wie Collins Trauerspiel *Coriolan* vor allem durch Beethovens Ouvertüre bis heute genannt, aber kaum gekannt wird. Andererseits hat der Untergang der *Prometheus*-Zeitschrift insofern ein publizistisches Echo gefunden. Karl Friedrich Ludwig Kannegießer aus Berlin gab, zusammen mit Johann Gustav Büsching, im Jahr 1810 die Zeitschrift *Pantheon* heraus, die sich im Zweck wie in der Einrichtung an Seckendorfs und Stolls Vorhaben orientierte, ja ausdrücklich als „eine Fortsetzung des Prometheus" deklariert wurde.[101]

97 Samuel Beckett, Geister-Trio. Fernsehspiel. In: ders., Werke, Bd. V, Supplementband 1, Frankfurt am Main 1986, 79–88.

98 Samuel Beckett, Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment, ed. with a foreword by Ruby Cohn. London 1983, 51–54, hier 53.

99 Gilles Deleuze, Erschöpft. Essay, aus dem Französischen von Erika Tophoven. In: Samuel Beckett, Quadrat, Geister-Trio, … nur noch Gewölk…, Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen. Frankfurt am Main 1996, 49–101, hier 83.

100 Seckendorf an Karl August Böttiger, 16. November 1807, Dokumentation, wie Anm. 1, 617.

101 Johann Georg Büsching / Karl Ludwig Kannegießer (Hg.), Pantheon. Eine Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst. Erster Band. Leipzig 1810, VI. – Dokumentation, wie Anm. 1, 170.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Tilman Venzl, Benedikt Leßmann

Lebenshoffnungen, Diplomatie, Theaterpraxis

Die Entführung aus dem Serail (1782) als wienerisches Gemeinschaftswerk

„[B]eÿ einer *opera* muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seÿn."[1] Wolfgang Amadé Mozart äußert diesen vielzitierten Satz in seinem Brief an Vater Leopold vom 13. Oktober 1781, dem er über den Arbeitsfortschritt der *Entführung aus dem Serail* berichtet. Das Wort ‚opera' bezeichnet gemäß dem Begriffsgebrauch des 18. Jahrhunderts nicht eine besondere Gattung, sondern jede Form von Musiktheater,[2] in diesem Fall ein Singspiel. Mozarts Formulierung macht deutlich, dass er der Musik größere Bedeutung für das künstlerische Endprodukt beimaß als dem Text, was für einen Komponisten nicht ungewöhnlich sein mag. Bereits einige Wochen zuvor, am 26. September, hatte er den schlechten Leumund seines Librettisten Johann Gottlieb Stephanie d. J. mit den Worten relativiert: „[E]r *arrangirt* mir halt doch das buch – und zwar so wie ich es will – auf ein haar – und mehr verlange ich beÿ gott nicht von ihm!"

Die Forschung hat aus den zitierten Äußerungen Mozarts oftmals geschlossen, dass sich die Erarbeitung des Librettos der *Entführung aus dem Serail* einer hierarchischen Arbeitsbeziehung unter Führung des Komponisten verdankte: Es ist die Rede – so repräsentative Stimmen aus der Forschung – vom „wahrhaft dienenden Stephanie",[3] der sich „Mozarts Willen unterwarf[]"[4] und „den dramatischen Plan und den Text nach Mozarts Wünschen" formte, „bis sie ihm für seine ‚musikalischen Gedanken' passend erschienen".[5] In der Forschung zur *Entführung aus dem Serail*

1 Mozart-Briefe sowie das Libretto der *Entführung aus dem Serail* werden im Folgenden nach der Digitalen Mozart-Edition (https://dme.mozarteum.at/) zitiert. Die Briefe sind, so nicht anders angegeben, an seinen Vater Leopold Mozart gerichtet.

2 Thomas Bauman, North German Opera in the Age of Goethe. Cambridge u. a. 1985, 9–14; Herbert Schneider, Das Singspiel vor Mozart. In: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hg.), Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 12. Die Oper im 18. Jahrhundert. Laaber 2001, 301–322, hier 301f.

3 Ulrich Schreiber, Die Opern II. Werke der Wiener Jahre. In: Silke Leopold (Hg.), Mozart-Handbuch. Kassel 2005, 80–161, hier 93.

4 Albert Gier, Librettistik. In: Gernot Gruber / Joachim Brügge (Hg.), Das Mozart-Lexikon. Laaber 2005, 381–386, hier 383. Die Aussage ist auf Stephanie und, eingeschränkt mit „vielleicht auch", auf Schikaneder bezogen.

5 Stefan Kunze, Mozarts Opern. Stuttgart 1984, 182.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

spielt Stephanie denn auch nur eine Nebenrolle.[6] Bisweilen wird sogar suggeriert, dass auch das Libretto von Mozart stamme,[7] obgleich er sich erwiesenermaßen streng an Stephanies Text hielt.[8] Im Allgemeinen wird die literarische Qualität der *Entführung* gering veranschlagt – ein Schicksal vieler Libretti –,[9] die musikalische hingegen außerordentlich hoch. Dies hat zur Folge, dass das Stück aus Sicht der Musikwissenschaft zum engsten Kanon zählt,[10] in Literaturgeschichten aber kaum je erwähnt wird.[11]

Derartige Einschätzungen haben bis zu einem gewissen Grad durchaus ihre Berechtigung. Immerhin ist das Libretto als solches recht konventionell: Der spanische Edelmann Belmonte reist in die Türkei, um seine entführte Geliebte Konstanze sowie seinen Diener Pedrillo und dessen Geliebte Blonde zu befreien. Als eigentlicher Widersacher entpuppt sich nicht der Bassa Selim, der türkische Herrscher, sondern dessen Diener Osmin. Nachdem der Fluchtversuch der vier Europäer gescheitert ist, schenkt ihnen Bassa Selim in einem Akt von Großmut die Freiheit. Anders als dieser für das Theater des 18. Jahrhunderts gewöhnliche Plot gilt

6 Etwas vorsichtiger sind Thomas Bauman, W. A. Mozart. *Die Entführung aus dem Serail*. Cambridge u. a. 1987, 22–26; Jörg Krämer, Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Tübingen 1998, 396–464.

7 Auf dem Cover und in der Titelei der Libretto-Ausgabe im Reclam-Verlag wird Mozart als alleiniger Autor geführt. Stephanie wird hingegen nur im Nachwort erwähnt und als „Mozarts Libretto-Schreiber" bezeichnet. Vgl. Henning Mehnert, Nachwort zu Mozarts *Entführung aus dem Serail*. In: Wolfgang Amadé Mozart, Die Entführung aus dem Serail. KV 384. Singspiel in drei Aufzügen. Stuttgart 2005, 67–78, hier 71. Bisweilen wird Stephanie auch gar nicht erwähnt, so bspw. bei Jochen Hörisch, „Erst geköpft und dann gehangen …". Der gute und der böse Fremde in Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*. In: ders., Klassiker und Lieblingsbücher. Das Wissen der Literatur. Bd. 2. Leiden – Boston 2017, 63–72.

8 Vgl. Krämer, Musiktheater, wie Anm. 6, 440.

9 Vgl. Bernhard Jahn, Braucht die Germanistik Librettoeditionen? Ein Forschungsbericht mit polemischen Untertönen. In: Thomas Betzwieser / Norbert Dubowy / Andreas Münzmay (Hg.), Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte. Berlin – Boston 2017, 1–10; Bodo Plachta, Genug Respekt vor dem Operntext? Librettoedition aus literaturwissenschaftlicher Sicht. In: ebd., 11–23.

10 „Heute hingegen haben *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* und *Die Zauberflöte* in aller Welt kanonischen Rang". Dieter Borchmeyer, Mozarts Oper. Theater des musikalischen Augenblicks. In: Gernot Gruber, Dieter Borchmeyer (Hg.), Das Mozart-Handbuch. Bd. 3. Mozarts Opern. Teilbd. 1. Laaber 2007, 3–12, hier 3.

11 Vgl. u. a. Horst Albert Glaser (Hg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 4. Zwischen Absolutismus und Aufklärung. Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. Reinbek 1980; Rolf Grimminger (Hg.), Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 3. Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. München – Wien 1980; Wolfgang Beutin / Klaus Ehlert / Wolfgang Emmerich et al., Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart – Weimar ^{6}2001; Peter-André Alt, Aufklärung. Lehrbuch. Stuttgart – Weimar ^{3}2007.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

die Musikdramaturgie der *Entführung* als bahnbrechend: Die Mozart-Forschung sieht hier „eine neue Eigenschaft der Musik" am Werk, die es schafft, „auf sich selbst zu verweisen",[12] und würdigt besonders „die musikalische Individualisierung der musikalischen Figuren",[13] speziell im Hinblick auf die Komik.[14] Wie Stefan Kunze zuspitzt, erscheint „die Konzeption der *Entführung* als ein musikalisch-dramatisches Werkganzes, das mehr ist als die Summe der Einzelteile".[15] In diesem Sinne darf in musikalischer Hinsicht als Besonderheit der *Entführung*, die auch innerhalb des Wiener Singspiels durchaus einen Sonderfall bildet,[16] die Vereinigung musiktheatraler Elemente verschiedenster Konzeption, Stilhöhe und Provenienz zu einem konzisen Gesamtwerk gelten.

Der Fokus auf Mozart mag auf den ersten Blick berechtigt erscheinen, zumal wenn man den in der historischen Rückschau deutlich werdenden Rangunterschied beider Künstler in Rechnung stellt. Allerdings gilt die Beobachtung Howard Beckers, dass jedes künstlerische Erzeugnis sozial verfasst ist, für Singspiele in besonders hohem Maße: „All artistic work", so fasst der Kunstsoziologe die Grundidee seines Buchs *Art Worlds* zusammen, „involves the joint activity of a number, often a large number, of people" und das betreffende Kunstwerk „always shows signs of that cooperation", und zwar offensichtliche und verborgene, direkte und mittelbare.[17] Becker interessiert sich für die Personen und Personengruppen, die bei der Genese eines Kunstwerks eine aktive oder passive Rolle spielen. Bei dem Singspiel als einem Genre, bei dem unterschiedliche Formen von Kollektivität, Kollaboration und Kooperation ohnehin den Regelfall bilden,[18] sind dabei mindestens folgende

12 Manfred Hermann Schmid, Mozarts Opern. Ein musikalischer Werkführer. München 2009, 106.

13 Konrad Küster, W. A. Mozart und seine Zeit. Laaber 2001, 307.

14 Schmid, Mozart, wie Anm. 12, 109.

15 Kunze, Opern, wie Anm. 5, 180.

16 Vgl. Joachim Reiber, Singspiel (1998/2016). In: MGG Online: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12242 (20.12.2023).

17 Howard Saul Becker, Art Worlds. Berkeley – Los Angeles – London 1982, 1.

18 Vgl. in Bezug auf Mozart auch David J. Buch, *Der Stein der Weisen*, Mozart, and collaborative Singspiels at Emanuel Schikaneder's Theater auf der Wieden. In: Mozart-Jahrbuch (2000), 91–126; die Forschung zu künstlerischen Kooperationsbeziehung floriert derzeit. Vgl. zuletzt Daniel Ehrmann / Thomas Traupmann (Hg.), Kollektives Schreiben. Paderborn 2022; Ines Barner / Anja Schürmann / Kathrin Yacavone (Hg.), Special Issue des *Journal of Literary Theory* 16 (2022), 1: Kooperation, Kollaboration, Kollektivität. Geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive. Aus der ebenfalls regen Diskussion um Formen von (pluraler) Autorschaft in der Oper des 18. Jahrhunderts siehe beispielsweise Michele Calella, Zwischen Autorwillen und Produktionssystem. Zur Frage des ‚Werkcharakters' in der Oper des 18. Jahrhunderts. In: Ulrich Konrad (Hg.), Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Tutzing 2007, 15–32; Reinhard Strohm, Wer entscheidet? Möglichkeiten der Zusammenarbeit an Pasticcio-Opern. In: Daniel Brandenburg / Thomas Seedorf (Hg.), „Per ben vestir la virtuosa". Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern. Schliengen 2011,

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Personen und Personengruppen relevant: der Komponist, der Librettist sowie die künstlerische Leitung der betreffenden Bühne und deren Personal einschließlich aller Interpretinnen und Interpreten, ferner etwaige Auftraggeber oder Vermittlerfiguren oder auch Personen, auf die sich das Werk in der einen oder anderen Weise bezieht. Relevanz können darüber hinaus auch verschiedene Publika mit ihren Geschmackskulturen und Rezeptionserwartungen, Kontrollinstanzen wie Zensoren oder auch Distributeure wie Verleger, Redakteure und Drucker haben.

Uns geht es im Folgenden nicht darum, all diesen Personen und Personengruppen im Hinblick auf die *Entführung aus dem Serail* im Detail nachzugehen. Aber unsere Rekonstruktion der Genese und des Entstehungsumfelds des Librettos nimmt in vielerlei Hinsicht punktuell auf dieses Netzwerk Bezug. Wir vertreten die These, dass *Die Entführung aus dem Serail* das Ergebnis eines intensiven Abstimmungsprozesses von Mozart und Stephanie war, bei dem es zu zahlreichen Kompromissen und Zugeständnissen an externe Faktoren kam. Das Singspiel stellt damit auch das Produkt situativer und lokaler Bezüge dar, die für die urbane Kultur Wiens am Ende des 18. Jahrhunderts konstitutiv sind. Wir werden in einem ersten Schritt (1) fragen, wie es überhaupt zur Entstehung der *Entführung* kam. In einem zweiten Schritt (2) werden wir herausarbeiten, wie sich die konkrete Ausarbeitung des Stücks gestaltete, wobei vor allem die Kooperation von Mozart und Stephanie im Fokus stehen wird. In einem letzten und dritten Schritt (3) werden wir die Beobachtungen zusammenführen und dafür werben, die *Entführung* mehr als bisher als ein Stück zu begreifen, das ganz konkret auf die Stadtkultur Wiens reagiert.

1. Ein Fußtritt, ein Komponist und ein Bühnenprofi

In welchen sozialen Bezügen entstand und steht die *Entführung aus dem Serail*? Seit Kindesbeinen an war Mozart bekanntlich von seinem Vater an die europäischen Höfe geführt worden, in der Hoffnung, eine feste Anstellung für den Hochbegabten und somit für die Familie ein gutes und sicheres Auskommen zu finden.[19] Dabei richtete sich der Blick immer wieder nach Wien, wo Mozart Anfang 1778 auf eine

62–79; Rüdiger Nutt-Kofoth, Autorschaft, Werk, Medialität. Editionstheoretische Annäherungen an pluriautorschaftliche und plurimediale Werkkomplexe – mit einem germanistischen Blick auf das Phänomen Oper/Libretto. In: Betzwieser / Dubowy / Münzmay (Hg.), Perspektiven, wie Anm. 9, 25–38.

19 Vgl. zur Vita Mozarts u. a. den Abschnitt „Biographie" in Ulrich Konrad, Mozart, (Joannes Chrysostomus) Wolfgang (2023). In: MGG Online; https://www.mgg-online.com/mgg/stable/399402 (20.12.2023); zu Mozarts Zeit in Wien auch Simon O. Keefe, Mozart in Vienna. The Final Decade. Cambridge 2017.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Stelle als „Kapellmeister“ an der neuen „teütsche[n] *opera*“[20] aspirierte. Zunächst konzentrierte sich Mozart auf das Singspiel *Zaide*, zu dem Johann Andreas Schachtner das Libretto verfasst hatte. Zwar stellte Leopold Mozart am 11. Dezember 1780 fest, dass mit diesem Stück in Wien „itzt nichts zu machen“ sei, „da die Theater“ wegen des Todes der Kaiserin Maria Theresia „stillstehen“, weshalb er auf eine andere „Gelegenheit“ hoffe.[21] Dennoch versuchte sein Sohn, das Stück in Wien,[22] wo er sich zu diesem Zeitpunkt aufhielt, zu platzieren. So berichtet er dem Vater am 18. April 1781 über ein Gespräch mit Stephanie:

> wegen dem schachtner seiner *operette* ist es nichts. denn – – aus der nemlichen ursache, die ich so oft gesagt habe. – der Junge Stephani wird mir ein Neues stück, und wie er sagt, gutes stück, geben, und wenn ich nicht mehr hier bin, schicken. – ich habe dem stephani nicht unrecht geben können. – ich habe nur gesagt, daß das stück [*Zaide*], die langen *Dialoguen* ausgenommen, welche aber leicht abzuändern sind, sehr gut seÿe, aber nur für Wienn nicht, wo man lieber Commische stücke sieht.

Stephanie hat *Zaide*, ein ernsthaftes Stück mit tragischem Ende,[23] offenbar mit Verweis auf den Wiener Publikumsgeschmack abgelehnt. Mozart hat diesen Ablehnungsgrund klaglos akzeptiert und das Werk aufgegeben, zumal ihm Stephanie zusicherte, sich um ein anderes, besser passendes Libretto zu bemühen.

Wie ist Mozarts Bereitschaft, ein fast fertiges Stück liegenzulassen und sich stattdessen auf den lokalen Geschmack einzulassen, zu erklären? Norbert Elias hat in seiner Mozart-Studie dargelegt, dass es dem Komponisten darum ging, „beim Wiener Publikum, also bei der öffentlichen Meinung der hauptstädtischen Society, Erfolg zu haben“.[24] Mozart habe den Dienst bei dem Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Franz Josef von Colloredo nicht mehr ertragen, bei dem er keine Aufstiegschancen besaß und sein Talent zu verschleudern glaubte. In Wien habe er die Chance gesehen, sich seinen Unterhalt als „freier Künstler“ zu verdienen, und zwar „durch den Verkauf seines Geschicks als Musiker und seiner Werke auf dem offenen Markt“,[25] was natürlich letztlich nicht die Unabhängigkeit, sondern lediglich die „etwas lockerere Abhängigkeit von einem höfisch-aristokratischen

20 Nachschrift von Wolfgang Amadé Mozart zum Brief von Maria Anna Mozart an Leopold Mozart, 10./11.01.1778.

21 Brief von Leopold Mozart an Wolfgang Amadé Mozart, 11.12.1780.

22 Vgl. den Brief vom 18.01.1781.

23 Vgl. Peter Sühring, „Großmutsoper“ oder tragische Operette? Zu Mozarts „Fragment“ *Zaide*. In: Musik & Ästhetik 81 (2017), 76–90.

24 Norbert Elias, Mozart. Zur Soziologie eines Genies. Frankfurt am Main 1991, 46.

25 Ebd., 40.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Publikum" bedeutete.[26] Mozarts Loslösung von Colloredo, die jenen vielzitierten „tritt im arsch"[27] durch den beim Erzbischof beschäftigten Grafen Arco einschloss, bedeutete zugleich eine vehemente, durch die Heirat mit Constanze Weber noch vergrößerte Absage an seinen Vater und dessen Wertsystem. Zwar hat die neuere Forschung Elias dahingehend korrigiert, dass der Komponist auch weiterhin „nach einer einkömmlichen Stellung bei Hofe oder bei der Kirche"[28] gesucht hat. Doch zweifellos glaubte Mozart, dieses Ziel am besten in Wien und nicht zuletzt durch die Resonanz beim dortigen Publikum erreichen zu können. Entsprechend schrieb er seinem Vater am 4. April 1781, keine drei Wochen nach seiner Ankunft in der österreichischen Hauptstadt: „ich versichere sie, daß hier ein Herrlicher ort ist – und für mein *Metier* der beste ort von der Welt. – das wird ihnen Jedermann sagen. – und ich bin gern hier, mithin mache ich es mir auch nach meinen kräften zu Nutzn. seÿen sie versichert, daß ich mein absehen nur habe, so viel möglich geld zu gewinnen; denn das ist nach der gesundheit das beste."

In seinen Briefen macht Mozart immer wieder deutlich, dass er sich bei den geschmacksbildenden Schichten Wiens einen Namen zu machen hoffte.[29] Mozart stand hierbei jedoch – die häufigen Namensnennungen in seinen Briefen belegen das – in erheblicher Konkurrenz mit bereits etablierten Opernkomponisten wie Gluck oder Umlauff.[30] Kaum angekommen, will er „*absolument*", dass der Kaiser „mich kennen lernen soll", und spricht davon, „zu meinen [sic] vortheile im theater" etwas auf die Bühne zu bringen, „wie es hier alles macht".[31] In Mozarts Plan, in Wien Karriere zu machen, spielten Joseph II. und *Die Entführung aus dem Serail* erkennbar eine zentrale Rolle.

Infolge der Gründung des Nationaltheaters (1776) und des Nationalsingspiels (1778) herrschten in Wien für deutschsprachige Komponisten und Dramatiker günstige Bedingungen, ihre Stücke zu lancieren. Wem es gelang, die Theaterleitung von der eigenen Arbeit zu überzeugen und zudem noch die Zensur zu überstehen,[32]

---

26 Ebd., 63.

27 Brief vom 09.06.1781.

28 Konrad, Mozart, wie Anm. 19.

29 Vgl. zu dieser geschmackssoziologischen Begrifflichkeit den Klassiker von Levin Ludwig Schücking, Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. Bern – München [3]1961, und dazu Sandra Schell / Tilman Venzl, „Ein Unbekanntes ist nur der Geschmack". Zu Levin Ludwig Schückings literatursoziologischem Ansatz. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 46 (2021), 393–418.

30 Siehe etwa die Briefe vom 16.06., 01.08., 06.10. und 03.11.1781.

31 Brief vom 24. und 28.03.1781.

32 In Bezug auf das Theater wurde in Wien zwischen der schriftlichen Publikation und der Theateraufführung unterschieden. Vgl. hierzu Franz Hadamowsky, Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751–1848). In: Herbert Zeman (Hg.), Die Österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830). Teil 1. Graz 1979, 289–305. Ein

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der erreichte die Wiener und mittelbar die gesamte deutschsprachige Öffentlichkeit. Joseph II., der sich intensiv für das Theatergeschehen interessierte und als „eigentliche[r] Theaterdirektor“[33] gelten kann, scheint an einem Singspiel mit Mozart'scher Musik großes Interesse gehabt zu haben. Zumindest erhielt der General-Spektakel-Direktor Franz Xaver Wolf Graf Rosenberg-Orsini, der zwischen dem Kaiser und dem Theater vermittelte,[34] den Auftrag, ein geeignetes Libretto für Mozart zu suchen. Dieser Auftrag wurde an den zeitweise in Wien beschäftigten berühmten Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder und später an Stephanie delegiert.[35]

Nachdem Stephanie *Zaide* abgelehnt und eine erste Idee für ein anderes Stück verworfen hatte,[36] präsentierte er Mozart tatsächlich ein neues Libretto: Christoph Friedrich Bretzners Singspiel *Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail. Eine Operette in drey Akten*, das kurz zuvor, am 25. Mai 1781, in einer Vertonung von Johann André in Berlin uraufgeführt worden war.[37] Mozart, der mit dem Bretzner'schen Libretto durchaus zufrieden war – er bezeichnete es dem Vater gegenüber als „ganz gut“[38] –, hatte zeitweise sogar gehofft, dass Stephanie „selbst für mich eine oper schreiben wird“. Die Hochschätzung für Stephanie, der Mozart zufolge das Theater bestens „versteht“ und mit seinen „komœdien“ stets Erfolg habe,[39] war durchaus gerechtfertigt: Der von der Literaturgeschichte gering-

Beispiel dafür, dass auch nach der von Joseph II. verfügten Lockerung der Zensur in Theateraufführungen massiv eingegriffen wurde, bildet die Aufführung von Friedrich Schillers *Die Räuber* 1784 am Kärntnertortheater. Vgl. Gert Sautermeister, *Die Räuber. Ein Schauspiel*. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.), Schiller-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart – Weimar 2011, 1–45, hier 15. Vgl. zur josephinischen Zensur allgemein Reinhard Eisendle, Der einsame Zensor. Zur staatlichen Kontrolle unter Maria Theresia und Joseph II. Wien 2020.

33 Wolfgang Greisenegger, Theateralltag in Wien. In: Gruber / Borchmeyer (Hg.), Mozart-Handbuch, wie Anm. 10, 118–123, hier 123.

34 Vgl. zur Organisation des Nationaltheaters und Nationalsingspiels hier und im Folgenden v. a. Franz Hadamowsky, Geschichte der Stadt Wien. Bd. III. Wien. Theater, Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Wien – München 1988, 259–274 und 298–302.

35 Vgl. die Briefe vom 09.06., 16.06. und 01.08.1781.

36 Vgl. den Brief vom 16.06.1781.

37 Die ungedruckt gebliebene Vertonung Andrés ist in einer Faksimile-Ausgabe der Handschrift zugänglich: Johann André, Belmont und Constanze, hrsg. von Thomas Bauman. New York – London 1985. – Bei dem in der älteren Forschung allenthalben anzutreffenden Zitat Bretzners, in dem sich dieser gegen die Vertonung Mozarts verwahrt, handelt es sich anscheinend um eine Fälschung. Vgl. Wolfgang Sulzer, Bretzner gegen Mozart? Ein Protest und seine Folgen. In: Acta Mozartiana 29 (1982), 53–59.

38 Brief vom 01.08.1781.

39 Brief vom 16.06.1781.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

geschätzte Stephanie kann als ein „wahres Faktotum der Theaterwelt“[40] gelten. Er war einer der aktivsten Schauspieler, Theaterautoren und Regisseure Wiens und zählte seit 1779 als einer von fünf von der Belegschaft gewählten Inspizienten zum Leitungsgremium des weitgehend selbstverwalteten Nationaltheaters. Seit dem Theaterjahr 1781/82 war Stephanie, der sich obendrein in der Talentsichtung sogar außerhalb Wiens betätigte, zudem alleinverantwortlich für das Nationalsingspiel. In diesen Funktionen war Stephanie, der als einer der erfolgreichsten und produktivsten Dramatiker des deutschsprachigen Raums zu gelten hat, unter anderem federführend bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke, der Gestaltung des Spielplans, der Besetzung der Rollen und der Einstellung von Schauspielerinnen und Schauspielern beziehungsweise von Sängerinnen und Sängern.

Mit Stephanie hatte Mozart also einen Bühnenprofi ersten Ranges als Unterstützer, der weitgehende Entscheidungskompetenzen und Handlungsspielräume besaß und nach Mozarts Einschätzung „alles beÿm kaÿser“[41] galt. Sich trotz negativer Gerüchte an Stephanie zu halten, war für Mozart ein Gebot der Klugheit: „wen ich gethan hätte, was mir die leute gesagt haben, so würde ich mir aus einen guten freund einen feind gemacht haben, der mir viel schaden könnte; und ohne alle ursache“.[42] Auch wenn Stephanie letztlich kein neues Stück zur Verfügung stellte, war er als exzellenter Kenner der Wiener Gesellschaft, der zahlreiche Libretti verfasst hatte und noch verfassen sollte, für Mozarts Anbindung an die tonangebenden lokalen Zirkel von zentraler Bedeutung.

Das begann bereits bei der Auswahl des Librettos von Bretzner, der bereits einmal mit dem Singspiel *Adrast und Isidore* auf dem Nationalsingspiel vertreten gewesen war und von dem sich als eine weitere Bretzner-Bearbeitung das Stück *Das Irrlicht oder Endlich fand er sie* (Vertonung: Ignaz Umlauff) in Vorbereitung befand.[43] Stephanie vertraute bei der Wahl des Stücks nicht nur auf seine Kenntnis des Wiener Geschmacks, sondern spielte auch sein Wissen über die repräsentativen Aufgaben des Hofes aus. Mozarts Brief an seinen Vater vom 1. August 1781 zufolge wusste Stephanie vom Besuch des „Groß=fürst[en] von Russland“, der für Josephs II. neue Türkeipolitik höchste Bedeutung besaß.[44] Stephanie rechnete damit – so Mozart im selben Brief –, dass „der kaÿser und graf Rosenberg […] izt bald kommen“

40 Helmut Barak, Buff, Herz und Vogelsang. Die Theaterfamilien Stephanie, Lange und Adamberger im Wien Mozarts. In: Herbert Zeman (Hg.), Wege zu Mozart. Bd. 2. W. A. Mozart in Wien und Prag. Die großen Opern. Wien 1993, 92–113, hier 97.

41 Brief vom 16.06.1781.

42 Brief vom 17.11.1781.

43 Vgl. Otto Michtner, Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaisers Leopolds II. (1792). Wien 1970, 116–118.

44 Die Hintergründe sind gut dargestellt bei Derek Edward Dawson Beales, Joseph II. Bd. 2. Against the World 1780–1790. Cambridge 2009, 104–132.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und fragen werden, „ob nichts neues in Bereitschaft seÿe", worauf er ihm mit der *Entführung aus dem Serail* ein für die Angelegenheit thematisch passendes und für Repräsentationszwecke geeignetes Stück präsentieren könne. Nach Stephanies Einschätzung, der diese Information geheim halten wollte und Mozart bat, darüber „nichts zu sagen", werde der Kaiser Mozart „gewis einen verdienst daraus machen". Zwar kam das Stück bei den Festlichkeiten anlässlich des Besuchs des russischen Großfürsten, der von November bis Januar andauerte, letztlich nicht zur Aufführung – der enttäuschte Mozart empörte sich, sachlich allerdings zu Unrecht,[45] dass der Kaiser „gar nicht"[46] für Unterhaltung gesorgt habe. Doch wird hier der Einsatz Stephanies deutlich, der Mozart ein genau auf die lokalen und situativen Erfordernisse abgestimmtes Stück lieferte.

Wie war die Zusammenarbeit von Mozart und Stephanie organisiert? Der oft formulierte und noch öfter insinuierte Gedanke, Stephanie habe sich Mozarts Ideen nach dem Muster von Befehl und Gehorsam unterworfen, entspricht einer generellen Tendenz der (älteren) Mozart-Forschung, die – mit Ausnahme allenfalls der besonders kanonischen Libretti von Lorenzo Da Ponte – häufig auf teils dünner Quellengrundlage dem Komponisten eine dominante Position in der Autorschaft der Texte zuschreibt;[47] das trifft insbesondere auf diejenigen Opern zu, deren Texte das Resultat von Bearbeitungen sind.[48] Für die *Entführung* ist diese Annahme vor dem Hintergrund unserer bisherigen Ausführungen abwegig: Zu groß war der Abstand zwischen Mozart und Stephanie in Bezug auf ihren sozialen Rang und ihr Einflussvermögen. Mozart ging es darum, in Wien überhaupt erst Fuß zu fassen, ein Netzwerk aufzubauen und Aufträge zu akquirieren, wobei er auf potente Förderer hoffen musste. Stephanies Einsatz war ungleich geringer, aber auch für ihn bot die Zusammenarbeit Chancen. Ihm war es um erfolgreiche Musiktheateraufführungen und allgemein um einen funktionierenden Theaterbetrieb im Sinne Josephs II. zu tun, um auf diese Weise die eigene Stellung zu erhalten und auszubauen.[49] In Mozart scheint er einen vielversprechenden Kooperationspartner gesehen zu

45 Vgl. zu den durchaus opulenten Festlichkeiten EBD., 127–132; und Helmut REINALTER, Joseph II. Reformer auf dem Kaiserthron. München 2011, 62f.

46 Brief vom 05.12.1781.

47 Vgl. besonders forciert R. B. MOBERLY, Mozart and His Librettists. In: Music & Letters 2/54 (1973), 161–169.

48 Für eine differenziertere Argumentation siehe, am Beispiel von *Idomeneo*, Tim CARTER, In the operatic workshop. The case of Varesco's and Mozart's *Idomeneo*. In: Sabine LICHENSTEIN (Hg.), „Music's Obedient Daughter". The Opera Libretto from Source to Score. Amsterdam – New York 2014, 69–106. Für einen Überblick über Mozarts Zusammenarbeit mit Librettisten siehe Jörg KRÄMER, Mozart und seine Librettisten, in: GRUBER / BORCHMEYER (Hg.), Mozart-Handbuch, wie Anm. 10, 79–112.

49 Vgl. auch Tilman VENZL, ‚Plumpe Nachahmungen' oder echte ‚Originalschauspiele'? Originalitätsansprüche als Boundary-Work am Beispiel von Gottlieb Stephanies Militärdrama *Die abgedankten*

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

haben, für den er nicht nur die Mühe auf sich nahm, ein genau passendes Stück ausfindig zu machen, sondern für den er auch die erste Riege seiner Sängerinnen und Sänger aufbot, worüber er Mozart auch sofort informierte.

Bereits am 1. August 1781 konnte Mozart daher seinem Vater vermelden: „*Mad:selle Cavalieri, Mad:selle teÿber, M:r fischer, M:r adamberger, M:r Dauer und M:r Walter,* werden dabeÿ singen."[50] Mit der Ausnahme des für die Sprechrolle des Bassas vorgesehenen Tenors Josef Walter, der durch den Schauspieler Dominik Joseph Jautz ersetzt wurde,[51] entsprach diese Liste der tatsächlichen Premierenbesetzung. Indem Stephanie, der qua Amt bereits als Regisseur feststand, Mozart so schnell wie möglich in die Besetzung einweihte, gab er ihm die Möglichkeit, die eigenen Kompositionen auf die Fähigkeiten und Vorlieben der betreffenden Sängerinnen und Sänger zuzuschneiden. Mozart, der die Premiere später im Übrigen selbst dirigieren sollte, „lieb[te]" es bekanntlich, wenn die jeweilige „*aria* einem sänger so *accurat* angemessen seÿ, wie ein gutgemachts kleid".[52] Ausweislich seines Briefs vom 26. September 1781 hat er Konstanzes Arie *Ach ich liebte, war so glücklich* (Nr. 6) im Blick auf die „geläufige[] Gurgel der *Mad:selle Cavallieri*" komponiert. Die Arie Belmontes *O wie ängstlich, o wie feurig* (Nr. 4) habe er hingegen „ganz für die stimme des *Adamberger* geschrieben". Und die Schlüsselrolle des Osmin sei „h: fischer zugedacht", einem „Mann", aus dem man unbedingt „Nutzen" ziehen müsse, „besonders da er das hiesige Publikum ganz für sich hat". In seinem früheren Brief vom 8. August hält Mozart außerdem fest, dass „der *Adamberger*, die *Cavallieri* und der fischer […] mit ihren *arien* ungemein zufrieden" seien. Wie für die Oper des 18. Jahrhunderts typisch,[53] wurden im Zuge der parallelen Ausarbeitung von Libretto und Komposition der *Entführung aus*

Officiers (1770). In: Annika Hildebrandt / Erika Thomalla (Hg.): Unoriginelle Literatur um 1800. Nachahmung nach der Nachahmungspoetik. Bern u. a. 2024, 71–94.

50 Gemeint sind Caterina Cavalieri (Konstanze), Therese Teyber/Teuber (Blonde), Johann Ignaz Ludwig Fischer (Osmin), Johann Valentin Adamberger (Belmonte), Josef Ernst Dauer (Pedrillo), Joseph Walther (Bassa Selim).

51 In Bretzners Libretto *Belmont und Constanze* bekommt der Bassa tatsächlich Gesangspartien zugewiesen. In der *Entführung aus dem Serail* wurde hieraus letztlich aber eine reine Sprechrolle (Gerhard Croll, Vorwort. In: Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 2. Werkgruppe 5. Bd. 12. Die Entführung aus dem Serail. KV 384. Kassel –Basel – London 1982, VIII–XXXV, hier X), wie übrigens bereits in Andrés Vertonung.

52 Brief vom 28.02.1778. Siehe dazu Thomas Seedorf, „Wie ein gutgemachts kleid". Überlegungen zu einer mehrdeutigen Metapher (nebst einigen Randbemerkungen zu Mozart). In: Brandenburg / Seedorf (Hg.), Virtuosa, wie Anm. 18, 11–21.

53 Daniel Brandenburg, Mozart und die „edlen Buffi". In: Carola Bebermeier / Melanie Unseld (Hg.), „La cosa è scabrosa". Das Ereignis „Figaro" und die Wiener Opernpraxis der Mozart-Zeit. Wien – Köln – Weimar 2018, 137–146.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

dem Serail auch die beteiligten Sängerinnen und Sänger in beträchtlichem Maße einbezogen.

Der Eindruck, dass Stefanie bei der Entstehung der *Entführung aus dem Serail* federführend war, ist allerdings ebenso wenig korrekt wie die gegenteilige These. Denn Stephanie räumte in der *Vorrede* seiner *Sämtlichen Lustspiele*, die als eines der wichtigsten Dokumente zum Musiktheater des 18. Jahrhunderts gilt, der Musik den Primat vor dem Text ein:

> Es ist zwar eine ausgemachte Wahrheit, daß bey einem Singspiele der Musikkompositor immer den größten Antheil an der bessern oder geringern Aufnahme desselben hat; allein der Dichter des Buchs legt doch gleichsam immer den Grund zu dem Vergnügen, welches der Kompositor dem Publikum verschafft, und zu dem Ruhme den er dadurch einerndtet. Je besser aber der Grund ist, auf welchen man zu bauen hat, je dauerhafter und schöner kann sodann das Gebäude geführt werden. Freylich geht es bey dieser Gattung Schauspiel so weit, daß das beste Buch in den Händen eines ärmlichen Kompositors gar nicht bemerkt wird; aber die schönste Musik auf ein mattes, albernes Buch verwandt, leidet doch auch nicht selten sehr viel. So undankbare Arbeit es nun auch ist, ein Opernbuch zu schrieben, weil man immer fast einzig auf den Kompositor achtet, so nöthig ist es doch, um ein vollkommenes Vergnügen beym Publikum zu erzielen, daß der beste Kompositor ein gutes Buch zu bekommen trachten muß. Ich habe das Glück gehabt, daß Mozart und Dittersdorf, zwey in der Musik berühmte Meister, um Bücher von mir sich bemüht und ihnen vor allen andern den Vorzug gegeben haben. Eine Ehre, auf die ich allerdings stolz sein kann, weil diese beyden Männer die Erfordernisse eines Singspiels zu gut kennen.[54]

Aus Stephanies Sicht gebührt dem Komponisten das Hauptverdienst an der künstlerischen Gesamtkonzeption. Dies drückt sich auch darin aus, dass Stephanie auch dann nicht namentlich in der Titelei eines Librettodrucks erscheint, wenn er den betreffenden Text nicht nur adaptiert, sondern ganz neu geschrieben hat. Trotz des Primats des Komponisten bedarf es aus Stephanies Sicht für ein gelungenes Singspiel eines erfahrenen und fähigen Librettisten, der flexibel auf die Ansprüche des für die künstlerische Gesamtkomposition entscheidenden Komponisten zu reagieren hat. Diese Ansicht dürfte sich weitgehend mit derjenigen Mozarts gedeckt haben.

Wie bereits zitiert, bezeichnete Mozart in seinem Brief vom 13. Oktober 1781 „beÿ einer *opera* […] die Poesie [als] der Musick gehorsame Tochter". Von diesem Satz, der in der Mozart-Forschung ungemein häufig zitiert wird, lässt sich allerdings keineswegs auf die vermeintliche Gleichgültigkeit Mozarts gegenüber dem zu vertonenden Text schließen. Wie seine weiteren Ausführungen deutlich

54 Gottlieb Stephanie (d. J.), Vorrede. In: ders., Sämtliche Singspiele. Liegnitz 1792, III–XX, hier IIIf.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

machen, hatte er vielmehr eine möglichst genaue Abstimmung von Text und Musik im Sinn. Mozart räumt an derselben Stelle ein, dass „verse […] für die Musick das unentbehrlichste" seien. Demgemäß scheint er sich von der Mitwirkung eines nicht nur von ihm hochgeschätzten Dramatikers, Librettisten und Bühnenprofis wie Stephanie viel versprochen zu haben. In diesem Sinne konstatiert er weiter unten im selben Brief: „es [ist] am besten wenn ein guter komponist der das Theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen. – dann darf einem vor dem beÿfalle des unwissenden auch nicht bange seÿn".

2. Über die allmähliche Verfertigung der *Entführung* beim Kooperieren

Wie stellte sich die Bearbeitung des Bretzner'schen Librettos in der Praxis dar? Die Komposition des ersten Akts ging offenbar schnell vonstatten, folgt man Mozarts Briefen an den Vater, die hierüber recht detailliert Auskunft geben. Am 1. August 1781, zwei Tage nachdem er Bretzners Buch von Stephanie erhalten hat, berichtet Mozart, „daß schon die erste *aria* von der *Cavalieri*, und die vom *adamberger* und das terzett welches den Ersten Ackt schliesst, fertig sind." Hierbei handelt es sich um die Arien Nr. 6 *Ach ich liebte*, und Nr. 4, *O wie ängstlich*, sowie das Terzett Nr. 7, *Marsch, marsch, marsch!*[55] Am 8. August berichtet Mozart, der Janitscharenchor, also Nr. 5b, *Singt dem großen Bassa Lieder*, sei fertig. Er zieht nun die Gräfin Maria Wilhelmine von Thun zu Rate, der er das, „was fertig ist", zu Gehör bringt, vermutlich um Beratung oder Protektion zu erwirken. Der einflussreichen, in Wien gut vernetzten Adligen wird er später auch den zweiten und dritten Akt vortragen.[56] Während der erste Akt anscheinend bereits am 22. August vollendet war,[57] konnte sich Mozart für die folgenden Akte Zeit lassen, da der russische Staatsbesuch auf Ende des Jahres verschoben wurde. Er möchte die „*opera*" nun „mit mehr überlegung schreiben", wobei er auch auf größere Publikumswirkung aus ist: „vor aller heiligen lasse ich sie nicht auf=führen. – denn da ist die beste zeit – da kömmt alles von Lande herein."[58]

Scheint Mozart bis dahin mit dem Bretzner'schen Librettodruck gearbeitet zu haben, bezieht er sich in seinem ausführlichen Brief an den Vater vom 26. September

55 Vgl. zur Zuordnung auch Daniel R. Melamed, Evidence on the genesis of *Die Entführung aus dem Serail*. From Mozart's Autograph Score. In: Mozart-Jahrbuch (2003/04), 25–42, hier 27.

56 Siehe die Briefe vom 08.05. und 29.05.1782. Vgl. dazu auch Croll, Vorwort, wie Anm. 51, XV. Siehe ferner Cornelius Preihs, Mozarts Beziehungen zu den Familien Thun-Hohenstein. In: Neues Mozart-Jahrbuch 3 (1943), 63–86.

57 Brief vom 22.08.1781.

58 Brief vom 29.08.1781.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

1781 erstmals konkret auf die zahlreichen Änderungen an der Vorlage, auf die wir im gegebenen Zusammenhang nur exemplarisch eingehen können.[59] Er habe Stephanie darum gebeten, den bei Bretzner vornehmlich als Dialog angelegten Anfang für eine Vertonung anzupassen. So entstanden aus Dialogtext Bretzners die Arie Belmontes *Hier soll ich es denn sehen* (Nr. 1) und das Duett *Wer ein Liebchen hat gefunden* (Nr. 2). Gänzlich neu ist die Arie des Osmin *Solche hergelauf'ne Laffen* (Nr. 3), über die Mozart berichtet: „die *aria* hab ich dem h: Stephani ganz angegeben; – und die hauptsache der Musick davon war schon fertig, ehe Stephani ein Wort davon wuste."[60] Über die genaue Bedeutung dieser Äußerung, deren Kontext nichts zu ihrem genaueren Verständnis beiträgt, kann man nur spekulieren. Sie scheint uns kein belastbarer Beleg dafür zu sein, dass Mozart den Text dieser Arie verfasst hat oder gar den gemeinsamen Arbeitsprozess diktierte. Wohl aber darf man die Äußerung als Beleg dafür nehmen, dass Mozart und Stephanie eng kooperierten und dass Komponieren und Texten miteinander verschränkt waren.

Aus demselben Brief gehen indes einige der Gründe hervor, die ihn und Stephanie zu diesen Änderungen motiviert haben dürften – und manche davon erklären auch die Modifikationen in den beiden folgenden Akten –, namentlich die Ausnutzung der besonderen sängerischen Kapazitäten der gewählten Besetzung sowie, damit verbunden, die Erzielung maximaler Publikumswirkung. So sollte, wie bereits zitiert, aus dem Sänger des Osmin Johann Ignaz Ludwig Fischer, der Mozart zufolge eine „fortrefliche Bass-stimme" und „das hiesige Publikum ganz für sich" habe, „Nutzen" gezogen werden.[61] Folgerichtig erfährt Osmin gegenüber Bretzners Fassung, wo er lediglich eine Nebenrolle einnimmt, in der *Entführung* eine erhebliche Aufwertung: Durch die Schaffung zusätzlicher Arien und wichtiger Ensemblepartien (Nr. 3, 9, 19 und 21a) wird er dort quasi „zu einer Hauptfigur der Oper".[62] Da Bassa Selim – möglicherweise in bewusstem Zusammenhang damit – nur eine Sprechrolle hat, ist Osmin der einzige singende Türke. Außerdem stimmte Mozart bei der Vertonung auch die Chor- und Ensembleszenen auf den lokalen Publikumsgeschmack ab. So sei der Janitscharen-Chor „kurz und lustig; – und

59 Für Synopsen siehe Bauman, Mozart, wie Anm. 6, 36–61; Wolfgang Sulzer, Christoph Friedrich Bretzner. Sein Anteil an Mozarts *Entführung aus dem Serail*. In: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 38 (1990), 49–87, hier 66–71; sowie die Digitale Mozart-Edition (DME, https://dme.mozarteum.at/libretti-edition//synopse.php?idwnma=4814&v1=292&v2=266&v3=267 (20.12.2023)). Ein abweichender, wenig bekannter Druck des Bretzner-Librettos enthält weitere (auch von André nicht vertonte) Gesangsnummern: Belmont und Konstanze, oder: die Entführung aus dem Serail. Ein Singspiel in drey Aufzügen, von C. F. Bretzner. In Musik gesetzt vom Kapellmeister André […]. Brünn o. J.

60 Brief vom 26.09.1781.

61 Ebd.

62 Christoph-Hellmut Mahling, Die Gestalt des Osmin in Mozarts „Entführung". Vom Typus zur Individualität. In: Archiv für Musikwissenschaft 30/2 (1973), 96–108, hier 98.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ganz für die Wiener geschrieben" und das Finale des ersten Aktes nach der Devise „Je kürzer, Je besser" und möglichst lärmend komponiert, „damit die leute zum klatschen nicht kalt werden."[63]

Angesichts von Mozarts eigenen Worten mag man Lothar Schmidts Einschätzung zustimmen, „daß Mozart bei einer Vielzahl von Änderungen, die die Musik direkt tangierten […,] selbst die Initiative ergriffen" haben dürfte.[64] Dass ein Änderungswunsch, der Mozart wichtig gewesen zu sein scheint, nicht umgesetzt wurde, lässt allerdings darauf schließen, dass Stephanies Anpassungsbereitschaft Grenzen hatte. Mozart sprach davon, dass die „ganze geschichte umgestürzt wird – und zwar auf mein verlangen". Das von Bretzner für den Beginn des dritten Aktes vorgesehene „*quintett* oder vielmehr *final*" – die namengebende Entführungsszene! – wünschte sich Mozart „lieber zum schluß des 2:t ackts", was aber „eine grosse veränderung, Ja eine ganz Neue *intrigue*" erfordere, deren Ausarbeitung er offenbar von Stephanie erwartete.[65] Es ist nicht überliefert, welche „grosse veränderung" Mozart genau im Sinn hatte. Hatte er überhaupt eine konkrete Vorstellung, oder vertraute er darauf, dass ihm der Theaterprofi Stephanie geeignete Vorschläge machen würde? Fest steht nur, dass Bretzners Ensembleszene für ein norddeutsches Singspiel konzeptionell eher untypisch ist[66] und eher der stärker an der italienischen Oper ausgerichteten Kompositionsweise und Dramaturgie des Wiener Musiktheaters entsprach. Mozart begann denn auch die Vertonung der Szene „in der Manier eines Opera-buffa-Finales",[67] brach die Arbeit aus unbekannten Gründen aber bald ab.[68] War Mozart kompositorisch in eine Sackgasse geraten oder hatte Stephanie gegen Mozarts musikalische Ideen zu dieser Szene Vorbehalte? Im Ergebnis verblieb die Entführungsszene am Beginn des dritten Akts und wurde sogar zu einer Dialogszene gestrafft, was der ‚musikalisierenden' Gesamttendenz der Bearbeitung klar entgegensteht und zweifellos Mozarts Entfaltungsspielraum einschränkte.[69]

63 Brief vom 26.09.1781.

64 Lothar Schmidt, *Die Entführung aus dem Serail* (KV 384). In: Gruber / Borchmeyer (Hg.), Mozart-Handbuch, wie Anm. 10, 383–423, hier 391.

65 Brief vom 26.09.1781.

66 Bauman, Opera, wie Anm. 2, 194.

67 Croll, Vorwort, wie Anm. 51, XVIII.

68 Das Fragment liegt in der Neuen Mozart-Ausgabe ediert vor: Mozart, Ausgabe, wie Anm. 51, 436–441. Gerhard Croll vermutet, dass Mozart nicht weiterarbeiten konnte, da ihm Stephanie keinen neuen Text geliefert habe. Dies ist aber eine wenig plausible Erklärung: Zwar klagt Mozart über das Ausbleiben von Stephanies Text, doch ausgerechnet die vorliegende Szene basierte auf Textmaterial von Bretzner.

69 Eine mögliche Erklärung hierfür ist, dass – den Verbleib im dritten Akt vorausgesetzt – die effektvolle Szene in der Aktmitte dem eigentlichen Finale die Wirkung geraubt hätte, vgl. u. a. Krämer, Musiktheater, wie Anm. 6, 419, der freilich ohne Beleg allein Mozart die tragende Rolle bei den entsprechenden Entscheidungen über die Werkgestalt zuschreibt.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Auch aus den zahlreichen weiteren Textergänzungen im zweiten Akt, über die Mozart sich in seinen Briefen allerdings weitgehend ausschweigt, geht hervor, wie sehr *Die Entführung aus dem Serail* auf die Wiener Situation zugeschnitten ist. So gehört etwa das hinzugefügte Rezitativ vor Konstanzes Arie *Traurigkeit ward mir zum Lose* (Nr. 10) und die ebenfalls neue Arie *Martern aller Arten* (Nr. 11) zu jenen Teilen dieses Singspiels, „die deutlich die Gesangskultur und die neuen Formen der Opera seria reproduzieren“[70] und mithin eher auf das Wiener Musiktheater als auf das nord- und mitteldeutsche zugeschnitten zu sein scheinen.

Während alles darauf hindeutet, dass Mozart bei diesen und anderen Vertonungen freie Hand hatte, scheint er die textuelle Dimension des Stücks in Stephanies Verantwortung gesehen zu haben. Denn in seinem Brief vom 13. Oktober 1781 verteidigt er gegenüber seinem Vater dem „Stephani seine arbeit“ in Bezug auf dessen Verse für die Figur des Osmin. Die Worte seien zwar unschicklich, aber „dem karackter des dummen, groben und boshaften *osmin* ganz angemessen“ und obendrein „so Passend, mit meinen Musikalischen gedanken“. Insofern Äußerungen wie diese nicht nahelegen, dass Mozart Stephanies Bearbeitung kritisch gegenüberstand, wird man auch die wichtigste Plot-Änderung des zweiten Akts nicht allein einem wie auch immer gearteten Planungswillen Mozarts zuschreiben können: Die Rede ist von der hinzugefügten Begegnung von Konstanze und Selim sowie von dem neuen Thema der Eifersucht und des Misstrauens zwischen den Liebenden.[71] Dass Mozart die Textbearbeitungen nicht einfach vorgeben konnte, zeigt sich, wie bereits erwähnt, auch am Schluss des zweiten Akts, der entgegen dem Wunsch des Komponisten nicht in die Entführungsszene mündet. Überarbeitet wird dieser Schluss aber in musikalischer Hinsicht. Er klingt nun – ähnlich wie bei Bretzner geplant, aber mit verändertem Text und in ausgedehnter Dimension – in einem Quartett (Nr. 16) aus, das sich viel besser als Bretzners Verse für eine mehrteilige Vertonung in der Tradition des Opernfinales eignet.[72]

Auch am dritten Akt lassen sich starke Änderungen verzeichnen, zu denen sich jedoch keine brieflichen Kommentare Mozarts mehr finden. Hier scheinen Mozart und Stephanie besonders tiefgreifenden Anpassungsbedarf gesehen zu haben, beginnend bereits mit der Tilgung der plattdeutschen Elemente des einleitenden Dialogs. Von den Musiknummern Bretzners hat es in diesem Akt nur eine einzige unverändert in die *Entführung* geschafft: die von Mozart strophisch vertonte Romance *In Mohrenland gefangen war* (Nr. 18). Alle anderen Gesangsabschnitte

70 Vgl. Michele Calella, Hoftheater im Wandel. Das Wiener Opernrepertoire 1740–1815. In: Dominique Meyer / Oliver Rathkolb / Andreas Láng et al. (Hg.), Geschichte der Oper in Wien. Bd. 1. Von den Anfängen bis 1869. Wien – Graz 2019, 152–185, hier 178.

71 Vgl. Sulzer, Christoph, wie Anm. 59, 69.

72 „[I]n fact it draws almost exclusively on Italian finale practices for its musical resources.“ Bauman, Mozart, wie Anm. 6, 52.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

erhielten neuen Text, teilweise unter Nutzung von Bausteinen Bretzners. Besonders bemerkenswert ist neben der erwähnten dialogischen Behandlung der Entführungsszene das Finale, in dem sich die größte Änderung der Handlung findet: Während sich in Bretzners Fassung Belmonte als Sohn des Bassa Selim entpuppt, wird er bei Mozart und Stephanie zum Sohn von dessen ärgstem Feind. Das Finale konnte schon aufgrund verschiedener musiktheatraler Konventionen nicht in der Bretzner'schen Originalgestalt verbleiben: Es bestand dort weitgehend aus Dialogpassagen, mit nur einer kurzen Soloarie der Konstanze als Einschub[73] und endend mit einem kurzen Chor. Diesen letzten Aspekt behielten Mozart und Stephanie bei, veränderten aber den Text des Chores. Davor steht jedoch in der *Entführung* nicht reiner Sprechtext, sondern ein Vaudeville-Finale, wie es auch für die in Wien damals hochgradig populäre Opéra comique kennzeichnend ist.[74]

Auf eine zielgerichtete Anpassung an den Aufführungskontext in Wien deuten auch die Modifikationen an der kompositorischen Gesamtgestalt des Werks hin: Nach der Fertigstellung nahm Mozart recht umfangreiche Streichungen im Autograph vor und kürzte etliche Arien.[75] Auch diese letzten Änderungen scheinen darauf abgezielt zu haben, die beste Publikumswirkung zu erreichen. Ulrich Konrad zufolge wollte Mozart das Problem beheben, „daß vor allem im zweiten Aufzug dramatische Zeit und Spielzeit nicht in einem völlig ausgewogenen Verhältnis zueinander standen".[76] Er habe folglich „in einem ersten Schaffensdurchgang sozusagen rein musikalisch, in einem weiteren bühnenmusikalisch"[77] komponiert, trennte mit anderen Worten die kompositorische Konzeption von der dramaturgischen. Die heutige Opernpraxis, in der diese getilgten Abschnitte meist ungekürzt wiedergegeben werden und zugleich die Dialoge oft zusammengestrichen oder

73 Dies entspricht einer Konvention des norddeutschen Singspiels, vgl. Schmidt, *Entführung*, wie Anm. 64, 412.

74 Zur Tradition des Final-Vaudevilles, das sich in der Opéra comique, aber bisweilen auch in anderen Gattungen wie dem Singspiel findet, vgl. Herbert Schneider, Vaudeville (2021). In: MGG Online: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/398719 (20.12.2023). Mozarts Abweichungen von Opéra-comique-Konventionen des Vaudeville-Finales können als Annäherungen an die Opera buffa gesehen werden, vgl. Kunze, Opern, wie Anm. 5, 221.

75 Vgl. Ulrich Konrad, „mithin ließ ich meinen gedanken freyen lauf –". Erste Überlegungen und Thesen zu den ‚Fassungen' von W. A. Mozarts „Die Entführung aus dem Serail" KV 384. In: Werner Breig (Hg.), Opernkomposition als Prozeß. Referate des Symposiums Bochum 1995. Kassel u. a. 1996, 47–64. Die gestrichenen Abschnitte sind durch die Edition im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe (siehe Anm. 51), wo sie mit dem Vermerk „Vi-de" versehen sind, wieder ins allgemeine Bewusstsein gerückt und werden seit Vorliegen der Edition häufig aufgeführt, was von der Forschung z. T. als unangemessen beurteilt wird, vgl. ebd., 59; Faye Ferguson, W. A. Mozart. Die Entführung aus dem Serail. Kritischer Bericht. Kassel u. a. 2002, 93.

76 Konrad, Gedanken, wie Anm. 75, 55.

77 Ebd., 60.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

überarbeitet werden, gibt in der Regel ein doppelt ahistorisches Bild der *Entführung* wieder.

Begibt man sich auf die Spur der Überarbeitung des Bretzner'schen Librettos, findet man zwar hier und da Anhaltspunkte, die für die Zuschreibung an Mozart oder Stephanie sprechen. So stellt Mozart in den Briefen an seinen Vater gelegentlich seine eigene Inspiration in den Vordergrund, lässt aber keine stringente Vertonungsidee und Vorgehensweise erkennen. Umgekehrt gibt es Indizien dafür, Stephanie die Hauptverantwortung für den Text zuzuschreiben, die allerdings ebenso wenig zwingend sind. Mozart klagte wiederholt darüber, dass er auf neuen Text von Stephanie warte.[78] Diese Verzögerungen sind von der Forschung häufig auf Stephanies Schaffensvermögen bezogen worden, und zwar in dem Sinne, dass „ein so erfahrener Bühnenpraktiker wie Stephanie diese Forderung nicht erfüllen konnte".[79] Für die Ansicht, dass Stephanie künstlerisch versagte und schlicht „nichts zu Wege brachte" und Mozart daraufhin „eine ganz andere Idee" entwickelte, „die sein dramaturgisches Geschick und seine Souveränität zeigt",[80] gibt es keine Belege und, soweit wir sehen, nicht einmal Indizien. Die Forschung scheint hier bisweilen mehr vom Genietopos als von der Faktenlage geleitet gewesen zu sein. Mozart zweifelt in seinem Brief vom 26. September 1781 mit keinem Wort an Stephanies Vermögen als Librettist und erklärt die Verzögerungen schlicht mit Zeitmangel: Stephanie habe „über hals und kopf arbeit", und man müsse deshalb wohl oder übel „ein wenig gedult haben".

Man muss es klar sagen: Der Quellenbestand zur Entstehung des Librettos ist überaus dürftig und konstituiert sich weitgehend aus Mozarts Briefen an seinen Vater, die man überdies immer im Kontext der komplexen Vater-Sohn-Beziehung und des Abnabelungsprozesses von Salzburg sehen muss. Die Frage, welche Rolle Stephanie bei der Entscheidung über die Gesamthandlung spielte, an der Mozart offenbar rütteln wollte, lässt sich aus diesem schmalen Quellenfundus nicht abschließend beantworten. Womöglich ist aber auch die Frage nach dem Anteil Mozarts beziehungsweise Stephanies am künstlerischen Endprodukt falsch gestellt, insofern sie zu sehr dem Pfad einer Forschungspraxis folgt, die seit jeher allzu „viel kulturelle Arbeit in das Unsichtbarmachen von Kollaboration und Kooperation investiert".[81] Gerade die Oper des 18. Jahrhunderts verdeutlicht, dass ein individua-

78 Briefe vom 26.09., 06.10., 03.11. und 17.11.1781.

79 Croll, Vorwort, wie Anm. 51, XVIII.

80 Krämer, Musiktheater, wie Anm. 6, 420; vgl. ähnlich Krämer, Mozart, wie Anm. 48, 99.

81 Carlos Spoerhase / Erika Thomalla, Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 2/139 (2020), 145–163, hier 156.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

listischer Autorschaftsbegriff den höchst variablen historischen Praktiken wenig adäquat ist.[82]

Vor dem Hintergrund unserer Beobachtungen werden wir nun versuchen, zumindest eine tentative Antwort auf die Frage zu geben, wie es zum neuen, von Bretzners Version abweichenden Handlungsgesamt kam. Hierfür ist es nötig, die von uns gemachten Beobachtungen zusammenzuführen und durch die Frage nach dem spezifisch wienerischen Charakter der *Entführung* neu zu perspektivieren.

3. *Die Entführung* Wiens

Die Stadt Wien erweist sich immer wieder als impliziter, oft aber auch als expliziter Bezugsraum der Entstehung der *Entführung aus dem Serail*. Dies gilt natürlich für den aus Breslau stammenden Librettisten Stephanie, der es hier zu einem der einflussreichsten Theaterleute gebracht hatte. Nicht nur er selbst, sondern auch seine Familie, allen voran sein älterer Bruder und seine Frau, prägten das Wiener Theaterleben in beträchtlichem Maße.[83] Für Mozart markiert die Arbeit an der *Entführung* einen zentralen Moment seiner Biographie,[84] da er sich mit dem Singspiel in Wien einen Namen zu machen und in die lokalen höfischen und künstlerischen Zirkel einzuführen hoffte. War der Komponist bereits durch den Colloredo-Skandal nach eigener Ansicht zum Stadtgespräch geworden,[85] bildete die Premiere der *Entführung* den „größten Bühnenerfolg in Mozarts Leben",[86] den er, wie seine briefliche Bemerkung vom 20. Juli 1782 verdeutlicht, übrigens auch finanziell ausschöpfen wollte: „Nun habe ich keine geringe Arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine *opera* auf die harmonie gesezt seÿn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den *Profit* davon". Die Bretzner'sche Vorlage knüpfte mit ihrem Sujet nicht nur an den breiten Trend der Türkenoper an – rückblickend gesehen „as the magnificently visible tip of a vast submerged repertory that has been largely forgotten"[87] –, sondern war präzise für die lokalen Interessen und diplomatischen Erfordernisse des Hofes ausgewählt – auch wenn die *Entführung* letztlich nicht während des Besuchs des russischen Großfürsten Premiere feierte.

82 Zur Flexibilität der Konzepte Werk und Autorschaft in der Oper des 18. Jahrhunderts siehe, mit Fokus auf die verschiedenen Modi der „Bearbeitung", die Beiträge in Konrad (Hg.), Bearbeitungspraxis, wie Anm. 18.

83 Vgl. Barak, Buff, wie Anm. 40.

84 Vgl. Kunze, Opern, wie Anm. 5, 176.

85 Vgl. die Briefe vom 12.05. und 19.05.1781.

86 Konrad, Mozart, wie Anm. 19.

87 Larry Wolff, The Singing Turk. Ottoman Power and Operatic Emotions on the European Stage From the Siege of Vienna to the Age of Napoleon. Stanford 2016, 1.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Auch für Mozarts kompositorische Ausarbeitung der *Entführung* spielte der Wiener Kontext eine entscheidende Rolle, namentlich dadurch, dass er die Vertonung auf die Sängerinnen und Sänger und den Wiener Geschmack zuschnitt.

Doch was zeichnete Wien am Ende des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf die *Entführung* eigentlich aus? Oder präziser gefragt: Welche Besonderheiten Wiens bilden den Kontext, in dem Stephanies Anpassungen des Bretzner'schen Librettos und Mozarts Vertonung sinnträchtig werden? Die Gründung des Nationaltheaters und vor allem des Nationalsingspiels hatten dem deutschsprachigen Sprech- und Musiktheater Auftrieb gegeben und einen Anschluss an das florierende nord- und mitteldeutsche Singspiel ermöglicht. Für die gesamte (Musik-)Theaterlandschaft in Wien, in der viele verschiedene Gattungen zugleich präsent waren, können die internationalen, namentlich die französischen und italienischen Einflüsse allerdings kaum hoch genug eingeschätzt werden. Der Umstand, dass die Oper des 18. Jahrhunderts von Migrations-, Transfer- und Hybridisierungsprozessen geprägt war und gerade die französische und italienische Oper weit über ihre Herkunftsländer hinaus rezipiert wurden,[88] traf an kaum einem Ort in einem so hohem Maße zu wie in Wien.[89] Dort herrschte zu dieser Zeit – mit einer Formulierung Ludwig Finschers – eine „soziale und ethnische Vielfalt des urbanen Lebens in einer Vielschichtigkeit, die zwar hierarchisch geordnet war, deren Schichten aber nicht gegeneinander abgeschlossen waren" und, damit verbunden, eine „unvergleichlich vielschichtige urbane Musikkultur".[90] Die „‚multiethnische' Situation des urbanen Milieus" hat, wie Moritz Csáky ergänzt, „gesamteuropäische musikalische Elemente und Codes" bereitgehalten und insgesamt eine „komplexe[] kulturelle[] Lebenswelt" geschaffen, die für das Verständnis auch der *Entführung* „von nicht zu unterschätzender Bedeutung" sind.[91]

Als Mozart am 16. März 1781 in Wien eintraf, herrschte zudem eine kulturelle Aufbruchsstimmung.[92] Angesichts der Alleinregierung Josephs II. und seines reformabsolutistischen Regierungsstils waren – so Norbert Christian Wolf – „viele Zeitgenossen in große Begeisterung versetzt[]", die an eine „neue Epoche der

88 Vgl. hierzu grundsätzlich Michele Calella, Migration, Transfer und Gattungswandel. Einige Überlegungen zur Oper des 18. Jahrhunderts. In: Sabine Ehrmann-Herfort / Silke Leopold (Hg.), Migration und Identität. Wanderbewegung und Kulturkontakte in der Musikgeschichte. Kassel u. a. 2013, 171–181, zur Sondersituation Wiens vgl. 172.

89 Calella, Hoftheater, wie Anm. 70.

90 Ludwig Finscher, Haydn, Mozart und der Begriff der Wiener Klassik. In: Carl Dahlhaus (Hg.), Die Musik des 18. Jahrhunderts. Laaber 1985, 232–239, hier 236.

91 Moritz Csáky, Kulturszene in Wien und Musiktheater. In: Gruber / Borchmeyer (Hg.), Mozart-Handbuch, wie Anm. 10, 55–68, hier 68.

92 Vgl. neben der im Folgenden genannten Literatur auch die knappen Hinweise bei Laurenz Lütteken, Mozart. Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung. München 2017, 78f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Aufklärung“ und eine „international“ ausstrahlende „Führungsrolle“ glaubten.[93] Allerdings verfolgte Joseph II. bekanntlich andere Ziele, nämlich eine höhere „Effizienz der Staatsverwaltung“, die „Hebung der Wirtschafts- und Steuerkraft“, die „Verbesserung des Wohlstandes und der Rechtsverhältnisse“ sowie die Steigerung der „Loyalität der Untertanenschaft“.[94] Trotz Broschürenflut, Spektakelfreiheit und Liberalisierung der Zensur blieb die Literatur- und Kulturproduktion im Ergebnis relativ „stark ‚von oben‘ – von einem absoluten Monarchen und seinem bürokratischen Regierungsapparat – gesteuert“. Die Wiener Aufklärung akzeptierte die „Autoritäten mehr oder weniger kritiklos“ und hielt sich in der künstlerischen Praxis meistenteils an die Erwartungen und Vorlieben des Hofs.[95]

Innerhalb dieser relativ zeitstabilen Zusammenhänge lässt sich – so meinen wir – plausibler als bisher erklären, wie es zu den Plot-Anpassungen gegenüber Bretzners Vorlage gekommen sein dürfte. Drei Hauptmodifikationen sind auszumachen: erstens die Profilierung Osmins, der erst bei Mozart und Stephanie in derbem Ton spricht und sich zum Weintrinken verführen lässt. Er erscheint dadurch als ein ebenso lächerlicher wie bösartiger Schurke und steht in scharfem Kontrast zu Bassa Selim. Zweitens gibt es bei Bretzner kein Aufeinandertreffen von Konstanze und dem Bassa, der dort demgemäß auch nicht in seiner Machtvollkommenheit gezeigt wird. Erst in einer Dialogergänzung Mozarts und Stephanies im zweiten Akt gesteht Konstanze Selim ihre Verehrung, womit das Thema der Eifersucht vorbereitet wird, das im neu hinzugekommenen, den Akt beschließenden Quartett Nr. 16 aufgegriffen wird. Die dritte Veränderung betrifft den Schluss: Bei Bretzner zeigt sich der Bassa als unerbittlicher Herrscher, der seinen bereits ausgesprochenen Hinrichtungsbefehl erst zurücknimmt, als er in Belmonte seinen Sohn erkennt, was zu einem zeittypischen Familientableau überleitet. Bei Mozart und Stephanie entpuppt sich Belmonte hingegen als der Sohn von Selims Erzfeind, der ihm einst die Geliebte raubte und ihn ins osmanische Exil vertrieb. Anstatt Rache zu üben und „Laster mit Lastern [zu] tilgen“, möchte der Bassa die „erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten […] vergelten“, schenkt seinen Gefangenen die Freiheit und fordert von Belmonte: „[W]erde Du wenigstens menschlicher als dein Vater, so ist meine Handlung belohnt.“

Die von der Mozart-Forschung oft vorgebrachte Behauptung, wonach der Komponist den geänderten Schluss verantwortet habe,[96] lässt sich ebenso wenig stützen

93 Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien – Köln 2023, 74.

94 Günter Birtsch, Aufgeklärter Absolutismus oder Reformabsolutismus? In: Aufklärung 9/1 (1996), 101–109, hier 108.

95 Wolf, Glanz, wie Anm. 93, 403.

96 Vgl. u. a. Sulzer, Christoph, wie Anm. 59, 74; Dieter Borchmeyer, Mozart oder Die Entdeckung der Liebe. Frankfurt am Main 2005, 49f.; Schreiber, Opern, wie Anm. 3, 90.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

wie die unseres Wissens lediglich von Otto Michtner geäußerte Vermutung, dass „[b]ezüglich des Schlusses […] die Meinungen von Mozart und Stephanie geteilt" waren.[97] Vor diesem Hintergrund scheint es uns heuristisch sinnvoll, davon auszugehen, dass sich Mozart und Stephanie bei der gemeinsamen Arbeit an der *Entführung aus dem Serail* immer wieder abstimmten und Konsens oder zumindest Kompromisse herzustellen bemüht waren. In Bezug auf einzelne Aspekte des Singspiels lässt sich fragen, ob einer der Künstler hierbei womöglich in höherem Maße investiert war als der andere. Da sich Mozart abgesehen von seinen nicht realisierten Änderungsvorschlägen in Bezug auf die „ganz Neue *intrigue*"[98] in seinen Briefen nicht mehr zur Gesamthandlung äußerte, gibt es keinen Grund anzunehmen, dass er starke Vorstellungen in Bezug auf die letztlich erfolgten Neujustierungen hatte. Dies ist bei Stephanie, der als Leiter des Nationalsingspiels die Aufführung der *Entführung* gegenüber dem Hof zu verantworten hatte, anders, zumal er das Stück auf den für die Uraufführung vorgesehenen diplomatischen Anlass abstimmen musste. Der Besuch des russischen Großfürsten zielte aus der Sicht Josephs II. auf ein geheimes Bündnis zwischen Österreich und Russland, das vor allem ein gemeinsames Vorgehen gegen das Osmanische Reich und ein Verteidigungsbündnis gegen Preußen erwirken sollte.

Zwar mag sich Bretzners Libretto für den Anlass auf den ersten Blick gut eignen. Doch die Änderungen des Plots erhöhten zweifellos die Passgenauigkeit für die diplomatisch äußerst heikle Situation: Joseph II. konnte im Kontext seiner repräsentativen Absichten kein Interesse an einem Herrscherbild im Zeichen von empfindsamer „Vaterliebe, einem gleichsam natürlichen Motiv",[99] haben. Die *Entführung* zeigt den Bassa denn auch als machtvollkommenen Fürsten, der sogar von Konstanze bewundert wird und am Ende seine ethische Überlegenheit im Akt der Begnadigung vollumfänglich unter Beweis stellt: „[M]enschlich gütig sein und ohne Eigennutz verzeihn, ist nur der großen Seelen Sache", heißt es im Finale. Da dieser Clemenza-Schluss keine Ausnahme bildet, sondern allgemein „für das Wiener Nationalsingspiel kennzeichnend"[100] ist, wird man das Ende des Stücks zwar durchaus als einen „Fürstenspiegel[]"[101] zu deuten haben, der aber keine kritische,[102] sondern

97 Michtner, Burgtheater, wie Anm. 43, 131.

98 Brief vom 26.09.1781.

99 Schmidt, *Entführung*, wie Anm. 64, 410.

100 Krämer, Musiktheater, wie Anm. 6, 431.

101 Thomas Betzwieser, Die Europäer in der Fremde. Die Figurenkonstellation der *Entführung aus dem Serail* und ihre Tradition. In: Dieter Borchmeyer (Hg.), Mozarts Opernfiguren. Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften. Bern – Stuttgart – Wien 1992, 35–48, hier 48.

102 Zu weit geht daher die Annahme, dass dieser „Fürstenspiegel […] den Mächtigen zur Selbstbeschränkung seiner Macht und Mäßigung seines Gemütslebens anhalten soll". Borchmeyer, Mozart, wie Anm. 96, 50.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

eine panegyrische Funktion hat. Unterstrichen wird so das Selbstbild Josephs II. als eines zwar aufgeklärten, aber machtvollkommenen Herrschers.[103]

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass der finale Gnadenakt gerade nicht von einem Osmanen, sondern von einem exilierten Europäer vermutlich spanischer Herkunft stammt,[104] der im Übrigen – da die Handlung Mitte des 16. Jahrhunderts angesiedelt ist – aus dem Habsburgerreich stammt.[105] Als einzige wirklich osmanische Figur bleibt daher nur der musikalisch ungleich profiliertere Osmin, der ganz im Sinne der damaligen „Türkenmode"[106] als „unzivilisierte[r] Orientale[]"[107] gezeichnet wird und damit zur „culminating figure of the eighteenth-century singing Turk"[108] wird. Dem diplomatischen Vorhaben gemäß wird der gemeinsame politische Rivale Österreichs und Russlands auf diese Weise – wenngleich im unverfänglichen Gewand des Komischen – diskreditiert und als kultureller Feind profiliert, während in der Figur des Bassa Selim die europäische Eroberung des Osmanischen Reichs bereits symbolisch in Aussicht gestellt wird.

Bezeichnenderweise ist Osmin die einzige Figur, die im Finale (Nr. 21a) das allgemeine Lob der Herrscherhuld barsch stört: Nachdem die Figuren Belmonte, Konstanze, Pedrillo und Blonde in gleichsam ständehierarchischer Reihenfolge ihre Vaudeville-Strophen gesungen haben, führt Osmins Strophe mit einer Überleitung (più Andante, T. 64) in besonders auffälliger Weise aus dem eigentlichen Vaudeville heraus. Mozart wählt hier das in diesem Gattungszusammenhang sehr ungewöhnliche Mittel der Reminiszenz und greift auf Musik zurück, die sehr viel früher bereits erklang: Er zitiert die Stelle „Erst geköpft, dann gehangen …" aus Osmins Arie *Solche hergelauf'ne Laffen* (Nr. 3), die mittels Verwendung des Schlagwerks ein weiteres Mal auf die (pseudo-)türkische Musik als Emblem Osmins verweist und ferner auch in Tonart, Taktart und Tempo einen herben Kontrast zum eigentlichen

103 „Stephanie […] could not fail to think of Joseph, the guiding spirit behind the creation and development of the National Singspiel." Bauman, Mozart, wie Anm. 6, 35.

104 Selims Rede, nachdem sich Belmonte als spanischer Edelmann Lostados zu erkennen gegeben hat, legt nahe, dass er ebenfalls Spanier ist: „den Sohn meines ärgsten Feindes in meiner Macht zu haben! Kann was Angenehmers sein! Wisse, Elender! dein Vater, dieser Barbar, ist schuld, dass ich mein Vaterland verlassen musste. Sein unbiegsamer Geiz entriss mir eine Geliebte, die ich höher als mein Leben schätzte. Er brachte mich um Ehrenstellen, Vermögen, um alles. Kurz, er zernichtete mein ganzes Glück."

105 Im Text finden sich kaum Indizien für eine historische und lokale Verortung der Handlung. Wesentlich ist hierfür (in Stephanies Fassung) die Identifikation des Vaters von Belmonte als Kommandant von Oran.

106 Martin Wrede, Das Reich und seine Feinde. Politische Feindbilder in der reichspatriotischen Publizistik zwischen Westfälischem Frieden und Siebenjährigem Krieg. Mainz 2004, 214.

107 Ebd., 216.

108 Wolff, Turk, wie Anm. 87, 149.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Vaudeville bildet, wodurch Osmin abermals als Gegenfigur profiliert wird. Dieser auffällige und besonders bühnenwirksame Einschub bedarf denn auch einer kommentierenden, modulierenden Rückleitung der anderen Figuren (Andante sostenuto, T. 95) zum letzten Vaudeville-Refrain, bei der das *othering* Osmins expliziert wird: „Wer dieses nicht erkennen kann, den seh' man mit Verachtung an." Auch die Neutextierung des daran unmittelbar anschließenden Schlusschores (Nr. 21b) passt ins Bild einer Panegyrik des europäischen Herrschers: Mozart und Stephanie ersetzten den bei Bretzner allgemeine menschliche Freude ausdrückenden Text durch ein explizites Herrscherlob: „Bassa Selim lebe lange!".

Auch wenn es zweifellos Stephanie war, der die Veränderungen am Text vornahm, bedeutet das nicht notwendigerweise, dass er auch die entsprechende Idee hatte. Allerdings darf mit Sicherheit angenommen werden, dass er sie nicht mitverantwortet hätte, wenn sie ihm für den Anlass nicht adäquat erschienen wären. Denn zwischen Stephanie, der als künstlerischer Leiter des Nationalsingspiels letztlich die Hauptverantwortung für die Aufführung trug, und Mozart bestand ein derartiges Hierarchiegefälle, dass Stephanies Wort ohne jeden Zweifel das größere Gewicht hatte.[109] Pointiert gesagt: Stephanie war ein arrivierter Strippenzieher am Wiener Hof und Theater, Mozart hingegen ein aufstrebender Newcomer aus Salzburg. Leider geben die Quellen wenig Aufschluss darüber, wie beziehungsweise wie intensiv sich der gemeinsame Austausch bei der Vertonung gestaltete. Doch Mozarts Musik passt in den Rahmen der ästhetisch-dramaturgischen Konventionen des Wiener Theaters und ist den Erfordernissen des diplomatischen Anlasses sowie den Justierungen im Libretto angemessen. Dies legt den Schluss nahe, dass sich Mozart und Stephanie im Hinblick auf das künstlerische Endprodukt durchaus zu verständigen wussten.

Die Arbeit an der *Entführung aus dem Serail* wurde, so haben wir zu zeigen versucht, wesentlich durch die Stadt Wien mitbestimmt, und zwar durch ihre Geschmackskultur und Theaterpraxis ebenso wie durch die dortigen kulturellen Kontexte und künstlerischen Möglichkeitsräume, die situativen Erfordernisse und die Hoffnungen, die Mozart und Stephanie jeweils in diesen Ort setzten. Dabei lässt sich die Genese des aus der Rückschau epochemachenden Singspiels nicht als Realisierung eines vorgefassten Plans modellieren. Vielmehr ist von einem Entstehungsprozess auf der Basis wechselseitiger Abstimmungen auszugehen, der auf Konsens gezielt haben dürfte, aber auch Kompromisse erforderte.[110] Dabei

109 Borchmeyers These mit Bezug auf das Finale, dass Bretzners „Theatercoup […] Mozart zu billig war" (Borchmeyer, Mozart, wie Anm. 96, 49), ist daher nicht nur eine unzureichende inhaltliche Erklärung der Modifikationen am Schluss, sondern dürfte auch Mozarts Entscheidungsgewalt in dieser brisanten Frage deutlich überschätzen.

110 Vgl. zum Begriff des Kompromisses Véronique Zanetti, Spielarten des Kompromisses. Berlin 2022.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

waren die Rollen aller Wahrscheinlichkeit nach klar verteilt: Stephanie war für Mozart eine wichtige Vermittlerfigur, ein mächtiger Förderer und eine Clearing-Stelle für seine künstlerischen Ideen, zugleich aber auch ein Theaterautor mit eigenen Überzeugungen und Verbindlichkeiten. Mozart hat man sich hingegen als weitgehend alleinverantwortlichen Komponisten zu denken, der sich als Talent zu bewähren hatte und Ideen einbrachte, wobei er aber auf die Zustimmung und den Rat des auch in musikalischen Dingen überaus erfahrenen Bühnenprofis Stephanie angewiesen war.

Die schwer zu fassende Kooperations- und Arbeitsbeziehung zwischen Mozart und Stephanie sollte unseres Erachtens mehr als bisher in Rechnung gestellt werden, wenn man *Die Entführung aus dem Serail* in ihren zeithistorischen Bezügen verstehen möchte. Interpretationen des Stücks werden sich künftig der ebenso theoretischen wie methodischen Frage zu stellen haben, wie eine Bedeutungszuweisung angesichts zweier Autoren mit unterschiedlichen Anliegen, Interessen, Motivationen und Zielen möglich und sinnvoll ist. Ist es plausibler – im Sinne einer ‚cooperation without consent' –, für Mozart und Stephanie zwei verschiedene Bedeutungen mit einem gewissen Maß an Kompatibilität anzunehmen? Oder ist doch das regulative Ideal einer Interpretation aufrechtzuerhalten, die die Bedeutung des Singspiels im Zusammenspiel von Werkqualitäten, Autorschaftskontexten und (hypothetischen) ersten Rezipienten aufzufinden sucht?

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Lydia Rammerstorfer

In Wien macht der Zorn den Vers

Johann Baptist von Alxingers *Nachahmung der ersten Satyre des Juvenal*

1. Einführung

1.1 Österreich, das Land der mittelmäßigen Dichter und Denker

Eine nur wenige Seiten umfassende Satire des österreichischen Aufklärungsschriftstellers Johann Baptist von Alxinger löste im Jahr 1796 die schlechteste aller möglichen Reaktionen aus: gar keine. Weder Zeitgenossen des Dichters noch die neugermanistische Forschung haben Alxingers Satire bislang zur Kenntnis genommen. Letzteres ist in Anbetracht der ohnedies „schmalen Alxingerphilologie“[1] nichts Ungewöhnliches; bedenkt man, dass das Gedicht in Schillers literarischem Journal *Die Horen* (1795 bis 1797 monatlich bei Cotta in Tübingen) erschien und damit in der bis heute vielleicht kanonischsten Literaturzeitschrift der Weimarer Klassik, indes schon. Vielleicht resultiert die mangelnde Kenntnisnahme des Gedichtes aber gerade aus der enormen Prominenz seines Publikationsortes: Während die Schiller-Forschung nicht nur Alxingers Text, sondern auch andere Beiträge weniger kanonischer Autoren in den späten *Horen* bisher ignoriert hat, schien die Forschung zur Aufklärung in Wien in den kanonischen *Horen* keinen Text eines Österreichers zu erwarten. Der Literatur der Wiener Aufklärung haftet nämlich bis heute das Stigma der Mittelmäßigkeit an, das die Forschung selbst seit Jahrzehnten fortschreibt. „[D]ie österreichische Literatur des gesamten 18. Jahrhunderts“, habe, so Herbert Zeman, „keine Schriftstellerpersönlichkeit von überragendem Format hervor[gebracht]“. Man suche daher „vergeblich nach einer literarischen Erscheinung von überregionalem Charakter. Die Autoren […], die […] das geistige und künstlerische Niveau des übrigen aufgeklärten Europa zu erreichen streben, sind bloß Mittelmaß, sind vor allem Nachahmer dessen, was ihnen aus dem üb-

1 Friedrich Sengle, Johann Baptist von Alxinger (1755–1797). In: Herbert Zeman (Hg.), Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830). Teil 2. Graz 1979, 773–803, hier 773. Sengles Artikel ist der einzige Forschungsüberblick zu Alxinger. Auch er erwähnt die Juvenal-Satire nur *en passant*.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

rigen deutschen Raum, aus dem Ausland zugetragen wird."[2] Warum es keine ‚großen' österreichischen Aufklärungstexte gibt, haben jüngst Norbert Christian Wolf und Wynfrid Kriegleder erörtert: Wolf erklärt die Spezifika aus den genuin österreichischen „wirtschaftlichen, politischen, sozialen, medialen und kulturellen Rahmenbedingungen"[3], etwa den wechselnden Zensurbestimmungen. Wynfrid Kriegleder ortet den „Grund für ihr mangelndes Nachleben" in ihrem „deutliche[n] Gegenwartsbezug"[4]. Beides lässt sich an Alxingers Satire nachvollziehen. Sie ist Zeugnis der Auseinandersetzung eines Dichters mit den zeitgenössischen politischen, sozialen und literarischen Gegebenheiten nicht nur Wiens, sondern auch Reflexion seines Versuches einer persönlichen und ästhetischen Verankerung im nord- und mitteldeutsch-protestantischen Literaturbetrieb. Dementsprechend wenig verständlich ist sie beim ersten Blick. Hinzu kommt, dass es sich um die Aktualisierung einer antiken Textvorlage handelt, deren zentrale Linien Alxinger aufgreift und ‚verwienert'. Eine Exegese ist demnach aufwändig und wird kaum bei der Erkenntnis enden, dass man es mit einem ästhetisch herausragenden Text zu tun hat. Das disqualifiziert die Satire indes nicht als Forschungsgegenstand, ganz im Gegenteil: Es ist eine oftmals unterschätze Qualität vieler heteronomer Texte, gerade durch den ihnen als ästhetisches Defizit anhaftenden Gegenwartsbezug vielfältige Aufschlüsse über ebendiese zu ermöglichen. Sie transportieren, mit Clifford Geertz gesprochen, ‚local knowledge'[5]. Im Falle von Alxinger handelt es sich dabei um kultur- und sozialhistorisch aufschlussreiche Perspektiven auf Wien um 1800. Im Folgenden möchte ich deshalb eine erste Mikroanalyse des Textes versuchen. Ich beginne mit der Textvorlage, deren Kenntnis für das Verständnis unerlässlich ist, auch mit Blick auf die Frage nach dem Verhältnis von Urbanität und Satire, und schließe dem im zweiten Teil eine vergleichende Interpretation der Nachahmung Alxingers an. Zum Schluss möchte ich auf die Publikations- und Rezeptionsgeschichte des Textes zurückkommen.

2 Herbert Zeman, Die österreichische Literatur im Zeitalter Maria Theresias und Josephs II. In: ders. (Hg.), Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart. Freiburg i. Br. u. a. 2014, 325–385, hier 357f.

3 Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Texte – Institutionen. Wien – Köln 2023. Zitat. s. Klappentext.

4 Wynfrid Kriegleder, Warum kennt eigentlich niemand die Literatur der österreichischen Aufklärung? In: Literatur und Kritik, 573–574 (2023), 114–119, hier 116.

5 Zum Konzept vgl. u. a. die Essaysammlung von Clifford Geertz, Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology. New York 1983.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

2. Juvenals Vorlage

2.1 Satire und Stadt

Vorlage für Alxingers Text waren die gesamt 16 Vers-Satiren des Römers Decimus Iunius Iuvenalis (ca. 60–140 n. Chr., bekannt als Juvenal).[6] Juvenals in fünf Büchern überlieferte 16 saturae (die 16. ist fragmentarisch geblieben) zeigen ein ‚Panorama' Roms in der Zeit Domitians. Es ist ein düsteres Bild: Rom erscheint als Großstadtmoloch, seine Bewohner wirken sittlich und moralisch verkommen. „Das satirische Ich, das sich selbst zum indignierten Großstädter stilisiert"[7], notiert, mit einer Wachstafel an einer Kreuzung stehend, Aspekte des als sündig markierten großstädtischen Lebens; sexuelle Ausschweifungen (Sat. zwei), die Verschwendungssucht des Geburtsadels (Sat. acht und neun), Völlerei (Sat. elf) oder Habsucht (Sat. 14).

Formal handelt sich bei den saturae um Einzelszenen unterschiedlicher Länge, die unverbunden aneinandergereiht und von Gedankensprüngen und unvermittelten Schauplatz- und Perspektivenwechseln durchzogen sind. Es zeigen sich, so deutet dies zumindest die Altphilologin Joséphine Jacquier, Ansätze einer regelrechten „Poetik der Großstadt".[8] Dreh- und Angelpunkt dieser ‚Poetik' ist die Gattung, wie Juvenal selbst nahelegt: So wie für Louis-Sébastien Mercier zur Beschreibung von Paris (*Tableau de Paris*) und in Analogie dazu für Johann Pezzl zur Beschreibung von Wien (*Skizze von Wien*) das ‚Tableau' die der Großstadt angemessene Darstellungsform ist[9] – ist es für Juvenal (und damit Alxinger) die Satire. Er beschreibt seine Satire als „farrago", also „Mischfutter"[10], und spielt damit auf den

6 Über seine genauen Lebensumstände und Daten ist wenig bekannt, auch seine Autorschaft wurde immer wieder angezweifelt, sie gilt indes mittlerweile als gesichert. Allgemeines zu Autor und Entstehungsgeschichte findet sich in den Einführungen zu den gängigen Übersetzungen. Joachim Adamietz (Hg.), Juvenal: Satiren. Lateinisch – deutsch. München – Zürich, 446–493; sowie Sven Lorenz (Hg.), Juvenal: Satiren/Saturae. Lateinisch – deutsch. Berlin – Boston 2017, 9–39. Aufgrund der größeren Nähe zum lateinischen Original beziehe ich mich bei den Textstellen bzw. mit den entsprechenden Seitenangaben auf die Übersetzungen von Adamietz unter der Angabe von Juvenal, Satiren.

7 Joséphine Jacquier, Poetik der Großstadt. Die Satiren des Juvenal. In: Ruperto Carola Forschungsmagazin 12 (2018), 125–131, hier 125.

8 Vgl. ebd., 125. Sie sieht in Juvenals Satiren Ansätze, die für die Poetiken früher moderner Großstadtdichter wie etwa Charles Baudelaire wegebereitend seien. Erwähnt wird im Zuge dessen vor allem die Schlusspointe Juvenals, die wegbereitende „Erkenntnisse" liefere.

9 Kai Kauffmann, „Es ist nur ein Wien!" Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik. Wien u. a. 1994. Kauffmann etabliert die *Skizze von Wien* mit Blick auf Mercier als „Wiener Tableau". Zur *Skizze* 224–246.

10 Juvenal, Satiren, wie Anm. 6, 14, Übersetzung 15.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

etymologischen Ursprung der Gattungsbezeichnung an.[11] Wie im Grimm'schen Wörterbuch unter dem Lemma ‚Satyre' vermerkt, bedeutet das aus dem lateinischen ‚satura' abgeleitete Wort nämlich „eine volle, mit allerlei gefüllte schüssel"[12].

Um der Vielfalt und dem Ausmaß des städtischen Lebens in Rom beizukommen, um die ‚lebendige' Wirklichkeit von Rom zu erfassen, bedient Juvenal sich kleiner, wild verworrener Mikroszenen, die nicht nur die großstädtische Lebenswelt – Reizüberflutung, Beschleunigung, Chaos[13] – andeuten, sondern, und das ist programmatisch, auch die Heterogenität der Bevölkerung: soziale Ungleichheiten und großstädtische Masse zugleich. Das als ‚Umbricius', also ‚Städter', bezeichnete satirische Ich nutzt, an der Kreuzung stehend, den Begriff der ‚agmina'[14] = Schar/Masse mehrfach und beschreibt das über das Aufeinandertreffen von Arm und Reich an der Kreuzung, indem er die jeweiligen Fortbewegungsgeschwindigkeiten und -arten gegenüberstellt; die „riesigen ‚Liburnerschiff[e]'"[15] der Reichen werden als Gefahr für die Fußgänger im unübersichtlichen Getümmel gezeigt; eine ähnliche Szene gibt es auch bei Pezzl, wo es nicht Schiffe, sondern die Kutschen der Wiener sind: „[W]elche Unbequemlichkeit verursacht die Menge der Wägen! Die Strassen sind auf beiden Seiten mit stillstehenden Kutschen besezt […]. In der Mitte der Strassen rennen andere in vollem Trott einher, und drohen Euch zu zermalmen."[16]

2.2 „Panem et Circenses"! Die Politik auf der Anklagebank

Jene „urbane[] Massenszene"[17] (die Rede ist mehrfach von einer ‚Menschenwelle'), gipfelt im symptomatischen Gedankenexperiment eines Zusammenbruches der tragenden Marmorsäulen der Stadt. Dargestellt wird der nicht nur metaphorische Tod des Einzelnen in einem Meer aus nicht mehr unterscheidbaren Knochen, die Entindividualisierung, die Auflösung der armen und reichen, gesunden und kranken Bewohner im hilflosen Kollektivsingular.[18] Letztlich steht die Stadt für alle auf wackligen Beinen, solange die Verantwortlichen nichts anderes tun, als die Symptome des Chaos zu verdecken, anstatt sich der Juvenal zufolge eigentlichen Verbesserung des Zustandes zu widmen: „Allgemein ist dieser Fehler, wir alle leben

11 Adamietz, Juvenal, wie Anm. 6, 456.

12 Jacob Grimm / Wilhelm Grimm, Satyre. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23. Online unter: https://www.woerterbuchnetz.de/DWB (28.08.2023), Bd. 14, 1820.

13 Vgl. Jacquier, Poetik, wie Anm. 7, 126.

14 Vgl. Juvenal, Satiren, wie Anm. 6, 56, Übersetzung 57 bzw. 103, Übersetzung 104.

15 Ebd., 55.

16 Johann Pezzl, Skizze von Wien 3 (1787), 328f.

17 Jacquier, Poetik, wie Anm. 7, 126.

18 Zur Interpretation vgl. ebd., 126.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

hier in anspruchsvoller || Armut." (Dritte Sat.)[19]: „Wir bewohnen eine Stadt, die in großen Teilen sich nur auf || dünne Stempel stützt; denn auf diese Weise bannt der Verwalter || unseren Absturz, und wenn er den klaffenden alten Spalt verklebt || hat, || heißt er uns in Sicherheit schlafen".[20] Es ist der ‚Verwalter', durch den Juvenal pars pro toto die Zustände der Stadt und die Handlungen ihrer Bewohner auf die Regierung zurückführt. Die Satiren sind ein Verdikt gegen die Herrschenden, deren Handeln (bzw.: Nicht-Handeln) zur sittlichen Verrohung und moralischen Verkommenheit der städtischen Gesellschaft führt. Nicht eben in der Aufdeckung der ethischen und moralischen Minderwertigkeit einzelner Personen gründet die Schelte; Lasterhaftigkeit wird nicht primär auf der Ebene persönlich-moralischen Versagens verortet. Juvenal führt sie vielmehr auf die sozialen und politischen Bedingungen zurück, koppelt beides aneinander: Die in Satire drei ausführlich skizzierte, großstadttypische Schlaflosigkeit wird zum Beispiel zur Folge teurer Mietpreise und führt direkt in's Bordell oder in den Tod.[21] Der Staat antworte, kritisiert das satirische Ich, auf die mangelnde Hygiene, die baufälligen Gebäude und die Versorgungsengpässe in der Millionenstadt lediglich mit Kaschierung und Ablenkung, mit Hilflosigkeit, mit profanem ‚delectare', mit „panem et circenses", „Brot [= Getreidespenden, Anm. L.R.] und Zirkusspielen"[22] (die wohl berühmteste Formulierung in Juvenals Satire).

Insofern dient die illustrierte Lasterhaftigkeit einzelner Personen in der Satire vorwiegend als Folie für sozialpolitische Kritik: Auf Abstrafung ad personam wird ebenso wie daraus folgend auf Namensnennung fast gänzlich verzichtet, was vielfach als Schutz vor möglicher Verfolgung gedeutet wurde. Die Aussparung von Individualität verweist jedoch ebenso auf den Charakter der Gattung Satire als eminent gesellschaftsbezogen. Martin Stern spricht daher von der „gesellschaftsbezogenen Satire"[23]. Sie fokussiert Vorgänge des Gemeinwesens, im Gegensatz etwa zur idyllischen, wirklichkeitsfernen Schäferdichtung. Schon Horaz definierte neben der Rolle des Dichters (poeta) und Redners (rhetor) in der Satire die des Ironikers (urbanus),[24] wie man im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* unter dem Lemma ‚urbanitas' erfährt: „‚Urbanitas' als Art städtischer ‚Lifestyle'"[25] impliziert per se

19 Juvenal, Satiren, wie Anm. 6, 51.

20 Ebd., 51.

21 Vgl. Jacquier, Poetik, wie Anm. 7, 126.

22 Ebd., 208.

23 Martin Stern, Zeitlose Komik ohne Satire? Gedanken zur Komödientheorie der Weimarer Klassik. In: Wolfgang Wittowski (Hg.), Verlorene Klassik. Ein Symposium. Tübingen 1986, 185–204, hier 204.

24 Vgl. Christoph G. Leidl, Urbanitas. In: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 10, Nachträge A-Z. Berlin – Boston 2012, 1344–1364, hier 1384.

25 Jacquier, Poetik, wie Anm. 7, 126.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

einen Konnex zwischen den Spezifika des Lebensraumes und der ästhetischen Ausdrucksweise, die nur dieser Lebensraum hervorbringt.

2.3 „Nicht die Natur, der Zorn macht den Vers“: Wider die Wirklichkeitsferne der römischen ‚Dichterlinge‘

Juvenal, der sich stark an Horaz orientiert, gibt der ‚urbanitas‘ eine entscheidende Volte:[26] Anders als bei Horaz macht die Stadt bei Juvenal die Satire nicht nur möglich, sie macht sie notwendig, sie erzwingt sie sogar: Dem Dichter bleibe in Anbetracht der fortgeschrittenen Verrohung nichts Anderes übrig, als eine Satire zu verfassen, denn „dann ist es schwierig, || keine Satire zu schreiben!“ (1. Sat.)[27]. ‚Springt‘ der Stoff den Dichter insofern gewissermaßen an, dann braucht es auch kein dichterisches Talent. Selbst ihm als mittelmäßigen Dichter gelinge eine Satire: „si natura negat, facit indignatio versum“[28]. „Der Zorn macht den Vers“[29], dazu braucht es keine geborene Dichternatur.[30]

Warum begründet Juvenal sein Schreiben überhaupt? Die Wahl der Gattung Satire war grundsätzlich erklärungsbedürftig, da sie in der antiken Gattungshierarchie weiter unten stand als etwa Elegien. Es galt zu rechtfertigen, dass man sich nicht an Musen wandte und um Inspiration bat (solche ‚Anrufungen‘ waren in Satiren unüblich), sondern den Stoff aus der Wirklichkeit bezog und mit bisweilen negativen Affekten wie Zorn auflud.[31] Auch bei Juvenals Vorgängern Gaius Lucilius, der als Begründer der Verssatire gilt, und Horaz finden sich solche Passagen. Nun ist es bei Juvenal genau die Nähe zur Wirklichkeit, welche die Wahl begründet. Er kehrt das Argument um (ein Punkt, der auch für Alxinger zentral ist) und erhebt die Satire qua gesellschaftspolitischer Relevanz zur einzig legitimen Gattung: Andere Dichter, die sich ihm zu Folge unzulässigerweise Stoffen fern der Wirklichkeit widmen, verurteilt er hingegen: „[Den Verfall] sollte ich nicht für würdig halten […]? || Ja, was denn eher? Epen über Herakles oder Diomedes oder über das Muhen im Labyrinth […]?“[32]

Die Gattungswahl wird damit zum Instrument der Kritik, und zwar an anderen Schreibenden, deren Tatenlosigkeit verurteilt wird – die Satire ist also ein Angriff auf die zeitgenössischen Dichter. Statt sich der sich aufdrängenden Probleme der Gegenwart anzunehmen, verlieren sie sich in Bedeutungslosigkeit. Sie scheiben

26 Vgl. EBD., 126.

27 JUVENAL, Satiren, wie Anm. 6, 11.

28 EBD., 14.

29 EBD., 15.

30 Vgl. JACQUIER, Poetik, wie Anm. 7, 125.

31 Vgl. die Einführung von ADAMIETZ zu Juvenals Satiren. JUVENAL, wie Anm. 6, 453.

32 JUVENAL, Satiren, wie Anm. 6, 13.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

über das Muhen von Kühen (eine unverkennbare Anspielung auf Minotaurus), rezitieren die immergleichen Stoffe (wovon sie gar schon ‚heiser' seien), während neben ihnen die Stadt zu Grunde geht. Daran sind sie dem Satiriker zufolge ebenso schuld wie die politischen Verantwortungsträger, die „panem et circenses"[33] rufen, statt die Lasterhaftigkeit einzudämmen, oder durch ordentliche Stadtpolitik erst gar nicht entstehen zu lassen. Diese Koppelung von Politik und Literaturbetrieb hat, so meine These, den erklärten Aufklärer und Verehrer antiker Dichtung Alxinger bewogen, Juvenals „Schwert"[34] in die Hand zu nehmen und dessen erste Satire zu „verwiener[n]".[35]

3. Alxingers Nachahmung

3.1 Vor-Strafe oder: ein Missverständnis

Die Geschichte der *Nachahmung der ersten Satyre des Juvenal* beginnt mit einem Missverständnis. Als in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* 1788 (35. Bd., 1. Stück, S. 29–69) eine kritische Rezension von Alxingers Versepos *Doolin von Maynz. Ein Ritttergedicht in 10 Gesängen* (1787, Wien/Leipzig) erscheint, hält er fälschlicherweise seinen Freund Georg Schatz, einen heute vergessenen Gothaer Übersetzer und Schriftsteller[36], für deren Verfasser. Offenbar hat Schatz Alxinger in ihrer privaten Korrespondenz so „glühen[d] [gelobt], das [sic!] das Papier möchte brennen werden"[37], dass dem Wiener die öffentliche Schelte nun wie ein Akt ausgemachter Heimtücke vorkommt: „Haben Sie die Rezension oder vielmehr die Verrufung meines *Doolin* in der Bibl. der schön. Wiss. gesehen?", schreibt er am 8. Dezember 1787 an seinen Freund Nicolai: „[M]üssen Sie nicht gestehen, dass man mich auf die hämischste, schurkenmässigste Art geneckt hat?", und konkretisiert seinem Verleger (auch des *Doolin*) Georg Göschen[38] gegenüber: „Ich habe die Recension in der Bib. der schönen Wiss. gelesen; sie ist nicht streng,

33 Ebd., 208.

34 Johann Baptist von Alxinger, Eine Nachahmung der ersten Satyre des Juvenal. In: Die Horen 5 (1796), 81–86, hier 86.

35 Sengle, Alxinger, wie Anm. 1, 800.

36 Vgl. Karl Bulling, Johann Baptist von Alxinger. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig. Leipzig 1914, 64f.

37 Alxinger an Nicolai am 8. Dezember 1787. Gustav Wilhelm (Hg.), Briefe des Dichters Johann Baptist von Alxinger, 35; folgende Zitate ebd.

38 Zu Alxinger im Kontext von Göschens Verlagsprofil vgl. Stephan Füssel: Georg Joachim Göschen. Ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik. Berlin – New York 1999, 224–236.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

denn das liebe ich und kann es gut vertragen; aber sie ist *hämisch* und desto hämischer da der Verfasser mein so genannter Freund und ein sehr mittelmäßiger Schriftsteller ist."[39] Alxinger, an die persönliche Nähe der Wiener Literaria gewöhnt, hält es für undenkbar, dass sich persönliches und literaturkritisches, privates und öffentliches Urteil unterscheiden und schlussfolgert, dass es sich nur um einen Beweis für eine Generalverschwörung nord- und mitteldeutsch-protestantischer Schriftsteller gegen Wien handeln könne. Die „Nahmen Wiener-schriftsteller" würden „zum Signal gemacht […], ehrlichen Leuten alle Grobheiten zu sagen, wie der Bube gethan hat, so müsste man gar nicht fühlen, wenn man nicht aufkommen und ihn züchtigen sollte…"[40]: „Der Verdacht" schreibt er Nicolai,

> dass man uns Oesterreicher aus nazional, ja sogar aus Religionshass verfolgt, herabsetzt, misshandelt, dieser Verdacht, den man so oft wiewohl stets vergebens in mir zu erwecken suchte, drängt sich mir nun von selbst auf. Noch will ich zusehen, wie man meine Gedichte aufnimmt, und erlauben sich ungezogene Buben abermal solche boshafte [sic!] Ausfälle gegen mich, so will ich den grössten Theil meiner Zeit, ja selbst einen Theil meines Vermögens daran wenden ein österreichisches critisches Journal zu errichten. […] [Das ist] das einzige Mittel […], unsre Literatur gelten zu machen.[41]

Wie man heute weiß, hat die Rezension des *Doolin* nun nicht Schatz, sondern der Herausgeber der *Neuen Bibliothek* und Verlagsbesitzer Johann Gottfried Dyck verfasst, mit dem Alxinger kein freundschaftliches Verhältnis pflegte. Jene Geschichte, die Alxingers bis zu seinem Tod nicht mehr abflauenden Furor über das deutsche Kritikwesen hervorgerufen hat, beruht also auf einem folgenreichen Irrtum.

Etwas mehr als zwei Monate später wiederholt der Wiener Dichter, offenbar nachhaltig verstimmt, seinen Ärger. Wiederum in einem Brief an Nicolai äußert er seine Diagnose einer unbotmäßigen, persönlichen Invektive gegen ihn und die Wiener. Diesmal gilt sein Ärger auch Johann Gottfried Dyck – nicht aber, weil er mittlerweile über die tatsächliche Verfasserschaft im Bilde ist: Dyck habe durch den Abdruck in seinem Periodikum den ‚Richtstuhl' bereitgestellt. Aufschlussreich ist diese Verschiebung von Alxingers Ärger vom (scheinbaren) Verfasser hin zum Herausgeber deshalb, weil dadurch sein Bedürfnis, ein eigenes Journal zu gründen mit dem Ziel, die ihm zufolge aufbegehrenden nord- und mitteldeutschen ‚Buben' in ihre Schranken zu weisen, besser verständlich wird.[42] Alxinger lässt es jedoch

39 Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 37.

40 Alxinger an Nicolai am 20. Januar 1788. Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 41.

41 Alxinger an Nicolai am 8. Dezember 1787. Ebd., 36.

42 „Ein schöner Richterstuhl ist der des H. Dyck! Knaben, die nichts solides haben, richten über Männer. Noch ein paar Worte wegen der Errichtung eines hiesgen critischen Journals". Alxinger am 20. Februar 1788 an Nicolai. Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 41.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zunächst dabei bewenden und reagiert stattdessen mit einer über hundertseitigen Broschüre (*Ueber eine elende Recension meines Doolin in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Wien 1788),[43] in der er den von ihm für den Verfasser gehaltenen Schatz demontiert. Seinen im Brief an Nicolai formulierten Ärger über die von ihm vermutete Geringschätzung der Wiener Schriftsteller verbindet er dabei mit einer Stilkritik. Dass der Rezensent nicht einfach ‚Schriftsteller', sondern stets „Wienerschriftsteller" schreibe, führe nicht nur zu ungelenken Wortwiederholungen, sondern enttarne auch die (im damaligen Wortsinn) nationale Ambition:

> Denn man sage, was man will; der Verdacht, daß man die Wiener gern demüthigen will, ist so ungegründet wohl nicht. Noch niemanden ist eingefallen, ein Berliner, ein Leipziger, ein Gothaerschriftsteller zu sagen, aber um jedes dritte Wort heißt es ein Wienerschriftsteller, vermuthlich um das Lob, das man uns entweder aus Gnaden, oder um sich das Ansehen der strengsten Gerechtigkeit zu geben, ertheilet, zu mäßigen, und uns die Nase auf das Sprichwort zu stoßen: Inter cæcos luscus rex.[44]

Der „elende[] Recensentenknabe[]"[45] dürfe sich allein schon wegen seiner mangelhaften sprachlichen Bildung nicht als Kritiker betätigen: „[E]inen epischen Dichter wollen sie beurtheilen und nicht einmal die ersten Grundsätze der Sprache wissen sie! Auch mit der Rechtschreibung hinkt es. Der Recensent, wie ich schon einige Male bemerket habe, verwechselt das ß mit dem ss."[46] Alxinger spricht Schatz nicht nur die Kompetenz zur Urteilssprechung ab (dafür sei er als Dichter nicht gut genug), sondern deutet darüber auch generelle Vorbehalte gegenüber dem derzeitigen Kritikwesen an (und spricht dabei freilich aus der Perspektive eines Autors, der dabei nie gut weggekommen ist): Er selbst lese, so Alxinger, schon lange kaum mehr „kritische Journale", da ihm das nicht nützlich erscheine. Zum einen äußerten sich darin zu viele (in Sachen Sprache) ungebildete Personen (dazu zählt er auch Schatz), zum anderen würden gute Dichter sich überhaupt nicht mit dem Verfassen von Rezensionen aufhalten: „Männer, von denen man lernen könnte und wollte, geben sich selten mit Recensionen ab."[47]

---

43 Vgl. Bulling, Alxinger, wie Anm. 36, 64f.; sowie Füssel, Göschen, wie Anm. 38, 227.

44 Johann Baptist von Alxinger, Ueber eine elende Recension meines Doolin in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Wien 1788, 9.

45 Ebd., 59.

46 Ebd.

47 Vgl. ebd., 3f.: „Obwohl ich mich schon seit mehreren Jahren aller anderen Geschäfte entschlagen, und bloß den Wissenschaften geweihet habe, so lese ich doch schon sehr lange wenig kritische Journale mehr, weil ich durch die Erfahrung gelernt habe, daß gerade der Artikel Dichtkunst eben nicht der lehrreichste ist. Der Arzt beurtheilet den Arzt, der Rechtsgelehrte den Rechtsgelehrten, der

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Alxingers Unzufriedenheit mit seiner Beurteilung – und der generellen Kritik an den Wiener Schriftstellern – sowie seine damit einhergehende Geringschätzung des vor allem nord- und mitteldeutschen Rezensionswesens bzw. der ‚ungebildeten' Rezensenten verdeutlichen noch einmal seine Beweggründe zur Gründung eines eigenen kritischen Journals. Erst aber, als der zweite, vom Wiener bereits antizipierte ‚Ausfall' der ‚protestantischen Buben' erfolgt, gewinnt dieser Plan Kontur. Alxingers Ärger über diesen zweiten ‚Ausfall' hängt ebenso mit einem Missverständnis zusammen, wiederum geht es um Dichter-Freundschaften. Den Stein des Anstoßes gab eine Rezension von Alxingers 1792 erschienenem *Anti-Hoffmann*, einer Polemik gegen den früheren Predigtkritiker und späteren Reaktionär Leopold Aloys Hoffmann. Dort hat der Wiener eine Reihe von Namen bekannter Dichter angeführt, deren Beifall, so der *Anti-Hoffmann*-Verfasser, seine dichterische Qualität bezeuge, die es gegenüber Hoffmann darüber hinaus nicht weiter zu rechtfertigen gelte: „Was endlich meinen litterarischen Ruhm betrifft; so habe ich kaum ein paar Mahl in meinem Leben dafür gefochten, und nach dem schmeichelhaften Beyfalle eines Adelung, Geßner, Göckingk, Nicolai, (des Dichters,) Uz, Wieland, kann es mir wohl sehr gleichgültig seyn, ob ein Hoffmann […], und hie und da ein namenloser Recensent belsert [sic] oder nicht."[48] Wie die (unvollständige) Sammlung von Alxingers Briefen zeigt, hat er tatsächlich mit fast allen genannten Dichtern korrespondiert, mit manchen intensiv und freundschaftlich. Dabei wurden Alxingers Texte auch durchaus gelobt, was Alxinger offenbar für ernstzunehmende Beurteilungen hielt. Er setzte die im Privaten geäußerten Höflichkeiten mit für die Öffentlichkeit relevanten kritischen Urteilen gleich. Zumindest was Wieland betrifft, handelt es sich dabei um eine Verkennung der Tatsachen. Zwar lobte auch Wieland den Wiener. Der einzige erhaltene Brief von Wieland an Alxinger vom 19. September 1793 verdeutlicht aber, dass es sich keineswegs um spezifisch auf Alxingers literarisches Schaffen bezogene Urteile, sondern eher um formelhafte Wendungen mit strategischem Hintergrund gehandelt hat. Seinem kurz gehaltenen Dank für die Übersendung des dritten Teils der *Geschichte eines Geistersehers. Aus den Papieren des Mannes mit der eisernen Larve* des Wiener Schriftstellers und Philosophen Cajetan Tschink[49] schloss er, wie üblich, eine freundliche Abschiedsfloskel an: „Verzeihen Sie mir also, daß ich Ihnen bey dieser Gelegenheit aus *wirklichem* Mangel an Zeit nur diese zwey Zeilen schreiben kann, um Ihnen mein Andenken

Theologe den Theologen; in diesen Fächern also weiß der Recensent wenigstens die Hauptgrundsäße: aber gegen den Dichter hält sich jeder, der nur die Sylben zu zählen versteht, und oft auch nicht einmal das versteht, für berechtiget den Rhadamanthus zu spielen."

48 Johann Baptist von Alxinger, Anti-Hoffmann. Erstes Stück. Wien 1792, 103.

49 Vgl. Siegfried Scheibe (Hg.), Wielands Briefwechsel. Zwölfter Band (Juni 1793–Juni 1795). Zweiter Teil. Anmerkungen. Berlin 1995, 46.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zu erneuern, und Ihnen zu sagen, daß Sie von Niemand mehr geehrt, gewürdigt u geliebt werden können als von /Ihrem Wieland".[50]

Gegenüber Dritten fiel Wielands Urteil über Alxingers Text verhalten aus.[51] Das äußerte er dem Dichter gegenüber nie konkret, weniger aber aus Freundschaft zu Alxinger denn zu ihrem gemeinsamen Verleger Georg Göschen, wie zumindest ein Brief von Wieland an Göschen vom 3. September 1787 nahe legt, in dem es um eine von Wieland verfasste, aber anonym publizierte ‚Anzeige' von Alxingers bei Göschen erschienenem *Doolin* im *Teutschen Merkur* geht. Wieland hat den Text Alxingers darin – abgesehen von vereinzelter Kritik am Stil – durchaus gelobt, aber, so Wieland selbst, nur, um seinem Freund Göschen einen Gefallen zu tun. In der privaten Korrespondenz mit Göschen schlägt er ganz andere Töne an:

> Ich habe in dieser Anzeige mehr der Freundschaft als dem Geschmack geopfert, und hoffe daß ich wenigstens den Absaz dadurch […] etwas befördern werde. *Gefallen* will Doolin hier zu lande Niemanden, und ich habe mich in Weimar, Gotha und Eisenach schon recht viel seinetwegen herumbeissen müssen, ohne etwas anders dabey zu gewinnen, als Complimente wegen meiner *Gutherzigkeit*. Der Mangel an *Interesse* und an noch etwas, worin der *Zauber* der Poesie liegt, und was weder Kunst noch Fleiß geben kann, ist ein großer Mangel an einem Gedicht, und beydes soll dem armen Doolin stark mangeln, sagen Kunstrichter und Dilettanten beyderley Geschlechts aus Einem Munde.[52]

Wielands Urteil über Alxingers Text fiel vernichtend aus. Der *Doolin* sei gar so schlecht, dass er weder Kunstkennern noch ‚Kunstbanausen' gefalle, also schlichtweg überhaupt niemandem. Dass er Alxinger verteidigt, ist, wie Wieland selbst klarstellt, lediglich ein Freundschaftsdienst, und zwar nicht an dem Wiener, sondern an Göschen. Offenbar um seinen eigenen Ruf besorgt, wollte Wieland öffentlich kein Lob für Alxinger aussprechen: Die im Brief angesprochene Anzeige erschien nämlich anonym, was ebenso entlarvend ist wie die Tatsache, dass er nicht von Rezension, sondern von ‚Anzeige' spricht und ihr damit den Status einer Verlagswerbung zuschreibt.[53]

Wielands Versuch, Göschen beim Verkauf von Alxingers Text unter die Arme zu greifen, ist Ergebnis eines komplexen „Interessenszusammenhang[es]", so Sengle:

---

50 Vgl. Scheibe, Briefwechsel, wie Anm. 49, Erster Teil. Text. Berlin 1993, 55.

51 Vgl. Sengle: Alxinger, wie Anm. 1, 780.

52 Siegfried Scheibe (Hg.), Wielands Briefwechsel. Neunter Band (Juli 1785–März 1788). Erster Teil: Text. Berlin 1996, 313f.; vgl. auch Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 39, Anm. 1; sowie Füssel, Göschen, wie Anm. 38, 228.

53 Tatsächlich erschien seine anonyme *Doolin*-Besprechung im August Anzeigen-Teil des Teutschen Merkur 1787 in der Rubrik ‚Neue Bücher.' [Anonym = Christoph Martin Wieland], Doolin von Maynz. Ein Rittergedicht. In: Teutscher Merkur 3 (1787), CV–CX.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

„Wenn man das Verhältnis Alxingers zu Wieland verstehen will, darf man den nüchternen verlagsgeschichtlichen Hintergrund, das Dreieck Wieland/Göschen/Alxinger nicht aus den Augen lassen".[54] Alxinger hat Göschen bei dessen mit Blick auf den Ausbau seiner Kontakte zu josephinischen Buchhändlern und Dichtern angetretenen Wienreise 1786 kennengelernt; daraufhin hat er beide Versepen von Alxinger verlegt. Umgekehrt instrumentalisierte Göschen den Schriftsteller erfolgreich als Werbebotschafter in Wien, vor allem für Wielands *Sämmtliche Werke* (30 Bd., 1794–1797), wo Alxinger in adeligen Kreisen gar als Kollekteur aufgetreten sein soll.[55] Für Wieland war der Kontakt zu Alxinger also in mehrfacher Hinsicht praktisch. Dass er den Wiener daher öffentlich (auch Göschen zuliebe) nicht kritisieren wollte, liegt auf der Hand. Zugleich dürfte ihm, wie sein Brief an Göschen zeigt, unwohl dabei gewesen sein, öffentlich als Förderer Alxingers aufzutreten, dessen literarische Arbeit er nur bedingt schätzte. Zwar scheint einigen Personen nicht entgangen sein, dass Wieland sich um die Vergrößerung von Alxingers literarischem Ruhm sorgte (s. Brief vom 3. September 1787); jenem Rezensenten, der Alxingers Ärger über die Kritikkultur weiter potenzierte, jedoch schon, und das auch nicht ohne Grund. Eine ausführliche Rezension hat Wieland (nimmt man die Werbeanzeige aus), ebenso wie alle anderen von Alxinger in seinem *Anti-Hoffmann* als Referenzen genannten Dichter, nie verfasst.

In Wien, wo Rezensionszeitschriften nicht gleichermaßen etabliert und anerkannt waren,[56] vermochte Alxingers Privatkorrespondenz mit dem allgemein hochgeschätzten Wieland andere Dichter zu beeindrucken, die ihm zu Teil werdende Aufmerksamkeit ihn in ihren Augen auch symbolisch aufzuwerten. Den protestantischen Rezensenten des *Anti-Hoffmann* (Rezension erschienen in: *Allgemeine neue deutsche Bibliothek* 6/1793) hingegen stachelte just jene Passage zur ausführlichen Diskreditierung Alxingers an: Da man von keinem der des Österreichers „litterarischen Ruhm" bezeugenden Dichter ein „gedruckt[es] und öffentlich[es] Wort gesehen"[57] habe, schließt er daraus, dass Alxinger sich auf seine Privatkorrespondenz berufe: „Was beweisen aber solche Privatbriefe? Wer hat zuerst geschrieben, Hr. Alxinger oder jene Männer? Sind sie ihm mit dem Lobe entgegen und zu-

54 Sengle, Alxinger, wie Anm. 1, 780.

55 Vgl. Alxingers Brief an Wieland vom 28. 9. 1794. Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 77f.; vgl. Sengle, Alxinger, wie Anm. 1, 780.

56 Das Beispiel Alxinger kann als exemplarisch für die von Martin Eybl vertretene Annahme gelten, dass sich die Wiener und die nord- und mitteldeutsche Öffentlichkeit besonders hinsichtlich der Beurteilung der Bedeutung von schriftlicher respektive öffentlich-schriftlicher Kommunikation unterscheiden. Vgl. seinen Beitrag in diesem Band.

57 [anonym], Rezension zu Alxinger: Anti-Hoffmann. Erstes Stück. Zweytes Stück und Gott gebe! Letztes Stück. In: Neue allgemeine deutsche Bibliothek 6 (1793), 144–151, hier 151, folgendes Zitat ebd.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

vorgekommen, oder hat er es ihnen durch ähnliche Complimente, zugesendete Exemplare seiner Poesien u.v.m. abgefordert?“ Der Rezensent, der, zumindest der Selbstauskunft nach, Alxinger nicht kannte,[58] enttarnt damit in wenigen Zeilen dessen Verkennung der Prinzipien einer jahrzehntelang etablierten aufklärerischen Rezensionstradition, die traditionell neben Objektivität Öffentlichkeit zum Maßstab macht. Privat geäußertes Lob, auf das Alxinger sich bezieht, wird als Nobilitierung nicht anerkannt. Sieht Alxinger in diesem Tadel des *Anti-Hoffmann*-Rezensenten indes einen ‚Ausfall‘ gegen ihn persönlich, so erliegt er, mit Pierre Bourdieu gesprochen, einer Allodoxie.

Als der Österreicher in den Folgemonaten registriert, dass derlei ‚Grobheiten‘ nicht nur ihn, sondern auch Protestanten treffen, Friedrich Nicolai und die Dichterin Elisa von der Recke, adaptiert er seine Einschätzung. Er sieht darin keine persönlichen Angriffe mehr, sondern ein Problem von überindividueller Reichweite. Kritische Rezensionen, gegen wen auch immer gerichtet, interpretiert er nunmehr – ganz in der Linie Juvenals – als Zeugnis eines umfassenden Sittenverfalles in der deutschen Kritikkultur, als „neue Methode“[59], und sinnt umso mehr auf „Rache“[60], die in Gestalt der schon seit Jahren imaginierten Wiener Rezensionszeitschrift umgesetzt werden solle.

Der geplanten Nemesis kamen indes realpolitische Veränderungen in die Quere, die insbesondere durch den Tod Leopolds II. 1792 ausgelöst wurden. Dieser wiederum hatte erst 1790 die Regierungsgeschäfte von seinem verstorbenen Bruder Joseph II. übernommen, der aufgrund seiner (sozialen) Reformen und der unter ihm gelockerten Zensur unter Schriftstellern sehr beliebt war. Leopold II. hatte Josephs Politik zumindest partiell noch fortgesetzt, sein Nachfolger Franz II. erwies sich jedoch schnell als nicht mehr dazu gewillt.[61] Angesichts seiner Furcht vor einer ähnlich fatalen Entwicklung wie in Frankreich nahm er insbesondere die unter Joseph II. und Leopold II. betriebene Liberalisierung der Zensur wieder zurück, da er die Verbreitung von aufrührerischen Texten fürchtete. Mit Franz sah Alxinger den „Geist“[62] von Joseph weichen. Ihn hatte er wegen seiner dezidiert aufklärungsfreundlichen Ambitionen, seines sozialen Engagements (Bau eines Allgemeinen Krankenhauses, von Armenhäusern, Einführung von Steuern für den Adel) verehrt. Vor allem aber die seit der Einführung der ‚Erweiterten Preßfreyheit‘

58 Ebd., 150.

59 Vgl. Alxingers Brief an Nicolai vom 26. April 1790: „Die neue Methode […] die Sitten und das bürgerliche Betragen eines Menschen in öffentlichen Schriften und gelehrten Zeitungen anzutasten verabscheue ich wie […] jeder redliche von Herzen“. Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 60.

60 Alxinger an Nicolai am 7. Dezember 1791. Ebd., 68.

61 Vgl. dazu ausführlich Gerda Lettner, Das Rückzugsgefecht der Aufklärung in Wien 1790–1792. Frankfurt a. M. – New York 1988.

62 Vgl. Alxingers Brief an Wieland Ende 1792. Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 71.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

(1781) permissive Zensur unter Joseph II. begrüßte Alxinger, deren sukzessive Rücknahme durch Franz II. und Ausweitung auf Bücher indes umso weniger, auch, weil sie ihn selbst betraf.

Alxinger gründete im Jahr 1793 anstelle einer imaginierten Rezensionszeitschrift die *Österreichische Monatsschrift*, die zunächst vierteljährlich in Wien und Prag erschien. Neben Gelegenheitsgedichten und Kommentaren zum Theaterbetrieb erschienen darin besonders ab 1794 in Zusammenarbeit mit sechs neu gewonnenen Mitherausgebern, darunter Gottlieb Leon, Joseph Franz Ratschky und Joseph Schreyvogel, politische Essays, mit denen man gegen die restriktive Zensur von Kaiser Franz agitieren wollte. Nachdem Franz II. seinen schon zuvor durch partielle Verordnungen verschärften Umgang mit Druckerzeugnissen durch die ‚Generalzensurverordnung'[63] vom 22. Januar 1795 endgültig besiegelte, wurde die Zeitschrift noch im selben Jahr verboten. Alxinger verlor damit sein zu diesem Zeitpunkt wichtigstes Publikationsforum und zugleich den Glauben an die weitere Verbreitung der Aufklärung.[64]

Der Autor resignierte und zog sich von der Schriftstellerei zurück: Die schlechte Aufnahme seiner Dichtung im nord- und mitteldeutschen Raum zum einen, seine Enttäuschung über die politische Situation, die ihm zugleich das Schreiben in Österreich beinahe verunmöglichte, zum anderen bewogen ihn, sich auf seine Arbeit als Sekretär des ‚Kaiserlichen Theaterausschusses' zu konzentrieren. Dort war er aufgrund seines schlechten Standes beim Kaiser – im Gegensatz zu seinem Nachfolger Schreyvogel – relativ machtlos.[65] Er hinterließ jedoch, wie ich folgend zeigen will, seinen Kritikern ebenso wie „Feinde[n] der Aufklärung und Wahrheit"[66] die *Nachahmung der ersten Satyre des Juvenal* als Abschiedsgeschenk.

Die Satire ist, so meine These, dreierlei: Erstens stellt sie eine persönliche Abrechnung mit den Kritikern seiner Versepen *Doolin von Maynz* und *Bliomberis* und mit dem Sittenverfall im Rezensionswesen dar. Letzteres ist insbesondere deshalb plausibel, da Alxinger das Gedicht später in *Verfall der Sitten*[67] umbenannte und sich damit dezidiert auf den in Briefen geäußerten Ärger über den ‚groben' Ton bezog. Zweitens übt sie eine Kritik an der Politik Franz II.. Diese Kritik verbindet sich mit

63 Vgl. Norbert Bachleitner, Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848. Wien u. a. 2017, 94–100; zu den Folgen der Generalzensurverordnung vgl. u. a. Ernst Wangermann, Von Joseph II. zu den Jakobinerprozessen. Wien 1966; sowie Wolf, Glanz, wie Anm. 3, 118–120.

64 Vgl. Alxingers Brief an Nicolai in Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 88; vgl. Wolf, Glanz, wie Anm. 3, 119.

65 Vgl. Wynfrid Kriegleder, Alxinger, Johann Baptist Elder von. In: Walther Killy (Hg.): Lexikon der deutschsprachigen Literatur in 12 Bänden. Band 1: A–Blu. München ²2008, 115–117, hier 116.

66 Vgl. den Brief von Alxinger an Nicolai vom Februar 1795. Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 80.

67 Vgl. Alxinger, Johann Baptist von, Vom Verfall der Sitten. Nach Juvenals I. Satyre. In: ders., Sämmtliche Werke. Bd. 9: Vermischte Schriften. Wien 1812, hier 57–63.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

einer Joseph-Apotheose inklusive einer Forderung der Rückkehr zur ‚Aufklärung von oben'. Und drittens möchte ich die Satire als eine literaturpolitische Positionierung deuten, das heißt als einen Versuch Alxingers, seine zweckrationalistisch orientierte Dichtung aus den sozialhistorischen Umständen heraus gegenüber der Kant-orientierten autonomen Ästhetik der Weimarer Klassik zu legitimieren.

Die Thesen entsprechen im Wesentlichen der Struktur bzw. dem Argumentationsgang der Satire, die sich ebenso in drei Teile gliedern lässt. Da es bislang keine Inhaltsübersicht gibt, sei der grobe Aufbau kurz skizziert: Im ersten Teil widmet sich Alxinger dem zeitgenössischen österreichischen wie nord- und mitteldeutschen Literaturbetrieb und zeigt ihm zufolge problematische Dichtungskonzepte auf. Er adressiert zum einen Dichter, die unverständlich schreiben, womit er an Kant orientierte Autoren meint, zum anderen Shakespeare-Nachahmer, womit er vor allem Aloys Blumauer, seinen Hauptkonkurrenten, adressiert. Im zweiten Teil folgt eine Abrechnung mit der Politik von Franz II. und im dritten Teil – analog zu Juvenal – eine Synthese aus Teil eins und zwei, nämlich der Appell an alle Schriftsteller, sich literarisch mit der politischen Situation auseinanderzusetzen, statt sich mit Kant zu beschäftigen.

3.2 Die Satire als Abrechnung mit dem zeitgenössischen Literaturbetrieb

> Wie? soll ich hören stets und nie ein Wörtchen reden? || Soll immer ungestraft mir Blöden || Bald ein geschwätziger Pedant, || Dein Schüler, nicht doch! nur dein Affe, großer Kant, || Mit einem Wörterkram, dem Sinn und Ordnung fehlen, || Bald ein aus Midas Stamm entsprungner Recensent || Mit dummer Fertigkeit im Loben und im Schmähln || und bald ein reisender Student, || Mit Schildrungen fremder Höfe quälen?[68]

Analog zu Juvenal beginnt Alxinger mit einer rhetorischen Frage. Diese leitet den ersten Teil der Satire ein, in dem der Dichter zunächst implizit, später explizit, gegen von ihm als ungerecht empfundene Urteile über sein Schreiben protestiert. Er konstatiert, nicht nur zuhören, sondern auch reden zu wollen. Das kann zweierlei bedeuten: Er will die Urteilenden nicht ungestraft davonkommen lassen und gegen sie anschreiben und er will nicht von der Schriftstellerei ablassen. Damit wird nicht nur der Zweck der Satire deutlich gemacht, sondern es werden zugleich Adressaten des Strafgedichtes auf den Plan gerufen. Vor allem ‚Recensenten' sind es, die Alxinger beschämen will. Diese Zeilen nun auf den öffentlichen Umgang mit Alxingers Versepen zu beziehen, die Satire demnach als Abrechnung mit den Kritikern seiner Texte zu deuten, liegt nahe und lässt sich gut belegen: Wie vorab skizziert, wurde Alxinger mehrfach von Rezensenten nahegelegt, das Schreiben

68 Alxinger, Nachahmung, wie Anm. 34, 81.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

sein zu lassen (ein Schicksal, das ihn mit Juvenal eint), vom Rezensenten des *Anti-Hoffmann* allein schon durch den Titel der Besprechung: *Erstes Stück. Zweytes Stück und Gott gebe! Letztes Stück*. Das satirische Ich hingegen sieht keinen Grund, von der Schriftstellerei abzulassen. Schließlich seien die anderen Dichter auch nicht besser ausgebildet, nicht innovativer als er, wie er in den folgenden Versen anhand von Beispielen zu beweisen sucht: Wo Juvenal nicht mehr die immer gleichen Mythen hören will, klagt Alxinger über zweierlei; die unverständlichen Kant-Epigonen zum einen, die shakespirisierenden Dramatiker, die mit ihren „tollen Ritterstück[en] || […] Paterr' und Logen wohl versorge[n]",[69] zum anderen. Er transponiert die Juvenal'sche Dichterschelte auf den gegenwärtigen Literaturbetrieb.

Hinter der dramenästhetischen Invektive gegen ‚shakespirisierende' Dichter verbirgt sich ein Seitenhieb gegen Alxingers Hauptkonkurrenten Aloys Blumauer. Mit dem ‚Ritterstück' spielt Alxinger, so meine Annahme, auf das im Burgtheater von 1780 bis 1802 und damit auch zeitglich zur Publikation der Satire aufgeführte Ritterstück *Erwine von Steinheim*[70] an. Bei dem heute vergessenen Drama (Blumauer ist eher als Lyriker und Epiker in Erinnerung geblieben) handelt es sich um einen vielschichten Text, zumindest was seine Anlehnung an Traditionslinien betrifft: Marius Schiener hat gezeigt, dass Blumauer sich ebenso stark an Shakespeare wie an Goethes *Goetz von Berlichingen* abarbeitet, dass sein Drama sowohl der Aufklärung verpflichtet wie auch am Sturm und Drang orientiert ist.[71] Jene in Nord- und Mitteldeutschland insbesondere durch Goethe vorangetriebene ‚Genie-Periode' fand in Wien nicht (zumindest nicht im 18. Jahrhundert) statt;[72] die Verherrlichung von Regel- und Normbruch beäugte man, den pädagogischen Prinzipien der Aufklärung streng verpflichtet, skeptisch, auf den Bühnen setzte man besonders im josephinischen Zeitalter auf eine „[s]ozialpädagogische Funktionalisierung von Theater"[73]. Das dramentechnische Vorbild der Stürmer und Dränger, Shakespeare, lehnte man ab. Seine Poetik hielt man für eine unzulässige „Vermischung von Tragik und Komik"[74], wie ein Blick in die programmatischen und vielrezipierten

69 Ebd.

70 Eine Erstedition und Kommentierung hat kürzlich Marius Schiener vorgelegt. Vgl. Aloys Blumauers „Erwine von Steinheim" oder das Scheitern des Sturm- und Drang-Dramas auf den Bühnen Wiens, Masterarbeit. Wien 2019. Blumauers Drama wurde darüber hinaus bisher kaum zur Kenntnis genommen.

71 Vgl. ebd., 68 bzw. die darauffolgende Analyse des Textes.

72 Zur Ablehnung des Sturm und Drang in Wien vgl. Johann Sonnleitner, Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz. In: Zagreber Germanistische Beiträge 15 (2006), 1–13.

73 Matthias Mansky, Die frühe Shakespeare-Rezeption im josephinischen Wien. Überlegungen zur kritischen Haltung der Aufklärer Joseph von Sonnenfels und Cornelius von Ayrenhoff. In: Modern Austrian Literature 44/1 (2011), 1–19, hier 3.

74 Ebd., 5.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Briefe über die wienerische Schaubühne (1768/69) des Wiener Sprachreformers und Schriftstellers Joseph von Sonnenfels zeigt:

> Gleichwohl läuft vielleicht niemand so sehr nach dieser unschicklichen Art des Witzes, als eben *Shakespear* dieses abentheuerliche Genie, welches sehr oft in einem und demselben Stücke die zween äußersten Enden der Empfindungen ohne Mittelband vereiniget, und den Leser mit Thränen in den Augen zum lauten Gelächter nöthiget. […] [*E*]*r suchte die Empfindung des Trauerspiels mit dem Gelächter zu vereinbaren Helden und Narren treten auf*: seine lustigen Personen sind Spötter […]: seine Helden sind oft Lustigmacher […]. Seine Stücke sind also immer Ungeheuer, *wo der Held, der nur itzt in Gold und Purpur erschien, mit pöbelhaften Reden der Schenke zuwandert*, worinnen wieder Wahrscheinlichkeit, Sitten und Anstand verstossen wird.[75]

Polemisiert Alxinger nun in der *Nachahmung der ersten Satyre des Juvenal* gegen einen „Tragicomicus“[76], so bezieht er sich, wie das Kompositum zeigt, direkt auf Shakespeare, den er als an antiken Klassikern orientierter Dichter ebenso wie Sonnenfels ablehnte, und indirekt gegen Shakespeare-Anleihen. Nun ließe das alleine noch keine deutlichen Rückschlüsse auf Blumauers *Erwine* zu. Dass Alxinger jedoch zudem behauptet, in dem adressierten Ritterstück habe man es mit einem „Kraftgenie“ zu tun, macht diese Annahme ein Stück weit plausibler. Denn dort tritt prominent ein im selben Vers angesprochenes ‚tragikomisches‘ „Sturm und Drang-Kraftgenie“[77] auf, der von Blumauer keineswegs positiv gezeichnete ‚Kraftmensch‘ Urach. Er bezichtigt seine Ehefrau, die titelgebende Erwine, der Untreue, und erweist sich in seinem unbedingten Drang nach Rache als körperlich und verbal aggressiver, irrationaler Mann, der sich ob seiner blinden Wut jedem vernünftigen Argument verschließt.[78]

Besonders stört sich der Satiriker jedoch am großen Erfolg des adressierten Ritterstückes, wodurch sich die Hinweise einer dezidierten Invektive gegen Blumauer endgültig verdichten. Nicht nur die *Erwine* war ein vergleichsweise großer

75 Hilde Haider-Pregler (Hg.), Joseph von Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne. Graz 1988, 138. Vgl. Mansky, Shakespeare-Rezeption, wie Anm. 73, 5.

76 Alxinger, Nachahmung, wie Anm. 34, 81, folgendes Zitat ebd.

77 Schiener legt plausibel dar, dass Blumauer mit Urach „eine Art Überspitzung des unbändigen Sturm und Drang Helden geschaffen hat“, die zum einen Kontraste hervorrufen, zum anderen die (negativen) Folgen einer Störung der gesellschaftlichen Ordnung aufzeigen soll. „Erwine von Steinheim“, wie Anm. 70, 134.

78 Zu Urach als Stereotyp des Kraftgenies vgl. ebd., 132f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Bühnenerfolg,[79] sondern überhaupt viele seiner Texte. Alxinger hat das sehr geärgert und frustriert. Sein Verhältnis zu Blumauer war angespannt, nicht zuletzt deshalb, weil dieser zeitlebens erfolgreicher war, in ökonomischer wie auch symbolischer Hinsicht.[80] Sein Hauptwerk, das komische Versepos *Virgils Aeneis, travestirt* (1782–1788, unabgeschlossen), soll in der Originalauflage über 12.000 Abnehmer gefunden haben und wurde in Wien ebenso positiv aufgenommen wie von Autoren und Kritikern in Nord- und Mitteldeutschland, darunter neben Goethe auch der von Alxinger verehrte Wieland.[81]

Neben Shakespeare-Nachahmern kritisiert der Satiriker auch Kant-Nachahmer. Zur Erinnerung: Im dritten und vierten Vers der Satire heißt es, der Verfasser werde „[m]it einem Wörterkram, dem Sinn und Ordnung fehlen"[82], gequält, und zwar von einem „Affen" des „große[n] Kant". Während es den zuerst genannten Nachahmern an einem pädagogischen Anspruch mangle, mangle es zweiteren an Klarheit (perspicuitas)[83]. An diesen Zeilen wird zum einen Alxingers Verhaftung in der alten rhetorischen Tradition und seine Verpflichtung gegenüber Prinzipien der Aufklärung virulent, die Verständlichkeit als anzustrebendes Ziel des Dichters erachtet; zum anderen der Zusammenhang der Satire mit Alxingers problematischem Verhältnis zur nord- und mitteldeutsch-protestantischen Literaturbetrieb, insbesondere mit dem Deutschen Idealismus. Plausibel macht das ein Blick in die Alxinger-Gesamtausgabe von 1812, nämlich auf das just vor der Nachahmung platzierte Kurzgedicht *Wider unverständliche Dichter*.

> Zu den Fehlern, die man schwer verzeiht, || gehört mit Recht die Unverständlichkeit; || Auch schreyt ein solches Buch zu Gott um Rache, || Der, das wir uns verkünden, uns die Sprache || Mithleidig gab; und den entehrt der Mann, || Der schreibet, was kein Mensch enträthseln kann. […] Doch freylich mag es sich, wenn viele richten || Und richten können, etwas schwerer dichten, || Der Unverständliche bleibt wundenfrey ||

79 Diese Ansicht vertritt Schiener, „Erwine von Steinheim", wie Anm. 70, 101. Als Erfolg könne bereits die dritte Aufführung gelten. Die *Erwine* wurde 20 Mal und über mehr als zehn Jahre hinweg aufgeführt.

80 Werner Michler hat ihr angespanntes Verhältnis auch auf ihre unterschiedliche habituelle Prägung zurückgeführt. Im Unterschied zum reichen Aristokratensohn Alxinger stammte Blumauer aus einfachen Verhältnissen. Werner Michler, Aloys Blumauer und Johann Baptist von Alxinger. Zur Versepik des josephinischen Jahrzehnts. In: Franz M. Eybl / Johannes Frimmel / Wynfrid Kriegleder (Hg.), Aloys Blumauer und seine Zeit. Bochum 2007, 31–49, besonders 32–34.

81 Vgl. Wolf, Glanz, wie Anm. 3, 278.

82 Alxinger, Nachahmung, 81, wie Anm. 34, folgende Zitate ebd.

83 Zu Deutlichkeit und Korrektheit bei Alxinger vgl. u. a. Sengle, Alxinger, wie Anm. 1, 781.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> […] die Kritik kommt ihm nicht bey; || Denn er hat, ungestraft damit zur prangen, || im Dunkeln seine Bilder aufgehangen.[84]

Alxinger bezieht im Gedicht Unverständlichkeit und Kritik also direkt aufeinander, um zu erklären, warum die Kant-Epigonen weniger kritisiert werden als er selbst: Unverständlichkeit sei eine unzulässige Immunisierungsstrategie gegen potenzielle Kritik, die durch die Verunmöglichung der Rezeption jedes kritische Argument bereits im Keim ersticke. Wieder wird dabei der Begriff der Rache verwendet. Das lässt die Invektive nicht nur als allgemeine Schelte erscheinen, sondern legt auch den Schluss nahe, die Polemik auf den Streit mit Schatz bzw. den nord- und mitteldeutschen Rezensenten zu beziehen, was auch der geäußerte Vorbehalt gegen die Zahl an Kritikern nahelegt.

Das gilt auch für die Satire: Alxinger wendet sich nicht nur allgemein gegen die zeitgenössische Literaturkritik, sondern auch gegen einzelne Akteure im Speziellen: Bei dem in Vers sechs und sieben angesprochenen Rezensenten handelt es sich, bezieht man die vorab skizzierte Textgenese mit ein, eindeutig um den bereits erwähnten Georg Schatz. Immerhin echauffiert sich Alxinger über ein als unehrlich empfundenes Lob und spielt damit auf die Diskrepanz zwischen brieflichen Äußerungen Schatz' und der öffentlichen (wie bereits erwähnt gar nicht von Schatz verfassten) Kritik an („Mit dummer Fertigkeit im Loben und im Schmählen"[85]). Noch plausibler wird dies, da dem angesprochenen Rezensenten in der Satire durch den genealogischen Verweis auf Midas, der laut antiker Anekdoten für Habgier und Dummheit bekannt war, mangelnde Bildung attestiert wird. Einen Zusammenhang zwischen mangelnder Bildung und unbotmäßigen Rezensionen hatte Alxinger schon in der Broschüre *Ueber eine elende Recension meines Doolin* in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* hergestellt und, wie dargelegt, damit Schatz adressiert. Mangelhaft gebildete Dichter wie er seien weder in der Lage, gute Rezensionen noch gute Gedichte zu schreiben, konstatiert Alxinger auch in einem Brief an Nicolai: „Seine Gedichte […] und seine Recension meines Doolin zeugen, dass er nie solide Studien gemacht, und sein Näschen in keinen Classiker gesteckt"[86]. Die umfassende Kenntnis der Klassiker – Alxinger verstand darunter nur antike Klassiker – war für ihn alternativlos, um ein guter Schriftsteller zu sein. Schatz sprach er diese Kenntnisse ab. Er selbst hingegen hatte eine klassische Ausbildung in der Jesuitenschule genossen. Wenn Alxinger dann in den folgenden Zeilen, wie Juvenal, fast bescheiden auf seine Schulbildung verweist,

84 Johann Baptist von Alxinger, Wider unverständliche Dichter. In: ders., Sämmtliche Werke. Bd. 9: Vermischte Schriften. Wien 1812, 56.

85 Alxinger, Nachahmung, wie Anm. 34, 81.

86 Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 49.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

dann ist das freilich ironisch und gegen den nicht in gleicher Form gebildeten Schatz gerichtet: „Unser eins hat doch wohl ohne Ruhm || Zu melden, sein Gymnasium || Auch Tag für Tag besucht“[87].

„Drum kein Papier geschont!“, bestimmt das satirische Ich.

3.3 Rom – Wien, Wien – Rom

In dem mit einem kausalen „Denn“ eingeleiteten zweiten Teil wird Rom zu Wien. Dort habe die Prunk- und Konsumsucht um sich gegriffen: „Nie herrschte noch mit fürchterlicher Macht || Tyrannischer der böse Dämon Pracht“[88]. Als Beispiel begegnet zunächst ein durch die Prater-Hauptallee gallopierendes „junges Weib auf Englands edlem Roß“ (vermutlich ein englisches Vollblut, dessen Zucht um 1800 in Deutschland gerade populär wurde), das von einem „prunkende[n] Lakey“ in einer „schimmervoll[en]“[89] Kutsche mit vier Pferden verfolgt werde. Diese habe er durch ‚Wucher‘ verdient und wolle nun die offenkundig verheiratete Reiterin mit seinem Besitz beeindrucken. Mit diesem Beispiel wird eine Reihe von kritischen Urteilen über Ursachen und Folgen der Prunksucht eingeleitet. Diese betreffen Privatkreditvergabe („So ist die Crida denn von allen Handlungszweigen || der nützlichste“[90]) auf der einen, bedenkenlose Verschuldung auf der anderen Seite („Seit mancher schlaue Dieb zu seiner Sicherheit || In ein System die Bankerottkunst brachte, || Ist seine ganze Schuld bezahlen unerhört“[91]).

Auf Basis des skizzierten Panoramas der Lasterhaftigkeiten der Wiener schlussfolgert der Dichter – analog zu Juvenal –, dass ihm gar nichts anderes übrig bleibe als eine Satire zu schreiben. Auch in Wien um 1800 dürfe der Dichter dieser kollektiven „Torheit“[92] nicht zusehen:

> Wenn nun ein Biedermann all diese Gräuel sieht, || […] ruft Gerechtigkeit nicht laut ihm zu: O strafe || Die Schurken wenigstens durch ein gewaltig Lied! || Er faßt die Feder dann und schreibt, gut oder übel, || Gleichviel! Wenn nicht Genie, treibt ihn doch Unmuth an || […]. Das alles [eine Aufzählung von Lastern und negativen Emotionen, Anm. L.R.] ist ein Teig, den meine Muse knetet. || Sie thut dann Attisch Salz, so viel gerad’ im Haus || Vorräthig ist, daran und bäckt Satyren draus. || Mit Recht! denn nie war noch dem unvernünftigen Thiere, || das der Vernunft sich rühmt, so nöthig die Satyre.[93]

87 Alxinger, Nachahmung, wie Anm. 34, 82, folgendes Zitat ebd.
88 Ebd., 85.
89 Ebd., 82f.
90 Ebd., 86.
91 Ebd., 85.
92 Ebd., 86.
93 Ebd., 84f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Alxinger greift die gattungsbeschreibende Metapher des *farrago*, des Mischfutters, wiederum ironisch auf und überführt die Juvenal'sche Forderung nach gegenwartsbezogener Dichtung in eine Wien-typische Polemik gegen den deutschen Idealismus. Darauf verweist das Schlagwort der ‚Vernunft', wodurch jene schon in Vers zwei angeklungene Schelte gegen die Kant-Epigonen über die Argumentation der Gattungswahl vertieft wird: Mit der philosophischen Aufladung von Literatur und ihrer für die klassizistische Kunstautonomie charakteristischen Entbindung von der Gegenwart konnte Alxinger nichts anfangen, an „dichterische Unsterblichkeit"[94] glaubte er nicht („Selbst Dichter faßt der Tod wie die, || so sie besungen"[95]). „Der Dichter spricht nicht nur für sich, sondern für alle. Darum muß er didaktisch sein"[96], fasst Friedrich Sengle den kritischen Impetus von Alxingers Strafgedichten im Allgemeinen zusammen.

„Alle", das sind im Fall der *Nachahmung* jene, die von der ‚feinen Industrie' (= Schmuck, Porzellan, Tapeten, Seide usw.) und dem Adel in den Ruin getrieben werden. „[I]n dieser Lasterzeit || Kannst du durch Laster nur zu steigen dir versprechen. || Die bauen dir ein fürstlich Haus, […] || Die schmücken dir's mit Japans Prunkgeschirren || Und Belgiens Tapeten aus. Sich selber wissen sie mit Geld zu überdecken, || Und hinter Wappenschild' und Titel zu verstecken."[97] In Wien sei soziale Achtung, so die pessimistische Gegenwartsdiagnose des Satirikers, nicht mehr durch Tugend zu erreichen, sondern nur durch Besitz. An jeder Ecke sei mit Habgier zu rechnen, zu Fuß und ohne Kutsche dürfe man sich nicht mehr sehen lassen.

> „Denn welche Mutter schickt den reichen Freund spatzieren, || Der ihrer Tochter Putz bestreitet – und den ihren? || Nie war zu Fuße gehen so schimpflich; siehe! kaum || Ein Krämer wagt es mehr; rasch rollt's an Feyertagen || Den Graben auf und ab, und winzig ist der Raum || Für jene, die ihr Ich selbst in die Kirche tragen. || Du, der du Wien besuchest, wandle dicht, || Dicht an den Häusern hin, o Fremdling, willst du nicht || Gerädert seyn von unbezahlten Wagen!"[98]

Kurzum: Den Bewohnern Wiens bleibt gar keine andere Wahl, als sich zu verschulden bzw. untugendhaftes Verhalten an den Tag zu legen. Schuld daran sind aber nicht nur die Industriellen. Wie bei Juvenal steckt dahinter eine Invektive gegen die

94 Sengle, Alxinger, wie Anm. 1, 800.

95 Johann Baptist von Alxinger, Auf den Tod eines unglücklichen Frauenzimmers. In: ders., Sämmtliche Werke. Bd. 9: Vermischte Schriften. Wien 1812, 89–93, hier 92; vgl. Sengle, Alxinger, wie Anm. 1, 800.

96 Sengle, Alxinger, wie Anm. 1, 799f.

97 Alxinger, Nachahmung, wie Anm. 34, 84f.

98 Vgl. ebd., 85.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Tatenlosigkeit der Politik, die der Verarmung der Menschen nichts entgegenstellt und sie dadurch in die Lasterhaftigkeit zwingt: „Man lobt die Redlichkeit und läßt sie betteln gehen“[99], soll heißen: Nur wenn die Bewohner nicht im Elend leben, können sie sittlich sein. Dadurch wird Alxingers Prägung durch die josephinische Politik deutlich: Nicht nur, weil er sozialpolitische Maßnahmen fordert, für die Joseph bekannt war, sondern auch, weil er die Verantwortung für den Verfall wie Juvenal nicht dem Einzelnen, sondern dem Regierenden zuschreibt, ganz im Sinne einer ‚Aufklärung von oben', wie sie Joseph II. geprägt hat (‚Alles für das Volk, nichts durch das Volk'[100]).

3.4 Die *Nachahmung* als Joseph-Apotheose

Alxingers Befürwortung der josephinischen Politik zeigt sich in der Thematisierung des Verschwindens der Tugend der Biederkeit generell. Die Hinwendung zum Prunk assoziiert Alxinger, so meine These, nämlich mit der Abkehr von der josephinischen Aufklärung; die im Gedicht angesprochene ‚vorübergegangene Zeit' meint ihren dadurch implizit zum Ideal erhobenen „Geist“[101]. Denn Joseph galt als Kaiser der Sparsamkeit, der nicht nur sein Volk zum Verzicht zwang: Beispielhaft dafür ist die unter Maria Theresia eingeleitete und von Joseph II. betriebene Reduzierung der katholischen Feiertage und sonstigen arbeitsfreien Zeiten. Dadurch sollte einerseits mehr Arbeitszeit gewonnen, andererseits aber auch die Gelegenheit zur Vergeudung und unüberlegten Geldausgabe verringert werden, wie Roman Sandgruber in seiner *Wirtschaftsgeschichte* gezeigt hat.[102] Joseph II. war auch bestrebt, „den prunkvollen, graziös-eleganten Stil des theresianischen Hofes durch zweckmäßige Einfachheit zu ersetzen“[103], unterband und reduzierte den Auf- und Ausbau der höfischen Repräsentationskultur. Dass nun den Wiener Dichtern, und somit auch Alxinger, die Sparsamkeit Josephs II. in Sachen öffentlicher Repräsentation bekannt war, beweist ein Blick in Johann Pezzls *Skizze von Wien*. In mehreren Kapiteln klagt der sonst frenetischen Verehrer des Kaisers über die mangelnde Zelebration diverser Feste:

> Ich meines Teils bin des festen Glaubens – daß der Monarch eines grossen, mächtigen, reichen Landes, einigen Glanz an seinem Hof unterhalten soll. Er giebt dadurch seinem

99 Ebd, 84.

100 Vgl. Wynfrid Kriegleder, Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien ^{3}2018, 122.

101 Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 71.

102 Roman Sandgruber, Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Wien 1995, 155.

103 Helmut Reinalter, Joseph II. Reformer auf dem Kaiserthron. München 2011, 45.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Volk eine gewisse Wärme ins Herz; sich selbst, und das Vaterland für wichtig, vermögend, und ehrwürdig zu halten. Im Augenblik der glänzenden Feierlichkeit denkt der gemeine Mann nicht daran, daß er alles dieses bezahlen hilft; er freut sich vielmehr, daß sein Landesherr sich so prächtig zeigen könne; sieht sich selbst für einen Bestandtheil dieses schimmernden Spektakels an.[104]

Demgegenüber schätzte Alxinger Verzicht auf Pracht, wie folgende Verse zeigen: „So tief sind wir gesunken; o der Schande! || Wir Ausgearteten, in deren edlem Lande || Einst Biedersinn zu Hause war. || Mit offner Stirn, mit unfrisiertem Haar, || Im langen Camisol, im unbeschnittnen Kleide || Und stumpfen Schuhen zog er bürgerlich einher."[105] Diese Verse lassen sich auf Joseph II. und dessen Umgang mit der habsburgischen Kleiderordnung beziehen, weshalb es sich bei der Satire, so meine These, um eine Joseph-Apotheose handelt. Erkennbar wird diese Referenz an der Beschreibung des fast lumpenhaften Aussehens, wodurch Alxinger auf den Bruch des Kaisers mit der auf Prunk zielenden symbolischen Repräsentationskultur der Habsburger anspielt. Joseph schaffte nach seinem Amtsantritt das gängigerweise reich bestickte Spanische Mantelkleid ab, das als Inbegriff zeremonieller Tradition am habsburgischen Kaiserhof, als Symbol der quasireligiösen Erhöhung des Kaisers und als einzig zugelassenes Gewand für öffentliche Auftritte galt;[106] er selbst trat, wie zeitgenössische Darstellungen zeigen, in Offizierskleidung auf, zu der auch eine Uniformweste, auch bekannt als Kamisol, gehörte, ebenso vorne gerundete Schuhe. Anekdoten zu Folge habe er, geplagt von Hautkrankheiten,[107] seine Körperpflege vernachlässigt, ‚Toilette wie ein Soldat' betrieben, seine Haare nur ungern gekämmt; seine Physiognomie war durch eine „offene [hohe, Anm. L.R.] Stirn"[108] gekennzeichnet.

Für Alxinger ist der Verzicht auf Prunk das Signum guter Regentschaft. Josefs Nachfolger, seinen jüngeren Bruder Leopold II., mahnt Alxinger kurz nach seiner Regierungsübernahme zur Aufrechterhaltung der Sparsamkeit und erklärt auch, warum. Weniger Prunk bedeutet für ihn mehr Investition in Wissenschaft und Kunst: „Mehr aber, edler Fürst, weit mehr als alle Pracht, || wird ihn [= den Thron, Anm. L.R.] das Chor der Wissenschaften schmücken"[109], heißt es in dem auf 1790 datierten Widmungsgedicht *An Leopold den Zweyten*. Alxinger positioniert sich damit schon früh in der beginnenden nachjosephinischen Zeit „als Repräsentant[]

104 Johann Pezzl, Skizze von Wien, 1 (1786), 156f.

105 Alxinger, Nachahmung, wie Anm. 34, 86.

106 Vgl. Reinalter, Joseph II., wie Anm. 103, 56f.

107 Derek Beales, Joseph II. Against the World, 1780–1790. Cambridge 2009, 334f.

108 Alxinger, Nachahmung, wie Anm. 34, 86.

109 Johann Baptist von Alxinger, An Leopold den Zweyten 1790. In: ders., Sämmtliche Werke. Bd. 8: Gedichte, T. 2, 173–175, hier 175. Vgl. Sengle: Alxinger, wie Anm. 1, 801f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der josepinischen Künstler und Wissenschaftler“[110]; eine Rolle, die er auch nach der Regierungsübernahme durch den im Juli 1792 gekrönten Franz II. weiter ausfüllte. Seiner konservativen, anti-aufklärerischen Politik stand Alxinger, der auf eine Fortsetzung des josephinischen Reformwillens gehofft hatte, wie bereits erwähnt, kritisch gegenüber. Die Wissenschaften hätten von ihm nur „Hass und Verfolgung“[111] zu erwarten. Ursächlich für Franz' Versagen sei, so Alxinger 1793, sein mangelnder Fleiß, er lasse sich zu sehr von „der Aufklärung gram[en]“ Ministern leiten, ihm fehle es an „Festigkeit und andauernder Liebe zur Arbeit“ – und vermisst damit an Franz jene Tugend, die er, wie bereits gezeigt wurde, mit der theresianischen und josephinischen Aufklärung verband.

Seiner Missbilligung für die anti-aufklärerische Haltung versuchte Alxinger in der bereits erwähnten *Österreichische Monatsschrift* Publizität zu verschaffen, die zum Forum einer regimekritischen Opposition avancierte. Der ursprüngliche Plan einer Rezensionszeitschrift verblasste, die literaturpolitische Ambition wich einer politischen, etwa der Diskussion der Bedeutung der Pressefreiheit in Zeiten der Revolution. Dieses Thema war spätestens seit einer Kontroverse zwischen Joseph von Sonnenfels, Alxinger u. a. und Leopold Aloys Hoffmann und seinen Anhängern, besonders dem Abbé Felix Franz Hofstätter, öffentlich virulent und hatte zu einer Polarisierung im Lager der ehemaligen Josephiner zwischen jenen, die für eine Fortführung der Aufklärung plädierten, und jenen, die eine antirevolutionäre und konservative Haltung vertraten,[112] geführt. Hoffmann, ehemaliger Aufklärer und Freimaurer wurde Anfang der 1790er Jahre zu einem fanatischen Reaktionär und Gegner der permissiven josephinischen ‚Preßfreyheit', die ihm, wie er in seinem Prolog zur *Wiener Zeitschrift* erörtert hat, als Nährboden für revolutionäre Tendenzen galt: „Der jetzige allgemeine Freiheitstaumel in Europa, die Empörungen und Aufwiegelungen gutmüthiger Nationen wider ihre Souveräne, alle politische [sic!] Gährungen, und der heutige Unglauben aller Arten sind die Früchte einer zügellosen Aufklärung, einer fanatischen Philosophie, und überhaupt einer Horde kosmopolitischer und philantropischer Schriftsteller“.[113] Alxinger replizierte in seiner bereits erwähnten, sprachkritisch fundierten politischen *Anti-Hoffmann*-Polemik (1792)[114] mit einer umfassenden Erläuterung der eigentlichen „Quellen“ der Revolution: „Ueberhaupt scheinen Sie gar nicht zu wissen, was die eigentlichen Ursachen der großen Revolutionen sind. Etwa […] Bücher, geheime Gesellschaften? Keineswegs. […] Vermehret, beschleuniget, verbreitet kann eine Revolution

110 Sengle, Alxinger, wie Anm. 1, 802.

111 Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 70, folgende Zitate ebd.; vgl. Leslie Bodi, Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. Frankfurt a. M. 1977, 411.

112 Vgl. ebd., 411.

113 Leopold Aloys Hoffmann, Prolog. In: Wiener Zeitschrift 1 (1792), 3–6, hier 3.

114 Vgl. Bodi, Tauwetter, wie Anm. 111, 406.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

hierdurch werden; erregt wird nur sie durch das höchste Elend, durch die Furcht vor Gewaltthätigkeiten, durch Ehrfurcht, durch Fanatismus".[115]

Wie bei Juvenal sind bei Alxinger die Obrigkeiten schuld am Elend – und wie aus dem *Anti-Hoffmann* hervorgeht, auch an Revolutionen. Die Schriftsteller nimmt er jedoch mit in die Verantwortung, wenn sie, wie Hoffmann, nichts gegen die Zustände unternehmen: Hoffmann verlässt zwar 1793 Wien Richtung Wiener Neustadt, sein Apologet Hofstäter bleibt aber und wird von Alxinger als Reinkarnation der Hoffmann'schen ‚Teufeleien' gehandelt: Als er 1794 Wieland über den „presthaften Zustand der Wiener Aufklärung"[116] berichten will, tut er dies, indem er die „Wiederbelebung des Hoffmann […] in der Person des Hofstäter" beklagt. Vor diesem Hintergrund liegt es nun nahe, dass jener reaktionäre „Schurk", den Alxinger in der Nachahmung als Vertreter antiaufklärerischer Haltung unter Schriftsellern auftreten lässt, auf Hofstätter zu beziehen ist, zumal er als „Augendiener" des sogar namentlich genannten Hoffmann auftritt:

> Indeß ein andrer Schurk', ein arger Augendiener, || Nur Möncherey, nur Presszwang lobt || Und, widerspricht man ihm, so wild als Hoffmann tobt, || So laut als er nahnt [sic!]: Da seht den Jacobiner! Wie? Alle das geschäh, und ich, ich sähe zu || In träger oder feiger Ruh? || Verkröche mich wohl gar vor diesen tollen Schreyern || Und brauchte nur mein friedlich Saitenspiel, || Ein hohes Nahmensfest zu feyern, || Und einem Liebchen was von Mondschein, Treu, Gefühl || In Klinggedichten vorzuleyern? || Wer möchte nicht vielmehr auf öffentlichem Platz || Satyren mit dem Bleystift schreiben.[117]

Die den Reaktionären in den Mund gelegte Diskreditierung der Kritiker von „Möncherey" und „Presszwang" als „Jacobiner" hatte sich Anfang der 1790er Jahre gemeinhin etabliert. Über diese als unbotmäßig empfundene Assoziation der Befürworter der Pressefreiheit mit den Protagonisten der Französischen Revolution hatte Alxinger sich schon in einem Brief an Wieland beklagt: „Sie möchten gern so regieren wie vor hundert Jahren Mode war, schelten alles Jacobiner, was die alte Mode missbilliget und sind entschlossen es auf ihre Art durchzusetzen es koste, was es wolle. Preßfreiheit und Publicität sind höchst verhaßt und […] Josephs grosser Geist ganz von uns gewichen."[118]

Die Satire ist, wie die oben zitierten Verse zeigen, auch eine Schelte gegen regierungstreue, antiaufklärerische Schriftsteller – und zugleich gegen all jene, die sich zurückziehen und nicht gegen sie anschreiben: Zum einen straft der Verfasser

115 Alxinger, Anti-Hoffmann, wie Anm. 48, 5.

116 Alxinger an Wieland am 28. September 1794. Wilhelm, Briefe, wie Anm. 37, 77, folgendes Zitat ebd.

117 Alxinger, Nachahmung, wie Anm. 34, 83.

118 Wilhelm, Alxingers Briefe, wie Anm. 37, 71.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

jene Dichter, die sich auf Franz' Seite schlagen. Das wird an der Referenz auf die ‚hohen Namensfeste' deutlich: Joseph hatte im Zuge der Säkularisierung die in der katholischen Hierarchie weit obenstehenden Namenstagfeiern untersagt. Franz galt, wie bekannt ist, wiederum als katholischer ausgerichtet. Besingt man also Namenstage, besingt man Franz.

Zum anderen adressieren vor allem die letzten Verse in obigem Zitat auch jene Dichter, die überhaupt nichts tun. Tatsächlich haben nur wenige Schriftsteller gegen Franz agitiert.[119] Blumauer, Alxingers Hauptkonkurrent, musste in den von Franz II. initiierten Jakobinerprozessen um sein Leben fürchten und konnte sich daher öffentliche Stellungnahmen nicht erlauben.[120] Außerdem konnte er sich nicht leisten, seinen Posten als Antiquar zu verlieren. Er und viele andere Wiener Schriftsteller (u. a. Sonnenfels und mehrere Mitherausgeber der *Monatsschrift*, z. B. Leon und Ratschky), waren auf (regierungsnahe) Beamtenposten, auf Brotberufe angewiesen – ein Berufsschriftstellertum hatte sich in Österreich zu diesem Zeitpunkt noch nicht etabliert. Sie konnten sich also, im Unterschied zum wohlhabenden Aristokratensohn Alxinger, weder öffentliche Konflikte noch weitreichende Verbote ihrer Texte leisten. Mit ‚Klinggedichten', die Alxinger in oben zitiertem Vers erwähnt, stand bei der Zensurbehörde hingegen nichts zu befürchten. Alxinger hält den Rückzug in zwar populäre, aber völlig unkritische Genres, etwa das Schreiben von Liebesgedichten, aber für feig und mahnt in der Satire zur Auseinandersetzung mit dem Hier und Jetzt, zur politischen Agitation. Er formuliert damit einen Imperativ, der sich unter Umständen auch an sein jüngeres Ich richtet, wie der Wechsel in die erste Person Singular nahelegt (vgl. „Verkröche ich mich wohl gar"). Alxingers Frühphase war bestimmt durch von Klischees durchzogenen Liebesgedichten, in denen gerade die in der Juvenal-Nachahmung geschmähten Themen Treue und Gefühl eine große Rolle spielten.[121] Diese Passage ist vielleicht also auch die Rückschau eines Dichters auf sein Œvre, der unter dem Einfluss der Aufklärung und ihrer Zurückdrängung seine Rolle als Schriftsteller neu definieren musste und diese nun in der *Nachahmung der ersten Satyre des Juvenal*, wie er gegen Ende des Gedichtes schreibt, „auf öffentlichem Platz"[122] verteidigt.

119 Zu den Reaktionen österreichischer Schriftsteller auf die Regierungsübernahme Franz II. vgl. Bodi, Tauwetter, 425–432, wie Anm. 110; sowie Wolf, Glanz, wie Anm. 3, 119.

120 Vgl. ausführlich Helmut Reinalter, Aloys Blumauer und die Jakobiner. In: Franz M. Eybl / Johannes Frimmel / Wynfrid Kriegleder (Hg.), Aloys Blumauer und seine Zeit. Bochum 2007, 123–134, hier 131.

121 Einen Überblick über die Entwicklung von Alxingers Lyrik bietet Bulling, Alxinger, wie Anm. 36.

122 Alxinger, Nachahmung, wie Anm. 34, 83f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

4. Publikation und Rezeption

4.1 Der Gerichtssaal

Warum wählt Alxinger als „öffentlichen Platz“[123] ausgerechnet Schillers *Horen*? Warum nahm Schiller den Text an, obwohl dieser ausgerechnet mit einer Schelte gegen den von ihm so verehrten Kantianismus beginnt? Beide haben sich dazu nie geäußert. Ein Blick auf die vorangegangenen Hefte, Schillers „Journalpoetik“, wie Astrid Dröse und Jörg Robert die bewusste Anordnung von Elementen in Zeitschriften nennen,[124] legt nahe, dass es an der Gattung liegt. Nur wenige Hefte zuvor war der letzte Teil von Schillers kulturhistorisch fundierter, dreiteiliger Gattungstypologie erschienen, die heute unter dem Namen *Über naive und sentimentalische Dichtung* bekannt ist. Dort wird neben der elegischen Dichtung (mit ihren Subformen Idylle und Elegie) die satyrische als zweite Hauptgattung profiliert – übrigens mit mehreren Verweisen auf Juvenal.[125] Schillers Abhandlung flankieren zahllose antike und gegenwärtige Beispiele von Elegien und Idyllen. Er strebte eine Kombination ästhetischer Theorie und dichterischer Praxis an, also den Abdruck von Beispielen aller von ihm differenzierten Gattungen. Nur eine Satire fehlte bis zum fünften Heft 1795. Erst durch Alxingers Nachahmung wurde das Schiller'sche Gattungsspektrum komplettiert. Dort erschienen mit der *Elegie* von Friedrich Matthisson und den beiden Übersetzungen von Johann Heinrich Voß, der Elegie *Sehnsucht nach Frieden* nach Tibull sowie der Idylle *Die Zauberin* nach Theokrit überhaupt alle Schiller'schen Gattungen in einem Heft.

Dass nun nicht nur die erste, sondern die überhaupt einzige Satire in den gesamten *Horen* just von einem Wiener stammt, ist ebenso bemerkenswert wie bezeichnend: Sie ist der einzige Text, der dezidiert einen Gegenwartsbezug der Dichtung fordert, und zugleich der einzige Text eines ‚Groß-Städters'. Wien war die einzige deutschsprachige Großstadt von internationalem Format. Weimar, in dessen Umkreis sich fast alle der *Horen*-Autoren des ersten Jahrganges des Journals aufhielten, hatte hingegen kaum mehr als 6000 Einwohner, also ca. 2% von Wien. Die Literaturproduktion in Wien fand abgesehen vom Politischen auch aufgrund der einzigartigen großstädtischen Kultur vor einem völlig anderen Erfahrungshorizont statt. Dies hat, zumindest wenn man an die Horaz'sche und Juvenal'sche Koppelung von Satire und Urbanität denkt, unter Umständen bestimmte Gattungspräferenzen mitbegründet. Bei Alxinger ist die Satire nicht nur privilegiertes Instrument zur

123 Ebd., 83f.

124 Astrid Dröse / Jörg Robert, Journalpoetik. Kleists ‚Erdbeben in Chili' in Cottas ‚Morgenblatt'. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 63 (2019), 197–216, hier 200.

125 Zu Schillers Satirebegriff vgl. Friedrich Schiller, Die sentimentalischen Dichter. In: Die Horen 12 (1795), 1–55, hier 11f. Juvenal nennt er auf den Seiten 14 und 24 als vorbildhaften Dichter.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Sittenlehre,[126] sondern auch die geeignete Form zur Darstellung des städtischen Diskurses.[127]

Die Kehrseite des urbanen Mikrodiskurses ist freilich, dass er nach Außen kaum mehr anschlussfähig und für Unbeteiligte kaum verständlich ist. Er sperrt sich einer einfachen Rezeption. Dass Alxinger sich durchaus bewusst war, dass es seinen erhofften Lesern an *local knowledge* fehlte, zeigen die zahlreichen Fußnoten, mit denen der Dichter den *Horen*-Lesern zumindest einige der Eigenheiten Wiens verständlich zu machen suchte. Man erfährt etwa, der Prater sei „der besuchteste Spaziergang der Wiener"[128], auch der Graben wird erklärt. Aus dieser Perspektive erscheint die *Nachahmung* letztlich nicht nur wie das wütende Strafgericht eines zu wenig gehörten Dichters, sondern auch wie ein Plädoyer für mehr Verständnis: Für die spezifische politische Situation der Wiener, die spezifischen Bedingungen des Schreibens; ein Plädoyer, das durch die Anleihe an Juvenal sagen soll: ‚Seht her, uns bleibt nichts anderes als die Satire'. Wessen Stadt (metaphorisch) brennt, dem ist ein Rückzug in den idealistischen ‚Elfenbeinturm' unmöglich; er wäre sonst Alxinger zufolge, wie es in der Satire heißt, ‚feig'.[129] Davon ausgehend stellt sich der Publikationsort in einem anderen Licht dar: Alxingers Nachahmung ist, so abschließend zur dritten These, auch eine Positionierung der Wiener Dichtung gegen die klassizistische Kunstautonomie, eine literaturpolitische Kampfansage: Mit den *Horen* hat Alxinger nämlich just jenes Journal gewählt, das in seiner *Ankündigung* zum ersten Mal öffentlichkeitswirksam jedweder Funktionalisierung von Literatur eine Absage erteilt und die klassizistische Kunstautonomie verkündet hatte.[130] Gegenwartspolitik in der Literatur war aus Sicht der Weimarer Klassiker längst überkommen. Alxinger hingegen versucht in der Satire sein Festhalten an diesen Prinzipien zu legitimieren. Die Geschichte der Satire ist, um mit Johann

126 Satiren standen im 18. Jahrhundert vor allem in der Tradition aufklärerischer Bemühungen: Bekannte Satiriker waren der italienischer Lyriker und Satiriker Giuseppe Parini, dessen Texte europaweit rezipiert wurden, daneben auch Daniel Defoe oder Voltaire: Im Sinne der Aufklärung eigneten sich Satiren als didaktisches und pädagogisches Mittel zum Zweck, nämlich der moralischen und sittliche Belehrung mit dem Ziel der Besserung.

127 In Wien spielte das Satirische stets eine große Rolle, man denke etwa an die unzähligen Hervorbringungen des Wiener Volkstheaters, und hat bis heute Tradition; auch Elfriede Jelineks Dramen wurden bereits in die Juvenal'sche Tradition gestellt – *Österreich, das Land der Satiren* heißt nicht umsonst ein hinlänglich bekannter Band von Jeanne Benay und Gerald Stieg.

128 Alxinger, Nachahmung, wie Anm. 34, 83.

129 Ebd.

130 Vgl. u. a.: „In der Tat scheinen die Zeitumstände einer Schrift wenig Glück zu versprechen, die sich über das Lieblingsthema des Tages ein strenges Stillschweigen auferlegen und ihren Ruhm darin suchen wird, durch etwas anders zu gefallen, als wodurch jetzt alles gefällt." Friedrich Schiller, Ankündigung. In: Die Horen, 1 (1795), III–IX, hier II.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Sonnleitner zu sprechen, keine Defiziterzählung, sondern eine kultureller Differenzen;[131] die *Nachahmung* erscheint dann nicht mehr nur als die ‚mittelmäßige Dichtung' eines ‚mittelmäßigen Dichters', der der klassizistischen Norm Weimars hinterherhinkt, Alxinger nicht wie einer, der es nicht besser weiß, sondern einer, der es nicht anders will und dafür Verständnis fordert. In Wien macht eben „der Zorn […] den Vers".[132]

131 Sonnleitner, Sturm, wie Anm. 72, 2.

132 Juvenal, Satiren, wie Anm. 6, 15.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Elisabeth Grabenweger

Subversive Biederkeit? Caroline Pichlers erfolgreiche Autorschaft

Nach seiner Abreise aus Wien im Jänner 1819 schrieb der schwedische Autor Per Daniel A. Atterbom in seinen Reiserinnerungen: „Ich bin froh, dass ich nicht mehr in der Hauptstadt der Schlafmützen weile, woselbst ich während der letzten Wochen anfing, über alle Maassen unruhig und schwermüthig zu werden."[1] Denn „im Ganzen", so Atterbom weiter, mache Wien, obgleich es sich um „eine ziemlich wohlgebaute Stadt" handle „nur einen unbedeutenden Eindruck".[2] Atterbom fand die Stadt träge, langweilig und ihre Bewohner zugleich hochmütig und geistlos. In allem seien die Menschen zu sehr „auf die Gegenwart und deren Genuss"[3] fokussiert, was sie letztlich zutiefst unpoetisch mache. In der ganzen großen Stadt ließ Atterbom nur zwei „Hauptmerkwürdigkeiten" gelten, „welche alle in Wien ankommenden Fremden aufsuchen": die „sublime gothische Stephanskirche" und die „bescheidene Caroline Pichler".[4] Zwar könne sich Pichler, diese „gutmüthige, verständige und fleissige Ehrenfrau" laut Atterbom „nicht mit der Stephanskirche messen",[5] aber trotzdem lässt sich, wenn man Atterboms Vergleich ernst nimmt, feststellen: Analog zum Stephansdom als das geographische und religiöse Zentrum Wiens war Caroline Pichler Ende der 1810er Jahre das gesellschaftliche und kulturelle Zentrum der Reichshaupt- und Residenzstadt.

Tatsächlich war Pichler zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine – nicht nur lokale – Berühmtheit. Die 1769 in Wien geborene Schriftstellerin hatte seit Ende des 18. Jahrhunderts eine Vielzahl an literarischen Texten veröffentlicht und führte bis Mitte der 1820er Jahre einen überaus gut besuchten Salon.[6] Dort fanden sich

1 Per Daniel A. Atterbom, Aufzeichnungen des schwedischen Dichters P. D. A. Atterbom über berühmte deutsche Männer und Frauen nebst Reiseerinnerungen aus Deutschland und Italien aus den Jahren 1817–1819. Aus dem Schwedischen von Franz Maurer. Berlin 1867, 185.

2 Ebd., 212.

3 Ebd., 199.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Die Blütezeit von Pichlers Salons umfasst die Zeit von 1800 (Erscheinen ihres Buches „Gleichnisse", mit dem sie berühmt wurde) bis 1824 (Übersiedlung ihrer Tochter nach Prag). Danach empfing Pichler bis zu ihrem Tod 1843 zwar weiterhin, aber nur noch selten größere Gesellschaften. Emil Karl Blümml, Einleitung. In: Caroline Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. 2 Bde. Bd. 1. München 1914, XVII.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

nicht nur hohe österreichische Beamte, Politiker und Adelige ein, wie Joseph von Hormayr, der gemeinsam u. a. mit dem Dramatiker Theodor Körner den Salon zu einer Art „antinapoleonische[m] Agitationszentrum“[7] werden ließ, sondern auch Intellektuelle unterschiedlichster Ausrichtung: Der österreichische Schriftsteller und Liberale Eduard von Bauernfeld war ebenso Gast wie der Verfasser der österreichischen Kaiserhymne Lorenz Leopold Haschka und schriftstellernde Beamte wie die Brüder Heinrich und Matthäus von Collin und Franz Grillparzer. Auch bedeutende Musiker gehörten zu Pichlers illustrer Runde, so lernte sie bei Wolfgang Amadeus Mozart das Klavierspiel und Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn sowie Franz Schubert besuchten ihre Abendgesellschaften.[8] Außerdem waren ab den Befreiungskriegen gegen Napoleon und der Migration deutscher Romantiker nach Wien auch Friedrich und Dorothea Schlegel, die über einen längeren Zeitraum sogar bei Pichler wohnten, August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Adam Müller und Zacharias Werner Gäste ihres Salons.[9] Die Nähe zum Österreichischen Kaiserhaus (Pichlers Mutter Charlotte Greiner, geb. Hieronymus, war Vorleserin und Sekretärin von Kaiserin Maria Theresia)[10], der über Jahrzehnte zwei Mal wöchentlich (dienstags und donnerstags)[11] geführte literarische Salon und Pichlers eigene schriftstellerische Tätigkeit ließen die Autorin zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem intellektuellen und gesellschaftlichen Ereignis werden.

In die Literaturgeschichten des späten 19. und des 20. Jahrhunderts ist Pichler jedoch nicht als „Hauptmerkwürdigkeit“ oder Berühmtheit eingegangen, sondern, wenn überhaupt, als konservative, katholisierende und gleichzeitig zutiefst naive „Madame Biedermeier“. Dabei handelt es sich um ein Etikett, das ihr in den 1960er Jahren der österreichische Germanist Ernst Joseph Görlich verlieh.[12] Für Fried-

7 Johann Sonnleitner, „Krasse Sinnlichkeiten und frömmelnde Tendenzen“. Wiener Salonszenen und Ansichten der Romantik. In: Christian Aspalter / Wolfgang Müller-Funk / Edith Saurer et al. (Hg.), Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. Wien 2006, 259.

8 Die Besuche der erwähnten und vieler weiterer Gästen sind beschrieben in Pichler, Denkwürdigkeiten, wie Anm. 6.

9 Zu den Romantikern bei Pichler vgl. Elisabeth Grabenweger, German Romantics in the Viennese Salon. On Caroline Pichler's Literary Network. In: Andrea Lindmayr-Brandl / Birgit Lodes / Melanie Unseld (Hg.), Women's Agency in Schubert's Vienna. Wien 2024, 159–177.

10 Zu Pichlers Mutter gibt es nahezu keine Forschungsliteratur. Erste Informationen finden sich bei Brigitte Donnelly, Charlotte von Greiner und ihr bürgerlicher Salon im Wien des 18. Jahrhunderts. Dipl. Wien 1997; Barbara Stollberg-Rilinger, Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. München 2017, 366f.

11 Zu Beginn fand der Salon nur mittwochs statt, ab den 1810er Jahren jeden Dienstag und Donnerstag. Die Sonntagabende waren den engsten Freunden und Freundinnen vorbehalten. Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, 314, 318; Pichler, Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 39 u. 114.

12 Karoline Pichler, Madame Biedermeier. Eingel. u. ausgew. v. Ernst Joseph Görlich. Graz – Wien 1963.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

rich Sengle war Pichler noch 1972 in seiner großen Studie über das Biedermeier nicht mehr als eine „bürgerliche Memoirenschreiberin [mit] redliche[m] Gemüt, klare[m] Blick und gesunde[m] österreichischem Menschenverstand".[13] Und auch zeitgenössisch lassen viele Rezensionen nicht auf Pichlers großen Erfolg schließen. In einer Rezension der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek* über ihren Briefroman *Leonore* von 1804 heißt es beispielsweise:

> Madame P. ist eine weder hübsche noch häßliche, recht leidliche entweder kinderlose, oder doch nur mit einem Jungen und einem Mädchen in der Fabrica maritali, abgefundene Frau, die sich nicht ohne Geschmack kleidet [und] zugegen ist, wenn die Kindlein gewaschen und gesäubert werden, und nur in preßhaften Fällen, und wenn die *Presse* (zwey so handfeste Bände wollen geschrieben und gedruckt seyn!) drängt, die Milchsuppe und den Mehlbrey verbrennen läßt.[14]

Diese Rezension und auch andere propagieren einen Weiblichkeitsentwurf, bei dem es eindeutig nicht um historische Wahrheit geht. Pichler gehörte einer Gesellschaftsschicht an, in der Frauen die Küche höchstens betraten, um der Köchin Anweisungen zu geben. Außerdem hatte sie keinen Sohn, sondern nur eine Tochter, mit deren Versorgung sie selbst nur wenig zu tun hatte, sondern für die eine Kinderfrau zuständig war. Dass diese Rezension historisch falsch ist, ist für deren Zweck jedoch nicht von Belang. Sie möchte ein Bild der Autorin Pichler als einer sich in der Freizeit dilettantisch mit Schriftstellerei beschäftigenden, hauptsächlich ihren vermeintlichen häuslichen Pflichten nachkommenden, fürsorglichen Ehefrau und Mutter zeichnen. Auf keinen Fall soll sich auch nur der kleinste Anschein von schriftstellerischer Ernsthaftigkeit oder Professionalität bei dieser „Muse du Faubourg", also Muse der Vorstadt, wie Germaine de Staël Pichler wenig schmeichelhaft nannte,[15] zeigen.

Tatsächlich steht das stark ideologisch gefärbte Bild der provinziellen Hausmütterchenschriftstellerin aber im krassen Widerspruch zu Pichlers Handlungsmöglichkeiten und tatsächlich ausgeführten Handlungen als professionelle und professionell agierende Autorin. Ihre Publikationspraxis und -statistik, die Aufführungszahlen ihrer Dramen und die zahlreichen Übersetzungen und Auflagen ihrer Texte zeichnen nämlich ein ganz anderes Bild, das Pichler als die mit Abstand erfolgreichste deutschsprachige Autorin in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

13 Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. Bd. 2: Die Formenwelt. Stuttgart 1972, 224.

14 Gk, Leonore. Ein Gemälde aus der großen Welt. Von Caroline Pichler, geb. v. Greiner. 2 Theile. In: Neue allgemeine deutsche Bibliothek 41 (1804), 97f. (Hervorh. i. Original).

15 Atterbom, Aufzeichnungen, wie Anm. 1, 199.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ausweist.[16] Doch nicht nur unter den Schriftstellerinnen nahm Pichler eine Ausnahmeposition ein, sondern auch unter den Schriftstellern insgesamt. So stellten Habitzel und Mühlberger in ihrer Studie zum zeitgenössischen Literatursystem fest, dass „Pichler […] unbestritten zu den meistgelesenen und übersetzten Autoren der Restaurationszeit" gehörte.[17]

Zum ersten Mal als Schriftstellerin an die Öffentlichkeit trat Pichler 1782 im Alter von zwölf Jahren mit einem Gedicht im *Wienerischen Musenalmanach*.[18] Ihr erster Lyrikband *Gleichnisse* von 1800 erfuhr zahlreiche positive Rezensionen, zudem wohlwollende Reaktionen u. a. von Klopstock,[19] eine zweite Auflage und 1807 auch eine Übersetzung ins Ungarische. Innerhalb weniger Jahre avancierte Pichler zu einer viel publizierenden, zahlreich übersetzten und berühmten Schriftstellerin. Dabei wich ihre anfängliche Konzentration auf Gedichte bald dem Verfassen von (Brief-)Romanen (1801/02: *Olivier* und 1804: *Leonore*) und Erzählungen (1805: *Eduard und Malvina*). Nach kurzer Zeit bediente Pichler sogar alle Gattungen: Sie schrieb nicht nur Lyrik, Erzählungen und Romane, sondern auch zwei katholische Erbauungsschriften sowie journalistische Artikel und Essays.[20] Darüber hinaus war sie als Frau mit einer Gattung erfolgreich, die nicht nur Friedrich Schlegel als die „männliche" schlechthin bezeichnete,[21] nämlich mit dramatischen Texten. Ihr erstes Trauerspiel *Germanicus* erzielte 1812 auf der Bühne des Wiener Hofburgtheaters zwar nur einen Achtungserfolg,[22] aber bereits ihr zweites Stück, das historische

16 Für die Zeit 1815 bis 1848/49 war Pichler als einzige Autorin gleich mit zwei Büchern in der Liste der 30 erfolgreichsten Romane der deutschsprachigen Leihbibliotheken vertreten. Mit ihrem Roman „Die Belagerung Wiens" (1824) auf Platz 5 und mit „Die Schweden in Prag" 1827 auf Platz 12. Kurt Habitzel / Günter Mühlberger, Gewinner und Verlierer. Der historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit (1815–1848/49). In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 1 (1997), 97.

17 Ebd., 106.

18 Karoline Greiner, Auf die Genesung meiner Freundin. In: Wienerischer Musenalmanach 6 (1782), 163–165. Seit Wurzbach wird diese erste Publikation falsch „Auf den Tod einer Gespielin" betitelt und mit ungenauer bibliographischer Angabe erwähnt. Tatsächlich hat das Gedicht aber o. a. Titel und ist unterschrieben mit „Karoline v. Greiner, ein zwölfjähriges Fräulein"; Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Bd. 22. Wien 1870, 243.

19 Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, 526–528 (Anmerkungsapparat).

20 Es existiert keine vollständige Bibliographie der Werke von Pichler. Die in diesem Aufsatz verwendeten bibliographischen Angaben und Publikationszahlen beruhen auf der Auswertung und Überprüfung folgender Quellen: Pichler, Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 718–731 (Anmerkungsapparat); Carl Wilhelm Otto August von Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts. Bd. 2. Leipzig 1825, 97–120; Wurzbach, Lexikon, wie Anm. 18, 242–233.

21 Friedrich Schlegel, Über die Diotima [1795]. In: ders., Theorie der Weiblichkeit. Frankfurt/Main 1983, 65.

22 Caroline Pichler, Überblick meines Lebens [1819]. In: dies., Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 408.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Drama *Heinrich von Hohenstauffen, König der Deutschen* hatte 1813/14, also nur ein Jahr später, beeindruckende 27 Aufführungen am Wiener Hofburgtheater, an dem es 1817 sogar wiederaufgenommen wurde.[23] Darüber hinaus wurde es in den nächsten Jahren auch am Königlichen Theater in Berlin (1814),[24] in München (1816) und in den 1820er Jahren erneut in Wien, diesmal am Wiedner Theater, gegeben.[25] Sogar Johann Wolfgang Goethe inszenierte Pichlers Stück 1815 für das Weimarer Hoftheater, wo es am 4. November und am 26. Dezember gespielt wurde.[26]

Den mit Abstand größten Erfolg hatte Pichler jedoch nicht mit dem Drama *Heinrich von Hohenstauffen*; ihren europäischen Ruhm begründete vielmehr ein Prosatext, nämlich der historische Briefroman *Agathokles* von 1808, in dem Pichler vor dem Hintergrund der napoleonischen Kriege explizit politische Themen wie Nation, Nationalstaat und Nationalismus verhandelte.[27] Bereits 1813 folgte eine zweite Auflage, 1816 eine dritte, 1820 eine vierte und 1828 eine fünfte Auflage. Außerdem wurde der Roman innerhalb weniger Jahre in zahlreiche europäische Sprachen übersetzt, u. a. ins Italienische, Englische, Ungarische, in verschiedene nordische und slawische Sprachen sowie – in mehreren Auflagen und von zwei unterschiedlichen ÜbersetzerInnen – auch ins Französische.[28] Damit war „der Name dieser geistreichen Frau Pichler", wie es im *Literaturblatt auf das Jahr 1821* heißt, auch „in Frankreich vortheilhaft bekannt."[29] Der immense Erfolg des *Agathokles* machte Pichler 1808 nicht nur zu einer europäischen Berühmtheit, er katapultierte sie auch in die erste Riege der meistgelesenen deutschsprachigen Autor:innen, wo sie sich mehrere Jahrzehnte lang hielt. Die größte Reichweite in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erzielte zwar der 1829 erschienene Roman *Der Jesuit* von Karl Spindler, aber Pichler findet sich mit dem *Agathokles* nur knapp dahinter

23 Pichler, Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 415f. (Anmerkungsapparat).

24 Ebd., 415 (Anmerkungsapparat).

25 Ebd., 34.

26 Carl August Hugo Burkhardt (Hg.), Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817, Hamburg – Leipzig 1891, 99; Pichler, Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 621 (Anmerkungsapparat).

27 Damit beteiligte sich Pichler explizit am Diskurs der modernen Ideologie, aus dem Frauen seit der Französischen Revolution eigentlich ausgeschlossen waren. Zur Bedeutung des „Agathokles" als Kommentar zur zeitgenössischen politischen Situation in Europa vgl. Anke Gilleir, Geschlecht, Religion, Nation. Caroline Pichlers Agathokles als Antwort auf den Nationalismus der napoleonischen Ära in Österreich. In: Colloquia Germanica 35 (2002), 125–144.

28 Liselotte Bil / Karl Epting, Bibliographie französischer Übersetzungen aus dem Deutschen. 1487–1944. Bd. 1. Tübingen 1987, 138 u. 212f.

29 H-s.: Bibliographische Uebersicht der neuesten französischen Literatur. In: Literatur-Blatt Nr. 16 vom 23. Februar 1821 [Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände 15 (1821)], 62.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und besetzt darüber hinaus auch die dritte und siebente Stelle der meistgelesenen historischen Romane.[30]

Bis zu ihrem Tod 1843 publizierte Pichler über 60 selbstständige Veröffentlichungen und insgesamt drei Gesamtausgaben, wobei die erste Ausgabe ihrer gesammelten Werke 24 Bände (1813–1829), die zweite 53 Bände (1820–1840) und die dritte und letzte zu Lebzeiten 60 Bände (1828–1844) umfasste.[31] Die gleichzeitige Arbeit an Einzelpublikationen und dem Aufbau eines Gesamtwerks gehörte zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits zu einer „verlegerischen Strategie",[32] die den Absatz und die Popularität von Werk und Autorin steigern sollte, aber auch zu einer bestimmten Form der präzise kontrollierten Werkpolitik. Spätestens seit Johann Wolfgang Goethes intensiver Beschäftigung mit der eigenen Werkpolitik, die der Etablierung und Professionalisierung kritischer literarischer Kommunikation ab dem 17. Jahrhundert geschuldet war, wussten auch zeitgenössische Autoren um deren Bedeutung und orientierten sich an diesem „Virtuose[n] des Gesamtwerks".[33] Bei Pichlers drei Gesamtausgaben ging es ihr zumindest um Dreierlei: Zunächst versuchte sie dadurch die Kontrolle über nicht von ihr autorisierte Nachdrucke (auch ihres eigenen Verlegers) zu erlangen und ein Verbot derselben zu erwirken,[34] außerdem verhandelte sie im Zuge des Erscheinens der Gesamtausgabe erneut ansehnliche Honorare für bereits publizierte Texte[35] und unternahm schließlich durch die sorgfältige Überarbeitung und (Neu-)Anordnung ihrer Schriften eine

30 Kurt Habitzel, Die Wahrnehmung des österreichischen historischen Romans im Literatursystem des Vormärz. In: Donald G. Daviau / Herbert Arlt (Hg.), Geschichte der österreichischen Literatur. Bd. 2. St. Ingbert 1996, 644.

31 Caroline Pichler, Sämmtliche Werke. 24 Bde. Wien 1813–1829 (bei dem Verleger Anton Strauß); Caroline Pichler, Sämmtliche Werke. 53 Bde. Wien – Leipzig 1820–1840 (bei den Verlegern Anton Pichler und August Liebeskind); Caroline Pichler, Sämmtliche Werke. 60 Bde. Wien 1828–1844 (bei Anton Pichler bzw. dessen Witwe).

32 Zum „bestimmenden Marketingkonzept" wurde diese Strategie bei Walter Scott, für den acht deutschsprachigen Gesamtausgaben gleichzeitig veranstaltet wurden. Habitzel / Mühlberger, Gewinner, wie Anm. 16, 103.

33 Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Berlin – New York 2007, 461.

34 Obwohl das Urheberrecht in Österreich erst langsam im Entstehen begriffen war, gelang es Pichler bereits im März 1812, als die erste Gesamtausgabe in Arbeit war, über Baron Franz Hager-Altenberg, den Leiter der Wiener Polizei, und das Bücher-Revisions-Amt (Zensurbehörde) ein „Dekret" zu erwirken, „womit auf alle noch vorzulegenden, von Karoline Pichler verfaßten […] Werke, ebenso auf den Agathokles kein Imprimatur erteilt werden dürfe". Außerdem hieß es darin, „daß es nicht erlaubt sei, ohne Einwilligung des Verfassers, in den hiesigen Staaten aufgelegte Bücher nachzudrücken." Archiv des Ministeriums des Inneren in Wien, Polizei 1169 ex 1812, zit. nach Pichler, Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 624f. (Anmerkungsapparat).

35 Ebd., 510f. (Anmerkungsapparat).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

bestimmte Form der Selbsthistorisierung, die schon allein durch die Zusammenstellung und Veränderung der Texte auf die zukünftige Lektüre und Beurteilung wirken sollte.[36]

Wie auch viele ihrer männlichen Schriftstellerkollegen, die sich ihrer historischen Bedeutung versichern und die eigene Rezeption mit kontextualisierenden Erläuterungen in die richtigen Bahnen lenkten wollten, verfasste Pichler außerdem zwei autobiographische Texte. 1819, im Alter von exakt fünfzig Jahren, schrieb sie einen längeren selbstreferentiellen Aufsatz, den sie nur zwei Jahre nach dem ersten Erscheinen von Goethes *Der Mann von fünfzig Jahren* in Cottas *Taschenbuch für Damen*, in dem Pichler auch selbst publiziert hatte, veröffentlichte. Diesen Aufsatz versah sie mit Verweisen auf dieses „ernste[…] Stufenjahr" und mit sich selbst in Beziehung setzende Anspielungen auf Goethes eigentlich männliche Bildungsbiographie des Wilhelm Meister.[37] Den Artikel publizierte sie erstmals 1822 unter dem betont unpoetischen, sachlichen und Goethes Wahrheitsbegriff in *Dichtung und Wahrheit* entgegengesetzten Titel *Überblick meines Lebens*.[38] Ab 1840 arbeitete sie außerdem an der letztlich knapp tausend Seiten umfassenden Autobiographie *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, die erstmals 1844 posthum erschien und heute fälschlicherweise, wenn überhaupt, zumeist nicht als literarische Autobiographie, sondern unter Missachtung autobiographischer Gattungskonventionen (und Pichlers Wissen um diese) vor allem als historische Quelle gelesen wird.[39] – Neben Pichlers hoher literarischer Produktivität und Publikationstätigkeit sowie ihrem immensen Erfolg bei Leser:innen und Kritik wird ihre Sonderstellung unter den Autor:innen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch dadurch augenscheinlich, dass sie im deutlichen Unterschied zu ihren zeitgenössischen

36 Ebd., 624f. (Anmerkungsapparat). Pichler bestand darauf, dass es sich bei den Gesamtausgaben um die Herausgabe einer von ihr „vermehrten, in vielen Stücken berichtigten und verbesserten Sammlung" handeln müsse.

37 Caroline Pichler, Überblick meines Lebens. In: dies.: Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 395–410, Zitat 395.

38 Caroline Pichler, Überblick meines Lebens. In: dies.: Prosaische Aufsätze, Tl. 2. Wien 1822, 185–210; zu Pichlers Kritik an Goethes literarischer Vermengung von Fiktion und „Realität" s. Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, 169f.; zu ihrem Wahrheitsbegriff in Form einer Auseinandersetzung mit Rahel Varnhagens „Buch des Andenkens" und Bettina Brentanos „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" s. Caroline Pichler, Über die Wahrheit gegen die Welt und gegen sich selbst. In: dies.: Sämmtliche Werke. Bd. 52. Wien 1839, 219–246.

39 Dazu beigetragen hat auch Pichlers Betonung der Wahrheit im Vorwort, die freilich ein literarischer Topos seit der Aufklärung, dem „Zeitalter der Aufrichtigkeit", ist. Vgl. Anke Gilleir, „Was wollte denn die neue Schule nun endlich?" Autobiografie, Autorschaft und Moderne. Betrachtungen über Caroline Pichlers *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* (1843) aus feldtheoretischer Perspektive. In: Österreich in Geschichte und Literatur 46/3 (2002), 169–187, 170 u. 176f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Schriftstellerkolleginnen nur einmal unter Pseudonym[40] und – bis auf eine Rezension über das Drama *Sappho* ihres Freundes Franz Grillparzer[41] – nie anonym, sondern stets unter ihrem eigenen Namen publizierte.

Damit stellt sich die Frage, wie es möglich war, dass im monarchistischen Wien sowohl des Klassizismus als auch der Restaurationszeit die als biedermeierlich und naiv rezipierte Autorin Caroline Pichler unter ihrem eigenen Namen 60 Bücher veröffentlichen, ihre eigenen Werkausgaben initiieren und als Gastgeberin einen gut besuchten und bekannten Salon führen konnte, während die berühmten Autorinnen der Deutschen Romantik – wie Caroline Schlegel-Schelling, Sophie Tieck, Rahel Varnhagen, Dorothea Schlegel, Bettina von Arnim oder Karoline von Günderrode – die im Zentrum des literarischen Lebens standen, die in Jena, Heidelberg und Berlin zu Hause waren, die progressive Lebensentwürfe propagierten und eine unkonventionelle und scheinbar liberale Auffassung der Geschlechter vertraten, als selbstständig-produktive Autorinnen so gut wie nicht publizieren konnten, schon gar nicht unter ihrem eigenen Namen.[42] Diese Diskrepanz liegt, so meine These, an der spezifischen Beschaffenheit des literarischen Feldes in der österreichisch-ungarischen Monarchie Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, an Pichlers klugem Umgang mit den Erwartungen der Öffentlichkeit und an ihrem literarischen Netzwerk in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Zu klären ist also auch, warum Pichler als Autorin in einer Stadt reüssieren konnte, die nicht nur als „Hauptstadt der Schlafmützen" bezeichnet wurde, sondern auch als antiliberal, konservativ, vormodern, volkstümlich und reaktionär galt und in der die Intelligenz zeitweise systematisch durch Polizei und Zensur überwacht wurde.[43]

In Österreich herrschten zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch die Traditionen des josephinisch geprägten, liberalen Beamtenbürgertums vor und auch Pichlers Sa-

40 Ihr erster Roman „Olivier" erschien zunächst in zwei Teilen 1801 und 1802 unter dem Pseudonym „Auguste ***" im „Österreichischen Taschenbuch", das auch mehrere Gedichte von Caroline Pichler unter ihrem Klarnamen, mit dem sogar auf dem Titelblatt geworben wird, enthält. Bereits ein Jahr später 1803 erschien aber bereits unter ihrem tatsächlichen Namen die zweibändige Buchausgabe, diesmal unter dem Titel „Olivier oder Die Rache der Elfe". Auguste ***: Olivier. Eine Erzählung. Tl. 1. In: Österreichischer Taschenkalender für das Jahr 1801. Wien 1801, 67–180; Auguste ***, Olivier. Eine Erzählung. Tl. 2. In: Österreichischer Taschenkalender für das Jahr 1802. Wien 1802, 60–233; Caroline Pichler, Olivier oder Die Rache der Elfe. 2 Bde. Wien 1803.

41 [Anonym]: Sappho [Rez.]. In: Morgenblatt für gebildete Stände 12/117 (1818), 468.

42 Ein guter Überblick über die schwierigen Publikationsbedingungen von Schriftstellerinnen der Romantik findet sich bei Barbara Becker-Cantarino, Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche–Werke–Wirkung. München 2000.

43 Zu den Restriktionen im Biedermeier s. Norbert Bachleitner, Die Zensur der Habsburger. Zur Datenbank der in Österreich zwischen 1750 und 1848 verbotenen Bücher. In: Bernd Kortländer / Enno Stahl (Hg.), Zensur im 19. Jahrhundert. Das literarische Leben aus Sicht seiner Überwacher. Bielefeld 2012, 232–255.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

lon stand zunächst, vor allem durch ihre hoch gebildete und Mary Wollstonecraft[44] lesende Mutter Charlotte Hieronymus, im Zeichen der (Spät-)Aufklärung. Es ging um die Pflege der deutschen Sprache, die professionelle Ausübung der Wissenschaften, politische und religiöse Freiheit sowie um eine differenzierte und kritische Betrachtung des Papsttums und des monarchischen Prinzips.[45] Gleichzeitig und verstärkt durch die Kriege gegen Napoleon und durch den aus dieser Gegnerschaft entstehenden Patriotismus entwickelte man bei den Zusammenkünften außerdem einen österreichischen Staatsgedanken, dem auch mit der literarischen Bearbeitung nationaler Stoffe Ausdruck verliehen wurde. In Pichlers Salon, den Eugen Guglia 1883 zurecht als „Musterschule für den künftigen Staatsbeamten"[46] bezeichnete, verkehrten u. a. mit Lorenz Haschka, Joseph von Hormayr, Karl Streckfuß, Theodor Körner, dem Orientalisten Hammer-Purgstall sowie den Brüdern Matthäus und Heinrich von Collin, aber auch noch Franz Grillparzer, namhafte Vertreter des schriftstellernden Beamtenbürgertums, das in Österreich im 18. Jahrhundert als Hauptträger der Aufklärung fungiert hatte.[47]

Auch Pichler vertrat zeitlebens die Auffassung, dass sich Schriftsteller nicht allein dem Schreiben widmen, sondern einen Brotberuf haben sollten, da „Dichter und Künstler, die nichts als dieses waren und sein wollten, sich selten mit Glück in dieser allzu unbestimmten Bahn hielten". Vielmehr werde die „Freiheit und Ungebundenheit von jedem bürgerlichen Verhältnisse […] oft zur Verräterin an ihrer Kunst" und verhindere, dass sie „Größeres und Allgemeingültigeres leisteten".[48] Diese österreichische Besonderheit des Beamtenschriftstellertums, das bis weit ins 19. Jahrhundert, man denke an Franz Grillparzer oder Adalbert Stifter, eine Fortsetzung fand, hing mit der noch wenig ausgeprägten Autonomisierung des literarischen Feldes in Österreich zusammen. Darüber, dass man in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach wie vor, im Unterschied zu anderen europäischen Städten, wo sich das vermeintlich freie bzw. autonome Schriftstellertum bereits weitgehend als Ideal durchgesetzt hatte, „alle Poeten in Büreaus und Collegien

44 Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, 48.

45 Zur Mutter und ihrem aufgeklärten Salon vgl. Donnelly, Charlotte von Greiner, wie Anm. 10.

46 Eugen Guglia, Gesellschaft und Literatur im alten Oesterreich. 1792–1818. In: Oesterreichische Rundschau. Monatsschrift für das gesammte geistige Leben der Gegenwart 1 (1883), 719.

47 Zur den besonderen Ausformungen der „österreichischen Aufklärung" vgl. Franz Leander Fillafer, Aufklärung habsburgisch. Staatsbildung, Wissenskultur und Geschichtspolitik in Zentraleuropa 1750–1850. Göttingen 2020; Ritchie Robertson, Aufklärung, Kulturkampf und Antiklerikalismus als Themen der österreichischen Aufklärung. In: Arnulf Knafl (Hg.): Kanon und Literaturgeschichte. Wien 2010, 187–201; Franz M. Eybl, Enlightenment in Austria. Cultural identity and a national literatur. In: Barbara Becker-Cantarino (Hg.): The Camden House history of German literature. Bd. 5: German literature of the eighteenth century. Rochester, NY u. a. 2005, 245–263.

48 Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, 147.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

aufsuchen" musste, wunderte sich 1819 noch der bereits erwähnte schwedische Schriftsteller Atterbom.[49]

Ausdruck für diese Ungleichzeitigkeit des Wandels und signifikant für Pichlers literarische Beziehungen ist ihr Briefwechsel mit der fünf Jahre älteren, in Göttingen geborenen und Stuttgart tätigen Schriftstellerin Therese Huber. Huber gehörte, obwohl sie sich nie persönlich trafen, zu Pichlers engen beruflichen Vertrauten und sie unterhielt eine von 1818 bis zu ihrem Tod 1829 andauernde Korrespondenz mit der österreichischen Kollegin.[50] Am 25. Oktober 1819 berichtete Pichler an Huber über ihren Sommeraufenthalt auf Schloss Ugro(c)z in Ungarn. Dort habe sie, so Pichler, produktive Tage mit „vier Dichterinnen und einem hochgefeyerten Dichter verbracht", gemeint sind u. a. Therese Artner und Franz Grillparzer. Alle fünf verbinden, wie es weiter heißt, „mit ausgezeichneten Talenten, hohen moralische Werth".[51] Therese Huber, die bis 1812 anonym publiziert hatte, zu diesem Zeitpunkt, also 1819, aber bereits eine bekannte Schriftstellerin und darüber hinaus einflussreiche Redakteurin von Cottas berühmtem *Morgenblatt für gebildete Stände* war, die also vergleichsweise gut vernetzt und erfolgreich war, zeigte sich beeindruckt. In ihrer Antwort aus Stuttgart heißt es:

> Sie machen eine anziehende Schilderung Ihres Sommeraufenthalts. Solche Zirkel sind mir nicht vergönnt; nicht daß es hier an gescheuten Leuten fehlte; allein sie haben keineswegs die Gabe noch die Neigung gesellschaftlicher Mittheilung, vereinen sich besonders nie mit Frauenzimmern und fliehen die gebildeteren welche ihnen den Zwang eines gewissen Anstandes auflegen. Das Weinhaus, die Tabakstube, einige Männergelag im Wirtshaus, sind die Zirkel unsrer bürgerlichen, das heißt: *unterrichteten* Männer.[52]

Die Antwort Hubers zeigt sowohl die unterschiedliche Beschaffenheit der literarischen Felder als auch der gesellschaftlichen Netzwerke der beiden Autorinnen. Zum einen war es für Pichler selbstverständlich, dass der Großteil des gesellschaftlichen Lebens in Privaträumen und nicht an öffentlichen Orten stattfand, was vor allem bedeutete, dass diese Zusammenkünfte gemischtgeschlechtlich ablaufen konnten. Die Verlagerung literarischer Zirkel in, wie Huber schreibt, „Weinhäuser, Tabakstuben und Wirtshäuser" sowie Kaffeehäuser brachte einen Ausschluss von Frauen mit sich, da sie nicht – ohne gesellschaftliche Tabubrüche zu begehen –

49 Atterbom, Aufzeichnungen, wie Anm. 1, 204.

50 Therese Huber / Caroline Pichler, Schriftstellerinnen und Schwesterseelen. Der Briefwechsel zwischen Therese Huber (1764–1829) und Karoline Pichler (1796–1843). Hg. v. Brigitte Leuschner. Marburg 1995.

51 Ebd., 38.

52 Ebd., 40. (Hervorh. i. Original).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

in Gaststätten verkehren konnten.[53] Zum anderen herrschte, wie bereits erwähnt, in Österreich – zumindest im Umkreis von Pichler – noch eine josephinisch-spätaufklärerische Lebensauffassung vor. Weder die empfindsam-pädagogischen noch die romantisch-sinnlichen Frauenimaginationen der deutschen Dichter hatten besonderen Eindruck hinterlassen. Vielmehr hielt sich in bildungsbürgerlichen Kreisen nach wie vor die aufklärerische Analogiekonstruktion des gelehrten Frauenzimmers, das es in Wien 1819 noch nicht, wie bei Therese Huber, unbedingt zu meiden galt.[54]

In diesem Zusammenhand ist auch das viel zitierte Urteil des österreichischen Dramatikers (und unglücklichen Beamtenschriftstellers) Eduard Bauernfeld zu sehen, der sich noch 1872 in seiner Autobiographie „Aus Alt- und Neu-Wien" beklagte, dass „[g]egen Ausgang der zwanziger Jahre […] in Oesterreich noch der vollkommenste Geistesschlummer [herrschte] und erst nach den Julitagen [1830] es sich hier allmälig zu regen und zu rühren an[fing]".[55] Tatsächlich gestalteten sich die in Europa stattfindenden kulturellen Modernisierungsbewegungen in Österreich anders als in Deutschland oder Frankreich.[56] Der verzögerte Genie-Diskurs und die damit einhergehende, noch ausbleibende Maskulinisierung des künstlerischen Feldes waren aber gleichzeitig auch dafür verantwortlich, dass Frauen in Österreich aus dem literarischen Diskurs noch nicht ausgeschlossen waren. Diese zwar vielfach als langweilig beurteilte Situation ermöglichte aber auch professionelle, berufliche Frauennetzwerke, wie sie Pichler Zeit ihres Lebens pflegte.

Bereits in sehr jungen Jahren freundete sich Pichler mit der heute vollkommen vergessenen, Ende des 18. Jahrhunderts aber berühmten und auch von Goethe verehrten österreichischen Autorin Gabriele Baumberg, verh. Batsányi, an. Gemeinsam mit der nur drei Jahre älteren Kollegin, die laut Pichler „durch das Talent

53 Vgl. Gabriella Hauch, Frau Biedermeier auf den Barrikaden. Frauenleben in der Wiener Revolution 1848. Wien 1990, 46. In Wien war Frauen der Besuch von Kaffeehäusern zunächst überhaupt nicht erlaubt, ab den späten 1830er Jahren eröffneten aber sogenannte „Damenkaffeehäuser", zumeist als separate Salons in schon bestehenden Kaffehäusern wie dem Café Wolfsberger in der Bräunerstraße (1838) oder dem Café Français am Stephansplatz (1840). Doch selbst dort musste man „vergeblich mit der Laterne des Diogenes ein weibliches Wesen" suchen. Zit. nach Reingard Witzmann, Das Wiener Kaffeehaus im Biedermeier oder von der „Eröffnung des irdischen Paradieses". In: Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.): Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848. Wien 1988, 328.

54 Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/Main 1979.

55 Eduard Bauernfeld, Aus Alt- und Neu-Wien. In: Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft 4 (1869), 211.

56 Die Merkmale und Kennzeichen dieser Autonomisierungs- respektive Modernisierungsbewegung im 19. Jahrhundert hat Bourdieu für die Kunst und Literatur in Frankreich beschrieben. Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/Main 1999.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der Dichtkunst, damals – in dem achten Decennium des vorigen Jahrhunderts – in Wien Aufsehen, Bewunderung und vielfältig herzliches Wohlwollen erregte“,[57] begann Pichler ihre Autorinnenlaufbahn, die sich auch in gegenseitig gewidmeten Gedichten niederschlug.[58] Weitere enge Vertraute waren u. a. die österreichische Schriftstellerin Therese Artner, die deutsch-österreichische Dramatikerin Johanna von Weißenthurn und die deutschen Kolleginnen Helmina von Chézy, Caroline von Wolzogen und Dorothea Schlegel. Das Besondere an diesen Beziehungen wird bei der Durchsicht der erhaltenen Briefwechsel deutlich. Vor allem beim Briefwechsel zwischen Huber und Pichler fällt die fast vollkommene Aussparung von rhetorischem Schmuck und kommunikativem Überschuss auf – es sind keine schwärmerischen Freundschaftsbriefe, die sich Huber und Pichler schrieben. Vielmehr handelt es sich um eine kollegiale, egalitäre und freundschaftliche Kommunikation, die zum Teil strategisch-pragmatisch ablief, auch familiäre, aber vor allem berufliche Angelegenheiten zum Inhalt hatte: Es ging um die Beiträger und Beiträgerinnen des Cotta'schen *Morgenblattes*, um die Beurteilung zeitgenössischer Literatur und um die eigene literarische Produktion. Die ausschließlich brieflich geführte Beziehung zwischen Pichler und Huber sorgte für die Vermittlung von Publikationsmöglichkeiten, für Informationsaustausch, karrierefördernde Kontakte und zeugt von den professionell gestalteten und überlegten Karrieren der beiden Autorinnen.

Einen besonderen Stellenwerk in Pichlers literarischem Netzwerk nahm außerdem der Pichler'sche Salon ein.[59] Dieser lief, so erfolgreich er auch war, irritierend konventionell ab und kann als Gegenentwurf zur gesellschaftlichen und kulturellen Modernisierung zu Beginn des 19. Jahrhunderts gelesen werden. Während in zeitgleichen, pompösen Wiener Salons von Fanny von Arnstein, Cäcilia Eskeles oder anderen Mitgliedern der, wie Pichler schrieb, „Crême[sic] de la Société“[60] ausschweifende Feste gefeiert wurden und die Hocharistokratie auf europäische Berühmtheiten traf, legte Pichler wert auf Pünktlichkeit, gutes, d. h. bürgerliches Benehmen und frühe Uhrzeiten: der Salon begann „alter Sitte gemäß“ und wie schon bei ihrer Mutter um halb sieben und endete bereits um zehn.[61] Der so gestaltete Pichlersche Salon wurde zwar zeitweilig belächelt, erwies sich aber lange

57 Caroline Pichler, Gabriele Baumberg. Den 24. Julius 1840. [Nekrolog]. In: dies., Zerstreute Blätter aus meinem Schreibtische. Neue Folge. Wien 1843, 244.

58 Gabriela von Baumberg, An Fräulein Karoline von Greiner. Bey Uebersendung der nachstehenden Idylle: Die Schäfchen. In: Wiener Musenalmanach (1792), 71–73.

59 Zum Folgenden s. auch Grabenweger, Romantics, wie Anm. 9.

60 Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, 322.

61 Emil Karl Blümml, Einleitung. In: Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, XVII. Die modernen Salons dauerten oft bis nach 23.00 Uhr.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

als weitgehend immun gegen die sich – auch in Wien – vollziehenden Autonomisierungstendenzen der literarischen Kultur mit ihren symbolischen sowie faktischen Ausschlussverfahren und ihrer Propagierung unbürgerlicher, d. h. auch sinnlich-exaltierter und maskulinisierter Kunst. Bei den Autonomisierungstendenzen des Literarischen handelte es sich um Professionalisierungs- oder besser Disziplinierungstendenzen, die dazu führten, dass, wie schon vielfach gezeigt wurde, das Literarische vom Alltäglichen getrennt, die Dichotimisierung von hoher und niederer Kunst propagiert wurde und ein dominanter Dilettantismusdiskurs vorherrschte, der die vormoderne Popularkultur und schriftstellernde Beamte – die die Hauptträger der österreichischen Aufklärung waren – ebenso ausschloss wie schreibende Frauen.[62]

In Pichlers Salon sah die Welt jedoch bis Mitte der 1820er Jahre noch anders aus: Dort war die Unterscheidung zwischen Autor und Nicht-Autor keine drängende Frage. Die Einladungspolitik erfolgte nach aufklärerischen Gesellschaftsvorstellungen und hatte die soziale und religiöse Durchlässigkeit und Verständigung über Geschlechter- und Standesgrenzen hinweg zum Ziel.[63] Die „frömmelnde Tendenz" der Romantiker, ihre „krasse[] Sinnlichkeit", ihr „krampfhaft wundergläubiges Unterordnen unter veraltete Ansichten" und ihre Engführung von Politik und „hyperreligiöse[m] Sinn"[64] waren der pragmatischen Katholikin Caroline Pichler aber suspekt. Sie erkannte – trotz persönlicher Sympathien und der engen Freundschaft zu den Schlegels – auch recht bald, dass „diese romantische Schule", wie sie sich nannte, ihren „Geist der Neuerung" nicht nur auf die „literarische Welt" anwandte, sondern dass sich „dies Herabziehen alles früher Verehrten, dieser Kampf gegen so viele konventionelle Schranken — auch auf die gesellige Welt und die sittlichen Begriffe zu erstrecken" begann.[65] Während die neuen romantischen Gesellschafts-Zusammenkünfte und Netzwerke – wie die 1811 gegründete christlich-deutsche Tischgesellschaft, der u. a. Achim von Arnim und Heinrich von Kleist angehörten – sich durch Ausschlüsse definierten und sowohl Frauen als auch Juden den Zutritt verwehrten und die großen jüdischen Berliner Salons ihrem Ende zugingen, konnte Pichler vorerst weiterhin auf ihren zwar katholischen, aber nicht katholi-

62 Vgl. zu dieser Entwicklung Elisabeth Grabenweger, Kanon und Geschlecht. In: dies., Germanistik in Wien. Das Seminar für Deutsche Philologie und seine Privatdozentinnen 1897–1933. Berlin – Boston 2016, 121–129.

63 Pichler hat sich selbst dazu geäußert in Caroline Pichler, Ueber die Art der geselligen Unterhaltungen. In: Ignaz Franz Castelli (Hg.), Huldigung den Frauen. Ein neues Taschenbuch für das Jahr 1823. Leipzig 1823, 150–171. Zu den verschiedenen Arten der Geselligkeit und der Salons in Wien s. zeitnah bereits M. A. Becker, Geselligkeit und Gesellschaft in Wien (1876). In: ders.: Verstreute Blätter. Wien 1880, 29–45.

64 Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, 301f.

65 Ebd., 415.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

sierenden Universalismus und die integrierende Funktion ihres gesellschaftlichen Unterfangens vertrauen.

Doch nicht nur Pichlers Netzwerk und die Verfasstheit des literarischen Feldes in Österreich, innerhalb dessen Pichler agierte, waren für ihren großen Erfolg als Autorin von Bedeutung, sondern auch ihr differenzierter Umgang mit den Erwartungen der Öffentlichkeit sowie ihre vermeintlich konservative und konformistische Verhandlung bürgerlicher Weiblichkeitsstereotype. Pichler bediente in Bezug auf ihr literarisches Schaffen in der Öffentlichkeit durchgehend und explizit eine Bescheidenheitstopik, die den herrschenden idealtypischen und akzeptierten Weiblichkeitsvorstellungen entsprach. In Bezug auf ihre erste Buchpublikation, den Lyrikband *Gleichnisse* von 1800, referierte sie auf eine bereits prominent im Vorwort von Sophie von La Roches 1771 zunächst anonym erschienenem Roman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* erprobten, seitdem vielfach wiederholten und erfolgreichen Strategie, die das Heraustreten einer Frau in die Öffentlichkeit legitimieren und zugleich begrenzen sollte.[66] „Mein Mann", schreibt Pichler in den *Denkwürdigkeiten*, „hatte so viele Freude an meinen kleinen Versuchen, daß er mich überredete, die Gleichnisse, welche er unter meinen Papieren gefunden und mit Interesse gelesen hatte, zu überarbeiten und herauszugeben, weil er dafürhielt, daß dies Buch, besonders jungen Personen meines Geschlechts, nützlich werden könnte. Ich erschrak vor diesem Gedanken."[67] Nicht Pichler habe ihre Gedichte ihrem Mann gegeben, sondern er habe sie rein zufällig entdeckt. Nicht sie möchte die Veröffentlichung der Gedichte vorantreiben, sondern ihr Mann dränge dazu, aber selbstverständlich erst nach von ihm vorgeschlagenen Korrekturen. Der Grund, warum er die Veröffentlichung vorschlage, sei aber nicht der poetische Wert der Gedichte, sondern deren didaktische Nützlichkeit für Frauen. Mit dieser Klassifikation ihres Debüts referierte Pichler auf alle Aspekte der um 1800 bereits erfolgreichen und akzeptierten Gattung „Frauenliteratur", die ihre Legitimation durch Einschränkungen erhielt: Das Buch einer Schriftstellerin durfte niemals von ihr selbst, sondern musste immer von einem Mann der Veröffentlichung würdig befunden und überarbeitet werden, es war auf eine bestimmte Zielgruppe eingeschränkt (Frauen) und auf einen pädagogischen Nutzen festgelegt.[68]

Auch wenn Pichler von diesem Bescheidenheitsgestus der Erstveröffentlichung bei ihren weiteren Publikationen wieder abkam, so betonte sie doch stets, dass sie ihre Tätigkeit als Schriftstellerin immer ihren Pflichten als Hausfrau, Mutter und Ehegattin untergeordnet habe.[69] Damit korrespondiert Pichlers Selbstbeschreibung

66 Zu Sophie von La Roches Roman und Martin Wielands Vorwort s. Becker-Cantarino, Schriftstellerinnen, wie Anm. 41, 84f.

67 Pichler, Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 404.

68 S. dazu Grabenweger, Germanistik, wie Anm. 62, 126f.

69 U. a. Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, 131–133, 145, 148f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

mit dem Bild der einfachen schreibenden Hausfrau, das auch die eingangs zitierten Fremdzuschreibungen in zeitgenössischen Rezensionen und in der Literaturhistoriographie des 19. und 20. Jahrhunderts von ihr entwarfen. Bei genauerem Hinsehen lassen sich jedoch durchwegs Ambivalenzen und Widersprüche erkennen, weshalb gerechtfertigte Zweifel an dieser Symmetrie von Selbst- und Fremddarstellung angebracht sind. In einem Brief an die bereits erwähnte deutsche Schriftstellerkollegin Therese Huber vom 11. Dezember 1819 heißt es beispielsweise, sie wisse „wohl" von

> der Verwunderung mancher Menschen, die in der Verfasserinn des Agathokles eine sehr feyerliche, vielleicht düstere Seele zu finden glaubten und nun das einfachste, fröhlichste Wesen fanden, dem nichts fremder scheint als Erhabenheit und Ernst. Ich habe gar nichts *pikantes, interessantes, grandiöses romantisches* und wie all die Phrasen heißen, mit denen man jetzt einen bedeutenden Charakter schildern will – an mir. Ich erscheine in der Gesellschaft wie jede andere ordentliche Hausfrau, ja ich *will* nicht anders erscheinen.[70]

Tatsächlich handelt es sich bei Pichlers öffentlichen Selbstbeschreibungen, bei denen sich stets „Autorschaft, Staatsbürgerschaft und bürgerliche Weiblichkeitsvorstellungen im Gleichgewicht"[71] befinden, nicht um ein Zeichen des „Harmoniebedürfnisses des österreichischen Biedermeiers",[72] wie Ronald Schneider 1984 behauptete, sondern um eine bewusste Selbstinszenierung, die dazu diente, ihr Auftreten als Schriftstellerin, mithin als öffentliche Person, zu legitimieren und über Jahrzehnte hinweg zu stabilisieren. Dass Pichler ganz genau zwischen ihrem Erscheinen in der Öffentlichkeit und ihren tatsächlichen Handlungsmöglichkeiten unterscheiden konnte, dass ersteres sogar als „masquerade"[73] gesehen werden kann, um zweitere auszuweiten, lässt sich nämlich auch an zumindest einem weiteren Beispiel, nämlich ihrem Umgang mit der Instanz der Literaturkritik, erkennen.

Das „Recensentenunwesen" war laut Pichler ein „elendes und nach meinem Bedünken der Litteratur schädliches Gewerbe".[74] Tatsächlich schrieb Pichler nur eine Rezension, die sie ganz entgegen ihrer sonstigen Publikationspraxis anonym veröffentlichte und deren Existenz sie mehrfach verleugnete.[75] Der Grund, war-

70 Huber / Pichler, Briefwechsel, wie Anm. 50, 44 (Hervorh. i. Original).

71 Gilleir, „Was wollte denn die neue Schule nun endlich?", wie Anm. 39, 169.

72 Ronald Schneider, Im Schatten der Restauration. Das literarische Biedermeier. In: Victor Zmegac (Hg.), Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 1/2. Königstein 1984, 231–276.

73 Susanne Kord, „Und drinnen waltet die züchtige Hausfrau". Caroline Pichler's fictional auto/biographies. In: Women in German Yearbook 8 (1992), 141–158.

74 Huber / Pichler, Briefwechsel, wie Anm. 50, 427.

75 Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, 578 (Anmerkungsapparat); Pichler, Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 540 (Anmerkungsapparat).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

um sie diese Rezension nicht unter ihrem Namen publizierte und vehement verschwieg, offenbarte sich, als ihre Freundin Therese Huber als leitende Redakteurin des *Morgenblattes* aufgrund eines Rollenkonflikts als Frau und literarische Konsekrationsinstanz Schwierigkeiten bekam. Cotta, der Verleger des *Morgenblattes*, stellte Huber 1820 den Schriftsteller Adolf Müllner an die Seite, der sie jedoch bei Cotta diffamierte und zu verdrängen versuchte.[76] Huber konnte sich dagegen jedoch nicht öffentlich wehren, da sie das *Morgenblatt* zwar sehr erfolgreich als Redakteurin leitete, als solche aber aufgrund der Vorgaben der Öffentlichkeit an die Position von Frauen unbekannt bleiben wollte. Pichler kommentierte diese „Redaktionsverdießlichkeiten"[77] in ihrer Autobiographie damit, dass sie sich selbst wegen der Gefahr der Abwertung „stets aufs sorgfältigste [hütete], mich ja nie zu Redaktionen, Rezensionen usw. gebrauchen zu lassen, und mit den gelehrten Herren in eine nähere Beziehung zu kommen",[78] d. h. dass sie tunlichst vermied, öffentlich mit den männlichen Kollegen in Konkurrenz zu treten. Wie ernst Pichler damit war, zeigt sich darin, dass sie selbst noch am Ende ihres Lebens in ihrer Autobiographie mehrfach betonte, nie auch nur eine einzige Rezension geschrieben zu haben.[79]

Pichler trat den antibürgerlichen und betont individualistischen Vorstellungen der Moderne und deren gleichzeitig homosozialisierender Tendenz Zeit ihres Lebens mit der kontinuierlichen Betonung ihrer eigenen Konventionalität und mit einem Lebenskonzept entgegen, das bald als bieder und vormodern gesehen wurde und dessen Biederkeit sie auch selbst ständig betonte. Selbst als, wie Pichler schließlich feststellte, „die stets mehr überhand nehmende[…] Sitte unserer Literatoren, die Gesellschaft von Frauen zu vermeiden",[80] auch sie selbst und ihren Salon zu treffen begann, blieb sie ihrer Haltung treu und schrieb ab Ende der 1830er Jahre ihre Autobiographie *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*. Diese hat durch Pichlers „unerschütterliche Ruhe" und den „Gleichmut, den nichts überschattet", zwar „etwas Irritierendes", wie der französische Historiker André Robert 1933 feststellte,[81] doch gleichzeitig zeugt die Biederkeit und Konformität ihrer Lebensbeschreibung – wie ihrer bisherigen Autorinnenlaufbahn insgesamt – von einer erstaunlichen Widerständigkeit gegen die vielfach ausschließende Konzeption eines professionalisierten Literaturbetriebes. In diesem Sinne ist Pichlers über Jahrzehnte produktives Schriftstellerinnendasein nicht nur der Beweis einer langweilig-biedermeierlichen

76 Bernhard Fischer, Cottas „Morgenblatt für gebildete Stände" in der Zeit von 1807 bis 1823 und die Mitarbeit Therese Hubers. In: Archiv für die Geschichte des Buchwesens 43 (1995), 223f.

77 Pichler, Denkwürdigkeiten 1, wie Anm. 6, 578.

78 Ebd., 309.

79 Ebd., 309; Pichler, Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 220.

80 Pichler, Denkwürdigkeiten 2, wie Anm. 6, 262.

81 André Robert, L´idée nationale autrichienne et les guerres de Napoleon. Paris 1933, 343.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Existenz, sondern hat inmitten exaltierter Erwartungen vielleicht doch auch subversives Potential.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Wynfrid Kriegleder

Joseph von Hormayrs Aktivitäten und Netzwerkereien zwischen 1800 und 1820

Im zweiten Band der in Wien erschienenen *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte* von Jakob Willibald Nagl, Jakob Zeidler und Eduard Castle, einem prächtigen, mit vielen Bildern geschmückten voluminösen Buch von 1117 Seiten,[1] ist die Vorrede des Herausgebers Nagl mit „Juli 1914" datiert – mithin im selben Monat geschrieben, in dem die mehrsprachige Habsburger Monarchie mit der Kriegserklärung an Serbien unwissend ihren Untergang beschloss. Im anschließenden Einleitungskapitel definiert der Verfasser – wohl Nagl – „Altösterreich", dessen deutschsprachige Literatur dargestellt werden solle, als eine Epoche, „deren Ende man übereinstimmend in die Märztage 1848 verlegt"[2] und deren Beginn man zumeist in die Zeit des Wiener Kongresses, also 1815, setze. Nagls weitere Ausführungen, in denen, Josef Nadler vorwegnehmend, wiederholt vom „deutsch-österreichischen Stamm" die Rede ist, seien hier beiseitegestellt. Interessant ist seine Apologie des vormärzlichen Österreich, das in der Literatur meist als Polizeistaat und backhendlseliges Phäakenparadies dargestellt werde, ganz so, als habe es „in den Staaten und den Staatchen des Reiches", also in Deutschland, keine Zensur und keine Polizei gegeben.

Wichtig für unseren Kontext ist ein anderer Satz Nagls: „Wie mit Frankreich Paris, ist mit *Altösterreich* der Begriff *Altwien* verbunden." Ganz klar erkennt Nagl, dass Wien „das Herz des polyglotten Staatsorganismus" war, „ein ethnographisches Miniaturbild des weiten Reiches", das „immer wieder fremde Elemente" aufgenommen habe.[3] Mag auch Nagls allzu idyllisches Bild Wiens fragwürdig sein – gegen die provinzielle, monolinguale und prussozentrische Perspektive der Germanistik des 19. Jahrhunderts beharrt er auf der wichtigen Rolle, die die multikulturelle und vielsprachige Metropole auch für die deutschsprachige Literatur Österreichs um 1800 spielte.

Im Folgenden soll einer der zentralen Akteure der Wiener Kulturszene im frühen 19. Jahrhundert vorgestellt werden. Joseph von Hormayr arbeitete als Chefpro-

1 Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen hg. v. J. W. Nagl / Jakob Zeidler und nach Zeidlers Tod v. Eduard Castle. 2. Bd., Wien 1918.

2 Ebd., 1.

3 Ebd., 4.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

pagandist des 1804 gegründeten habsburgischen Kaisertums Österreich daran, durch populär-historische Veröffentlichungen dem jungen Staat eine gemeinsame Erinnerungskultur einzuimpfen. Das ging Hand in Hand mit der Überzeugung, dass am österreichischen Wesen Deutschland genesen sollte, und war mit einem nicht nur publizistischen Engagement gegen das napoleonische Frankreich verbunden. Hormayr war in Kooperation mit dem habsburgischen Erzherzog Johann und teilweise in Opposition zur offiziellen österreichischen Politik des Staatskanzlers Metternich führend an anti-napoleonischen Wiener Aktivitäten beteiligt.

Obwohl Hormayr eine Schlüsselrolle bei der versuchten Konstruktion einer österreichischen Identität im 19. Jahrhundert spielte, ist die Forschung zu ihm nicht sehr umfangreich. Kurt Adel gab 1969 einen schmalen Sammelband mit Texten Hormayrs und einer Einleitung heraus.[4] Lisa Christina Türkels Wiener Dissertation von 1980 untersuchte Hormayrs publizistisches Wirken.[5] Lucjan Puchalski[6] und Franz Leander Fillafer[7] bezogen sich in ihren großen Untersuchungen zur österreichischen Kulturgeschichte um 1800 mehrfach auf Hormayrs Aktivitäten. Auch einige Aufsätze aus jüngerer Zeit verwiesen auf seine Tätigkeit in diesem Zusammenhang.[8]

Zunächst aber zu Hormayrs Biographie. Das 1781 in Innsbruck in eine einflussreiche aristokratische Familie geborene „Wunderkind“[9] beendete schon 1796 sein juristisches Studium, veröffentlichte im selben Jahr seine erste historiographische Schrift und nahm als Offizier der Tiroler Landwehr 1800 am Kampf gegen Frankreich teil. 1801 ging er nach Wien, wurde im März 1802 Hofkonzipist im

4 Kurt Adel (Hg.), Joseph Freiherr von Hormayr und die vaterländische Romantik in Österreich. Auswahl aus dem Werk. Wien 1969.

5 Lisa Christina Türkel, Das publizistische Wirken des Joseph Freiherrn von Hormayr. Diss. Wien 1980.

6 Lucjan Puchalski, Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreichbegriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Wien – Köln – Weimar 2000.

7 Franz Leander Fillafer, Aufklärung habsburgisch. Staatsbildung, Wissenskultur und Geschichtspolitik im Zentraleuropa 1750–1850. Göttingen 2020.

8 Lucjan Puchalski, „[…] von des Landes Gestalt […] zu seiner innern Consistenz.“ Raum- und Landschaftserfahrung in der historischen Essayistik von Joseph Freiherrn von Hormayr. In: Sigurd Paul Scheichl (Hg.), Feuilleton – Essay – Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich. Beiträge eines polnisch-österreichischen Germanistensymposiums. Innsbruck 2008, 67–76; Wynfrid Kriegleder, Johann Ladislaus Pyrkers Rudolphias, Das Werk eines österreichischen, deutschen oder ungarischen Dichters? In: Károly Kokai / Andrea Seidler (Hg.), Das ungarische Wien. Spuren eines Beziehungsgeflechts (Teil 1). Mit einem Vorwort von Anil Bhatti. Wien 2018, 21–38; Orsolya Tamássy-Lénárt, Johann Ladislaus Pyrker und der Wiener Patriotenkreis um Joseph von Hormayr und Caroline Pichler. In: Kálman Kovács (Hg.), Priester, Dichter, Mäzen: Johann Ladislaus Pyrker in der ungarischen und österreichischen Kulturgeschichte. (im Druck).

9 Fillafer, Aufklärung, wie Anm. 7, 39.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

„Ministerium der Auswärtigen Geschäfte“[10] und 1803 unter Ludwig Graf Stadion „referierende[r] Hofsekretär“[11]. Ende 1805 war er an den Pressburger Friedensverhandlungen mit Frankreich beteiligt und verfasste den achten Artikel, die Abtretung Tirols an Bayern, in den er nach eigenen späteren Angaben eine Passage einfügte, die einen künftigen Tiroler Aufstand legitimieren würde. 1808 wurde er wirklicher Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchivs sowie Bücherzensor für historische, publizistische und statistische Literatur.[12]

Hormayrs ausufernde Publikationstätigkeit schlug sich in der Herausgabe des *Archivs für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* (Wien 1810–1828), des *Österreichischen Plutarch* in 20 Teilen (1807–1813) und des *Taschenbuchs für die vaterländische Geschichte* (1811–1848, mit einer Unterbrechung 1814–1819, ab 1830 in Stuttgart herausgegeben, fortgesetzt von Georg Thomas Rudhart 1849–1857) nieder.[13] Vom September 1805 bis 1809 redigierte er außerdem gemeinsam mit Johann Michael Armbruster die 1703 gegründete, erst 2023 von der österreichischen Regierung eingestellte *Wiener Zeitung*.[14]

Im Rahmen dieser Tätigkeiten baute er ein umfangreiches Netzwerk auf, dem nicht nur die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen an seinen Publikationsprojekten angehörten, sondern auch einflussreiche Personen aus der Staatsverwaltung und der Aristokratie sowie die kulturelle Elite Wiens.[15] Besonders erwähnenswert ist seine Freundschaft mit Karoline Pichler, die er durch die Vermittlung Lorenz Leopold Haschkas, des Verfassers der österreichischen Kaiserhymne,[16] bereits 1801 kennenlernte.[17] Der von einem ausgeprägten Habsburg-Patriotismus geprägte Salon der Karoline Pichler wurde für Hormayr ein wichtiges Forum. Dort lernte er u. a. den prominenten Dichter Heinrich von Collin (1771–1811), aber auch dessen Bruder Matthäus von Collin, Friedrich Schlegel, Johann Ladislaus Pyrker und viele andere kennen.

10 Türkel, Wirken, wie Anm. 5, 17.

11 Ebd., 31.

12 Ebd., 29.

13 Wilhelm Haefs, Joseph von Hormayrs *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte*. Ein „Magazin für Historienmaler, Balladen- und Romanzendichter“. In: Paul Gerhard Klussmann / York-Gothart Mix (Hg.), Literarische Leitmedien. Almanach und Taschenbuch im kulturwissenschaftlichen Kontext. Wiesbaden: Harrassowitz 1998, 211–227.

14 Türkel, Wirken, wie Anm. 5, 22.

15 Karl Glossy, Hormayr und Karoline Pichler. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 12 (1902), 216–343, hier 218f.

16 Wynfrid Kriegleder, Gott erhalte – wen eigentlich? Die wechselhafte Geschichte der österreichischen Kaiserhymne. In: Johann Georg Lughofer (Hg.), Hymnen Österreichs. Interpretationen, Kommentare, Didaktisierungen. Wien 2022, 16–33.

17 Glossy, Hormayr, wie Anm. 15, 322.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Als die Wiener Regierung nach dem Frieden von Pressburg, in dem Tirol an Bayern abgetreten werden musste, zunächst heimlich den Tiroler Aufstand von 1809 unterstützte, der bald mit dem Namen Andreas Hofer verknüpft wurde, war der gebürtige Tiroler Hormayr maßgeblich involviert. In einem Brief an Karoline Pichler vom 25. Oktober 1815 spricht er vom „Sandwirth Hofer, diese[m] von mir aufgeblasenen Ballon, diese[m] wahrhaften hölzernen heiligen Antonius".[18] Mehrere von Hormayr verfasste Flugschriften wurden unter dem Namen des Erzherzogs Johann veröffentlicht. Nach dem Sieg Andreas Hofers in der legendären ersten Schlacht am Bergisel am 12. April 1809 regierte Hormayr vom 16. April bis zum 29. Juli 1809 als „österreichischer Intendant" von Innsbruck aus das heilige Land Tirol und ließ etliche bayrische Beamte deportieren.[19] Am 12. Juli trat Kaiser Franz im Waffenstillstand von Znaim Tirol wieder an Bayern ab, Innsbruck wurde am 30. Juli von bayrischen und französischen Truppen besetzt und Hormayr flüchtete. Ein weiterer Aufstand Andreas Hofers und sein erneuter Sieg am Bergisel am 13. August führten zur vorübergehenden Machtübernahme Hofers. Im Frieden von Schönbrunn am 14. Oktober 1809 bekräftigte Kaiser Franz I. aber seinen endgültigen Verzicht auf Tirol. Am 24. Oktober eroberten bayrische und französische Truppen Innsbruck. Hofer musste flüchten, wurde gefangengenommen und am 20. Februar 1810 in Mantua hingerichtet.

Die Habsburger Monarchie war nun offiziell verbündet mit Napoleons, der 1810 Marie Louise, die Tochter des österreichischen Kaisers, heiratete. Hinter den Kulissen und ohne Wissen des neuen österreichischen Staatskanzlers Metternich schmiedete ein kleiner Kreis um den Erzherzog Johann allerdings Pläne für einen weiteren anti-napoleonischen Aufstand, der von Tirol ausgehen und zu Ostern 1813 beginnen sollte. Diese „Alpenbund-Verschwörung", für die man sich finanzielle Unterstützung durch Großbritannien gesichert hatte, wurde von dem Beamten Anton Roschmann, der als Agent Provocateur teilnahm, an Metternich verraten. Am späten Abend des 7. März 1813 wurden Hormayr und seine beiden Mit-Verschwörer in Hormayrs Wohnung verhaftet.[20] Hormayr wurde unverzüglich in die berüchtigte ungarische, heute west-ukrainische Festung Munkács abtransportiert, wo er am 17. März halbtot ankam und unter dem Namen „Hilpert" eingekerkert wurde. Die strenge Haft wurde ihm erst Mitte April erleichtert, und es gelang ihm, heimlich einen Brief an den Erzherzog Johann zu schicken. Am 12. Juli 1813 wurde er in die Festung Spielberg in Brünn überstellt, wo er am 23. Juli ankam. Der Grund dafür

18 Ebd., 288.

19 Türkel, Wirken, wie Anm. 5, 65.

20 Die Details bei Joseph Karl Mayr, Hormayrs Verhaftung 1813. In: Zeitschrift für bayrische Landesgeschichte 13 (1941/42), 330–360, und bei Helmut Reinalter in Verbindung mit Dušan Uhlíř (Hg.), Hormayr zu Hortenburg, Joseph Freiherr von: Politisch-historische Schriften, Briefe und Akten. Bearbeitet v. Barbara Gant und Matthias Rettenwander. Frankfurt u. a. 2003.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

könnte gewesen sein, dass man ein Verfahren gegen ihn einleiten und ihn verhören wollte. Es kam allerdings nie zu einer Anklage, offensichtlich weil man eine Kompromittierung des Erzherzogs Johann und auch des „Verräters" Roschmann fürchtete, der inzwischen in Tirol eine wichtige politische Rolle spielte.

Die Haftbedingungen in Spielberg waren zunächst streng, ehe Hormayr am 18. April 1814 ohne Angabe von Gründen enthaftet wurde. Er musste zwar in Brünn und dessen Umgebung bleiben, durfte aber bald Zeit im nahegelegenen Schloss Raitz des Grafen Hugo Franz zu Salm-Reiffenstein verbringen und viele seiner publizistischen Arbeiten wieder aufnehmen. Trotz der Intervention einflussreicher Personen, darunter auch des Wiener Erzbischofs Graf Hohenwart, wurde ihm erst im Juni 1815 eine 14-tägige Reise nach Wien erlaubt. Die endgültige Rückkehr erfolgte erst im Dezember 1816.

Hormayr wurde zwar 1816 zum österreichischen Historiographen ernannt, konnte jedoch nicht in sein früheres Amt als Archivdirektor zurückkehren und bemühte sich vergeblich um eine offizielle Rehabilitierung. Er blieb unter ständiger Bobachtung durch die Polizei. Sein Verhältnis zu Metternich war angespannt. 1827 bewarb er sich erneut um den freigewordenen Posten des Archivdirektors, aber Friedrich Schlegel wurde ihm vorgezogen. Deshalb nahm er 1828 eine schon mehrmals ausgesprochene Einladung des bayrischen Königs Ludwig I. nach München an, gegen den Widerstands Metternichs, der mit anti-österreichischen Aktivitäten Hormayrs rechnete.

Hormayrs bayrische Jahre, bis zu seinem Tod 1848, waren von vielen Querelen gekennzeichnet, auf die hier nicht eingegangen werden soll. Er blieb weiterhin publizistisch tätig, verfocht aber nun einen strikt anti-habsburgischen Kurs und erwartete das künftige Heil Deutschland von Preußen.

Offensichtlich gab es in Hormayrs Biographie einen entscheidenden Bruch – seine Verhaftung und Verbannung 1813 bis 1816. In einem Brief an Karl Varnhagen von Ense schrieb er im Oktober 1842: „Die Catastrophe von März 1813 hat meine ganze Carriere, meine häuslichen und finanziellen Verhältnisse ruinirt".[21] Dieser Bruch, der mit einer Wende in der europäischen und österreichischen Geschichte zusammenfällt, dem Ende der napoleonischen Herrschaft, schlug sich bei Hormayr in einer Neuorientierung seiner publizistischen Tätigkeit nieder. Allerdings kreisten seine Schriften weiterhin obsessiv um zwei Themen: Das Verhältnis von Sprache und Nation und das Verhältnis von Deutschland und Österreich.

Bis 1813 ist Joseph von Hormayr in erster Linie der Sänger einer deutsch-österreichischen Monarchie. Dass das Verhältnis von Deutschland und Österreich aber schon damals vertrackt war, dass einigermaßen unklar blieb, was genau un-

21 Zit. nach Reinalter, Hormayr, wie Anm. 20, 391.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ter „Deutschland", was unter „Österreich" zu verstehen sei, ist angesichts der sich überstürzenden historischen Veränderungen nicht verwunderlich.

Zur Erinnerung: Am 11. August 1804 erklärte sich der regierende Kaiser des Heiligen Römischen Reichs, der Habsburger Franz II., als Franz I. zum erblichen Kaiser von Österreich – eine Reaktion auf Napoleon, der sich im Mai zum erblichen Kaiser der Franzosen erklärt hatte. Unter „Österreich" verstand Franz sämtliche Länder, die die Habsburger beherrschten, und nicht nur jene Gebiete, die von jeher Teile des Heiligen Römischen Reiches gewesen waren. Er rechnete also auch die Länder der ungarischen Krone dazu – eine Auffassung, der viele ungarische Patrioten heftig widersprachen. Franz war damit zunächst Doppelkaiser, und es ist interessant, sich einen Konflikt zwischen dem österreichischen Erbkaisertum und dem Heiligen Römischen Reich auszumalen, auf den Franz nur mit den unsterblichen Worten von Johann Nestroys Holofernes hätte reagieren können: „Ich möcht' mich einmal mit mir selbst zusammenhetzen nur um zu sehen, wer der Stärkere is, ich oder ich." (Nestroy, *Judith und Holofernes*, 3. Szene). Aber dazu kam es bekanntlich nicht, denn am 6. August 1806 löste Franz unter dem Druck Napoleons das Heilige Römische Reich auf, nachdem am 1. August 1806 mehrere deutsche Staaten, darunter Bayern, Baden, Württemberg und Hessen-Darmstadt den Rheinbund gegründet hatten und aus dem Reich ausgetreten waren.

Als Hormayr 1801 nach Wien kam, sah er es als seine Mission, die österreichische Geschichte zu popularisieren. Sein großes Vorbild war der bis 1804 in Wien lebende Schweizer Historiker Johannes von Müller, den er schon in Tirol kennengelernt hatte. Für Hormayr war seine historische Forschungstätigkeit kein gelehrter Selbstzweck; er hoffte vielmehr, Künstler und Künstlerinnen verschiedener Disziplinen zu motivieren, die von ihm bekannt gemachten historischen Ereignisse zu bearbeiten. Die oben genannten Periodika, insbesondere der *Oesterreichische Plutarch*, proklamierten in biographischen Artikeln eine angebliche historische Kontinuität, die sich von der ersten österreichischen Herrscherfamilie, den Babenbergern, zu den Habsburgern und den Habsburg-Lothringern erstreckte und auch wichtige Feldherrn oder Künstler einschloss, die kurzerhand austrifiziert wurden, etwa Prinz Eugen von Savoyen oder „Wolfgang Gottlieb Mozart", der ja als gebürtiger Salzburger eigentlich kein Österreicher war. Mit seinem *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* etablierte Hormayr andererseits ein wichtiges Forum für patriotische Dichtungen anderer Autoren und Autorinnen.

Hormayr war offensichtlich ziemlich erfolgreich. Eine große Welle von historischen Dichtungen und Malereien ergoss sich, bestärkt durch den antinapoleonischen Patriotismus, über die Öffentlichkeit. Genannt seien Balladen des früh verstorbenen Heinrich von Collin und Karoline Pichlers, Matthäus von Collins ab 1808 verfasse Serie von Babenberger-Dramen, die historischen Romane Karoline Pichlers aus den 1820er Jahren und noch Franz Grillparzers berühmte Tragödie *König Ottokars Glück und Ende* von 1823. Außerdem gab es

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

eine florierende Habsburg-Panegyrik in der bildenden Kunst der Epoche, die Werner Telesko analysiert hat.[22]

Karoline Pichler, in der der unglücklich verheiratete Hormayr offenbar auch eine Art Ersatzmutter sah, erfüllte für ihn manche der Hoffnungen, die er in die patriotische Dichtung setzte. Insbesondere ihr 1814 entstehendes Blankvers-Trauerspiel *Ferdinand II.*, das im 30-jährigen Krieg spielt, begleitete er aus seinem Brünner Exil mit ausführlichen brieflichen Anmerkungen und kritischen Ratschlägen. An sie schrieb er am 28. Dezember 1814 in einem langen Brief einen Satz, der seine Ambitionen zusammenfasst: „Ja, das war mit eine meiner Lieblingsideen, die Anwendung der redenden und bildenden Kunst auf vaterländische Gegenstände, die Potenzierung des geschichtlich *Wahren* durch das *Schöne*."[23]

Karoline Pichler hatte mit ihrem überaus katholischen und den habsburgischen Kaiser verherrlichenden Stück große Zensurprobleme[24] – so wie auch Franz Grillparzer zehn Jahre später, so wie auch Hormayr mit seiner eigenen Schrift *Oesterreich und Deutschland*. Als Pichler 1844 in ihren posthum veröffentlichten *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* über diese Zensurprobleme erzählen wollte, wurde die entsprechende Passage ebenfalls von der Zensur gestrichen und ist erst seit der Neuedition der *Denkwürdigkeiten* durch Emil Karl Blümml im Jahr 1914 bekannt.[25] *Ferdinand II.* wurde am Hofburgtheater geprobt, allerdings von der Staatskanzlei verboten. Als Pichler selbst bei Metternich vorsprach, beschied er ihr, er könne nicht eingreifen, sondern müsse sich auf seinen Zensor verlassen. Die Erstaufführung erfolgte, offenbar auf Initiative Hormayrs, erst 1816 unter dem Titel *Wankelmuth und Vertrauen* in Graz. In Wien kam das Stück 1818 am Wiedner Theater in einer stark veränderten Form als *Christian, König von Dänemark oder: Fürstenmuth und Unterthanentreue* heraus. Der Handlung wurde also kurzerhand jeglicher Bezug zur österreichischen Geschichte gestrichen. Karoline Pichler distanzierte sich öffentlich empört von der Aufführung, die „ganz ohne mein Wissen und Wollen unternommen worden" sei.[26]

Hormayr hat 1814 einen längeren Text veröffentlicht, *Oesterreich und Deutschland*,[27] den er während seiner Haft in Brünn geschrieben hatte, der aber die öster-

22 Werner Telesko, Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien – Köln – Weimar, bes. 255–312.

23 Vgl. die Briefe bei Glossy, Hormayr, wie Anm. 15, 60.

24 Wynfrid Kriegleder, Die historischen Dramen und Romane der Caroline Pichler. In: Temeswarer Beiträge zur Germanistik 16 (2019), 9–29. Online unter: https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A30875/pdf (03.07.2024).

25 Caroline Pichler, geborne von Greiner, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Mit einer Einleitung und zahlreichen Anmerkungen nach dem Erstdruck und der Urschrift neu herausgegeben von Emil Karl Blümml. München 1914, 2. Bd., 52ff. sowie Anm. 107, 445.

26 Pichler, Denkwürdigkeiten, wie Anm. 25, 447.

27 Joseph von Hormayr, Oesterreich und Deutschland. Gotha 1814.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

reichische Zensur nicht passierte, weshalb er verspätet in Gotha herauskam. Was dem Zensor, dem Hofrat Josef von Hudelist, einem engen Mitarbeiter Metternichs, an diesem habsburg-panegyrischen Text missfiel, ist schwer nachzuvollziehen, sofern es nicht die problematische Position des immer noch inhaftierten Autors war. Hormayr war jedenfalls sehr verärgert, wie er Karoline Pichler am 8. Juli 1814 schrieb. Seine „Gelegenheitsschrift",[28] deren Erlös er „den Witwen und Waisen der Landwehr" bestimmt hatte, habe durch die mehrmonatige Verspätung „ihr größtes Interesse" verloren. Was Hormayr freilich mit dieser Publikation bezweckte, die er nach eigenen Angaben in einer „hoffnungslose[n] Lage" und bei einem „Mangel der nöthigsten Nachschlagebücher" verfasst habe, ist auch heute schwer nachzuvollziehen.

Der Titel lässt eine Auseinandersetzung mit jenem Problem erwarten, das nach der Gründung des Kaisertums Österreich das ganze 19. und noch viele Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts bestimmte: Was war eigentlich das Verhältnis zwischen Österreich und Deutschland? Österreich gehörte teilweise zu Deutschland, aber eben nur teilweise, war jedoch inzwischen ein souveräner Gesamtstaat geworden. Deutschland wurde erst 1870/71 zum souveränen Gesamtstaat, allerdings ohne Österreich, von dessen Bewohnern sich trotzdem viele als Deutsche identifizierten.

Von all dem ist aber bei Hormayr nicht die Rede. Das 184 Seiten umfassende Buch ist über weite Strecken eine Traumvision in einem forciert-pathetischen Hochstil, die einem österreichischen Offizier am Abend des zweiten Tags der Völkerschlacht bei Leipzig, also am 18. Oktober 1813, zugeschrieben wird. Das klingt am Beginn folgendermaßen:

> Mächtig aufgeregt durch diese erfrischenden Blicke in Vorwelt und Gegenwart, hob sich jetzt stolzer seine Brust und es leuchtete sein Blick – und er rief, ganz hingerissen, seiner Seele innersten und theuersten Gedanken aus: „Oesterreich und Deutschland!" – Seine Reiter (der alten Pappenheimer werth, wie Er ein Max), wurden aufmerksam an ihren Feuern, blickten (die nervigte Hand vor den geblendeten Augen) nach ihrem Obersten, riefen, die hohe Losung jubelnd nach: „Oesterreich und Deutschland!"[29]

Literarisch ist das wohl nicht zu retten, trotz oder wegen der Anspielungen auf Schillers *Wallenstein*, der Abundanz von Adjektiven und Adverbien und der Strategie, den Titel des Buchs, *Oesterreich und Deutschland*, zum „innersten und theuersten Gedanken" des Protagonisten zu stilisieren.

In seiner Traumvision sieht der fiktive Oberst Stein die bisherige Geschichte Österreichs seit dem Mittelalter an sich vorbeiziehen. Es beginnt mit einem Blick

28 Glossy, Hormayr, wie Anm. 15, 252.

29 Hormayr, Oesterreich, wie Anm. 27, 16.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

auf den Hohenstauferkaiser Friedrich II., der in einer Vision innerhalb des Traumes die Wahl Rudolphs von Habsburg zum deutschen König und damit die Rettung Deutschlands vor der „kaiserlosen, der schrecklichen Zeit" wahrnimmt – die Worte aus Schillers Ballade *Der Graf von Habsburg* werden explizit zitiert. Als besonders vorbildhafte Figuren konstruiert Hormayr Rudolph I., Maximilian I. und Ferdinand II. Hormayrs bewusst-obskurer Stil führt dazu, dass die meisten der unzähligen habsburgischen Figuren zunächst anonym und mit schwer zu entschlüsselnden Epitheta in den Text eingeführt werden, was eine Menge an umfangreichen historiographischen Fußnoten nötig macht, in denen die Epitheta aufgelöst und der jeweilige historische Hintergrund erklärt werden. Garniert wird das Ganze mit einer Fülle von literarischen Zitaten, vor allem aus der römischen Antike – da dominiert Horaz –, aber auch aus der neueren Literatur, wobei neben Shakespeare ein bisschen Goethe und sehr viel Schiller auftaucht. Außerdem erfolgen immer wieder Verweise auf zeitgenössische österreichische Autoren, vor allem Heinrich von Collin und Karoline Pichler, die der einen oder anderen der erwähnten habsburgischen Figuren bereits Balladen oder Dramen gewidmet hätten. In der zweiten Hälfte des Buchs folgt dann ein detaillierter Abriss der jüngsten kriegerischen Auseinandersetzungen seit 1800.

Der Titel *Oesterreich und Deutschland* ist nicht wirklich berechtigt, denn das komplizierte Verhältnis der beiden und die Frage, wer oder was jeweils gemeint sei, spielt keine Rolle. Mehrfach zitiert Hormayr einigermaßen unmotiviert den schon damals bekannten Satz „Österreich über alles, wenn es nur will", den Titel einer ökonomischen Schrift Wilhelm von Hornigks aus dem Jahr 1684. Und mehrfach wird auch einigermaßen unmotiviert „Oesterreich und Deutschland!" als Slogan in den Text eingestreut.

Die ideologische Botschaft, sofern sich eine solche rekonstruieren lässt, ist ungefähr folgende: Schon seit der Römerzeit – natürlich taucht der unvermeidliche Hermann der Cherusker auf – lag das Unglück Deutschlands in dessen innerer Uneinigkeit, die es zum Spielball ausländischer Mächte gemacht habe. Österreich – das heißt: die Habsburger – habe sich dagegen seit jeher als Vermittler gegen diese Uneinigkeit gestellt und immer unter Verzicht auf egoistische Eigeninteressen einen Ausgleich der konkurrierenden Ansprüche angestrebt. Wiederholt werden Parallelen zwischen früheren historischen Konstellationen und den napoleonischen Kriegen gezogen; ein heftiges anti-napoleonisches Ressentiment beherrscht den gesamten Text. Napoleon wird mit dem böhmischen König Přemysl Ottokar verglichen – eine Gleichsetzung, die auch Grillparzer einige Jahre später in seinem bekannten Drama vornimmt.

Etwa in der Mitte des Buchs spricht Hormayr die Sendung Österreichs an, das „von der weltordnenden Hand" als „Mittelmacht" berufen sei, das europäische

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

„Gleichgewicht" und die „Freyheit" der kleineren Staaten zu garantieren.[30] „Kein anderes – bloß europäisches Reich zählt so viele Völker, so viele Sprachen, so viele Verfassungen, so vielerley Sitten." Zusammengehalten werde dieser „Staatskörper" nur durch das Herrscherhaus, das „reicher als je ein andres an ritterlichen, edlen, den Kriegs- und Friedenskünsten vertrauten Fürsten" sei.[31]

Und dann wird ganz am Ende des Buchs nochmals „die Losung unseres gemeinschaftlichen Wettkampfes" beschworen: „Oesterreich und Deutschland". Denn nur gemeinsam sind sie stark.

Nachdem Hormayr 1828 verärgert in den bayrischen Staatsdienst gewechselt war, sah er die Situation ganz anders und bezeichnete die Habsburger als illegitime Usurpatoren. Kurt Adel hat – ein bisschen konsterniert – vermerkt, dass Hormayrs anti-habsburgischer Furor nun dazu führte, dass er frühere Idealisierungen bedenkenlos ins Gegenteil verkehrte.[32] Dass er sich in München damit den Ruf eines Opportunisten einhandelte, war unvermeidlich. An Varnhagen schrieb er allerdings am 12. November 1843 in einem Brief: „Aus mir spricht keine Rache, denn Ich liebe dort [Österreich] fast alles, außer Metternich und seinen Lakayen Seldnitzky [sic!], die Mich durch unablässige, vierzehnjährige Verfolgung vertrieben."[33] Trotzdem bezeichnete er sich nun als „Preussenfreund" und „alter Borrussicus"[34] und merkte am 6. November 1846 in einem Brief aus Bremen an den bayrischen Minister Karl von Abel an, dass Preußen, der „viermalige Retter und Mehrer Bayerns (1744, 1778, 1797, 1802)",[35] Bayerns einzige Garantie gegen die österreichischen Anschlussgelüste sei.

Auch über das multinationale österreichische Kaisertum denkt Hormayr nun anders. Im Dezember 1845 hält er in einem Brief an Varnhagen fest, dass das „unnatürliche Zusammenzwängen so widerhaariger Dinge, wie das ungarische, das böhmische, das italienische Element, durch das schwächste von allen, durch das deutsche", Österreich zu einer Politik „condemnirt" habe, der „Deutschland nie etwas anderes war, denn ein *Werkzeug*", während Preußen zumindest „einen schützenden Talisman, den *Nationalgeist*- und *Stolz*" habe.[36] Das schwache deutsche Element in Österreich opfert sich also dafür auf, die streitenden Nationalitäten zusammenzuhalten, und vergisst dabei seine eigentliche Sendung, ein künftiges geeintes Deutschland zu forcieren. Preußen halte dagegen, trotz aller egoistischen Politik, den deutschen Nationalgedanken hoch. Die kleindeutsche Lösung der

30 Ebd., 116.

31 Ebd., 118f.

32 Adel, Hormayr, wie Anm. 4, 27f.

33 Zitiert nach Reinalter, Hormayr, wie Anm. 20, 392.

34 Brief an Varnhagen am 1. September 1845. Zit. nach Reinalter, Hormayr, wie Anm. 20, 399.

35 Zit. nach Reinalter, Hormayr, wie Anm. 20, 405f.

36 Zit. nach ebd., 401.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

1848er Revolution und der 1870/71 erfolgte Anschluss der nicht-österreichischen deutschen Staaten an Preußen, die sogenannte „Reichsgründung" von 1870/71, sind damit vorweggenommen.

Bemerkenswert ist außerdem, dass Hormayr in *Oesterreich und Deutschland* und in anderen Schriften gegen die Tyrannei Napoleons anschrieb, gleichzeitig aber erkennen musste, dass seine eigene Verhaftung ohne Anklage und Prozess das Kennzeichen einer Tyrannei par excellence war. In einem Brief an den Grafen Salm aus dem Jahr 1814 beklagte er sich über „eine wahrhaft türkische Willkür, die der Majestät geheiligte Macht, noch immerfort zur Fliegenklatsche ihrer Privatrache gebraucht!"[37]

Seine Einkerkerung und Verbannung bedeuteten für Hormayr jedenfalls einen Bruch in seiner Lebensgeschichte und letztlich auch in seiner politischen Ideologie. Lucjan Puchalski hat diesen Aspekt am Beispiel des *Oesterreichischen Plutarch* demonstriert: Zunächst hatte Hormayr ein alpenländisches Österreich entworfen und den von ihm positiv gezeichneten Figuren typisch „deutsche" Eigenschaften zugeschrieben, bis hin zu deutschen Physiognomien (blaue Augen etc.), während er bei kritisch gezeichneten habsburgischen Herrschern wie Karl V., Rudolf II. oder Karl VI. den spanischen Einfluss auf deren Erziehung und Charakter bedauerte. Auch Prinz Eugen wurde die „Herzlichkeit und Treue eines Deutschen" angedichtet.[38] Hormayr hatte die habsburgische Gottesgnadentum-Ideologie zugunsten einer Naturgläubigkeit säkularisiert, wobei er – im Sinn Montesquieus – die Beschaffenheit der Landschaft mit der Eigenart des Staates zusammendachte und Österreich, konservativ-romantisch, als einen Felsen in der Brandung der stürmischen Zeitläufte konstruierte. Nach 1815 lässt er aber in den letzten Bänden seines *Österreichischen Plutarch* dieses alpenländische Österreichbild fallen und entwirft stattdessen in seiner Darstellung der Babenbergerzeit ein städtisch-bürgerliches, gegen fremdländische Barbaren gerichtetes, ökonomisch prosperierendes Ideal, das in vielem das spätere Selbstbild der Wiener Ringstraßenzeit und auch der Zwischenkriegszeit vorwegnimmt.

Einen anderen Aspekt betont Franz L. Fillafer: 1814 ist Hormayr noch überzeugt von der Sendung Österreichs, die er in einen gesamt-deutschen Kontext stellt. Die Habsburgermonarchie ist für ihn zunächst noch ein im Sinn des Sprachnationalismus von der deutschen Volksgruppe dominierter Staat. Allerdings erweitert sich in der Folge Hormayrs Österreich-Begriff. Wie Fillafer formuliert hat, ersetzt er nach 1815 „seine deutschnationalen Aspirationen durch eine gesamtmonarchische Vaterlandsliebe". Alle Nationen des Kaisertums gelten nun gleich viel, und gerade

37 Zit. nach EBD., 240.

38 Oesterreichischer Plutarch, oder Leben und Bildnisse aller Regenten und der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates Plutarch, Bd. 3, 1807, 150, zit. n. PUCHALSKI, Name, wie Anm. 6, 238.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

die Vielfalt der Monarchie wirke laut Hormayr als „Bastion gegen die nivellierende Volkssouveränität" nach französischem Muster. Fillafer benennt aber auch präzise den Widerspruch in der neuen Konzeption: „[U]nter dem Deckmantel des Pluralismus" konzipiert Hormayr „die Patrotismen der anderen Völker der Monarchie nach dem Modell jenes Sprachnationalismus, von dem er sich nominell distanziert hatte". Damit „untergrub" er die von ihm proklamierte gesamtmonarchische Vaterlandsliebe".[39]

Hormayrs erweitertes Netzwerk inkludierte nach 1816 daher auch die Vorkämpfer der diversen nationalen Wiedergeburten in den Ländern der Monarchie. Er hatte etwa Kontakte mit Joseph Dobrovský und Bartholmäus Kopitar, den Gründungsvätern der slawistischen Philologie. Ich gehe kurz auf sein ungarisches Netzwerk ein.[40]

Pál Déreky spricht explizit von Hormayrs „Gefolgsleuten" in Ungarn, die er ungarische „Hormayristen" nennt.[41] Dazu zählen die „Kulturvermittler" Alois von Mednyánszky, Johann Graf Mailáth und Georg von Gaal sowie Gregor von Berzeviczy, Karl Georg Rumy und Johann Csaplovics. Mednyánszky war ab 1818 neben Hormayr der zweite Herausgeber des *Taschenbuchs für die vaterländische Geschichte*. Der Hormayr-Kreis war auch von jener inner-ungarischen Debatte tangiert, die als „Pyrker-Streit" in die Geschichte eingegangen ist. Es handelt sich um eine heftige Auseinandersetzung darüber, in welcher Sprache ein patriotischer Ungar dichten solle, wobei sich die traditionellen Sympathisanten der deutschen Sprache gegen jene jungen Heißsporne verteidigen mussten, welche nur die magyarische Sprache zulassen wollten. Eine andere ungarn-spezifische Auseinandersetzung wurde teilweise in Hormayrs *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* ausgefochten, als Berzeviczy das ungarische feudale System scharf kritisierte und eine Lösung des Problems durch die Wiener Zentralregierung einforderte, während ungarische Patrioten wie Ferenc Kazinczy die ungarische Eigenständigkeit betonten und eine Reform durch den ungarischen Adel erwarteten. Im *Archiv* folgten diverse Pro- und Contra-Schriften.

Diese zuletzt genannte Auseinandersetzung ist ein weiterer Beleg für eine oft vergessene Tatsache: Viele der literarischen Aktivitäten, die im frühen 19. Jahrhundert zu den diversen nationalen „Wiedergeburten" in der Habsburger-Monarchie

39 Fillafer, Aufklärung, wie Anm. 7, 41.

40 Dazu Pál Déreky, Hormayrs ungarischer Kreis. Diss. Wien 1980 und zuletzt Pál S. Varga, „Habsburger auf dem Throne der Arpaden". Dynastische Loyalität und ungarischer Patriotismus bei den Mitarbeitern von Joseph von Hormayr. In: Katalin Blaskó / Wynfrid Kriegleder / Orsolya Tamássy-Lénárt (Hg.), „von der Einheit losgerissen". Die Verlustgeschichte / der Hungari. Wien 2023, 90–101.

41 Déreky, Kreis, wie Anm. 40, 10.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

beitrugen, hatten ihren Ursprung in Wien.[42] Das Konzept der jeweils letztlich sprachnational definierten Vaterlandsliebe der Völker der Monarchie setzte ein mit den deutsch-nationalen Aktivitäten Hormayrs während der napoleonischen Kriege, als er „an der Sakralisierung der deutschen Sprachnation als Abstammungsgemeinschaft" arbeitete und die Nation als den „absolute[n] geschichtsmächtige[n] Souverän" konzipierte.[43] Dann aber weitete sich dieses Konzept auf die diversen anderen Völker der Habsburgermonarchie aus. Die ursprünglich wohl auch von Hormayr noch vertretene Vorstellung, aus den diversen Landespatriotismen werde sich ein gesamtstaatliches Zusammengehörigkeitsgefühl entwickeln, ist in der Habsburgermonarchie zwar nicht völlig gescheitert, was auch Pieter Judson bekräftigt, wenn er gegen die schwarze Legende von dem im 19. Jahrhundert unaufhaltsam dem Untergang entgegentaumelnden Österreich-Ungarn anschreibt.[44] Aber die Zentrifugalkräfte waren dennoch gewaltig. Und Hormayrs Konzept hat diese Zentrifugalkräfte verstärkt. Der Deutschnationalismus, der sich auf eine gemeinsame Kultur und ein gemeinsames „Volk" berief und damit alle anderen habsburgischen Nationalismen inspirierte, war mit dem traditionellen dynastischen österreichischen Patriotismus nicht kompatibel.

Als Fazit ist festzuhalten: Joseph von Hormayr spielt eine eminente Rolle in dem Prozess, der Wien, die seinerzeitige Haupt- und Residenzstadt des Heiligen Römischen Reichs, zur Haupt- und Residenzstadt des habsburgischen Imperiums machte, weil er erheblichen Anteil an der Erfindung einer österreichischen Geschichte und damit einer österreichischen Identität hatte. Dass er sich selbst in späteren Jahren von seiner eigenen Konstruktion distanzierte, ist wohl nicht nur auf seine eigenen persönlichen Probleme mit dem österreichischen Kaiserstaat zurückzuführen, sondern auf die das ganze 19. und noch viele Jahre des 20. Jahrhunderts beschäftigende Frage, ob Österreich ein Teil von Deutschland oder eine eigene Entität war und sein sollte. Damit hing auch die Frage zusammen, ob Wien eine deutsche Stadt war oder nicht. Im 21. Jahrhundert dürfte diese Frage geklärt sein.

42 Vgl. dazu Wynfrid Kriegleder / Andrea Seidler / Jozef Tancer (Hg.), Kulturelle Zirkulation im Habsburgerreich. Der Kommunikationsraum Wien. Wien 2019.

43 Fillafer, Aufklärung, wie Anm. 7, 40.

44 Pieter M. Judson, Habsburg – Geschichte eines Imperiums 1740–1918. München 2018.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Grossstadtkultur

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Melanie Unseld

„Itzt kommen d' Mohren in d' Mod!"

Darstellungen schwarzer Menschen auf den Wiener Bühnen um 1800

Keines jener Sujets und keine jener Figuren, die auf den Wiener (Vorstadt)Bühnen um 1800 zum Thema gemacht wurden, erhoben den Anspruch, Realität auf die Bühne zu bringen (von einer Ausnahme wird noch die Rede sein). Vielmehr boten sie Geschichten einer fiktiven Gegenwart oder einer märchenhaften, wahlweise historisch kolorierten Vergangenheit, sie spielten im näheren städtischen, weiteren ländlichen oder alpinen Raum, aber auch fremde, weit entfernte, imaginierte wie konkrete Orte wurden auf die Bühnen gestellt. Gleichwohl waren Figuren und Sujets dieser Bühnenstücke nicht vollkommen losgelöst von ihrer jeweiligen konkreten Gegenwart, von jener Gegenwart, die das Theaterpublikum täglich umgab. Sie boten das, worüber man sprach. Damit können jene Stücke, die auf die Bühne kamen, als Teil von Diskursen verstanden werden, was nicht meint, dass das, was auf die Bühne gebracht wurde, eine unmittelbare Spiegelung der gesellschaftlichen Realität darstellte oder als solche wahrgenommen wurde, wohl aber kann es als das betrachtet werden, was als das Sagbare, Zeigbare und Denkbare der Zeit erachtet wurde. Wenn im Folgenden die Figur des/der Schwarzen auf den Wiener Bühnen um 1800 genauer in den Blick genommen werden soll, handelt es sich auch hier nicht um die Darstellung von Realitäten, sondern um das Sag-, Zeig- und Denkbare der Zeit um 1800 zum Thema Blackness.[1]

Tatsächlich war das Thema erstaunlich virulent auf den Wiener Bühnen um 1800 – weit über die bislang in der Mozart-Forschung übliche Fokussierung auf die Figur des Monostatos hinaus, jene Figur aus Emanuel Schikaneders Libretto zu Wolfgang Amadé Mozarts Oper *Die Zauberflöte* (uraufgeführt 1791 am Theater auf der Wieden), die in der Mozart-Forschung mit der historischen Person Angelo

1 Ich verwende der Begriff ‚Schwarze' als Kollektivbegriff für ein kulturelles Phänomen. Es bezeichnet in diesem Kontext die (zumeist aus Afrika) verschleppten Menschen, die zwangsweise für die jeweilige ökonomische und politische Elite zu arbeiten hatten (Sklaverei/Leibeigenschaft). Ich folge damit der aktuellen Diskussion in der Verwendung des Begriffs Blackness, verstanden „not [as] a natural category but a social one – a collective identity – with a particular history". Kwame Antony Appiah, The Case for Capitalizing the B in Black". In: The Atlantic (18.6.2020), online unter: https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/06/timeto-capitalize-blackand-white/613159/ (29.12.2023).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Soliman enggeführt wurde.[2] Dass das Thema Sklaverei und Blackness viel und in einer erheblichen argumentativen Breite diskutiert wurde, lässt sich an den zahlreichen Figuren ablesen, die den Diskurs auf die Wiener Bühnen brachte.[3] Und es scheint keine parodistische Übertreibung gewesen zu sein, dass 1806 sogar von einer veritablen Mode die Rede war: „Itzt kommen d' Mohren in d' Mod!"[4] Der Radius reicht dabei von sujettragenden Haupt- und Titelfiguren, nicht nur aus dem Kontext der Othello-Rezeption, bis hin zu Nebenrollen.[5]

2 Diese Engführung scheint, über die Zeitgenossenschaft hinausgehend, wenig überzeugend, liegen doch die Phänomene – hier ein klischierter Typus aus dem Kontext des Unterhaltungstheaters der Wiener Vorstadt, dort eine reale Person, die als verschleppter Knabe nach Wien kam und hier einen bemerkenswerten sozialen Aufstieg in der adeligen Wiener Gesellschaft erfuhr – zu weit auseinander. Zur Forschungsliteratur zu Soliman vgl. u. a. Walter Sauer, Angelo Soliman. Mythos und Wirklichkeit. In: ders. (Hg.): Von Soliman zu Omafumo. Afrikanische Diaspora in Österreich – 17. bis 20. Jahrhundert. Innsbruck 2007, 59–96; Iris Wigger, Katrin Klein, „Bruder Mohr". Angelo Soliman und der Rassismus der Aufklärung. In: Wulf D. Hund (Hg.), Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung. Bielefeld 2009, 81–115.

3 Vgl. dazu auch (mit Schwerpunkt auf das Sprechtheater) Uta Sadji, Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Anif – Salzburg 1992; Barbara Riesche, Schöne Mohrinnen, edle Sklaven, schwarze Rächer. Schwarzendarstellung und Sklavereithematik im deutschen Unterhaltungstheater (1770–1814). Hannover 2010; Wendy Sutherland, Staging Blackness and Performing Whiteness in Eighteenth-Century German Drama. Oxfordshire – New York 2016; Norbert Otto Eke, Schreckbilder. Die Revolution als Aufstand der ‚schwarzen Männer'. In: Johannes Birgfeld / Claude D. Conter (Hg.), Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik. Hannover 2007, 3–29; Malcom S. Cole bezieht sich in seinem Aufsatz über Monostatos insbesondere auf Sander Gilman (Sander Gilman, The Image of Slavery in Two Eighteenth-Century German Dramas. In: Germanic Review 45 (January 1970), 26–40; Sander Gilman, The Figure of the Black in German Aesthetic Theory. In: Eighteenth-Century Studies 8/4 (1975) 373–391) und bindet die Monostatos-Figur wiederum stärker an den französischen Diskurs an und kontextualisiert Monostatos mit dem zweiten Teil der *Zauberflöte*, die Schikaneder nach Mozarts Tod zusammen mit Peter von Winter herausbrachte: Malcolm S. Cole, Monostatos and his ‚sister': Racial stereotype in Die Zauberflöte and its sequel. In: The opera quarterly 21/1 (2005), 2–26; in *Der Zauberflöte zweyter Theil. Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen* (UA 1798) treten neben Monostatos weitere schwarze Figuren auf: Gura, „eine Mohrin" (Sprechrolle) sowie „Drei Mohren" (zwei Tenöre, Bass).

4 Ferdinand Kringsteiner, Othello. Der Mohr in Wien. Eine Posse mit Gesang in einem Aufzuge. Wien 1806, 4.

5 Noch unausgewertet in diesem Zusammenhang ist die Datenbank von Matthias J. Pernerstorfer, in die ich im Rahmen des Symposiums *Wien um 1800* Einblick nehmen durfte. Hier werden für Wiener Bühnen um 1800 – außer den in diesem Aufsatz thematisierten Stücken – gelistet: [Anonym], Der braune Robert, und das Blonde Nandchen (1796); Ferdinand Eberl: *Die Hausnudel, oder die Frau Mahm von Wien bey ihrem Herrn Vetter in Eipeldau* (1797); Karl Friedrich Hensler: *Der unruhige Wanderer, oder Kasperls letzter Tag. Erster Theil* (1796); Karl Friedrich Hensler: *Die Lazaroni. Erster Theil* (1803); Karl Friedrich Hensler: *Die Lazaroni. Zweyter und letzter Theil* (1803). Ich danke Matthias J. Pernestorfer herzlich für die Möglichkeit der Einsichtnahme.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Um sich von der Vielfalt der um 1800 auf den Wiener Bühnen gezeigten Stücke und ihrer Positionierung im Diskurs um Schwarze und Sklaverei ein Bild machen zu können, lohnt es daher, die tatsächliche Vielfalt genauer in den Blick zu nehmen und exemplarisch einige Charakteristika dieser Figuren herauszuarbeiten.[6] Dabei soll die Bühne als ein Ort der Wissensproduktion[7] über Schwarze verstanden werden. Der Gedanke, das Theater als Bildungsinstitution zu begreifen, ist keineswegs neu; im konkreten Fall aber geht es um „prekäres Wissen"[8], das, um zu überzeugen, in besonderem Maße von emotionaler Involvierung abhängig ist – sich dann aber als besonders wirkmächtig zeigt. Die Bühne als Ort des Diskurses und Ort der Wissensproduktion bot genau dies: emotionale Involvierung, so dass dem Aushandeln des „prekären Wissens" über Schwarze auf der Bühne besondere Bedeutung zukommt.

1. Zwei notwendige Vorbemerkungen

Da dieser Text mit zahlreichen historischen Quellen arbeitet, ist es unumgänglich jene Begriffe zu verwenden, die um 1800 für Schwarze verwendet wurden. Es sei betont, dass diese Begriffe hier als *historische Begriffe* verwendet werden, auch wenn nicht immer eindeutig zu klären ist, ob und wenn ja in welcher Weise damit Diskriminierungen verbunden waren. Im Übrigen ist es notwendig, die Frage des sozialen Standes an die zeitgenössischen Vorstellungen rückzubinden. Aus diesem

6 Der vorliegende Aufsatz versteht sich als dritter Teil einer Aufsatzreihe zum Themenfeld „Figuren des Schwarzen auf den Wiener Bühnen um 1800", das im Rahmen des Forschungsprojekts *Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950* (2019–2022 gefördert vom Österreichischen Wissenschaftsfond/FWF) erarbeitet wurde; vgl. daher auch Melanie Unseld, *Die Neger* in Wien. Eine Oper als Medium der Wissensproduktion über Sklaverei um 1800. In: Carola Bebermeier / Clemens Kreutzfeldt / Melanie Unseld (Hg.), Music Across the Ocean. Kulturelle Mobilität im transatlantischen Raum, 1800–1950. Bielefeld 2024 (im Druck) und Melanie Unseld, Die (Un)Freiheit des Komponierens einer Freiheits-Oper. Beethovens *Fidelio* und das Theater an der Wien, in: Violetta L. Waibel / Martin Vöhler / Jörg Robert (Hg.), Die Freiheit... Aufzubrechen... 1770–2020. Hölderlin – Hegel – Beethoven (im Druck). Eine systematische Auswertung des Wiener Repertoires stellt gleichwohl weiterhin ein lohnenswertes Forschungsdesiderat dar, das mit Blick auf die Theaterbühnen in Wien bestenfalls interdisziplinär angelegt sein sollte, um auch die durchlässigen Grenzen von Sprech-, Tanz- und Musiktheater berücksichtigen zu können. Die nachfolgenden Betrachtungen verstehen sich explizit nur als exemplarisch.

7 Mögliche andere Orte waren u. a. die Presse (vgl. Unseld, *Die Neger*, wie Anm. 6) oder auch Bilderbücher (vgl. hierzu: Sklaverei und Sklavenhandel in den Bilderbüchern der Aufklärung. Ein kommentierter Quellenband. Hg. von Jürgen Overhoff und Sebastian Lange. Hannover 2024).

8 Martin Mulsow, Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit. Berlin 2012, 15–19. Mulsow unterscheidet drei Formen des „prekären Wissens": 1. bezogen auf den (materiellen) Wissensträger, 2. hinsichtlich des Inhalts und 3. in Bezug auf die Sprecherrolle.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Grund betont Walter Sauer zu Recht, dass in Komposita auch ständische Zuordnungen stattfinden konnten – eine zentrale Frage gesellschaftlicher Positionierung. Die

> Begrifflichkeit [weist] in der Frühen Neuzeit eine ziemliche soziale Bandbreite auf (vom ‚Mohrenkönig' bis zum ‚Mohrensklaven') und entwickelte sich in vielen Fällen zu einer Typus- oder gar Berufsbezeichnung (z. B. ‚Hofmohr'). Es hing wohl vom Kontext ab, ob mit dem Begriff Diskriminierung verbunden war oder eher ‚Vertrautheit mit der Existenz von Menschen aus Übersee, die im Gefüge der ständischen Gesellschaft zu ‚Wiener [o. ä.] Typen' geworden waren.[9]

Auch sei darauf hingewiesen, dass man um 1800 auch dann von Schwarzen sprach, wenn nicht-afrikanische (und nicht-europäische) Menschen gemeint waren,[10] so dass, vom Begriff ausgehend, nicht selbstverständlich auf eine afrikanische Herkunft geschlossen werden kann.

Die zweite Vorbemerkung betrifft das Konzept des „prekären Wissens". Wissen über Schwarze war um 1800 hochgradig kontingent, unsicher und fragil, basierte auf Hörensagen, klischierten Darstellungen, unklaren oder anonymen Sprecherpositionen, zahlreichen Übermittlungskanälen, Überschreibungen, hoher Mobilität etc. Für Wissen dieser Art hat Martin Mulsow den Begriff des „prekären Wissens" vorgeschlagen, das sich dadurch auszeichne, dass es unsicher sei: „es ist noch nicht ausgemacht, ob es gültig ist oder ob sein Wahrheitsanspruch wieder zurückgenommen werden muß, sei es aus inhaltlichen Gründen, sei es weil eine mächtige Instanz es so will."[11] Dass es daher insbesondere im Zusammenhang mit dem Wissen über Schwarze ratsam ist, von „prekärem Wissen" zu sprechen, betont daher auch die Historikerin Rebekka von Mallinckrodt im Zusammenhang mit dem juridischen Diskurs über Sklaverei:[12] denn nicht einmal der juridische Status von

9 Walter Sauer, „Und man siehe die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht". Neue Beiträge zu einer Kollektivbiographie von Afrikanern und Afrikanerinnen im frühneuzeitlichen Österreich. In: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen 9 (2016), 233–247, hier 245.

10 Siehe dazu unten auch den Fall von August von Kotzebues *Die Indianer in England*.

11 Mulsow, Wissen, wie Anm. 8.

12 „Ich spreche […] in Bezug auf die […] vorgebrachten zeitgenössischen Argumentationen mit Martin Mulsow von ‚prekärem Wissen', weil diese Fälle – je nach Ausgang des Verfahrens – Sprengkraft entwickeln konnten. Dies betraf zum einen die Sprecher, die sich mit ihren Äußerungen, gerade wenn sie abhängige Positionen in Verwaltung und Justiz bekleideten, durchaus in eine schwierige Lage bringen konnten, es betraf zum anderen und vornehmlich die Konsequenzen, die sich aus diesem Wissen ergeben konnten. Denn da in den nachfolgenden Beispielen Fragen der persönlichen (Un-)Freiheit verhandelt wurden und die Gleichsetzung oder aber Unterscheidung zwischen Sklaverei und Leibeigenschaft selbst Bestandteil der Diskussion war, konnten sie als Präzedenzfälle für die weiterhin bestehende Leibeigenschaft Brisanz entwickeln." Rebekka von Mallinckrodt,

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 1 Daniel Chodowiecki, Fünf Vignetten Menschen-Varietäten zu Blumenbachs Beiträgen zur Naturgeschichte, Nr. 3, „Die Aethiopische“, 1782 [https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1013347].
Quelle: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Schwarzen bzw. Sklaven war um 1800 geklärt. Dabei ging es um nichts Geringeres als die Grundfrage: Person versus Sache[13], so dass sich gerade auch am Beispiel der Sklaverei zeigen lässt, dass prekäres Wissen dort „besonders wirkmächtig [ist] […], wo gerade noch keine Gesetzgebung normative Regelungen vorsieht“.[14] Dass juridische Fragen und auch individuelle Biographien, also das Wissen über einzelne Lebenswege und -schicksale, maßgeblich von Phänomen des prekären Wissens geprägt waren (weswegen Walter Sauer für kollektivbiographische Ansätze plädiert,

Verhandelte (Un-)Freiheit: Sklaverei, Leibeigenschaft und innereuropäischer Wissenstransfer am Ausgang des 18. Jahrhunderts. In: Geschichte & Gesellschaft 43/3 (2017), 347–380, hier 347–348.

13 Vgl. Friedrich Harrer / Patrick Warto, Das ABGB und die Sklaverei. In: Michael Geistlinger / Friedrich Harrer / Rudolf Mosler et al. (Hg.): 200 Jahre ABGB – Ausstrahlungen. Die Bedeutung der Kodifikation für andere Staaten und andere Rechtskulturen. Wien 2011, 283–290.

14 Mallinckrodt, (Un-)Freiheit, wie Anm. 12, 351.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

um Schwarze in der österreichischen Geschichte überhaupt sichtbar machen zu können), wiederspricht keineswegs der Beobachtung, dass das Thema Sklaverei und Sklavenhandel vielfach thematisiert wurde: Hörensagen, allgemeines Wissen, anekdotisches und literarisiertes Wissen, auch die Zusammenhänge von Ökonomie, Politik und Sklaverei waren durchaus Gegenstand in Zeitungen und Journalen, von Kunst, Literatur, Drama, Oper etc. Und gerade auch das neue, durch die Aufklärung beförderte Genre des Bilderbuches war eine moderne Möglichkeit, um Sklaverei und Sklavenhandel zu thematisieren, wie der jüngst publizierte, kommentierte Quellenband von Jürgen Overhoff und Sebastian Lange zeigen. Im (aufklärerischen) Bilderbuch sah man ein angemessenes Medium, um „schockierende Bilder als Mittel der moralischen Läuterung und Aufklärung" unter Heranwachsenden zu verbreiten.[15]

2. Das Sag- und Denkbare: Diskurse im Kontext der Figur des/der Schwarzen

Die Rechtsposition von Schwarzen war um 1800 noch strittig (wobei nicht unerheblich ist, dass zeitgleich auch andere juridische Subjektposition neuerlich diskutiert wurden, wobei insbesondere Stand, Geschlecht und Religion zur Debatte standen). Aus der Fülle der Quellen sei hier exemplarisch auf den Juristen Ludwig Julius Friedrich Höpfner (1743–1797) verwiesen, der mit Rekurs auf das römische Recht *gegen* den Personenstand von Sklaven argumentierte. Höpfner vertrat hiermit keine solitäre oder randständige Meinung. Im Gegenteil, seine Abhandlung *Naturrecht des einzelnen Menschen[,] der Gesellschaften und der Völker* (Gießen 1780) gehörte zu den Standard-Werken der juristischen Ausbildung seiner Zeit. Der Jurist schrieb über die „heutige Sklaverey": „Wer keinen bürgerlichen Zustand [gemeint ist: Stand] hat, ist keine Person, sondern wird in die Classe der Sachen gerechnet. Dergleichen sind nach römischem Rechte die Sklaven (servi). Sie haben keinen einzigen bürgerlichen Zustand, gar keine Rechte im römischen Staat; daher werden sie auch nicht als Personen, sondern als Sachen, res angesehen."[16] Auch im habsburgischen Reich waren Schwarze bis ins 18. Jahrhundert hinein nach der noch gültigen Rechtsmeinung (der Hofkammerprokuratur von 1595) fahrendes Gut, mit dem nach Gutdünken des Besitzers umgegangen werden konnte: „… khünnen possidirt, verkhaufft, verschenckht, vertauscht vnnd damit gehandelt werden, wie mit anders aines Jeden aigenthumblichen guet, vnnd sonderlich mit

15 Vgl. Overhoff / Lange, Sklaverei, wie Anm. 7, 13.

16 Ludwig Julius Friedrich Höpfner, Theoretisch-practischer Commentar über die Heineccischen Institutionen. Siebente Auflage […]. Frankfurt/Main 1803, 95.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ainem andern vnuernunfftigen Vieh …"[17]. Erst nach langen, kontrovers geführten Debatten wurde verschleppten Menschen schließlich eine eigene Subjektposition zugebilligt.

Dieser juridische Diskurs ist nicht losgelöst von den politischen und ökonomischen Ereignissen der Zeit zu sehen. In diesem Zusammenhang seien nur ein paar wenige Eckpunkte genannt, beginnend mit dem *Code noire* (1695), der den Umgang mit Sklaven in den französischen Kolonien regelte und hier als Akt der Zivilisierung der Plantagenwirtschaft galt (etwa aufgrund des Verbots der Folter). Dennoch kam es – ausgelöst durch die politischen Entwicklungen während der Französischen Revolution – gerade in den französischen Kolonien früh zu Sklavenaufständen. Die haitianische Revolution von 1791 brachte Haiti nicht nur Unabhängigkeit, sondern auch den Vorbild-Status für ein nach demokratischer Ordnung suchenden Europa.[18] Zugleich hatte in England die Debatte um die Abschaffung des Sklavenhandels begonnen, eine Debatte, die zwischen 1789–1807 andauerte und ausführlich in den europäischen Journalen, Zeitschriften und Zeitungen (darunter auch in der *Wiener Zeitung*) verbreitet, diskutiert und dokumentiert wurde. 1807 mündet die Londoner Debatte um den Abolitionismus in den *Slave trade act*.[19] Derweil hatte der Nationalkonvent in Paris (1794) die Sklaverei in den französischen Kolonien als abgeschafft erklärt, ein Dekret, das keine acht Jahre später von Napoleon wieder aufgehoben wurde. 1805 wurde der *Code noire* wieder eingeführt (man befand sich damit wieder auf dem Rechtsniveau von 1695).

Neben (und zusammen mit) diesen politischen Dimensionen hatte der Sklaverei-Diskurs vor allem eine ökonomische Dimension: Der immense Reichtum, der durch die Produktion von und den Handel mit Luxusgütern zu erlangen war, basierte grundlegend auf der Plantagenwirtschaft und den Handelsrouten des *black atlantic*. Der Handel mit Luxusgütern wie Zucker, Kaffee, Tabak und Baumwolle brachte der herrschenden Klasse erheblichen Reichtum, ökonomische Hegemonie und Einfluss im globalen Machtstreben.

Bereits der Hinweis auf die haitianische Revolution und das Vorbild, das die politische Lösung des Konflikts für Europa abgab, zeigt freilich, dass es nicht nur um die Verschleppung und Ausbeutung von Schwarzen ging, sondern viel allgemeiner um eine neue Gesellschaftsordnung. Denn auch in Europa waren ja Leibeigenschaft und ungleiche Subjektpositionen (etwa qua Stand, Geschlecht oder

17 Zit. nach Hanns Leo Mikoletzky, Sklaven im alten Österreich. In: František Hejl (Hg.): Otázky dejin strední a východní Evropy. Brno 1971, 69–83, hier 73.

18 Vgl. hierzu Friedemann Pestel, Une restauration atlantique: Légitimations politiques, cultures matérielles et mobilité entre les pays germaniques et Haïti, 1804–1825. In: Annales historiques de la Révolution française 3 (2019), 77–97.

19 Zur deutschen Abolitionismus-Debatte vgl. auch Sarah Lentz, „Wer helfen kann, der helfe!" Deutsche SklavereigegnerInnen und die atlantische Abolitionsbewegung, 1780–1860. Göttingen 2020.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Religion) weit(er)hin etabliert, galten den Mächtigen als Garant von (zumindest ökonomischer) Prosperität und wurden doch vermehrt in Frage gestellt. In der gesellschaftspolitischen Schwellensituation, die die Zeit um 1800 ohne Frage darstellt, berührten diese Fragen adelige versus bürgerliche Subjektkulturen, das Verhältnis von Subjekt zur Gesellschaft, Fragen der Gattenwahl und des Familienrechts u.v.m. Diese Identitätsfragen weiteten sich zudem aus, weil sich Politik und Ökonomie nicht nur in globalen Dimensionen ereigneten, sondern in ihren globalen Dimensionen immer unmittelbarer, d. h. auch in der unmittelbaren Umgebung erfahrbar wurden. Allein der Konsum von Kaffee, Tabak und Kakao, der nur durch globale Handelsströme nach Europa gelangte, war schon im 18. Jahrhundert stil-, standes- und modeprägend und damit Teil der Alltagskultur.

Betrachtet man innerhalb dieser Gemengelage das Thema der Gattenwahl, wird im Ehediskurs der Zeit deutlich, dass die Heiratspolitiken Antworten auf die soziopolitischen Umbrüche zu finden hatten, und dass Fragen von „gemischten Ehen" (gemischt nach Religion, Stand, Hautfarbe u. a.) nicht nur aufgrund der hohen Mobilität von Menschen neu geregelt werden mussten. Neben dem Ehe*recht* gilt es in diesen Fragen freilich auch, die Ehe*praxis* im Blick zu behalten, denn insbesondere in kolonialen Settings waren (verdeckt) polygame Strukturen vielfach geduldet.[20] Und gerade auch Literatur und Bühne – grundsätzlich affin für alle Fragen von Liebe (und Ehe) – boten um 1800 Raum, neue Idee zu thematisieren. Ein Bühnenstück, das *nicht* auf Fragen der Passgenauigkeit eines oder mehrerer Paare einginge, findet sich um 1800 im Grunde nicht. Und neben Fragen von (nicht) standesgemäßen Paarkonzeptionen wurde dabei insbesondere ein neues Liebeskonzept diskutiert – Liebe qua (individueller) Wahl[21] –, mithin Fragen, welches Subjekt unter welchen Bedingungen zu welchem Gegenüber passe. Immer stärker rückte man dabei von Fragen des Standes, des Alters oder der Religion ab und stellte Kategorien wie Schönheit, Seele(nverwandtschaft) und Liebe zur Debatte. Und da der Umgang mit als Sklaven gehaltenen Menschen an zahlreiche Grundfragen dieser Art rührten – Wer ist schön? Wer ist der Liebe fähig, der Liebe wert? Wer hat das Recht des Wählens? –, verwundert es nicht, dass es gerade auch die Bühnen waren, auf denen viele verschiedene Sujets zum Thema gemacht wurden, anhand deren man die Subjektposition von Schwarzen sowie die Frage des Schwarzseins im Moment der Gattenwahl diskutieren konnte.

20 Vgl. dazu etwa Annette Gordon-Reed / Thomas Jefferson / Sally Hemings, An American Controversy. Charlottesville 1998.

21 Eva Illouz, Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung. Berlin 2012.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

3. Das Zeigbare: Visuelle Kulturen und das Sichtbare auf der Bühne

Betrachtet man visuelle Medien der Zeit um 1800, auf denen Schwarze zu sehen gegeben werden,[22] ist vielfach der Diskurs um Blackness und Sklaverei den Bildern eingeschrieben: Dies betrifft die (seit der Frühen Neuzeit in der Bildenden Kunst verwendete) Repräsentationsfunktion des Hofmohren auf Porträts der Hocharistokratie[23] ebenso wie die Ausweitung der Vorstellung einer europäisch-bürgerlichen Kleinfamilie ins Globale, wie sie Daniel Chodowieckis Radierungen *Menschen-Varietäten* (1782) ins Bild setzt (s. Abb. 1). Auch die Imagination einer Welt, bei der Schwarze als quasi vegetative Bestandteile einer exotisierten Phantasiewelt fungieren, wie sie Johann Baptist Wenzel Bergl im Sommerpavillon von Stift Melk in Szene setzte (1763/64), kann als Beispiel dienen (s. Abb. 2). Im Gegensatz dazu werden im abolitionistischen Kontext Intentionen sichtbar, Schwarze weder als Accessoire, noch in bürgerlicher oder exotisierter Inszenierung zu sehen gegeben, sondern in ihrem ‚Menschsein', das heißt auch: in ihrer Identität. So zeigt etwa das Portrait einer Schwarzen (*Portrait d'une femme noire*,[24] 1800, s. Abb. 3), gemalt von Marie-Guillemine Benoist, in den Darstellungskonventionen der Zeit eine Frau als Individuum – auch wenn die Kopfbedeckung hier, wie Griselda Pollock betont, ein exotisierendes Moment beisteuert.[25] Gerade dieses Beispiel zeigt auch – worauf noch zurückzukommen sein wird – dass es im Zusammenhang mit der Darstellung des schwarzen Körpers nicht zuletzt auch um ästhetische Fragen ging: die grundsätzliche Frage, ob ein schwarzer Körper schön sein könne.

Für die Bühnendarstellung von Schwarzen um 1800 auf den Wiener Bühnen lässt sich – bei allem Vorbehalt aufgrund der schwierigen Quellenlage – konstatieren, dass neben Gewand und Maske, den seit den Maskenumzügen der Frühen Neuzeit wichtigsten Elemente der Kostümierung (die freilich nicht im Sinne einer realistischen Kostümierung, gar als Markierung von Authentizität gedacht waren), die

22 Zum Konzept des Zu-Sehen-Gebens siehe Sigrid Schade / Silke Wenk, Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld 2014.

23 Vgl. dazu Rebekka von Mallinckrodt, Verschleppte Kinder im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation und die Grenzen transkultureller Mehrfachzugehörigkeit. In: Dagmar Freist / Sabine Kyora / Melanie Unseld (Hg.), Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen. Bielefeld 2019, 15–38.

24 Im Salon des Jahres 1800 trug das Porträt den Titel *Portrait de négresse*.

25 Vgl. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065532 (29.12.2023). Zum Thema der Exotisierung siehe Griselda Pollock, Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London – New York 1999, 285; zur Bildanalyse von *Portrait d'une négresse* siehe auch James Smalls, Slavery is a Woman: Race, Gender, and Visuality in Marie Benoists Portrait d'une négresse (1800), online unter: http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/Slavery-is-a-Woman.html (29.12.2023).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 2 Johann Wenzel Bergl, Ausschnitt aus einem Wandgemälde im Gartenpavillon des Stiftes Melk, 1763/64.
Quelle: Wikimedia Commons – Gemeinfrei.

Haut ein wichtiger Indikator wurde.[26] Um 1800 geben visuelle Quellen vermehrt Hinweise darauf, dass insbesondere die Haut als Indikator von Blackness inszeniert wurde:[27] Benoist stellte in ihrem Porträt die nackte Haut der Dargestellten (in starkem Kontrast zur weißen Kopfbedeckung und zum weißen Gewand) als „visible markers" ebenso heraus,[28] wie auf einer zeitgenössischen Grußkarte ein Ganzkörpertrikot zu sehen ist, aus dem weiße Hände und Kopf hervorschauen und

26 Auftritte von Schauspieler:innen, Sänger:innen, Instrumentalist:innen dunkler Hautfarbe waren, trotz Künstlern wie Ira Aldridge (Schauspieler, 1807–1867) oder George Bridgetower (1778–1860, Geiger, Sohn des „Cammer-Mohrs" von Fürst Nikolaus I. Joseph Esterházy de Galantha und auf Schloss Esterháza Schüler Joseph Haydns) selten.

27 Das Einnähen war bereits seit dem 16. Jahrhundert übliche Kostümierungspraxis auf dem Theater, allerdings vor allem aus moralischen Gründen (zum Verdecken nackter Haut). Dazu: Sadji, Mohr, wie Anm. 3, 293–294.

28 „The black woman's headwrap and partial nudity are signs that mark her as different from white womanhood. As well, they constitute visible markers of white woman's command over black woman's labor. By focusing on the black woman's corporality and by juxtaposing dark skin with white cloth, Benoist has directed attention to black woman's otherness in the realm of the visual, the physical, and the social." (Small, Slavery, wie Anm. 25).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 3 Marie-Guillemine Benoist, Portrait d'une femme noire (alternative Titel: Portrait de négresse, Portrait présumé de Madeleine), 1800.
Quelle: Musée du Louvre/Département des Peintures/Numéro principal: INV 2508.

damit das Trikot als Verkleidung sichtbar machen (s. Abb. 4). Ein Titelkupfer aus einem Wiener Druck von Kotzebues *Die Negersklaven* (1825) allerdings verzichtet gänzlich auf eine sichtbare Markierung der schwarzen Figur Ada (s. Abb. 5).[29] Wie (und ob überhaupt) Blackness auf der Bühne umgesetzt wurde (Trikot, Schminke, Maske etc.), ist den Quellen nur sehr bedingt zu entnehmen. Immerhin wissen wir aus zeitgenössischen Quellen, dass über die gesundheitsschädlichen Aspekte der

29 Das Titelkupfer zu Kotzebues Drama gibt zwar eine Szene mit der Hauptfigur Ada (laut Personenverzeichnis eine „junge Negersclavin") zu sehen, die abgebildete Person wird aber ohne Anzeichen einer dunkle(re)n Hautfarbe dargestellt. Vgl. Erheiterungs-Bibliothek für Freunde romantischer Lectüre. Neue Folge: Die Negersclaven. Der Verleumder. Der alte Leibkutscher Peter des Dritten. Wien 1825, [Titelkupfer] o.S. Digitalisat: https://onb.digital/result/1056E30E (29.12.2023).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Schminke diskutiert wurde.[30] Die Abbildung der *Theatralische Bilder-Gallerie*, die eine Szene aus Kringsteiners Othello-Parodie[31] wiedergibt (s. Abb. 6), scheint eine Art des Einnähens zu zeigen, allerdings ist die konkrete Umsetzung nicht sichtbar. Hinweise auf ein Trikot (etwa Bündchen am Hals oder an den Handgelenken) sind nicht erkennbar, wohl aber weiße Handschuhe.[32]



Abb. 4 Hebelzugkarte/Grußkarte (Ausführung: Johann Adamek), kolorierte Radierung, Wien um 1811.
Quelle: MAK – Museum für angewandte Kunst Wien.

30 Dazu Sadji, Mohr, wie Anm. 3, 295–297.

31 Kringsteiner, Othello, wie Anm. 4.

32 Johann Wenzel Zinke (Kupferstecher) / Johann Christian Schoeller (Künstler), Othellerl der Mohr von Wien (Posse nach Kringsteiner) (Theatralische Bilder-Gallerie zur Theaterzeitung, Jg. 2, Nr. 18), 1834–1835, Wien Museum Inv.-Nr. 97947/3, CC0, online unter: https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/557797/ (03.07.2024).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

4. Auf Wiener Bühnen: Figuren des/der Schwarzen

Die Vielfalt der Figuren des/der Schwarzen auf den Wiener Bühnen um 1800, zu der (was an dieser Stelle unterbleiben muss) Pantomimen, Ballette und anderen performative Genres ebenso hinzuzuziehen wären wie weitere visuelle Repräsentationen und Literatur,[33] lässt sich vorläufig in vier Gruppen unterteilen: (1) das Aufgreifen eines älteren Diskurses, der die Figur des Schwarzen als Verkörperung des Unzivilisierten, Bösen bzw. des Fremden thematisiert. Als explizites Gegenmodell zu diesem sind (2) Figuren anzutreffen, die durch ihre Hautfarbe zwar als fremd bzw. anders markiert werden, deren charakterliche Güte aber umso prominenter herausgestellt wird. Sie können zu jenem Typus gezählt werden, die in der Tradition des im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Motivs des „edlen Wilden" stehen. (3) ist die Othello-Rezeption virulent (mit möglichen Überschneidungen zur ersten Gruppe) und schließlich (4) Figuren aus dem Kontext der zeitgenössischen abolitionistischen Debatten, wobei hier sowohl die Idee der Plantagenwirtschaft als ‚gutem' Sozialsystem als auch kritische Positionen vertreten sind.

Zu erster Gruppe ist Joseph Carl Huber: *Zanga. Oder: Die Rache* (1760) zu zählen, eine Übersetzung von Edward Youngs Drama *The Revenge* (1721). Auch die Monostatos-Figur (Schikaneder/Mozart: *Die Zauberflöte*, 1791) lässt sich dieser Gruppe zuordnen. Zur zweiten Gruppe gehören Alois Gleich/Ferdinand Kauer: *Der Mohr von Semegonda* (1805) sowie Friedrich W. Zieglers Schauspiel *Die Mohrinn* (1802). Die dritte Gruppe ist hier durch die Othello-Parodie von Ferdinand Kringsteiner vertreten (*Othello. Oder der Mohr in Wien*, 1806), wobei zu erwähnen ist, dass bereits 1785 die Wiener Erstaufführung von Shakespeares *Othello* stattgefunden hatte. Zur vierten Gruppe schließlich gehören August von Kotzebues *Die Negersklaven* von 1796 (1802 als Wiener Nachdruck erschienen) und Georg Friedrich Treitschkes/Antonio Salieris Oper *Die Neger*, die 1804 am Theater an der Wien herauskam.[34]

Edward Youngs Trauerspiel *The Revenge* (1721) war 1760 in einer Übersetzung von Joseph Carl Huber unter dem Titel *Zanga oder: Die Rache* nach Wien gekommen.[35] Die Figur des Schwarzen verkörpert hier die zwei zeittypischen Topoi im Kontext der Sklaverei: erstens die Idee des gefangen genommenen Herrschersohnes

33 Wynfried Kriegleder, Die amerikanische Sklaverei im deutschsprachigen Roman zwischen 1776 und 1860. In: Thomas Fröschl / Margarete Grandner / Brigitta Bader-Zaar (Hg.), Nordamerikastudien. Historische und literaturwissenschaftliche Forschungen aus österreichischen Universitäten zu den Vereinigten Staaten und Kanada. Wien 2000, 78–89.

34 Hierzu ausführlicher Unseld, *Die Neger*, wie Anm. 6.

35 *Zanga oder Die Rache. Ein neues Trauer-Spiel in Prosa*, aus dem Englischen des Herrn D. Eduard Youngs entlehnet. Von Joseph Carl Huber, Wien 1760. 1794 erschien eine neue Übersetzung von H. Blümner (Die Rache, Leipzig 1794).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 5 Titelkupfer aus einem Wiener Druck von August von Kotzebues *Die Negersklaven*. Aus August von Kotzebue, Erheiterungs-Bibliothek für Freunde romantischer Lectüre. Neue Folge. (Theater.): Die Negersclaven. Der Verleumder. Der alte Leibkutscher Peter des Dritten, Wien 1825.
Quelle: Österreichische Nationalbibliothek; online-Zugriff unter http://data.onb.ac.at/rep/1056E30E.

und zweitens die Idee, dass Menschen afrikanischer Herkunft zu übermäßigem Temperament neigten; im Falle von Youngs/Hubers Trauerspiel ist es die Eifersucht bzw. Rachsucht. Die Hauptfigur Zanga, „ein gefangener Mohr, und Kronprinz des in der Schlacht gebliebenen Abdallah, Königs der Mohren" wird (dem Shakespeare'schen Othello ähnlich) – in eine Intrige verstrickt und als übermäßig Rachsüchtiger, wenngleich Gerechtigkeit Suchender dargestellt, der seinen eigenen Tod in Kauf nimmt, um Rache zu üben:

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Zanga: O Rache! Ich folgte dir zu weit, und die Hölle facht alle ihre Flammen an, um mich zu empfangen.

Alvarez: […] Schreckliche Würkung der Rache, der Eyfersucht, und der Ehre. […] Du aber, O Rache! Bleibest ohne Vergleich, weil du gleich einem wüthenden Unthier dich selbten in deinem Untergang begräbst, und wenige haben sie noch zur Erfüllung gebracht, die sich nicht selbst ihrem Umsturz genähert, wird nun ein jeder Weise, die Rache der Behutsamkeit überlassen, so wird man in wenig Herzen einen Rach-begierigen Zanga finden.[36]

Auf den seit Shakespeares *Othello* wirkmächtigen Topos der zerstörerischen Eifersucht gehen die Wiener Theaterbühnen auch parodistisch ein, 1806 mit Ferdinand Kringsteiners *Othello. Der Mohr in Wien.* Und nachdem Gioachino Rossinis *Otello* (UA: 1816) 1819 in Wien ebenso über die Bühne gegangen war wie Othello-Ballette, kam 1829 *Othellerl, der Mohr von Wien. Oder die geheilte Eifersucht* am Theater an der Wien heraus, laut Theaterzettel eine „Parodirende Posse mit Gesang in drey Aufzügen, vom Verfasser der schwarzen Frau. Musik von Herrn Kapellmeister Adolph Müller".[37] Von einer Vertrautheit des Wiener Publikums mit dem Othello-Stoff kann man daher grundsätzlich ausgehen.

Des Topos einer herrschaftlichen Abstammung übrigens bedienen sich auch Kotzebues *Die Indianer in England* (1789),[38] Karl Gotthelf Lessings Lustspiel *Die Mätresse* (1780) und in Joseph Alois Gleichs *Der Mohr von Semegonda* (1805). In Lessings *Mätresse* spielt das Narrativ der edlen Abstammung eine wesentliche Rolle: Der Witwer Otto wird nach seiner verstorbenen Ehefrau gefragt, und da er sie als „schwarz, wie der glänzendste Rabe" beschreibt, trifft er auf Ablehnung: „Eine Negerin? Gott bewahre! Gut, daß es in Amerika geschah! Hier hätten Sie Ihrer Familie viel Herzeleid gemacht. Bedenke man's nur: eine Negerin zu heiraten!" – Erst als Otto ihre Herkunft als „Nabobs Tochter" konkretisiert und sie damit als

36 Ebd., 91–92.

37 Online unter: www.theatermuseum.at/de/object/82006/ (29.12.2023).

38 Kotzebues *Die Indianer in England* spielt in diesem Kontext allerdings keine weitere Rolle, denn es thematisiert weder Schwarze noch indigene Amerikaner. Mit den im Titel genannten „Indianern" sind – zeittypisch – Menschen indischer Abstammung gemeint. August von Kotzebue, Die Indianer in England. Lustspiel in drey Aufzügen. Leipzig 1790. Digitalisat: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/MFWFR7653DVHW2GPZT6KP76THAYLFAOP (29.12.2023); vgl. auch Johannes Birgfeld / Julia Bohnengel / Alexander Košenina (Hg.), Kotzebues Dramen. Ein Lexikon. Hannover 2011, 117–118; vgl. dazu auch die Neuausgabe (mit zwölf Kupferstichen von Daniel Chodowiecki und einem Nachwort hg. von Alexander Košenina) Hannover 2015; gleichwohl sei betont, dass Kotzebues *Die Indianer in England* in Wien großen Erfolg hatten. Siehe dazu auch Bärbel Fritz, Kotzebue in Wien. Eine Erfolgsgeschichte mit Hindernissen. In: Anke Detken / Thorsten Unger / Brigitte Schultze et al. (Hg.), Theaterinstitution und Kulturtransfer: Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen. Tübingen 1998, 135–154.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 6 Johann Christian Schoeller, *Othellerl der Mohr von Wien* (Posse nach Kringsteiner), Stich von Johann Wenzel Zinke, in: Theatralische Bilder-Gallerie zur Theaterzeitung, Jg. 2, Nr. 18, 1834–1835.
Quelle: Wien Museum, Inv.-Nr. 97947/3.

Königstochter deklariert, ist die Standesgemäßheit der Heirat nicht mehr in Frage gestellt.[39] Und Gleichs *Mohr von Semegonda* stellt zu Youngs/Hubers *Zanga* einen deutlichen Kontrast dar. Der Titelgebende ist hier zwar ebenfalls ein Adliger. Er nutzt aber seine Verkleidung als einfacher Diener dazu, eine Intrige aufzudecken und gegenüber seinem Kontrahenten, der für die Ermordung seiner Familie verantwortlich zeichnet, Milde walten lässt. Das „Original-Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen" wurde von Joseph Alois Gleich (Text) und Ferdinand Kauer (Musik) für das Leopoldstädter Theater geschrieben. Dass im gleichen Jahr (1805) ein „zweyter und letzter Theil"[40] von dem gleichen Autoren-Duo herausgebracht wurde, spricht für einigen Erfolg.

39 Sutherland, Blackness, wie Anm. 2, 92f.

40 Joseph Alois Gleich, Mohr von Semegonda. Zweyter und letzter Theil. Ein Original-Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen. Musik ist von Herrn Ferdinand Kauer. Wien 1805. Digitalisat: https://www.loc.gov/resource/musschatz.14615.0/?sp=3 (29.12.2023).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Als solcher ist auch das Schauspiel *Die Mohrinn* von Friedrich W. Ziegler[41] zu bezeichnen,[42] das drei Jahre zuvor in Wien herauskam. Auch August Wilhelm Iffland sah *Die Mohrinn* in Wien und bemühte sich prompt um die Aufführungsrechte für Berlin,[43] das Stück hielt sich außerdem noch länger auf deutschsprachigen Bühnen. Es lohnt, einen Moment genauer bei der hier vorgestellten Konzeption des bzw. der Schwarzen zu verweilen, werden hier doch drei interessante Schwerpunkte gesetzt: die Reichweite von Aufklärung qua (europäischer) Bildung, die Frage der Schönheit/des Hässlichen und die Frage der freien Gattenwahl.

Dem englischen Lord, Vater des verloren geglaubten Georg, fällt die Bildung der titelgebenden Mohrin Joni auf und führt diese ungefragt auf „viel Umgang mit Europäern" zurück.

Lord: Du bist aus Afrika?
Joni: Unweit *** geboren, zu der schönen Bestimmung geboren, in Europa die Thränen eines ehrwürdigen Mannes zu trocknen.
Lord: Du drückst dich sanft und edel aus – du mußt viel Umgang mit Europäern gehabt haben.
Joni: Sechs Jahre begleitete ich einen Europäer als Sclavinn auf seinen Reisen um die Welt. […] Er lehrte mich Sprachen, Wissenschaften - vorzüglich die Laute – ihm danke ich meine ganze Bildung.[44]

Und auch die Nichte des Lords, die jungen Aurelie, betont immer wieder Jonis herausragende Bildung, außerdem fällt ihr Jonis Habitus auf, den sie als europäisch markiert – eine Position, die an die Bildungsgeschichte eines Angelo Solimans erinnert:

Aurelie: Ihre ganze Bildung und Ihr edles, freyes Benehmen dringen einem gleich die Ueberzeugung auf, daß Sie einen langen Umgang mit Europäern gehabt haben. […] Ich will damit nicht sagen, daß sich Ihre Landesleute unedel benehmen; aber Sie müssen mir doch eingestehen, anders, als wir Europäer.[45]

41 F[riedrich] W[ilhelm] Ziegler: Die Mohrinn. Ein Schauspiel in vier Aufzügen. Wien 1802. Digitalisat: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11263100?page=5 (29.12.2023); vgl. dazu auch Wendy Sutherland, Black skin, white skin and the aesthetics of the female body. In: Karl Friedrich Wilhelm Ziegler's *Die Mohrinn.* In: Birgit Tautz (Hg.), Colors 1800/1900/2000. Signs of Ethnic Difference. Amsterdam – New York 2004, 67–82.

42 Zu den Wiener Aufführungen und Drucken vgl. Sadji, Mohr, wie Anm. 3, 125.

43 Friedrich Wilhelm Ziegler, Mohrin, Die. Schauspiel in 4 Akten. In: Ifflands Archiv, https://iffland.bbaw.de/register/werke/detail.xql?id=A0002215 (29.12.2023).

44 Ziegler, Mohrinn, wie Anm. 41, 24.

45 Ebd., 35.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Auffallend ist auch der zweite Themenschwerpunkt, der sich durch das Schauspiel zieht: Die Hautfarbe der Protagonistin wird ästhetisch wertend kommentiert, und dies nicht nur durch andere, sondern insbesondere durch Joni selbst. Sie sei, so sagt sie selbst, eine „häßliche Mohrinn“[46] und errege mit ihrer Hautfarbe eine „tiefe Kluft des Abscheues, die den Europäer auf ewig von dem Schwarzen trennt.“[47] Deshalb widersetzt sie sich ganz grundlegend dem Gedanken, dass Georg sie heiraten könne, auch wenn „das weibliche Herz fühlt und schlägt unter der schwarzen Hülle nicht weniger, als unter der schönen weißen.“[48] Die helle Hautfarbe von Aurelie hingegen ist für Joni Argument genug, dass Georg und Aurelie die lange schon versprochene Heirat vollziehen.

Auch Georg, in unumstößlicher Liebe Joni zugetan, sieht Jonis Hautfarbe nicht als schön an, bekennt sich aber aus anderen Gründen zu seiner Liebe: er sei aufgrund seiner langen Weltreise „kein Europaer mehr“:

> Georg: Ich erkenne sehr wohl, daß jeder Europäer Aurelie reizend finden wird – aber ich bin kein Europaer mehr, der an Formen und Farben hängt, und der die Triebe der rohen Sinnlichkeit für Liebe hält. Nein, der wahre Begriff vom Schönen liegt nur in der Seele dessen rein entwickelt, den keine Sinnlichkeit blendet. Ich habe alle bekannten Völker der Erde gesehen, mit allen gelebt, ihr sittlicher Charakter war mein Studium, und nicht ihr Knochenbau.[49]

Und auch aus Aurelies Erzählung klingt Georgs Haltung durch:

> Aurelie: […] „Sie ist nicht schön,“ sagte er. „[…] Aber der Geist, der sie belebt, ist himmlisch und bezaubernd und weh dem Manne, der nur auf die Farbe und die Hülle eines Weibes sieht! sie ist vergänglich, wie das Morgenroth.“ Er sprach mit Entzücken von Jonis alles umfassendem Genie, dem Erdtheil ihres Vaterlandes, von der Leichtigkeit, mit der sie Sprachen und Künste gefaßt; mit welch stillem Heldenmuth sie dem Tode entgegen gegangen. […] Ach, dieses häßliche schöne Wesen hat mich bey allen verdrängt.[50]

Als Georgs Vater nach längeren Verwicklungen seine Einwilligung zur Ehe zwischen Georg und Joni gibt, übernimmt auch er Georgs Haltung:

46 Ebd., 40.
47 Ebd., 68.
48 Ebd., 35.
49 Ebd., 54.
50 Ebd., 60f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Lord: Oh, du häßlicher Engel! (küßt sie) Warum kann ich dich nicht Tochter nennen?
Joni: O könnte diese Haut sich bleichen! Diese Wangen gleich der jungen Rose blühen, ich würde nicht weichen, sondern zu Mylords Füßen liegen und nicht eher ruhen, bis ich das Herz seines Vaters fände! Aber so muß ich seine Liebe Verirrung nennen; denn was kann er an mir lieben?
Lord: Dein Herz![51]

Damit geht Ziegler einen interessanten Schritt über eine Analogie hinaus, die in Schikaneders *Zauberflöten*-Libretto unverhohlen präsentiert wird: Als Schwarzer sei Monostatos hässlich und damit nicht liebenswert:

Monostatos: Alles fühlt der Liebe Freuden,
Schnäbelt, tändelt, herzet, küsst;
Und ich soll die Liebe meiden,
Weil ein Schwarzer hässlich ist.
Ist mir denn kein Herz gegeben?
Ich bin auch den Mädchen gut?
Immer ohne Weibchen leben,
Wäre wahrlich Höllenglut.
Drum so will ich, weil ich lebe,
Schnäbeln, küssen, zärtlich seyn! –
Lieber, guter Mond – vergebe
Eine Weisse nahm mich ein! –
Weiss ist schön! – ich muss sie küssen;
Mond! verstecke dich dazu! –
Sollt es dich zu seh'n verdriessen,
O so mach die Augen zu.[52]

Erkennbar ist freilich, dass das Liebesverlangen des Monostatos anders orientiert ist als Georgs Vorstellung einer idealen Partnerschaft: „Ich habe unter allen Völkern der Erde nur ein Weib gefunden, deren Seele ewiger reiner Liebe fähig ist, und diese schöne Seele wohnt in Jonis schwarzer Hülle. Ewige Vereinigung mit dir ist das dringendste Bedürfniß meiner Seele und ewige Vereinigung kann nach europäischen Sitten nur durch die Ehe geschehen."[53] Zudem nimmt Monostatos in der *Zauberflöte* in puncto Gattenwahl eine eigene, scheiternde Position ein.

51 Ebd., 69.
52 Emanuel Schikaneder, Die Zauberflöte, Libretto, zit. nach der NMA II/5/19 (online unter: https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_toc.php?vsep=73&l=1 (03.07.2024), Aria Nr. 13, 220–223.
53 Ziegler, Die Mohrinn, wie Anm. 41, 54.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Er ist neben den ‚gelingenden' Paaren – Pamina/Tamino als empfindsames Paar, Papagena/Papageno als komisches Paar, und dem ‚Nichtpaar' Sarastro (als Haupt einer homosozialen Gruppe)/Königin der Nacht (als sozial isolierter Witwe und Rachegöttin) – der Einsame.

Diesen Topos des hässlichen, einsamen, verschmähten Schwarzen greift übrigens die Othello-Parodie von Ferdinand Kringsteiner auf, ihn parodistisch verkehrend: Hier ist der „Mohr" für die Wienerinnen besonders attraktiv („O! wenn nur gar kein Weibsbild wär – / Es ist ein Schand und Spott! / Auf d'weissen – hab'ns kein Gusto mehr, / Itzt kommen d' Mohren in d' Mod!"[54]) und wählt sich mit Desdemonerl eine Weiße als „schön' Partie", deren herausstechendes Merkmal allerdings ihre Hässlichkeit ist. In Zieglers *Die Mohrinn* aber konzediert Georg, in Joni eine ‚hässliche' Frau an seiner Seite zu haben, deren ‚wahre' Schönheit sich in ihrer edlen Gesinnung, ihrer Standhaftigkeit, ihrem Mut und ihrer Klugheit, kurz, ihrem „alles umfassenden Genie" zeige. Hierin wird Georg als Vertreter einer Liebesordnung erkennbar, die auf der freien Gattenwahl beruht, einer Liebesordnung, die sich nicht nur von gesellschaftlichen Zwängen befreit, sondern auch von Vorurteilen. Diese Vorurteile sind in Zieglers *Die Mohrinn* durch eine weitere Frauenfigur verkörpert,[55] Georgs Tante Lucie. Sie personifiziert eine Haltung, die Schwarze nicht nur grundlegend verachtet,[56] sondern sie auch für grundsätzlich moralisch verwerflich, geldgierig und hinterlistig hält, was sich im fünften Akt insofern invertiert, als es Tante Lucie selbst ist, die einen Meineid schwört und so auf ihren (pekuniären) Vorteil hofft. Sie klagt ungerechtfertigterweise Joni des Diebstahls und der Hexerei an:

> Lucie: Ich klage sie der Zauberey an – Sie muß verbrannt werden, wenn noch Gerechtigkeit im Lande ist. Ich schreye durch alle Straßen: Lord Fleetwells Sohn ist verhext! Er hat eine Zauberinn bey sich, die hat ihm einen teuflischen Liebestrank beygebracht.[57]

Die Tante steht schlussendlich mit ihrer Intrige gegen Joni allerdings alleine da. Und obwohl Georg und Joni nicht mit gesellschaftlicher Akzeptanz rechnen, endet das Schauspiel mit freier Gattenwahl und einem Eheversprechen gegen die Konvention:

54 Kringsteiner, Othello, wie Anm. 4, 4.

55 Die männlichen Figuren werden als dem Thema aufgeschlossener, verständiger gezeigt, und Tante Lucie zieht sich schlussendlich sogar auf ihr Frausein zurück, um ihr Fehlverhalten zu entschuldigen.

56 „[Joni ist] eine Person, die so eigentlich kein Menschenkind ist – die der Himmel nur darum schwarz angestrichen hat, daß sich die christliche Welt vor ihr hüthen soll." Ziegler, Mohrinn, wie Anm. 41, 78.

57 Ebd., 78.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Major: Ganz London wird mit Fingern auf dich und Joni deuten.
Georg: So ziehe ich nach Afrika, wo alle Jonis Farbe tragen und wo es keinen Mohren befremden wird, daß die Mohrinn Joni einen Weißen liebt.[58]

Mit diesem Finale fügt Zieglers *Die Mohrinn* den zeitgenössisch denkbaren Konstellationen eine neue Facette hinzu: eine ‚gemischte' Ehe. Eine solche ist auf den (Wiener) Bühnen der Zeit durchaus ungewöhnlich, zumal auf der Ebene der Protagonisten.[59] Man fand eher die Lösung, dass eine solche Ehe bereits Vergangenheit sei und daher nicht auf der Bühne gezeigt werden musste (so in Karl Gotthelf Lessings Lustspiel *Die Mätresse*, in dem Otto bereits Witwer ist), oder sich der Schwarze als verkleidet entpuppt (wie Lord Falkland in Treitschkes/Salieris Oper *Die Neger*). Auch das Scheitern einer ‚gemischten' Ehe (samt Parodien dieses Plots) fand in den Othello-Adaptionen den Weg auf die Wiener Bühnen. Das Finale von Zieglers Schauspiel kann daher als durchaus ungewöhnlich bezeichnet werden.

Abschließend sei August von Kotzebues Drama *Die Negersklaven* betrachtet, das in zahlreiche europäische Sprachen übersetzt wurde und eine entsprechend weite Verbreitung fand.[60] 1794 am Mannheimer Nationaltheater uraufgeführt und 1796, knapp zwei Jahre vor Kotzebues Übersiedelung nach Wien, veröffentlicht, gab der Autor dem Drama nicht nur eine auffallende Gattungsbezeichnung („Historisch-dramatisches Gemälde in drey Akten"), sondern schrieb auch einen Vorbericht, in dem er unmissverständlich seinen Anspruch auf die Glaubwürdigkeit und vor allem Realitätshaltigkeit des Beschriebenen hinweist, mithin auch seinen Anspruch, das Theaterpublikum über die Situation der Titelgebenden aufzuklären:

> Der Verfasser ersucht seine Leser, Zuschauer und Recensenten, dieses Stück nicht blos als Schauspiel zu betrachten. Es ist bestimmt, alle die fürchterlichen Grausamkeiten, welche man sich gegen unsre schwarzen Brüder erlaubt, in einer einzigen Gruppe darzustellen. Der Dichter hat blos eingekleidet, aber nicht erfunden. Raynals histoire philosophique, Selle's Geschichte des Negerhandels, Sprengel vom Negerhandel, Iserts Reise nach Guinea, der famose Code noir, und einige in periodischen Schriften zerstreute Aufsätze haben

58 Ebd., 63.

59 Das ‚gemischte' Paar in Treitschkes/Salieris Oper *Die Neger*, John und Betty, sind Nebenfiguren (bzw. das ‚niedere Paar').

60 Weitere Übersetzungen und Nachdrucke: 1796 (englisch, schwedisch, niederländisch), 1802 (Nachdruck in Wien), 1799 und 1805 (polnisch), 1802 (ungarisch), 1802–1828 (fünf russische Übersetzungen), 1842 (rumänisch) etc.; vgl. auch die Rezension der Neuausgabe auf literaturkritik.de: Pierre Mattern, „Dem Sklaven meine Bruderhand – aber wie?". In: literaturkritik.de, online unter: https://literaturkritik.de/von-kotzebue-die-negersklaven-dem-sklaven-meine-bruderhand-aber-wie,26441.html (29.12.2023); zu Kotzebues Drama siehe auch: Birgfeld / Bohnengel / Košenina (Hg.), Dramen, wie Anm. 38, 150f.; Lentz, „Wer helfen kann, der helfe!", wie Anm. 19, 107–132.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> ihm den Stoff geliefert. Er muß mit einem lauten Seufzer bekennen, daß leider keine einzige Thatsache in diesem Stücke vorkömmt, die nicht buchstäblich wahr wäre. Selbst die Catastrophe hat sich zugetragen, und Adas lezte Erzählung ist aus Raynal entlehnt. Das Gebet der Sklaven am Grabe ihres Herrn, ist eine rührende Anecdote, welche von dem großen und guten Albuquerque erzählt wird. – Der Verfasser schämt sich nicht zu gestehen, daß er, während er dieses Schauspiel schrieb, tausend Thränen vergossen hat. Wenn des Zuschauers Thränen sich mit den seinigen mischen, so ist seine Mühe belohnt. – Noch ein Wort von den Negern überhaupt. Es giebt Philosophen und Affterphilosophen, welche glauben, die Natur habe den Neger in Ansehung seiner moralischen Fähigkeiten ungefähr eben so vom Europäer unterschieden, wie den Mops vom Pudel. Hier sind zwey wahre Anecdoten.[61]
>
> [Es folgen ebensolche, die die moralische Größe von exemplarischen „Negersklaven" dokumentieren.]

Die Darstellung der gewalttätigen Wirklichkeit auf der Bühne war für Kotzebue erkennbarerweise weniger eine ästhetische als eine politische Frage. Er vertrat den Anspruch, ‚Wissen über Schwarze' seinem Publikum so nahezubringen, dass eine abolitionistische Position gleichsam zwingende Konsequenz des Theaterbesuchs würde. Und tatsächlich nahm Kotzebue mit *Die Negersklaven* „stärker als jeder andere deutsche Autor seiner Zeit – unmittelbaren Einfluss auf die Abolitionismus-Debatte um die Abschaffung der Sklaverei."[62] Welche Wirkung das Stück hatte, wird u. a. daran deutlich, dass sich Kotzebue veranlasst sah, zwei Finali dem Theaterpublikum anzubieten, ein tragisches und ein versöhnliches Ende, und dass ihm der Druck des „historisch-dramatischen Gemähldes" wichtiger war als die zahlreichen bearbeiteten, dabei abgeschwächten Inszenierungen des Stücks: „Da viele Züge in diesem Schauspiele allzugräßlich sind, so ist bey der Aufführung manches Weggelassen worden. Das mag für die Bühne gelten; im Druck aber sah sich der Verfasser genöthigt, alles Weggelassene wieder herzustellen, wenn seine Arbeit anders den Titel eines historischen Gemähldes verdienen sollte."[63]

Ziegler und Kotzebue sind sicherlich die am meisten avancierten Beiträge in der Frage der Darstellung von Schwarzen auf den Wiener Bühnen. In unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft (1804) kam auch die Oper *Die Neger* am Theater an der Wien zur Uraufführung. Von den Diskursen, die bei Ziegler aufscheinen, oder der Kritik, die bei Kotzebue schlagend wird, ist in dieser Oper nichts zu bemerken. Der

61 August von Kotzebue, Die Negersklaven. Ein historisch-dramatisches Gemählde in drey Akten. Leipzig 1796, 3–7. Digitalisat: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/56952/15 (29.12.2023).

62 Kommentar zur Neuausgabe, siehe https://www.wehrhahn-verlag.de/public/index.php?ID_Section=3&ID_Product=1291 (29.12.2023).

63 Kotzebue, Negersklaven, wie Anm. 61, 7.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Chor der Sklaven singt einträchtig mit dem Chor der „Europäer"; der Plantagenbesitzer ist ein pater familiae in christlich idealer Fürsorglichkeit, nur eine Intrige stört das Idyll, das durch das mutige Eingreifen von Lord Falkland, der sich dafür als Schwarzer verkleidet, wieder hergestellt wird, inklusive einer finalen Huldigung der ehelichen Liebe. Die Rezensionen zu dieser Oper geben allerdings einhellig wieder, was das Publikum vermisste: „gänzliche[n] Mangel an Neuheit"[64] attestierte man dem Plot. Das Wiener Publikum erwartete offenbar anderes, zumal der Titel auf einen hochaktuellen Diskurs verwies. Die Produktion verschwand daher nach wenigen Aufführungen wieder vom ohnehin rasch wechselnden Spielplan des Theaters – nur um ein Jahr später (1805) in einer interessanten Metamorphose wieder aufzuerstehen: nun war das Unrechtssystem nicht mehr die Plantagenwirtschaft (sondern ein spanisches Staatsgefängnis), und die rettende Hauptfigur verkleidet sich nicht mehr als Schwarzer (sondern als Mann). Ein Schüler Salieris zeichnete diesmal für die Komposition verantwortlich: Ludwig van Beethoven hatte für das gleiche Theater und das nämliche Sänger:innen-Personal seine erste Oper verfasst: *Fidelio oder Die eheliche Liebe*.

64 [Anonym]: [Rezension über Treitschke/Salier: *Die Neger*], in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12. Dezember 1804, Sp. 174–176, hier Sp. 17.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Eva Kernbauer

Stadtraum, Kunstöffentlichkeit und Kunstdiskurs in Wien um 1800

Der Stadtraum als Entstehungsort für politische wie kulturelle Öffentlichkeit ist ein Faszinosum innerhalb der Imagination der Moderne. An seinen strukturellen Veränderungen lassen sich die historischen Umwälzungen in den Sphären der Politik wie der Kunst um 1800 ablesen. Urbanität ermöglicht das Zusammentreffen von Personen an neuen Orten und in neuen Konstellationen und brachte spezifische Kulturpraktiken und Formen der Soziabilität hervor. Für den Bereich der bildenden Kunst lässt sich dieser Prozess gut an den ersten europäischen Großstädten der Moderne, Paris und London, nachvollziehen. Die regelmäßig veranstalteten Ausstellungen der königlichen Kunstakademie in Paris, die nach ihrem Veranstaltungsort, dem „salon carré" im Louvre so genannten „salons", sind ein bekannter Referenzpunkt, ebenso wie ihr englisches Gegenstück, die ab 1769 einsetzenden Ausstellungen der Royal Academy.[1]

Während die „salons" bei freiem Eintritt zehntausende Menschen innerhalb weniger Wochen anzogen, waren die ebenso gut besuchten Londoner Ausstellungen kostenpflichtig, finanzierten sie doch den Erhalt der privaten „Royal" Academy. Beiden so unterschiedlichen kunstakademischen Settings ist gemeinsam, dass sie nicht nur entscheidend zur Entstehung der wichtigsten modernen Präsentationsform von Kunst beitrugen, nämlich Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, sondern auch zur damit einhergehenden Entfaltung eines öffentlichen Kunstdiskurses. Dies ist ablesbar an der rasch wachsenden Zahl an Broschüren, Kritiken, Bild- und Textkommentaren, die Kunst umso mehr als Angelegenheit der urbanen Öffentlichkeit reklamierten, als sich deren veranstaltende Körperschaften – in Paris unfreiwillig, in London freiwillig – mit der staatlichen Obrigkeit identifizierten. Auch durch diese Publikationen wurde Kunst als eine Sache der Öffentlichkeit positioniert.

Diese Entwicklung hat manche Überschneidungen mit der Entstehungsgeschichte der stadtbürgerlichen Öffentlichkeit, wie sie Jürgen Habermas zuerst im urbanen

1 Thomas E. Crow, Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. New Haven – London 1985; David Solkin, Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England. New Haven – London 1993; Eva Kernbauer, Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Köln – Wien 2011; Paris A. Spies-Gans, A Revolution on Canvas. The Rise of Women Artists in Britain and France, 1760–1830. London – New Haven 2022.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 1a: Gabriel de Saint-Aubin, Vue Du Salon Du Louvre en l'année 1753, Radierung, 1753.
Quelle: The Metropolitan Museum of Art, 371222.



Abb. 1b: Thomas Rowlandson, Exhibition « Stare » Case, handkolorierte Radierung, 1811, New York.
Quelle: The Metropolitan Museum of Art, 388768.

Lese- und Räsonierpublikum der Londoner Coffee-Houses verortet hat.[2] Doch bezog sich die Kunstliteratur und -theorie des 18. Jahrhunderts in Bezug auf die Herausarbeitung einer Imagination moderner Kunstöffentlichkeit zumindest ebenso eindrücklich das Theater als Ort des gemeinschaftlichen Kunstgenusses und -urteils vor Augen, denn so wie dieses ist das Kunstpublikum ein Publikum sicht-

2 Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt/Main 1990. Für den literarischen Raum in Wien vgl. Wolfram Seidler, Buchmarkt und Zeitschriften in Wien 1760–1785. Studie zur Herausbildung einer literarischen Öffentlichkeit in Österreich des 18. Jahrhunderts. Szeged 1994; zum Verhältnis zwischen der von Habermas beschriebenen kritisch-rationalen Öffentlichkeit und dem Kulturpublikum, das etwa Theater und Literatur hervorbrachten: Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen. Institutionen. Texte. Wien – Köln 2023, 61–62, 151–211; zur musikalischen Öffentlichkeit: Martin Eybl, Sammler:innen. Musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität. Wien 1740–1810. Bielefeld 2022.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

barer Präsenz – das nun in der Ausstellung, dem paradigmatischen Ort moderner Kunstöffentlichkeit, vor den Werken und miteinander zusammentraf.

Insbesondere in Frankreich waren die Akademieausstellungen Leistungsschauen sowohl der Künstler:innen als auch, damit einhergehend, der königlichen Kunstpolitik. Immer wieder wurde zu ihrer Beschreibung und Legitimierung das antike Exemplum des „Apelles post tabulam" herangezogen, waren sie doch als Beurteilungsdispositiv zur Anrufung der Öffentlichkeit als Richter konzipiert. Doch im fortschreitenden 18. Jahrhundert, als diese Öffentlichkeit nicht nur aus vereinzelten Kunstkenner:innen bestand, sondern aus einem unterhaltungshungrigen Publikum, das die Ausstellungen als ein urbanes Spektakel unter vielen wahrnahm[3], wurde sie zu einer gefürchteten wie geschmähten, gleichermaßen konkreten wie hypostasierten sozialen Größe, von der sich die Kunstkritiken ebenso häufig distanzierten, wie sie behaupteten, sie fürsprechend zu vertreten.[4]

Im Kontext dieses Bandes stellt sich die Frage, ob die Entwicklung von Ausstellungen und eines damit einhergehenden öffentlichen Kunstdiskurses, wie sie für Paris und London so eindrücklich vor Augen steht, auch für die größte deutschsprachige Stadt, ja das einzige deutschsprachige urbane Zentrum Europas um 1800, nachzuzeichnen ist. Welche Entwicklung nahm Wien bei der Ausbildung der modernen urbanen Kunstöffentlichkeit? Dieser Frage wird dieser Beitrag mit Blick auf das Zusammenspiel von öffentlicher Sichtbarkeit von Kunst und der Entstehung von Kunstkritik bzw. Kunstpublizistik nachgehen.

1. Die Urbanität der Akademie

Urbanität, Zugänglichkeit von Kunst und eine publizistische Infrastruktur: diese drei Faktoren im Verbund sind für die Ausbildung von Kunstrezeption als sozialer Praxisform zentral. Kunstbetrachtung entwickelte sich, wie Joachim Penzel gezeigt hat, in der Verschränkung von Lesen, Sehen und Sprechen[5] und brauchte daher ein wechselseitiges Verhältnis von Ausstellungen und Broschüren[6]. „Nur in Gesellschaft ist es interessant Geschmack zu haben", zitiert Penzel Kant, und dies zeigt sich unter vielen anderen Beispielen auch im Titel des von August Wilhelm und Caroline Schlegel verfassten fiktiven Galeriebesuchs *Die Gemählde. Gespräch* (1799). Die drei

3 Vgl. dazu den Beitrag von Simon Karstens in diesem Band.

4 Kernbauer, Platz, wie Anm. 1.

5 Joachim Penzel, Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914. Münster 2007, mit Verweis u. a. auf Barbara Welzel, Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs. In: Wolfgang Adam / Knut Kiesant / Winfried Schulze et al. (Hg.), Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Wiesbaden 1997, Bd. 1, 495–504.

6 Vgl. zur Entwicklung der Broschüren den Beitrag von Franz M. Eybl in diesem Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

sprechenden, kunstbetrachtenden Personen sind Reinhold, ein Künstler, Waller, ein Theoretiker und Louise, die nicht zufällig als Frau der Konversation, also der Sphäre der Soziabilität zugerechnet wird. „Für alle Künste, wie sie heißen mögen, ist nun doch die Sprache das allgemeine Organ der Mittheilung […]. Also plaudern muß man, plaudern!", sagt Louise.[7] Kunstbetrachtung umfasste auch das Erlernen einer Sprache, die nun erstmals kodifiziert und vermittelt wurde. Richtiges Sprechen war ein soziales Distinktionsmittel, ebenso wie passendes Schweigen.[8]

Außerhalb elitärer Freundeskreise wurde diese Soziabilität durch die Entwicklung des öffentlichen Stadtraums ebenso hergestellt wie von ihr herausgefordert. Stadtplanung und Stadtutopien wurden ab den 1780er Jahren zu einem auch literarisch verarbeiteten Bereich der Repräsentationspolitik.[9] Aufträge der Krone für Platzgestaltung, Denkmäler, auch Altarbilder wurden in Zeitungen, Stadt- und Reisebeschreibungen und anderen Broschüren ausführlich besprochen, im Bewusstsein breiter öffentlicher Resonanz. Aus aufklärerischer Sicht war der Stadtraum aufs engste mit Bildung und Soziabilität verbunden, in Absetzung von grober, „bäurischer" Ungeschlachtheit.[10] Auf diesen auf die Antike zurückgehenden Wortsinn bezog sich Joseph von Sonnenfels im Rahmen eines Akademie-Vortrags mit dem Titel *Von der Urbanität der Künstler,* gehalten im Rahmen einer Preisausstellung unter den Studenten im Jahr 1771. Urbanität implizierte stadtbürgerliche „Weltgewandtheit", Geist, kulturelle Bildung und Aufgeschlossenheit. Weil gerade die Kunst bei der Glättung der rohen Kanten, hin zu „Artigkeit und sanfte[n] Sitten"[11] förderlich war, musste sich das Benehmen der Studenten der Akademie besonders dadurch auszeichnen und auch Offenheit und Gelassenheit im Umgang mit Kritik umfassen. „Urbanität" war quasi als Ausbildungsbestandteil der Akademie konzipiert. Sie förderte den Wettstreit der Studenten untereinander, befähigte sie,

7 August Wilhelm [und Caroline] Schlegel, Die Gemählde. Ein Gespräch von W. In: Athenaeum, 1/2 (1799), 39–151, hier 50.

8 Vgl. zum mündlichen Charakter der Öffentlichkeit in Wien den Beitrag von Martin Eybl in diesem Band.

9 Vgl. zu Stadtplanung und -utopien in Wien u. a. Gernot Mayer, Kulturpolitik der Aufklärung. Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) und die Künste. Petersberg 2021, 121–141.

10 Franz Pröfener, Urbanität. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie online. Basel 2021, online unter: https://www-schwabeonline-ch.uaccess.univie.ac.at/schwabe-xa…F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.urbanitat%27%5D__1704360269214 (22.12.2023).

11 Joseph von Sonnenfels, Von der Urbanität der Künstler. Bey d. feyerlichen Austheilung der Preise, in der k.k. Zeichnungs- und Kupferstecher-Akademie gelesen den 5. März 1771. Wien 1771, 20; vgl. Werner Telesko, Joseph von Sonnenfels und die Publizität bildender Kunst im maria-theresianischen und josephinischen Kulturleben. In: Nora Fischer / Anna Mader-Kratky (Hg.), Schöne Wissenschaften. Sammeln, Ordnen und Präsentieren im josephinischen Wien. Wien 2021, 143–154.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

sich an der Diskussion um künstlerische Qualität (auch der eigenen Arbeiten) zu beteiligen und sich so als diskursfähig zu erweisen. In gewisser Weise bildete die Akademie also eine Art Idealstadt *en miniature*, wobei gerade der Rahmen der Preisausstellung verdeutlichte, dass die Beurteilung der Arbeiten der Studenten (vorerst) ausschließlich intern durch die Professoren und die Kunstadministration geschah, auch wenn die Ausstellung öffentlich zugänglich war und die Preise öffentlich verlautbart wurden.

Wie sich also zeigt, wurden die drei genannten Bereiche Urbanität, Diskursivität und öffentliche Kunstpräsentation als aufs engste verflochten wahrgenommen. Als Zeugen dieser Diskursivität stehen uns heute zahlreiche Texte und Bilder zur Verfügung: Stadtbeschreibungen[12], Künstler:innenverzeichnisse, kunsttheoretische Abhandlungen, Ausstellungs-, Sammlungs- und Auktionskataloge, Kunstzeitschriften, Druckgrafiken, Reproduktionsstichwerke und dergleichen. Es geht also um Bilder und Texte gleichermaßen, wobei manche der Genres und Textsorten neu entstanden. Als Urheberin wie als Adressatin war die Kunstakademie ein Motor für diese Entwicklung, und dies umso mehr, als sie bereits seit dem Direktorat von Jacob van Schuppen (1726–1751) stark am Vorbild der Pariser Académie royale und deren von Colbert rigide durchgesetzten Gründungsgedanken der Ausgestaltung einer Kunstöffentlichkeit orientiert gewesen war. Diesen Prinzipien folgend, wurden in Wien bereits ab 1731 Preisausstellungen unter den Studenten veranstaltet und die Aufnahmestücke der neuen Mitglieder zur öffentlichen Beurteilung präsentiert.[13] Vorgeschrieben waren öffentliche Ausstellungen ab den Statuten von 1751,[14] wobei deren Abhaltung, ähnlich wie in Paris, immer auch von der Nachdrücklichkeit und der Finanzierung durch die Kunstadministration abhing. Mit Wenzel von Kaunitz hatte die Akademie ab 1772 einen Protektor, der die französische Kulturpolitik wirtschafts- wie repräsentationspolitisch als Vorbild, und dementsprechend die Künste als Instrument der Staatslenkung betrachtete.[15] Schon davor, in weiter Ausdehnung seiner Aufgaben als Staatskanzler hinein in die Kulturpolitik, reformierte er die Kunstausbildung in Wien entsprechend dem Verständnis Colberts, das auch in Frankreich seit der Jahrhundertmitte ein Revival erlebte. Kaunitz

12 Vgl. dazu die Einleitung des Bandes.

13 Zur Ausstellungsgeschichte der Akademie vgl. Carl von Lützow, Geschichte der Kaiserlich Königlichen Akademie der Bildenden Künste. Wien 1877 und Eva Kernbauer, „Science magique" und „science pratique". Martin Ferdinand Quadals *Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude*. In: Fischer / Mader-Kratky, Wissenschaften, wie Anm. 11, bes. 235–236, Anm. 20.

14 Lützow, Geschichte, wie Anm. 13, 32, 153, 157. Die Ausstellungen waren zunächst jährlich, dann zweijährlich vorgeschrieben. Im Zeitraum um 1800 fanden sie 1777, 1786, 1790, 1813 und 1816 statt; ab 1826 zweijährlich. Zudem waren im Akademiegebäude permanent Aufnahmestücke und Preisstücke ausgestellt (vgl. Anton von Weinkopf, Beschreibung der Kaiserl.-Königlichen Akademie der Bildenden Künste. Wien 1783.)

15 Mayer, Kulturpolitik, wie Anm. 9.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

nahm umfassende Reformen vor: Er förderte die Gründung der Kupferstecherakademie unter dem (wohl eigens für diese Leitungsaufgabe) in Paris geschulten, progressiven Direktor Schmutzer, die rasch zu einer attraktiven Alternative zur Maler-Akademie wurde,[16] und trieb dann die Vereinigung aller Kunstschulen unter neuen Reglements voran.[17] Diese Maßnahmen standen im Kontext der josephinischen Reformen zur Zentralisierung der Kunst- und Handwerksausbildung und führten zu stärkerem internen Wettbewerb und zur besseren Förderung begabter Künstler:innen, aber auch zu einer stärkeren „Verschulung" der Akademie.

Über die Kupferstecherakademie kamen auch weibliche Mitglieder an die neue Akademie der bildenden Künste und nahmen an den Ausstellungen teil. Darunter waren die international bekannte Malerin Anna Dorothea Therbusch, die Pastellmalerin Gabrielle von Bertrand bzw. Beyer, Kunsterzieherin der Töchter Maria Theresias und Ehefrau des Bildhauers Beyer, die Kupferstecherin Anne Philibert Coulet und die Porträtmalerin Gertrude de Pélichy. Nach der Vereinigung der Kunstschulen 1772 wurden Frauen vorerst nicht mehr aufgenommen, doch blieb die Praxis, sie zu Ehrenmitgliedern zu ernennen.[18] Mehrere Künstlerinnen nahmen daher regelmäßig auch noch im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert an den Ausstellungen teil, darunter die hoch angesehene Porträtistin Barbara Krafft (geb. Steiner), die Radiererin Maria Anna Fischer, die Wachsmalerin Barbara von Kostka und die Stillebenmalerin Johanna Koller.[19]

16 Schon Schmutzers Entsendung nach Paris zu Johann Georg Wille scheint Teil eines umfangreichen Förderprogramms zur wirtschaftlich erstrebenswerten Förderung der Druckgrafik gewesen zu sein, vgl. Mayer, Kulturpolitik, wie Anm. 9, 171.

17 Die Idee einer gemeinsamen Akademie der Künste und Wissenschaften wurde aus Geldgründen nicht umgesetzt. Johann de Marcy, Entwurf einer Akademie der Schönen Künsten und ihrer Verbindung mit den dazu gehörigen Schönen Wissenschaften, zur Vorlage bei Kaiserin Maria Theresia, Manuskript von 1771, vgl. Lützow, Geschichte, wie Anm. 13, 52; Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wien 1967, 32; Mayer, Kulturpolitik, wie Anm. 9, 174–179.

18 1771 wurden Beyer, Coulet und de Pélichy aufgenommen, und insbesondere Beyer stellte regelmäßig aus. Vgl. die online publizierte Serie „Archivist's Choice" auf der Website der Akademie der bildenden Künste Wien, insbes. die Einträge von Ulrike Hirhager, „Adelige Dilettantinnen als Ehrenmitglieder der Akademie", „Weibliche Kunstmitglieder im 18. Jahrhundert" und „Frühe Schülerinnen an der Akademie der bildenden Künste Wien". Online unter: https://www.akbild.ac.at/de/universitaet/universitatsarchiv/archivists-choice/adelige-201edilettantinnen201c-als-ehren-mitglieder-der-akademie#1; https://www.akbild.ac.at/de/universitaet/universitatsarchiv/archivists-choice/weibliche-kunstmitglieder-im-18.-jahrhundert; https://www.akbild.ac.at/de/universitaet/universitatsarchiv/archivists-choice/fruehe-schuelerinnen-an-der-akademie-der-bildenden-kuenste-wien (22.12.2023).

19 Im Ausstellungskatalog von 1813 ist eine Radierung von Maria Anna Fischer erfasst; im Katalog von 1816 drei Blumenstücke von Johanna Koller sowie eines von Barbara von Kostka, die sogar noch in der Ausstellung von 1841 dokumentiert ist.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Auch die Wiener Ausstellungen waren explizit Leistungsschauen zur Sicherung der künstlerischen Qualität. Als sie 1786 und 1790 erstmals in akademieeigenen Räumen stattfinden konnten, und dazu jeweils Verzeichnisse der Exponate publiziert wurden, lag der Vergleich mit den Pariser „salon"-Ausstellungen nahe. In einem Reisebericht heißt es: „La bonté du Souverain, qui permet à de jeunes artistes de s'y former, ne contribue pas peu aux progrés de la Peinture; d'autant plus qu'un college des Jésuites, voué entierement à l'Académie & à l'Ecole de Peinture, leur fournit des salles spacieuses pour y exposer comme au Louvre, les Tableaux qu'ils croyent dignes de l'attention du Public."[20]

Die beiden ersten größeren Ausstellungen von 1786 und 1790 sind die ersten – und meinen Recherchen nach die einzigen –, zu denen jeweils eine Kritik erhalten ist; verfasst vermutlich von derselben, ungenannt bleibenden Person.[21] Nur jeweils eine Ausstellungskritik also – das ist auffallend wenig, und auch wenn wohl nicht alle jemals publizierten Broschüren erhalten sind, deutet dies doch darauf hin, dass die Zahl der veröffentlichten Kritiken in Wien gering war.[22] Die Gründe dafür liegen einerseits darin, dass die Wiener Ausstellungen sich auch kriegsbedingt nicht in gleichem Maß zu Großereignissen wie ihre Gegenstücke in London und Paris entwickeln konnten, und damit wohl schlicht der Kreis potentieller Leser:innen gering war, und andererseits, wie zu sehen sein wird, an der in Wien restriktiveren, von Seiten der Kunstakademie gezielt genutzten Zensur.[23]

Dabei scheinen sich die beiden 1786 bzw. 1790 verfassten Kritiken klar an französischen Vergleichsbeispielen orientiert zu haben. Sie sind vielleicht als frühe

---

20 János Fekete de Galantha, Esquisse D'Un Tableau Mouvant De Vienne Tracé Par Un Cosmopolite. o. O. 1787, 69. „Die Güte des Souveräns, die es jungen Menschen erlaubt, sich darin auszubilden, trägt in nicht geringem Maß zum Fortschritt der Malerei bei; und dies umso mehr, als ein Jesuitenkonvent, zur Gänze der Kunstakademie und -schule gewidmet, ihnen großzügige Räumlichkeiten bietet, um so wie im Louvre, die Gemälde auszustellen, die sie der Aufmerksamkeit des Publikums würdig erachten." (Übers. d. A.); auch Pezzl erwähnt die Ausstellungen: Johann Pezzl, Skizze von Wien. Wien 4 (1787), 606: „Von Zeit zu Zeit wird auch eine öffentliche Ausstellung neuer sehenswürdiger Stüke von bereits vollendeten hiesigen Künstlern, und andern akademischen Mitgliedern, in dem grossen Modellsaal und einigen Nebenzimmern veranstaltet, und ein eigener Katalog darüber gedrukt."

21 [Anonym], Freimütige Kritik über die in dem Modellsaale der k.k. Akademie bildender Künste ausgestellten Gemälde. Von einem Kenner der Kunst. Wien 1786; [Anonym], Freymüthige Kritik über die in der k.k. Akademie der bildenden Künste ausgestellten Kunstwerke. Von einem Kenner der Kunst. Wien 1790 (wiederabgedruckt 1791 in der Berliner Zeitschrift *Olla Potrida*). Die Schreibweise der Titel der beiden Kritiken ist also leicht unterschiedlich.

22 Ein Vergleichswert: Alleine für 1785 sind aus Paris 40 Kritiken erhalten, vgl. Neil McWilliam (Hg.), A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration. 1699–1827. Cambridge 1991, 85–90.

23 Zur Zensur: Leslie Bodi, Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. Wien – Köln – Weimar 1995, bes. 43–57; Wolf, Glanz, wie Anm. 2, 87–120.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0


Freimütige Kritik
über die
in dem Modellsaale
der k. k. Akademie bildender Künste
ausgestellten Gemälde.
Von einem
Kenner der Kunst.
Artificem commendat opus.
Wien,
bei Sebastian Hartl, Buchhändler und Buchbinder
in der Singerstraße. 1786.
111644-A

Abb. 2: Frontispiz, Freimütige Kritik über die im Modellsaale der k.k. Akademie bildender Künste ausgestellten Gemälde, von einem Kenner der Kunst, Wien: Sebastian Hartl, 1786. Quelle: Wienbibliothek im Rathaus.

Beispiele ihrer Art literarisch etwas weniger ambitioniert als manche der dortigen vorrevolutionären Blütezeit, aber ebenso darauf bedacht, nicht nur belehrend, sondern auch unterhaltsam zu sein. Die Frontispize enthalten kleine Karikaturen zur Kunstkritik: Die „Freimütige Kritik" von 1786 zeigt einen kleinen Satyr, der eine amüsante Gegenfigur zu dem von ihm betrachteten Porträt der Opernsängerin Celeste Coltellini mit einer Laute bildet, gemalt von Joseph Hickel (Abb. 2).

Die Kennzeichnung des Porträts als Nr. 20 verweist auf die Nummerierung im Exponatverzeichnis der Akademie, dem es sich so als ein parallel zu lesender Kommentar anbietet. Man konnte also mit der Kritik in der Hand durch die Ausstellung gehen und dann dieses anstatt oder als Ergänzung zu dem ohnehin dürftigen Verzeichnis der Akademie konsultieren.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Ganz ähnlich wie die Pariser Beispiele beginnt auch die Wiener Broschüre mit der Kritik an einer anderen Ausstellungsbesprechung, um ihren eigenen Zweck zu legitimieren, entsprechend einem gängigen Topos der Kunstkritik im 18. Jahrhundert. Diese andere, ungenannt bleibende Besprechung verfehle ihren eigentlichen Zweck, indem sie sich um die Schilderung der Charaktere kümmere, doch

> ihre Werke unbeurtheilt läßt, die doch nur zum Beurtheilen aufgestellt sind, und worüber eigentlich das Publikum einiger Erläuterung bedarf. Ich will mich also um die Person der Herren Maler selbst nicht bekümmern, ich will nur ihre öffentlich zur Schau ausgestellten Kunstarbeiten betrachten, darüber meine guten und üblen Meinungen dem Publikum so faßlich als ichs kann, mittheilen, und werde auf solche Art demselben so viel leisten, als man von mir verlangen darf.[24]

Es folgen Besprechungen der ausgestellten Gemälde, mit Lob, Kritik und Verbesserungsvorschlägen. Zu dem am Frontispiz gezeigten Porträt heißt es etwa: „Nicht besser ist das Portrait der Mademoiselle Coltellini. Ihr Kleid ist von gefärbten Gipse, ihr Sommerhut von gemalnen Tragant [Gummi, Anm. d. A.]. Todt liegt um sie die Landschaft wie zur Mitternachtsstunde; und zum besten gerathen und fleissigsten ausgearbeitet ist die Laute; die Landschaft also samt der Mad. Coltellini ist nur das Nebenwerk.“[25]

Die Laute also, die auch am Frontispiz deutlich sichtbar dargestellt ist, ist das eigentliche Hauptwerk des Porträts. Nicht viel besser beurteilt wird Francesco Casanovas Porträt des Protektors der Akademie, Wenzel von Kaunitz. Casanova hatte insgesamt zwei Gemälde eingereicht, von denen das Kaunitz-Porträt erhalten, das Tiergemälde immerhin durch Reproduktionen bekannt ist.

> Das Portrait unsers ehrwürdigen Herrn Fürsten Kaunitz von Franz Kasanova gemalen, mag immer für ein gutes Bild gelten, obwohl wir nicht glauben können, daß er sich nach Wouwermann [Philips Wouwerman] gebildet habe, weil er dann gewiß nicht das Pferd des Fürsten so plump, wie ein Zugpferd gemacht hätte. Die Landschaft für sich selbst ist ganz artig, aber das Portrait des Fürsten taugt nicht in diese Landschaft, den die ganze Figur wird von ihr zusammengedrückt. Die Luft ist zu schwer, und windet sich wie eine Dampfwolke ober dem Kopf des Fürsten herum [..].
> Das Bild aber, worauf ein wilder Stier sich zeigt, welchen die Hunde anbellen, verdienet allgemeine Bewunderung, und macht mich froh seyn, daß wir einen Künstler von seinen Talenten unter uns haben.[26]

24 [Anonym], Kritik 1786, wie Anm. 21, 4–5.

25 Ebd.

26 Ebd., 8–9.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 3a Francesco Casanova, Porträt von Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg zu Pferd, 1786, Öl auf Leinwand, 238 x 198. Quelle: Sammlung Liechtenstein.



Abb. 3b Nikolaus Rhein nach Francesco Casanova, Der wütende, zwei Hunden entgegenstürzende Stier, Radierung. Quelle: Sammlung Liechtenstein.

Die Broschüre endet mit Bemerkungen, welche Künstler *nicht* ausgestellt hatten, und Mutmaßungen darüber, wieso. Sie zeigt beste Kenntnisse über die interne Situation an der Akademie und ist auch darin den Pariser und Londoner Beispielen ähnlich, die häufig von „interessierten" Parteien verfasst wurden und zuweilen noch viel heftigere persönliche oder politische Angriffe bargen. Doch möglicherweise reichte schon die „Freimütigkeit" dieser beiden Schriften aus, dass im Zuge der nächsten Ausstellung 1790 Zensurmaßnahmen ergriffen wurden, und generell war die Pressefreiheit ja zu diesem Zeitpunkt wieder eingeschränkt worden. In den Verwaltungsakten der Akademie findet sich das folgende Gesuch des Protektors (Kaunitz) an den Präses der Studien- und Bücherzensur-Hofkommission Gottfried van Swieten vom 15. November 1790:

> In gewisser Zuversicht, daß der Herr Präses der Studien, und Büchercensur-Hofkommission Freyhr. v. Swieten gleichwie von dem Nutzen einer vernünftigen und bescheidenen Kritik im Fache der Wissenschaften und Künste, also auch von dem Nachtheile überzeugt, den grobe und allen sittlichen Wohlstand verletzende Kritiken verursachen können; sindt [~~sich~~] der Fürst v. Kaunitz-Rietberg als Protektor der Akademie bildender Künste, [~~sich~~] durch die Anzeige, daß einige ihrer Mitglieder mit dem ebenbemerkten widrigen Loose bedroht sind, sich veranlaßt, derselben Konvenienz

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> dem genannten Freyherrn in so weit zu empfehlen, daß in der Kritik, welche über die in der Akademie zur Schaue aufgestellten Kunstwerke in Druck erscheinen soll, alle schimpfliche die Personen [~~selbst~~] der Künstler mehr als ihre Werke treffenden Züge bey der Censur nicht passirt werden mögen.[27]

Die Antwort folgte am 19. November:

> Mit dem Wunsche, den Seine fürstlichen Gnaden in Ansehung der öffentlichen Kritiken über die akademischen Kunstwerke zu äußeren beliebt haben, stimmen die Censursvorschriften vollkommen überein. Der Freyherr von Swieten hat demnach nur deren genaueste Beobachtung den Censoren wieder empfohlen, und da er auch, um Seiner fürstlichen Gnaden seine ehrfurchtsvolle Rücksicht zu bezeigen, unmittelbar selbst darauf sehen will, so darf er sich versichert halten, daß über diesem Gegenstand nichts im Drucke erscheinen werde, was zu gegründeten Klagen Anlaß geben könnte.[28]

Da die Kritiken ja immer Werken namentlich bekannter Künstler:innen galten, konnte man sie rasch als persönliche Angriffe einstufen. Dass die Kritiken anonym erschienen, während die Namen der Künstler:innen bekannt waren, fand man auch an den Akademien in London und Paris unerträglich; allerdings war Anonymität dort, und möglicherweise auch in Wien, nicht mehr als nominell. Sie wurde nicht nur, und zuweilen nicht einmal vorrangig, zur Verbergung der Identität der Autor:innen eingesetzt, sondern auch als rhetorisches Mittel, um zu verdeutlichen, dass die Stimme der Öffentlichkeit vertreten werde, nicht die eigene, private Meinung. Die Anonymität war also auch ein gerade für die Textsorte Kunstkritik konstitutives Stilmittel. Doch wenngleich im Verständnis der Aufklärung das Kunsturteil eine bürgerliche Übung war, die auf politisches Raisonnement vorbereiten oder zumindest Formen der Auseinandersetzung im rationalen Gespräch fördern sollte, die dann auch in anderen Bereichen des gemeinschaftlichen Lebens wertvoll werden konnten: Nicht nur in Wien, sondern auch international taten sich die Kunstakademien schwer, dieses an die Außenwelt abzugeben.

Es ist anzunehmen, dass Kaunitz' Gesuch und van Swietens Bemühen um Unterbindung weiterer Schriften erfolgreich waren. Immerhin war am Ende der zweiten Kritik eine Fortsetzung zu derselben Ausstellung von 1790 angekündigt,[29] von dieser sind aber keine weiteren Spuren erhalten. Dabei hätte es vermutlich durchaus Interesse an einer solchen Publikation gegeben. Denn der Umstand, dass die Akademie selbst keinen vermittelnden Katalog zur Verfügung stellte, sondern nur

27 Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien (UAAbKW), VA 1790, fol. 120.
28 Ebd., fol. 119.
29 [Anonym], Kritik 1790, wie Anm. 21, 32.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

eine knappe, nummerierte Exponateliste mit kurzen Titel- und Maßangaben, und damit das Publikum kein Stück belehrte, wurde auch von anderer Seite kritisiert.[30] Diese dürftigen Listen enthielten kein Vorwort, keine Aussage über die Funktion der Ausstellungen, sie adressierten das Publikum überhaupt nicht. Eine eigene Textsorte wie etwa den Ausstellungskatalog hat die Wiener Akademie zu diesem Zeitpunkt also nicht entwickelt, anders als die Pariser oder Londoner Kunstinstitutionen, an deren Vorworten sich klar die Entwicklung einer spezifischen Rhetorik der Adressierung der Öffentlichkeit ablesen lässt, und in denen die Funktion der Ausstellungen, des Kunsturteils und der Kritik abgehandelt werden.

Diesem Manko versuchte die „Freymüthige Kritik" von 1790 zu begegnen. Ganz im Unterschied zur Einsilbigkeit der Akademieliste enthält sie ein sechsseitiges Vorwort, das die Prinzipien der Kritik erklärt und die eigene Kompetenz von derjenigen von Amateur:innen und Künstler:innen abgrenzt. „Liebhaber und Künstler im buchstäblichen Verstande, wenn sie nicht mit dem scharfen Auge des partheylosen Kenners begabt sind, können über Werke der Kunst kein entscheidendes Urtheil fällen […]."[31] Den Liebhaber bestimmt das Gefühl; der Künstler ist nicht zu theoretischer Reflexion über Kunst fähig.

> Eben so wenig darf ein Künstler, der sonst nichts als Künstler ist, welches doch sehr oft eintrift, über Werke der Kunst richten, den er verstehet meistens nur das mechanische der Kunst, und da es ihn schon sehr viel kostet es in Ausübung derselben zur Vollkommenheit zu bringen, so bleibet ihm selten so viele Kraft und Zeit übrig durch das Schöne ausser der Kunst, wie der Kenner, zu betrachten. Er weiß wohl, in wie fern die Natur getroffen ist, er kann aber nicht entscheiden, in wie fern man die Natur treffen soll, und in wie fern man in der Wahl des getroffenen Gegenstandes glücklich war.[32]

Als Kritiker muss man über eine andere Form von Genie verfügen:

> Allein um ein solcher Mann zu werden, muß man sich nicht nur durch mehrere Jahre mit dem Studium der Kunst bekannt machen, sondern auch so zu sagen mit einem eigenen Genie für dieses Fach geboren seyn; welches aber so selten als das Genie des Künstlers selbst ist. [..] Partheylichkeit und Zelotenhitze verunreinigen die Kritik. Ich bin frey von beiden, und habe über das Gute und Schöne in der Kunst gedacht. Lob und Tadel find hier Resultate meiner Ueberlegung, aus der Fülle des Herzens niedergeschrieben. Dessen ungeachtet aber binde ich Niemand meine Worte als Evangelien auf.

30 [Anonym], Über Kunst und Künstler in Österreich, Wien 1791, 21.

31 [Anonym], Kritik 1790, wie Anm. 21, 3.

32 Ebd., 4–5.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Der Nichtkennner soll über das, was ich sage, nachdenken, und sich überzeugen, der Kenner kann mich berichtigen, wo ich irre, der Künstler aber mag sich dort verbessern, wo ich Recht habe, ohne dadurch etwas von seinem Ruhme zu verlieren.[33]


Freymüthige Kritik
über die
in der k. k. Akademie
der bildenden Künste
ausgestellten Kunstwerke.

Von einem
Kenner der Kunst.

Artificem commendat opus.

Wien
bei Sebastian Hartl, Buchhändler und Buchbinder in der Singerstrasse. 1790.

111643-A

Abb. 5 Anonym, Freymüthige Kritik über die in der k.k. Akademie der bildenden Künste ausgestellten Kunstwerke, von einem Kenner der Kunst, Wien 1790.
Quelle: Wienbibliothek im Rathaus.

Alleine diese Zeilen dieses Einzelexemplars zeigen das Potential, das der akademische Ausstellungskatalog wohl aus strategischen, institutionspolitischen Gründen verfehlte. Wieder zeigt das Frontispiz eine kleine Karikatur (Abb. 5). Diesmal flüstert der uns bereits bekannte Satyr dem Kritiker, und damit wohl der autorschaftlichen

33 Ebd., 6–7.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Identifikationsfigur, ein. Die beiden stehen diesmal vor einem Schauspielerporträt, das im Text über mehrere Seiten als besonders gelungen besprochen wird, wenngleich Hängung und Beleuchtung ihm schadeten, wie es heißt.[34] Überhaupt wird die Präsentation der Exponate ebenso besprochen wie die Kunstwerke selbst, das Fernbleiben einzelner Akademiker:innen ebenso wie ihr Leistungsabfall oder -anstieg seit der letzten Ausstellung. Dabei ist nicht nur das jeweils gefällte Urteil interessant, sondern die schlichte, aber frappierende, damit zum Ausdruck gebrachte Realität, dass die Mitglieder der Akademie überhaupt von außen beurteilt wurden.

2. Kunst und Kritik im Stadtraum

In der Ausstellung von 1790 war auch ein (in der Broschüre nicht besprochenes) Gruppenporträt der Akademiker des mährischen Künstlers Ferdinand Quadal ausgestellt (Abb. 6), gemeinsam mit seiner Reproduktion in Mezzotinto.[35]

Quadal war in den 1770er und 80er Jahren Mitglied mehrerer europäischer Akademien und stellte auch in London und Paris aus; das Gruppenporträt im Aktsaal war ihm vermutlich von einem verwandten Londoner Beispiel von Johann Zoffany ein Begriff: Die Akademie präsentierte sich im neuen Gebäude in dem Frauen unzugänglichen, bestens ausgestatteten Aktsaal, dem Herzstück der Ausbildung. Sie alle sind bei der Arbeit gezeigt, als eine professionell organisierte, diesen Ausbildungsprinzipien verpflichtete Gruppe, die sich am Ideal der Antike und am Naturstudium misst. Wie dieses Bild veranschaulicht, waren die akademischen Künstler also in besonderem Maße der öffentlichen Sichtbarkeit, und damit auch der Kritik ausgesetzt. Kunst wurde ein Themenbereich innerhalb einer breiter gefassten kulturellen Sphäre, in Periodika wie Felix Franz Hofstätters *Magazin der Kunst und Litteratur* (1793–96) oder in den regelmäßigen Kunstnachrichten etwa der *Annalen der Literatur und Kunst* (1803–1812). Sie brachte auch Persönlichkeiten hervor, die selbst publizierten, wie die *Monatschrift von bildenden Künsten* des Silbergraveurs Hieronymus Rigler zeigt,[36] ebenso wie größer angelegte Publikationsprojekte wie die (dann doch nur in zwei Bänden 1801 und 1802 erschienen) *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten* des Archivars der Akademie, Hans Rudolf Füssli, oder Adam von Bartschs Schriften zur Druckgrafik, darunter sein Referenzwerk *Le peintre graveur* (1803–1821). Füsslis Nachfolger

34 Ebd., 29–31.

35 Zu diesem Gemälde: Eva Kernbauer, „Science magique" und „science pratique": Martin Ferdinand Quadals *Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude* (1787). In: Fischer / Mader-Kratky, Wissenschaften, wie Anm. 11, 231–245.

36 Hieronymus Rigler (Hg.), Monatschrift von bildenden Künsten. Gedanken über die Schönheit, Wien 1782.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 6: Martin Ferdinand Quadal, Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude, 1787. Quelle: Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. 100.

an der Akademie, Ellmaurer, publizierte Kunstnachrichten aus Wien in der kurzlebigen Zeitschrift *Prometheus* (1808). In kleinerem Maße betätigten sich auch bekannte Akademiker wie Füger und Beyer publizistisch.[37] Ambitionierte theoretische Entwürfe geschahen eher außerhalb der Akademie, wie etwa Friedrich Schlegels[38] Kommentar zu einer Rede Metternichs vor ihren Mitgliedern im Jahr 1812, die eine Auseinandersetzung über das Verhältnis von freier und angewandter Kunst enthält.[39]

Die Schattenseite, wie die Akademie es empfand, der neuen Exponiertheit verdeutlicht eine Publikation, die 1809 unter dem Namen Johann Joseph R. Langen-

37 Heinrich Füger / Jacob Egger, Versuch eines allgemeinen Maasstabes zum Zeichnen der Köpfe. Nürnberg 1802; Wilhelm Beyer. Österreichs Merkwürdigkeiten, die Bild- und Baukunst betreffend. Wien 1779; ders., Bildsäulen und Wasserspiele in dem Kais.-Königl. Garten zu Schönbrunn, aus Marmor gehauen von Wilhelm Beyer, k.k. Statuarius und Rath der k.k. Akademie. Wien 1779; ders., Die neue Muse oder der Nationalgarten, Wien 1784. Während des Direktorats Zauner (1806–1815) wurde die Einrichtung eines Lehrstuhls für die Theorie der Kunst diskutiert, nicht zuletzt zur Institutionalisierung des Kunstdiskurses (UAAbKW, VA 1811, fol. 71–74; VA 1812, fol. 491, 553, 554, 612, 622–625; VA 1813, fol. 22).

38 Vgl. dazu den Beitrag von Daniel Ehrmann in diesem Band.

39 Friedrich Schlegel, Allgemeine Bemerkungen. In: Aussichten für die Kunst in dem österreichischen Kaiserstaat. In: ders.: Deutsches Museum 1/3 (1776), 281.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

höffel publiziert wurde. Als Verlagsort ist London angegeben, was darauf schließen lässt, dass dem Verleger die streitbare Natur der darin publizierten vier Aufsätze bewusst war.[40] Langenhöffels Tirade gegen die renommiertesten Künstler und bekanntesten Kunstwerke der Zeit, darunter Antonio Canovas Grabmal für die Erzherzogin Marie Christine in der Augustinerkirche, zwei Altarblätter von Füger und Maurer für die kleine Burgkirche und öffentliche Skulpturen von Zauner, Fischer und Beyer war möglicherweise von persönlicher Verbitterung motiviert; der Ton der Schrift ist außergewöhnlich scharf. Gleich zu Beginn stellt der Autor klar, dass es nicht darum gehe, in den Lobeskonsens einzustimmen, sondern Fehler aufzuzeigen, die nicht hätten passieren dürfen:

> Das Gemälde von Füger stellt den predigenden Johannes in der Wüste vor. Dieser Johannes ist ein unmännliches sehr fehlerhaftes Gebilde. Sein Leib ist unten mehr als um den Viertheil der Kopfslänge zu breit. Der obere Theil des linken Arms ist zu lang, und die Beine sind zu dünn. Die Form des rechten Arms von der Schulter bis an den Ellenbogen ist unedel, und die Extremitäten sind alle ohne anatomische Kenntnis und unrichtig gezeichnet. Im ganzen Gemälde sind nirgend schöne und edle Formen wahrzunehmen. Das Gesicht des Predigers ist geistlos, und ohne alle ihm eigen seyn sollende Karakteristik, an dem die Gesichtsspäher (Phisiognomisten) nichts zu erforschen finden werden.
> Das im Vorgrunde kniende Frauenzimmer hat zu lange Arme und auch ein geistloses Gesicht. Auch ist der hinter ihr liegende junge Mensch gegen die Hauptfigur zu groß. Die Zusammensetzung ist nicht malerisch angeordnet. Das Ganze ist zu flach und ohne das erforderliche Helldunkel gemalt. Die Gewänder haben auch keine schöne malerische Faltenwürfe, und alles übrige keine Bestimmtheit. Als ehemaliger Miniaturmaler wäre diesem Artist zu rathen, blos kleine Figuren zu malen, worin das Fehlerhafte weniger bemerkbar ist, und wodurch der Ruf seiner genialischen Verdienste wenigstens unbeschadet bliebe.[41]

Nach diesem leicht als pedantisch und missgünstig abzuqualifierenden Auftakt wird die Argumentation etwas komplexer und bezieht auch fehlerhaftes Quellen-

40 Johann Joseph R. Langenhöffel, Bemerkungen über die zu Wien öffentlich zu sehenden neuen Arbeiten von Füger, Maurer, Fischer, Canova und Zauner. London 1809; bereits davor, im Jahr 1787, hatte Langenhöffel in einer Schrift Verbitterung über die Düsseldorfer Akademie zum Ausdruck gebracht: [Johann Joseph R. Langenhöffel], Nachricht von Herrn Langenhöffel in Mannheim. In: Johann Georg Meusel (Hg.), Museum für Künstler und für Kunstliebhaber. Oder die Fortsetzung der Miscellaneen artistischen Inhalts. Bd. 1, Mannheim 1787, 14–20; für Meusels *Miscellaneen artistischen Inhalts* dürfte Langenhöffel bereits davor Beiträge verfasst haben. In Wien publizierte er 1803 bei Wallishausser ein *Verzeichniß der vornehmsten Kunstwörter zum Nutzen der angehenden und mancher nicht angehenden Maler.*

41 Langenhöffel, Bemerkungen, wie Anm. 40, 6–7.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

studium bzw. fehlende historische und philologische Bildung mit ein. Konstant aber bleibt das vernichtende Urteil. Es erstaunt wenig, dass die Schrift selbst auf Missbilligung traf. Eine Kurzkritik in den *Annalen der österreichischen Literatur* spricht von „Anmassung [sic!], Absurdität und Unwahrheit."[42] Der als Autor angegebene Johann Joseph R. Langenhöffel, vormals Professor für Malerei an den Kunstakademien in Düsseldorf und Hofmaler in Mannheim, ist wenig bekannt. In Wien ist er in den frühen 1800er Jahren durch ein paar Publikationen greifbar, konnte aber weder an der Akademie noch in der weiteren Wiener Kunstszene Fuß fassen und starb dort vermutlich im Laufe des Jahres 1808.[43]

---

42 Annalen der österreichischen Literatur, Juni 1810, 505.

43 An der Düsseldorfer Akademie hatte Langenhöffel zwischen 1776 und 1782 eine Professur für Malerei bekleidet (vgl. die „Liste ehemaliger ProfessorInnen" auf der Website der Kunstakademie Düsseldorf: online unter: https://www.kunstakademie-duesseldorf.de/de/akademie/130-geschichte, 22.12.2023). Danach, in den 1780er Jahren, war er Hofmaler in Mannheim, dann bis 1799 technischer Direktor der Chalkographischen Gesellschaft zu Dessau. In einer Quelle aus der Mitte des 19. Jahrhunderts ist ausführlich von seinem hochmütigen Wesen und seiner Inkompetenz die Rede; er wird gar für den Niedergang des Instituts mitverantwortlich gemacht. Daran anschließend heißt es, er habe 1805 in Wien „aus Nahrungssorgen" erweiterten Suizid begangen, indem er seinen kleinen Sohn mit in den Tod genommen habe. (Robert Neumann (Hg.), Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschneidekunst und ihre Geschichte. Bd. 3. Wien 1857, bes. 103). Das passt nicht dazu, da das Josefs-Denkmal erst 1807 eingeweiht wurde. Tatsächlich sind die Informationen zu Langenhöffels Tod in den Wiener Archiven bruchstückhaft. Das am häufigsten, auch bei Constantin Wurzbach (Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Bd. 38. Wien 1879) angegebene Todesdatum am 31. Dezember 1807 ist wohl falsch: Dieses ist das Todesdatum des 23jährigen Erwin Langenhöffel, der ebenfalls Maler war (Sterbematrikel von St. Stephan, Buch 38, fol. 305; vgl. die Todesnachricht in der Wiener Zeitung, 6. Januar 1808, 79). Ein Erwin „Langenhöf[f]el" aus „Man[n]heim" hatte am 30. August 1803 den ersten Preis der Akademie der bildenden Künste Wien in der Kategorie historische Handzeichnungen erhalten (UAAbKW, Sitzungsprotokoll (SProt) 1803, fol. 26, 31. Dezember 1803), wobei der Eintrag als Vater einen Maler angibt; es dürfte sich um einen Sohn von Johann Josef gehandelt haben. Ein 16jähriger Egidius „Langenhöfl", dessen Vater als „Professor der Malerey" angeführt wird, war lt. Schülermatrikeln der Akademie am 4. November 1800 als Schüler aufgenommen worden. Das Alter stimmt mit demjenigen von Erwin Langenhöfel überein (UAAbKW, Verzeichniß deren die Accademie bildende Künste in der Mahler-Bildhauer und Landschafts-Schulle frequentirenden Schüllern 1787–1807, Matr. Bd. 3, fol. 70). In einer Quelle zur polnischen Kunst des frühen 19. Jahrhunderts wird von einem in Warschau tätigen Künstler mit Namen Egid Erwin Langenhöffel berichtet, was die These stützt, dass die beiden Einträge aus dem Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien sich auf dieselbe Person beziehen. (Adam Krechowiecki, Egid Erwin Langenhöffel. In: Przewodnik Naukowy i Literacki 39/12 (1911), 1182–1188.)

Am 23. Februar 1808 starb die als Ehefrau von Johann Josef eingetragene Maria Anna Langenhöffel, geb. Monjoye, im Alter von 46 Jahren (Sterbematrikel von Wien, Am Hof, Buch 2, fol. 167); er war also zu diesem Zeitpunkt noch am Leben. Ein Eintrag in der Wiener Zeitung berichtet vom Tod des 9jährigen Sohnes Apolodor am ersten Jahrestag ihres Todes durch Ertrinken in der Donau (Wiener Zeitung, 1. März 1809, 938). Es heißt darin: „Appolodor [sic!] Langenhöffel, Professors S. alt 9 J., sind beyde in der Donau ertrunken gefunden worden." Möglicherweise ist davon irrtümlich

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Unter den von Langenhöffel kritisierten neueren im Wiener Stadtraum öffentlich zugänglichen Kunstwerken war auch Franz Zauners Ende 1807 eingeweihtes Denkmal für Joseph II., und der Autor erwähnt selbst allein zwölf weitere zeitgenössische Publikationen, die diesem bzw. dem Andenken an Joseph II. gewidmet waren.[44] Tatsächlich sind zu keinem anderen öffentlichen Monument um 1800 so viele Besprechungen und Kommentare wie zu Zauners Statue erhalten, so dass sich hier eine Art politisch motivierter Kunstliteratur zeigt. Das große Interesse könnte auch mit der zeitgleich einsetzenden positiveren Bewertung der Regierungszeit Josephs II. zusammenhängen, bzw. in diesem Sinne ausgelegt oder genutzt werden.[45] Dies ist bemerkenswert, da politische Schriften unter dem Denkmantel der Kunstkritik in London wie in Paris gang und gebe waren, und erheblich zu ihrer Popularität beitrugen, aus Wien aber nur wenige Beispiele bekannt sind. Da das Reiterstandbild öffentlich, außerhalb des akademischen Schutzmantels, zugänglich war, gab es wohl weniger Möglichkeiten oder Initiative, diese Schriften zu kontrollieren oder zu unterbinden. Freilich sind die meisten davon, eben mit Ausnahme derjenigen Langenhöffels, positiv, sowohl im Urteil über die Statue wie auch über die Regierungszeit Josephs II., die als Zeit der Freiheit und der kulturellen Blüte dargestellt wird. Diese Popularitätswelle zeigt sich auch darin, dass eine Kopie der Zauner-Statue im so genannten Apollosaal, einem privaten Vergnügungsetablissement am Brillantengrund, ausgestellt war.[46]

Dass der Vergleich mit der Kunstpolitik des späten 18. Jahrhundert die Akademie potentiell direkt treffen konnte, zeigt ein Brief ihres zu Ende seines Lebens quasi kaltgestellten Sekretärs Sonnenfels, der sich 1814 nach eigener Auskunft weigerte, eine geplante Rede an die Schüler der Akademie, wie er sie regelmäßig gehalten hatte, der Zensur vorzulegen.[47] Man befürchte, so meinte er, Kritik am aktuellen

---

der Tod beider, also von Vater und Sohn, abgeleitet worden, doch der Berichtslogik dieser Einträge zufolge ist es wahrscheinlicher, dass „beyde" sich auf die Zeile davor bezieht, in diesem Fall auf einen 17jährigen Maurergesellen, der am selben Tag in der Donau ertrunken gefunden wurde. Das genaue Todesdatum Johann Josef Langenhöffels ist damit immer noch nicht belegt. Spätestens zu Ende desselben Jahres war er aber verstorben (Gläubigeranzeige vom 20. Dezember 1808, Wiener Zeitung, 14. Januar 1809, 193). Sind die Angaben zu Autorschaft und Veröffentlichungsdatum der *Bemerkungen* richtig, dann müssen sie posthum erschienen sein.

44 Langenhöffel, Bemerkungen, wie Anm. 40, 45–48; eine Auflistung weiterer im Zuge der Gestaltung des Josefsplatzes publizierter Schriften enthält: Neue Annalen der Literatur des österreichischen Kaiserthumes, 2. Jahrgang, 2. Band, Juli–Dezember, Wien 1808, 136.

45 Vgl. dazu den Beitrag von Werner Telesko in diesem Band.

46 [Anon.], Kritik über den Apollo-Saal. Nebst einigen rezensirenden Bemerkungen über die bereits erschienen Schilderungen desselben. [s.l.] 1808, 45–47; neben vielen weiteren zeitgenössischen Schilderungen des Lokals.

47 Vgl. dazu die Aufforderung zur Kritik in einem Beamtenlehrbuch von Sonnenfels im Beitrag von Gernot Waldner in diesem Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

System und eine zu positive Darstellung der Regierungszeit Maria Theresias und Josephs II.[48] In einem Eintrag aus Hormayrs *Archiv* aus dem Jahr 1824 wird die positive Einschätzung der josephinischen Ära als aus dem „Ausland" kommend bezeichnet und es werden ironischerweise eben die beiden erwähnten Kritiken von 1786 und 1790 als Belege dafür zitiert, dass damals sowohl schlechte Schriften wie auch schlechte Kunst entstanden sei, von einer Blütezeit also keine Rede sein könne.[49] Die Zensur der Metternich-Ära – Metternich war seit 1810 der neue Protektor der Akademie – erwähnt Hormayr nicht. Insgesamt kam die kunstkritische Publizistik auch aufgrund der kriegsbedingten Ausfälle der Akademie-Ausstellungen, die nach 1790 erst wieder ab 1813 stattfanden, nicht so richtig in die Gänge. Die meisten kunstbezogenen Broschüren um 1800 waren nun öffentlich sichtbaren bzw. zugänglichen Kunstwerken in der Stadt gewidmet.

Davon gab es in Wien viel zu sehen. Johann Pezzl und zahlreiche weitere Autor:innen, ebenso wie Zeitungs- und Reiseberichte schildern übereinstimmend eine bemerkenswert hohe Dichte an öffentlich sichtbaren Kunstwerken, Kunstinstitutionen und Privatsammlungen in Wien, von denen viele zumindest auf Anfrage besucht werden konnten.[50] Zudem war bereits in den 1770er Jahren die kaiserliche Kunstgalerie im Schloss Belvedere neu aufgestellt worden, was nicht nur zur Sichtbarkeit von Kunst, sondern auch derjenigen einer breiten Wiener Kunstöffentlichkeit erheblich beitrug. Die zwischen 1778 und 1781 gezeigte, innovative und mittels eines Sammlungsführers publizierte Hängung Christian Mechels war aus fachlichen wie (hof-)politischen Gründen nicht unumstritten und bildete damit selbst Stoff der Diskussion.[51] Zusätzlich zu dem durch die Katalogisierung und Betitelung der Kunstwerke in Gang gesetzten Verschriftlichungsprozess war die

48 Lützow, Geschichte, wie Anm. 13, 94 und Joseph von Sonnenfels, Brief vom 28. Januar 1814. In: H. M. Richter, Geistesströmungen. Berlin 1875, Cap. XVIII: „Aus Sonnenfels' letzten Lebensjahren", 342–346.

49 Joseph Hormayr, Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst. Bd. 15, 1824, 570.

50 Frimmel schätzt ca. 40 Privatsammlungen um das Jahr 1810, wobei zu mehreren der öffentlich zugänglichen sogar Sammlungskataloge erschienen (Theodor von Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Erster Halbband, Leipzig 1899, 9; 12–13). Im Lichte der jüngeren Forschung zu Wiener Privatsammlungen hat sich diese Zahl als zu niedrig herausgestellt, vgl. etwa: Gernot Mayer, Zu den Anfängen des Wiener Auktionskataloges: Die Kunstsammlung des Komponisten Georg Reutter d. J. (1708–1772). In: Sebastian Schütze (Hg.), Perspektivenwechsel. Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa. Berlin – Boston 2020, 85–111.

51 Zur publizierten Kritik an Mechels Aufstellung etwa: Johann Sebastian von Rittershausen, Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergallerie zu Wien. Bregenz 1785, 23. Vgl. Annette Schryen, Die k.k. Bilder-Gallerie im Oberen Belvedere in Wien. In: Bénédicte Savoy (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland. 1701–1815. Köln – Weimar – Wien 2015, 443–489.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Hängung selbst kunsthistorisch „lesbar" – Mechel verglich sie mit einer Bibliothek und führte dies auch in seinem Führer zur Neuaufstellung aus.[52]

Es war Mechels expliziter Wunsch, ein breites Publikum zu erreichen, was sich mit der Ambition des Kaiserhauses deckte. Die Kunstsammlung war ab 1774 öffentlich zugänglich, doch konnte, nicht zuletzt aus Platz- und Raumnutzungsgründen, erst mit der vieldiskutierten Neueinrichtung im Belvedere ab 1777 explizit ein allgemeines Publikum angesprochen werden.[53] Die Öffnung geschah nicht auf Druck der Bevölkerung oder einzelner Interessensvertretungen, sondern war ein Bestreben von Seiten des Hofes – auch hier spiegelte sich der französische absolutistische Öffnungsanspruch wider, verdeutlicht in Kaunitz' Anliegen, im Belvedere sollten alle, ungeachtet ihrer Standeszugehörigkeit, „Kenner der Kunst" und damit gleichermaßen Empfänger des Glanzes der Krone werden.[54] Gernot Mayer hat unlängst herausgearbeitet, dass diese Öffnung auch durch die Auflösung von Ordensbeständen unmittelbar dringlich geworden sein muss, insbesondere durch die Überstellung von 31 Altarbildern aus der Antwerpener Jesuitenkirche im Jahr 1776 nach Wien, darunter die beiden großformatigen Gemälde von Rubens, *Das Wunder des Heiligen Ignatius von Loyola* und *Die Wunder des Heiligen Franz Xaver*. Diese hätten in der Stallburg nicht nur keinen Platz gefunden, sondern mussten unmittelbar öffentlich zugänglich präsentiert werden, da die umstrittene Auflösung des Besitzes des Jesuitenordens und die Überführung in den Besitz der Krone sichtbar dem Allgemeinwohl der Öffentlichkeit zugutekommen musste, um den Eindruck persönlicher Bereicherung zu vermeiden.[55]

Und tatsächlich wurde die Kunstsammlung bei freiem Eintritt zu einem Anziehungspunkt für ein breites urbanes Publikum.[56] Dies wurde nicht nur positiv beurteilt:

> An den Montagen ist gewöhnlich ein gedrängvolles Getümmel. Eine Mengt Bürgersleute von den untern Klassen, Handwerksburschen, die den Blauen Montag machen, ja sogar

52 Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien. Wien 1783, Vorwort, XI.

53 Zuletzt: Nora Fischer, Öffnung und Öffentlichkeit im Oberen Belvedere um 1800. In: Christian Huemer / Stella Rollig (Hg.), Das Belvedere. 300 Jahre Ort der Kunst. Wien 2023, 118–127 und Debora J. Meijers, Gnade, Vergünstigung oder Recht. Die Zugänglichkeit der k.k. Hofsammlungen in Wien und das Publikum. In: Fischer / Mader-Kratky, Wissenschaften, wie Anm. 11, 215–229.

54 Mayer, Kulturpolitik, wie Anm. 9, 281 sowie ders., Die Museumswerdung der kaiserlichen Gemäldegalerie. In: Huemer / Rollig, Belvedere, wie Anm. 53, 110–117; Nora Fischer beschreibt, wie Kaunitz selbst 1781 in die Hängung eingriff, symmetrische Anordnungen bevorzugend, da diese „allen", den Kennern selbst wie der Menge („multitude") der Besucher:innen gefallen würden. Fischer, Öffnung, wie Anm. 53, 122; Mayer, Kulturpolitik, wie Anm. 9, 227.

55 Mayer, Kulturpolitik, wie Anm. 9, 268–269; Mayer, Museumswerdung, wie Anm. 54, 112–113.

56 Schryen, Bilder-Gallerie, wie Anm. 51, 477.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> geringe Dienstmädchen mit Kindern auf den Armen, besuchen, um den Nachmittag angenehm zu verbringen, die Bildergalerie. Hierin wünschte ich nun wohl eine Abänderung. Die Kinder sind der Gallerie gefährlich: sie betasten manchmal mit schmuzigen Fingern die vortrefflichsten Stüke. Wozu ist auch überhaupt für Kinder die Ansicht der Gallerie? Ich glaube, man könnte, ohne dem Publikum einen Zwang zu thun, Kindern und andern ganz niedrigen Leuten den Eingang verwehren, weil ja eine solche Gemäldesammlung kein Marionettenspiel ist, und man doch weiß, daß dergleichen Leute nichts besseres aus der Ansicht derselben zu schöpfen wissen, als wenn sie aus langer Weile den Gukkasten eines Savoyarden ansähen.[57]

Joseph von Kurzböck berichtet in seiner Beschreibung Wiens aus dem Jahr 1797 davon, dass Spazierstöcke und Degen in der Bildergalerie verboten seien, „weil verschiedene Vorwitzige die Gemälde damit betastet haben. Dieses Verbot ist sehr billig, so man sollte vielen naseweisen Herren, wenn es möglich wäre, ihre Finger ablegen heissen."[58] Auch er betrachtete Kinder als eine Gefahr für die Bilder, und tatsächlich war diesen zumindest zwischen 1787 und 1793 der Zutritt in die Sammlung verboten.[59] Selbst die Studenten der Akademie mussten ab 1798 Empfehlungsschreiben ihrer Professoren vorlegen, um die Bilder im Belvedere an den Schließtagen für das allgemeine Publikum studieren zu dürfen.[60]

Dass im frühen 19. Jahrhundert das Ideal stiller Kontemplation vor den Bildern neu aufgegriffen wurde, ist daher möglicherweise nicht nur ein ästhetisches, romantisches Ideal, sondern auch eine soziale Abwehrreaktion: nur einer homogenen Gruppe sollte Kunst zugänglich sein, die anderen störten, wurden als laut empfunden. Heinrich Füger, ehemals Akademiedirektor und nun Direktor der Gemäldegalerie, forderte 1813 Eintrittskarten (allerdings eher zur Registrierung, sie waren wohl nicht kostenpflichtig gedacht)[61] nebst einer Reduktion der Öffnungstage von drei auf zwei Tage pro Woche für das allgemeine Publikum, damit „den gebildeten Ständen des Publicums […] der Genuss der Galerie umso viel angenehmer werden [wird], der nur bei geräuschloser Betrachtung der Kunstwerke

57 Johann Pezzl, Skizze von Wien 3 (1787), 441–442.

58 Joseph von Kurzböck, Neuester Wienerischer Wegweiser für Fremde und Inländer. Vom Jahre 1797. Wien 1797, 168–169; vgl. Meijers, Gnade, wie Anm. 45.

59 Elisabeth Hassmann (Hg.), Quellen und Regesten zur Schatzkammer, Gemäldegalerie und zu den drei Kabinetten aus dem Bestand des k. k. Oberstkämmereramtes 1777 bis 1787 mit einem Nachtrag zu den Jahren 1748 bis 1776. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 15/16, Wien 2015, bes. 71 (Überblickstabelle zu Öffnungszeiten und Zugangsbeschränkungen der kaiserlichen Sammlungen).

60 Meijers, Gnade, wie Anm. 53, 221.

61 Hassmann, Quellen, wie Anm. 59, 72. Ich danke Nora Fischer und Alice Hoppe-Harnoncourt für den Austausch zur Eintrittspolitik Fügers.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

stattfinden kann."[62] Es gehe darum, bestimmte Gruppen fernzuhalten: „Tagwerker und Kellnerburschen, Wäscher und Kuchelmenscher mit ihren Galanen sowie die gemeinsten Weiber mit halbnackten Kinder [sic!]" und die „willkürliche Zulassung der allergeringsten Volksclassen von der Straße […] für welche Kunst- und wissenschaftliche Sammlungen nicht geeignet sind" zu vermeiden.[63] Tatsächlich konnte Füger sich mit der Reduktion der Öffnungstage durchsetzen, die aber ohnehin erst nach einer kriegsbedingten fünfjährigen Schließung wirksam wurde. Insgesamt wurde die Galerie während der Napoleonischen Kriege fünf Mal evakuiert. Die erste Anzeige in der Wiener Zeitung zur Wiedereröffnung der Galerie von 5. Mai 1818 enthält jedenfalls keine Informationen zu Eintrittskarten.[64]

Insgesamt also war Kunst um 1800 in Wien vielerorts öffentlich zugänglich, und wenngleich die anhaltende Zensur die Entwicklung der Kritik bzw. einer breiteren Unterhaltungsliteratur zum aktuellen Kunstgeschehen verhinderte, so gab es doch aus unterschiedlichen Richtungen Anlass, Kunstbetrachtung und -besprechung zu einer Bildungskompetenz zu machen. Bemerkenswert ist der umfassende Anspruch des Pädagogen Franz de Paula Gaheis, der „jungen Personen meines Vaterlandes diese Fortschritte im Gebiethe der Ästhetik […] erleichtern" wollte, und zwar mit einem durchaus ambitionierten Abriss der wichtigsten kunsttheoretischen und -philosophischen Schriften, der sich an die Jugend beiderlei Geschlechts wandte.[65]

Insgesamt entwickelte sich abseits der Akademie (wenngleich ebenfalls spärlich) ein populärer didaktisch-vermittelnder Kunstdiskurs. Dieser zeigte sich auch in einer bemerkenswerten privaten Institution, die sein Betreiber, Joseph Graf Deym bzw. Joseph Müller, dem von ihm selbstgewählten bürgerlichen Namen folgend, zwischen 1789 Jahren und 1803 regelmäßig via Anzeigen bewarb. Die „Deym'sche Kunstgalerie" befand sich in ihrer erfolgreichsten Phase in der unteren Rotenturmstraße und war ein gewinnorientiertes Unternehmen, das sich durch Eintrittsgelder und Verkäufe finanzierte. Nicht zuletzt, da ihr Betreiber ein als „Hofstatuarius" vom Kaiserhaus und auch von der Akademie geschätzter Hersteller von Gips- und Wachsabgüssen war, enthielt die Galerie beides, und noch mehr: Den höchsten Kunstanspruch vermittelten Gipsabgüsse bekannter antiken Statuen (vor Ort in Rom und Neapel entstanden, wie der Führer durch die Galerie anführte), „etruskische" Vasen sowie Originale und Kopien von älterer und neuerer Kunst (im Führer werden diese bündig zusammengefasst: „Verschiedene rare Gemählde, theils

62 Meijers, Gnade, wie Anm. 53, 224.

63 Hassmann, Quellen, wie Anm. 59, 72.

64 Wiener Zeitung, 5. Mai 1818, 101.

65 Franz von Paula Anton Gaheis, Vorlesungen über die schönen Künste. Für Jünglinge in Bürgerschulen, und zum Privat-Unterrichte für die weibliche Jugend aus gebildeten Ständen bey Beurtheilung öffentlicher Kunstwerke. Wien 1803, Vorrede, vi.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Originalien, theils Kopien, und neuere Kunstwerke“[66]). Dazu kamen lebensgroße Wachsfiguren, Automaten, Uhren, ein „Schlafgemacht der Grazien“ mit teils erotischen Inszenierungen, teils illusionistisch-lebensnahen Reproduktionen bekannter zeitgenössischer Personen, etwa Mitgliedern des Kaiserhauses, und eine anatomische Figur einer Schwangeren. Vermittelt wurden die Exponate über einen einfach geschriebenen Galerieführer mit Informationen zu Herkunftsorten, Ikonographien, kunsthistorischer Bedeutung etc. Die Kunstgalerie war innovativ und ihr Beitrag zur Herausbildung eines breiteren Laienpublikums für Kunst wohl beachtlich, wobei die gemeinsame Präsentation mit technisch beeindruckenden Exponaten, die Bezüge zu Geschichte, Wissenschaft, Musik (es wurden Stücke von Mozart und Beethoven über Spieluhren gespielt), die neuartigen lebensechten Wachsfiguren und Veranstaltungen wie ein 1812 angekündigtes „optisches Theater“ dies unterstützten. Gerade die Verknüpfung von Unterhaltung und Kunstanspruch machte sie zu einer populären Wiener Kultureinrichtung, und zwar für hochgestellte Personen ebenso wie für die breitere Bevölkerung.

Neben den regelmäßigen Annoncen, die das Publikum in seine Galerie locken sollten, lud Deym bzw. Müller auch dazu ein, in seiner Galerie Kunstwerke und mechanische Apparate zu zeigen, die dort auf Wunsch zum Verkauf angeboten werden konnten.[67] Dies ist – theoretisch – eine bemerkenswerte Entwicklung, hätte dies doch eine Alternative zu den zwischen 1790 und 1813 nicht stattfindenden akademischen Ausstellungen dargestellt. Doch ist nicht bekannt, dass Künstler:innen diese Möglichkeit genutzt hätten. Umgekehrt zeigt sich, dass auch die Akademie den Bedarf verspürte, ihren Mitgliedern Verkaufsmöglichkeiten zu bieten, als sie zwischen 1822 und 1834 in ihren Räumen eine Kunsthandlung mit permanenter Verkaufsausstellung einrichtete. Dies wurde allerdings nur kurzfristig verfolgt.[68]

Während die Präsenz von Kunst im Wiener Stadtraum im internationalen Vergleich also beeindruckend war, blieb deren publizistische Wirksamkeit verhalten. Wie zu sehen war, lag dies an mehreren Faktoren: an der extrem restriktiven, im Bedarfsfall sofort einsetzenden und stark präventiv wirkenden Zensur[69], an dem relativ geringen kunsttheoretischen Engagement der Akademie selbst, sowie an den empfindlichen politisch bedingten Lücken der Veranstaltung der Akademie-Ausstellungen um 1800 und der mehrjährigen Schließung der Kunstgalerie im Belvedere. Zumindest bremsten diese Faktoren die Entwicklung einer spürbaren

66 [Anonym], Beschreibung der kaiserl. königl. privilegirten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgallerie zu Wien. Wien 1797, 61; vgl. die regelmäßigen Berichte in der Wiener Zeitung, z. B. 21. Januar 1795, 177; 30. November 1796, 3419; 11. Februar 1801, 461, 814; 22. April 1801, 1420; 20. Mai 1816, 755.

67 Wiener Zeitung, 20. Juni 1812, Nr. 50, S. 953.

68 Lützow, Geschichte, wie Anm. 13, 32, 153.

69 Vgl. zur rückwirkend wirksamen Zensur den Beitrag von Johannes Frimmel in diesem Band.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

kritischen Masse, die sich auch publizistisch als Kunstpublikum positioniert hätte. Die theoretische Reflexion der gesellschaftspolitischen Potentiale einer breiteren Kunstöffentlichkeit, oder etwa die Entwicklung eines von einer breiten Öffentlichkeit reklamierten Kunstbegriff blieben verhalten – was angesichts der tatsächlichen Sichtbarkeit und Zugänglichkeit der Kunst nicht selbstverständlich ist. Die Situation in Wien ergibt also ein komplexes Bild aus vielfältigem privaten Engagement und großer faktischer Offenheit und Zugänglichkeit, bei gleichzeitig geringem Vermittlungsanspruch und theoretischer Ambition. Eine nachhaltige diskursive Entwicklung der Kunstöffentlichkeit im modernen Sinne, die ihre eigene Rolle, Verantwortung und Funktion auch nachhaltig beansprucht hätte, fand in Wien auch zensurbedingt nur vereinzelt statt, wenngleich der Stadtraum, ja selbst der Wiener Hof und seine Kunstinstitutionen, ausreichend Möglichkeiten dazu geboten hätte.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Norbert Bachleitner

Mode, Monarchie – moderne Metropole?

Wien aus der Sicht der Weimarer Zeitschriften *Journal des Luxus und der Moden* und *Paris, Wien und London*

1. Mode als Indikator gesellschaftlicher Veränderungen

1.1 Die Beschleunigung des Wandels

Mode im modernen Sinn eines sich vergleichsweise rasch verändernden Stils von Bekleidung, Schmuck, Mobiliar, Kutschen und diversen Gebrauchsgegenständen bildete sich im späteren 18. Jahrhundert heraus. Dieser Prozess verlief parallel zur Beschleunigung des Wandels des Kunstgeschmacks. Wenig überraschend nahm daher wie in der Literatur und anderen Künsten auch in Modebelangen Paris die Führungsrolle ein, lediglich in England wuchs ein mächtiger Konkurrent heran. Die zunehmende Bedeutung der Mode war eng mit den Möglichkeiten sozialer Mobilität verbunden. Zwar hatte auch in der höfischen Aristokratie ein binnenständischer Konkurrenzdruck geherrscht, grundsätzlich widersprach radikale Veränderung aber den Interessen dieser Klasse, sie gefährdete ihren sozialen Status. Der galant-höfische Geschmack war als Attribut der Person innerhalb der repräsentativen Öffentlichkeit der Höfe tendenziell langlebig.[1] Die Kostbarkeit von Kleidung oder Möbeln und anderer Ausstattung überwog alle Überlegungen des modischen Stils. Erst die Aufstiegsgelüste des Bürgertums, zu dem in dieser Hinsicht auch die sogenannte zweite Gesellschaft der Nobilitierten zu rechnen ist,[2] wie auch die Konkurrenz innerhalb des Bürgertums in seiner ganzen Breite und die nötige Abgrenzung nach ‚unten' verhalfen der Mode zum Durchbruch. So hielt Georg Simmel mit Bezug auf die Mode fest: „Die eigentliche Variabilität des geschichtlichen Lebens liegt deshalb im Mittelstand, und deshalb hat die Geschichte der sozialen und kulturellen Bewegungen ein ganz anderes Tempo angenommen, seit

1 Vgl. Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Darmstadt / Neuwied [10]1979 (zuerst 1962), 20f.

2 Zur großen Distanz, die der Hochadel gegenüber dem nobilitierten Briefadel einhielt, vgl. unter anderem Hannes Stekl, Zwischen Machtverlust und Selbstbehauptung. Österreichs Hocharistokratie vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. In: ders., Adel und Bürgertum in der Habsburgermonarchie 18. bis 20. Jahrhundert. Wien – München 2004, 14–34.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der *tiers état* die Führung übernommen hat."[3] Die Mode ist also ohne Zweifel ein Phänomen, das eng mit der Ausbreitung des Individualismus und generell mit dem Eintritt in die Moderne verbunden ist. Sowohl von Zeitgenossen wie auch von der Geschichtsschreibung wird meist die Französische Revolution als auslösendes Moment für eine Beschleunigung des Geschmackswandels und die Zunahme der Wahlfreiheit in allen Lebensbereichen bezeichnet. Bekanntlich hatten bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Kleiderordnungen den für die einzelnen Stände erlaubten Luxus definiert, sie wurden nun von dem publizistischen Modediskurs abgelöst. Auch im Wien des späteren 18. Jahrhunderts folgte man bereits der Mode; das neue Bürgertum versuchte sich nicht zuletzt durch Kleidung und Habitus nach ‚oben' wie nach ‚unten' abzugrenzen.[4]

1.2 Mode als Mittel der Distinktion und (kollektiven) Identitätsbildung

Die Mode brachte ein Paradoxon mit sich: Wenn man Modetrends bereits früh folgte, konnte man sich qua Distinktion als fortschrittlich präsentieren und sich eine gewisse individuelle Identität verschaffen. Mit zunehmender Verbreitung tendiert eine neue Mode jedoch zur Uniformierung, was dialektisch wiederum neue Moden hervortreibt. Die Träger:innen der Mode bilden dann ein Kollektiv, in unserem Fall die aufsteigenden, das sind im Wesentlichen die bürgerlichen Schichten, deren ständisches Selbstbewusstsein gestärkt wird. Mode kann mithin als Medium der Kommunikation aufgefasst werden, sie markiert über die Bekleidungsgewohnheiten und andere Ausstattungsgegenstände ständische Zugehörigkeit und Distinktion von anderen Schichten und Milieus. Ein bekanntes Beispiel ist der Siegeszug der Werthertracht unter jungen Bürgerlichen im späten 18. Jahrhundert. Damit bei Hof aufzutreten, wie dies Goethe bei seinem Amtsantritt am Weimarer Hof tat, diente der Selbstprofilierung, zugleich war es ein politischer Akt der Auflehnung gegen höfisches Protokoll.[5]

Das bürgerliche Modeideal folgte – als Gegenmodell zur höfischen Mode – den Prinzipien Einfachheit, Bequemlichkeit und Solidität, wobei man sich vor allem

3 Georg Simmel, Philosophie der Mode. In: Michael Behr / Volkhard Krech / Gert Schmidt (Hg.), Georg Simmel, Philosophie der Mode (1905), Die Religion (1906/^{2}1912), Kant und Goethe (1906/^{3}1916), Schopenhauer und Nietzsche (1907) (Gesamtausgabe, Bd. 10). Frankfurt am Main 1995, 9–37, hier 31.

4 Vgl. Karl Vocelka, Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat. Wien 2001, 319f.

5 So Daniel L. Purdy, The Tyranny of Elegance. Consumer Cosmopolitanism in the Era of Goethe. Baltimore – London 1998, 152.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 1 Mode 1701.
Quelle: Journal des Luxus und der Moden 16, Januar 1801, Frontispiz.



Abb. 2 Mode 1801.
Quelle: Journal des Luxus und der Moden 16, Januar 1801, Frontispiz.

an England orientieren konnte.[6] Das *Journal des Luxus und der Moden* (fortan abgekürzt *JLM*) veranschaulichte 1801 den Gegensatz durch einen Vergleich der typisch feudalen Aufmachung von 1701 mit jener der Bürgerlichen von 1801 (siehe Abb. 1 u. 2). Die höfische Mode von 1701 setzte sich aus mehreren Schichten zusammen, sie war viel aufwändiger und detailreicher ausgestaltet, sie schrieb etwa Perücken, kostbaren Schmuck, Besatz mit Spitzen, Goldknöpfe und Schuhe mit Absatz vor, die die Bewegung erschwerten. Die Bekleidung von 1801 wirkt dagegen schlicht, leicht und luftig, die Sandalen und Stiefel mit flacher Sohle sind bewegungsfreundlich.

Ein Bericht über die Mode in Berlin vom April 1791 unterstreicht, dass dort – nach englischem Vorbild – auffällige Unkonventionalität an der Tagesordnung war.

> Der junge Berliner nach der Mode von der feinen, und bey weitem größeren Klasse, trägt vom Morgen bis zum Abend Stiefeln, runden Hut, blauen Rock mit rothen Kragen, in sehr militärischem Geschmacke, und sehr oft schmuzige Wäsche. So gekleidet geht er in Kollegien, aufs Koffeehaus, zu Tische, wieder unter die Linden, ins Schauspiel, und sehr oft in Gesellschaften; denn er geht nur in Gesellschaften, wenn Eltern, Liebschaften oder andere Konvenienzen ihn hinbringen, und kann sich doch darum unmöglich umkleiden, und thut er es ja, so macht er doch nur eine sehr leichte Toilette. Es kümmert ihn wenig, ob sein Kleid für die Jahreszeit in Ansehung des Zeuches und der Farbe paßt oder nicht;

6 Vgl. Gerhard Wagner, Von der galanten zur eleganten Welt. Das Weimarer Journal des Luxus und der Moden (1786–1827) im Einflußfeld der englischen industriellen Revolution und der Französischen Revolution. Hamburg 1994, 28.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> er trägt beständig Frack und Gillet, und macht sich nichts aus vollem Anzuge, denn er kann ihn zu seinen Gesellschaften nicht benutzen.[7]

Mode bedarf der intensiven Kommunikation und Publizität von Seiten der Produzenten. Bis zum späten 18. Jahrhundert, also in der Zeit vor den gedruckten Modejournalen, wurden auf Wunsch und gegen Bezahlung nach der neuesten Mode drapierte Wachspuppen von Paris an europäische Höfe und Städte versandt, wo sie auf öffentlichen Plätzen zur Schau gestellt wurden.[8] Aus London berichteten deutsche Reisende von der Faszination durch das unerhörte Warenangebot, das der Kundschaft in neuartigen Auslagen hinter Glasscheiben dargeboten wurde.[9] Auch in Wien lockten um 1800 Auslagen zu Besichtigung und Kauf. Als Modebarometer galt ab 1807 eine täglich neu eingekleidete Wachspuppe im Modewarengeschäft „Zur schönen Wienerin" am zentralen Stock-im-Eisenplatz.[10] Neben dem Räsonnement über Politik, Moral und Kunst wurde auch der Modegeschmack zunehmend zu einer durch öffentlichen Meinungsaustausch aushandelbaren Angelegenheit. Die Modezeitschriften übernahmen die Funktion der Werbung, aber auch der Kritik neuer Moden.

1.3 Mode, Luxus, Amusement und Großstadt

Der Zusammenhang zwischen Mode und Großstadt liegt auf der Hand. Um die durch Mode implizierte Konkurrenz zu entfachen, ist eine kritische Masse von Konsument:innen auf mehr oder weniger engem Raum vonnöten. Auch lokale Produktionsstätten sind zweifellos förderlich. Überdies versammelte sich in Großstädten die begüterte Oberschicht, „die aus Transfers, Grundrenten und Handelserwerb über ungeheure Einkommen verfügte".[11] Auch die Wiener Beamten verdienten großteils genug, um den Konsum anzukurbeln, dazu kamen zahlreiche erfolgreiche Gewerbetreibende sowie ein beachtlicher Reiseverkehr, der Geld in die Stadt pumpte. Von Wien strahlten Reichtum und Mode in die nähere Umgebung aus, vor allem in das südliche Niederösterreich, wo man zusehends von der bis dahin selbstverständlichen bäuerlichen Selbstversorgung mit Bekleidung abrückte und zuzukaufen begann.

---

7 JLM 6 (1791), April, 178f.

8 Annemarie Kleinert, Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848. Berlin 1980, 22.

9 Purdy, Tyranny, wie Anm. 5, 27.

10 Leopoldine Springschitz, Wiener Mode im Wandel der Zeit. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Alt-Wiens. Wien 1949, 41f.

11 Roman Sandgruber, Die Anfänge der Konsumgesellschaft. Konsumgüterverbrauch, Lebensstandard und Alltagskultur in Österreich im 18. und 19. Jahrhundert. Wien 1982, 225.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Bürgerliche Ideologen wie Rousseau, Montesquieu oder Knigge traten zwar gegen Verschwendung als typisch feudale Verfehlung auf und predigten Sparsamkeit und Vorausschau,[12] in Wien wurde dagegen oft beklagt, dass die Wirtschaft unter dem Hang zur Verschwendung der Gewerbetreibenden und Unternehmer leide, weil diese kaum in die Betriebe investierten, sondern – in Nachahmung der Aristokratie – das verdiente Geld demonstrativ ausgaben oder auf eine Rente hinarbeiteten.[13] Nicht einmal die Finanzkrise nach den Kriegen gegen Napoleon und die hohe Inflation konnten den Konsum bremsen. Im Gegenteil wurde das schnell seinen Wert verlierende Papiergeld möglichst rasch ausgegeben.[14]

Neben der Luxusindustrie trieb die Kumulation von Population in den Städten auch eine Fülle von anderen wirtschaftlich einträglichen Formen der Vergnügung und Zerstreuung hervor – Veranstaltungen aller Art, Ballsäle, Theater, Salons, Kaffeehäuser, vielfältige Gastronomie, Glücksspiel, auch Prostitution boten Gelegenheit, Geld auszugeben und verstärkten insbesondere den Hang zu modischem Auftreten. Im *JLM* wird der Zusammenhang von Populationsdichte, Geld, Luxuskonsum und Mode am negativen Beispiel von Berlin entwickelt, wo Sparsamkeit und eine – relative – kulturelle Ärmlichkeit herrschten. „London, Wien, Paris, u.s.w. Alle diese Städte eben so berühmt wegen ihres Luxus, und ihrer Modeerfindungen, als Sie es durch tausend andere Wunderdinge sind, würden gewiß eben so wenig als wir die Kräfte haben, ihren ungeheuern Luxus oder Ueppigkeit zu ertragen, wenn Sie nicht gerade das hätten, was uns fehlt, um beyde auf den Grad wie dorten zu treiben: Volksmenge und lebhafte Geldzirkulation."[15]

In den Städten führte das sich ausbreitende Modebewusstsein zu einer gewissen Angleichung zwischen dem Auftreten der verschiedenen Stände. Jedenfalls breitete sich die Mode zunehmend sozial nach ‚unten' aus. Für die oben vertretene These des Zusammenhangs zwischen dem Stand und einer bestimmten Mode spricht jedoch, dass schon im josephinischen Jahrzehnt in Broschüren die Mode-Anmaßung der unteren Mittelschicht, speziell am Beispiel von Handwerkern, Kammerdienern und Kammerjungfern, auf's Korn genommen wurde.[16]

Was die Produktion betrifft, so war die Textilindustrie in Österreich stark vertreten, Leinen machte 1783 35% der gesamten Exporte aus. In Wien boomte die Seidenfabrikation mit – im Jahr 1813 – mehr als 600 Betrieben und 15.000 Beschäftigten, 1816 zählte man ca. 1.660 Schneidermeister mit 3000 Gehilfen.[17] Industrielle

12 Wagner, Journal, wie Anm. 6, 86f.

13 Vgl. dazu Sandgruber, Anfänge, wie Anm. 11, 233.

14 So ebd., 313.

15 JLM 6 (1791), Januar, 7f.

16 [O.V]., Ueber den Kleiderpracht im Prater. Wien 1781.

17 Vgl. Sandgruber, Anfänge, wie Anm. 11, 272 passim; Springschitz, Mode, wie Anm. 10, 96.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Massenproduktion führte zum Sinken der Preise, der wichtigsten Voraussetzung, dass sich Mode unter den weniger begüterten Schichten ausbreiten konnte.

> Je mehr ein Artikel raschem Modewechsel unterliegt, desto stärker ist der Bedarf nach billigen Produkten seiner Art. Nicht nur weil die breiteren und also ärmeren Massen doch Kaufkraft genug haben, um die Industrie großenteils nach sich zu bestimmen, und durchaus Gegenstände fordern, die wenigstens den äußern und unsoliden Schein des Modernen tragen, sondern auch weil selbst die höheren Schichten der Gesellschaft die Raschheit des Modewechsels, die ihnen durch das Nachdrängen der unteren Schichten oktroyiert wird, nicht leisten können, wenn ihre Objekte nicht relativ billig wären.[18]

Der von Simmel beschriebene Gegensatz, der in der Berichterstattung der beiden Weimarer Zeitschriften eine große Rolle spielte, trat nicht zufällig auch auf dem Wiener Kongress hervor, wo die Feudalklasse in dem althergebrachten und luxuriösen Habit auftrat, die Männer trugen z. B. Culottes oder Uniformen, die männlichen Bürger dagegen Pantalons. Nur wer entsprechend gekleidet war, wurde bei den extrem luxuriös gestalteten Festveranstaltungen bei Hof zugelassen. Wie oft festgestellt, tanzte der Kongress ausufernd, was Gelegenheit gab, Kleiderpracht zur Schau zu stellen. Bei den Ballfesten standen den Damen eigene Umkleidekabinen zur Verfügung, die es ermöglichten, sich in einer Nacht in mehreren Kostümen zu zeigen und beim anschließenden morgendlichen Déjeuner im Prater erneut in geeigneter Kleidung aufzutreten.[19] Die Herren wollten nicht nachstehen, die Tracht des Fürsten Esterházy soll einen Wert von vier Millionen Gulden gehabt haben und nach jeder Benützung um einige tausend Gulden repariert worden sein.[20] Derartige Exzesse der öffentlichen Prunkentfaltung dienten generell der Machterhaltung und – wie die Protokolle ausgeklügelter Rangabstufungen bei Hof – nicht zuletzt auch der klasseninternen Hierarchisierung und Absicherung des jeweiligen Status' der Mächtigen – gelegentliche Verschuldung spielte dabei keinerlei Rolle.[21]

Es gab aber auch Modeverweigerer. Der höhere Beamte Matthias Franz Perth vermerkt in seinem Tagebuch, dass er trotz Einladung einigen Hoffesten fernblieb, z. B. der großen Hofredoute am 2. Oktober 1814, weil er sich dafür nicht eigens die vorgeschriebene Kleidung anschaffen wollte. Er besuchte auch nur die Probe des großen Caroussels am 22. November, da dort kein Kleiderzwang herrschte. „Alle mir zu früheren Festen angetragenen Billets lehnte ich ab, da man nur in

18 Simmel, Philosophie, wie Anm. 3, 32f.

19 Dazu Springschitz, Mode, wie Anm. 10, 55.

20 Ebd., 59.

21 Vgl. Hannes Stekl, Zwischen Hocharistokratie, wie Anm. 2, 23; ders., Der Wiener Hof in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: ders., Adel und Bürgertum in der Habsburgermonarchie 18. bis 20. Jahrhundert. Wien – München 2004, 35–69, hier 63.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Galla eingelassen wurde, und ich wegen solcher Tandeleyen nicht besonders Kleidungsstücke ankaufen wollte, die in der Folge wieder jahrelang im Schranke liegen würden."[22]

1.4 Mode und Politik: Paris und London vs. einheimische Mode

Wie aus den obigen Abschnitten hervorgeht, waren Kleidung und Lebensstil standespolitisch aufgeladen. In ihre Beurteilung mischten sich zudem nationale Stereotypen. So wurden, zusammen mit der Französischen Revolution, im *JLM* ab 1793 die Pariser Modetorheiten verurteilt. Man befand, dass die französische Mode der Revolutionsjahre – im Unterschied etwa zu der englischen – Wollust und Verschwendung repräsentiere bzw. fördere. Auf längere Sicht propagierte das *JLM* den goldenen Mittelweg zwischen französischer Extravaganz und englischer Solidität. Der Merkantilismus bewertete Importe aus dem Ausland bekanntlich prinzipiell negativ – tatsächlich betrug das Verhältnis Export:Import der deutschen Staaten gegenüber Frankreich im Jahr 1790 nicht zuletzt aufgrund der diversen Textil- und Luxusgüter 1:12.[23]

Abhilfe gegen die Abhängigkeit von Frankreich sollte eine von der einheimischen Textilproduktion erzeugte deutsche Nationaltracht schaffen. Sowohl ökonomisch wie auch ästhetisch und moralisch sollte die Nationaltracht den deutschen Verhältnissen entsprechen. Der Plan übte auch politische Signalwirkung aus – die Nationaltracht wurde von den französischen Besatzern und ihnen gewogenen Regierungen verboten.[24] Nationale Fanatiker wie Ernst Moritz Arndt wandten sich gegen den steten Wandel der Moden, da er ihrer Ansicht nach die Ausbildung einer stabilen deutschen Identität verhindere. Deshalb sollte eine nur leicht nach Ständen differenzierte einheitliche Tracht getragen werden, die die deutschen Menschen wieder „stattlich, ernst und würdig" erscheinen lasse.[25] In dieselbe Kerbe schlug in Wien Caroline Pichler in einem auf Einladung des Herausgebers Carl Bertuch verfassten Artikel im *JLM*. Sie brach eine Lanze für die nationale Differenzierung der Kleidung, empfand die Orientierung an Frankreich als obsolete modische Sklaverei und „Charakterlosigkeit", die man „aus einer verkehrten Ansicht für die höchste

22 Franz Patzer (Hg.), Wiener Kongreßtagebuch 1814/1815. Wie der Rechnungsbeamte Matthias Franz Perth den Wiener Kongreß erlebte. Wien – München 1981, 69.

23 Gisela Jaacks, Modechronik, Modekritik oder Modediktat. Zu Funktion, Thematik und Berichtstil früher deutscher Modejournale am Beispiel des „Journal des Luxus und der Moden". In: Waffen- und Kostümkunde 24 (1982), 34–59, hier 38.

24 Wagner, Journal, wie Anm. 6, 72.

25 Ernst Moritz Arndt, Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht. Ein Wort aus der Zeit. Frankfurt am Main 1814, 52.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Stufe weltbürgerlicher Ausbildung und die schönste Blüte der Humanität ansah."[26] Ferner war die Nationaltracht geeignet, die um sich greifende Verschwendungssucht zu drosseln. Betroffen war davon die Mittelschicht; der infolge von Finanzkrise und Papiergeld „ungeheure[n] Gewinn der handelnden Classe" führte laut Pichler zu ungebührlicher Anmaßung in Form von demonstrativem Luxus; darüber hinaus fördere die Modebesessenheit bei der „dienenden Classe" „Sittenverderbniß, Diebstahl, Ungenügsamkeit und Uebermuth […], Verschwendung, Schulden Zerrüttung im Hauswesen und Vernichtung aller häuslichen Glückseligkeit".[27]

Pichlers Kritik an der Mode war nicht aus der Luft gegriffen. Wie bereits angedeutet, wandte sich das Bürgertum inklusive des Kleinbürgertums spätestens ab dem josephinischen Jahrzehnt der Mode zu. Auch in Wien lockten bereits in dieser Zeit Auslagen zu Besichtigung und Kauf, ab 1807 diente eine täglich neu eingekleidete Wachspuppe im Modewarengeschäft „Zur schönen Wienerin" als Modebarometer.[28] Im Unterschied zu Hannover oder Frankfurt, wo die Nationaltracht Anklang gefunden haben soll, folgte man in Wien eher einem europäischen Geist. In der neu gegründeten *Wiener Modenzeitung* war im September 1816 zu lesen, dass man nicht der Völkertrennung Vorschub leisten wolle. Die Befürworter der deutschen Nationaltracht hätten nicht bedacht, „wie alle Formen des europäischen Lebens immer entschiedener der inneren und äußeren Barbarei, zu der jede Art von Selbstsucht führt, widerstreben und wie deshalb die geringste Übereinstimmung im europäischen Charakter, wäre es auch nur in Sitte und Tracht, dankbar anerkannt und gepflegt werden müsste."[29]

Bereits früh hatte das *JLM* in Übereinstimmung mit merkantilistischen Ideen bedauert, dass sich Wien wie die meisten deutschen Staaten an Frankreich orientiere. Im frühen 19. Jahrhundert wird, abseits der Offenheit für internationale Trends, ein eigenständiger Wiener Modestil entwickelt, zu dem die *Wiener Modenzeitung* maßgeblich beitrug. Ihr Gründer Johann Schickh, der Erfahrung in der Textilindustrie besaß, setzte sich zum Ziel, nur „bodenständige Mode"[30] zu vermitteln. Als spezifische Wiener Modeerrungenschaften galten etwa ab 1812 die „Wiener Schals" und 1814 die Hüte mit „niederen Köpfen", die sogar Paris eroberten.[31] Paris musste sich zumindest in den Jahren um und nach dem Wiener Kongress die

26 Caroline Pichler, Ueber eine Nationalkleidung für Teutsche Frauen. In: JLM 30 (1815), Februar, 67–82, hier 69.

27 Ebd., 74.

28 Springschitz, Mode, wie Anm. 10, 41f.

29 Zit. ebd., 71.

30 Dorothea Seiter, Die Mode als publizistischer Faktor im Kommunikationsprozess. Eine Untersuchung der „Wiener-Moden-Zeitung", des „Repository of Arts" und des „Journal de Dames et Modes" 1816–1830. Diss. Wien 1972, 52.

31 Springschitz, Mode, wie Anm. 10, 106, 84.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Modehoheit im deutschsprachigen Raum mit Wien teilen. Alles in allem scheint der Einfluss Wiens in Sachen Mode aber weniger in Richtung Westen als auf den ostmitteleuropäischen Raum gewirkt zu haben.

2. Wien aus Weimarer Sicht: Das *Journal des Luxus und der Moden* und *London, Paris und Wien*

2.1 Mode als Barometer für Urbanität

Das *Journal des Luxus und der Moden*[32] war die erste über längere Zeit erscheinende deutsche Modezeitschrift – zuvor gab es nur zwei kurzlebige einschlägige Journale in Erfurt (1758) und Hamburg (1783).[33] Sie vermittelte die neuesten Trends bei Kleidung, Schmuck, Möbeln, Geschirr, Nippes, Tapeten, Pferden und Kutschen, Gartenkunst, Architektur und vielem anderen, berichtete daneben auch über neue Erfindungen, medizinische und hygienische Errungenschaften, Literatur, Theater, Musik, Reisen, Bäder, Geschichte, Politik, Wirtschaft und Arbeitswelt aus den europäischen Hauptstädten. Vorbild war das im Jahr zuvor in Paris gegründete *Cabinet des modes* (1785–1793). Das dem *JLM* angeschlossene Intelligenzblatt stellte sich mit Anzeigen in den Dienst der Werbung, nicht zuletzt sollte die Zeitschrift auch das von Friedrich Justin Bertuch 1791 gegründete Landes-Industrie-Comptoir, und damit die Wirtschaft im Herzogtum beflügeln.[34]

Das *JLM* stufte Wien als Paris-hörig ein, obwohl man zu wissen glaubte, dass in Wien die Kleidung viermal so lang wie in Paris getragen wurde.[35] Wien wurde in der Zeitschrift anfänglich kaum einmal als bei Modetrends tonangebend eingeschätzt. Regelmäßig berichtete man dagegen aus Berlin, Kassel, Leipzig, München, Karlsruhe, St. Petersburg, sowie natürlich aus Erfurt und Weimar. Immerhin bestätigte im Jahrgang 1806 ein Beitrag über die Ostermesse in Wien, dass die Stadt in regem Handelsverkehr mit Frankreich, England und den deutschen Staaten stehe und in der Stadt ein großes Sortiment ausländischer Waren erhältlich sei.[36]

Auch Anzeigen von Wiener Firmen sind im *JLM* selten, was nicht zuletzt mit den weiten Transportwegen und den erheblichen Zollschranken zusammenhängen

32 Journal des Luxus und der Moden, hg. von Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus, ab 1807 v. Carl Bertuch. Weimar (vorübergehend Gotha), 42 Jge., 1786–1827.

33 Lore Krempel, Die deutsche Modezeitschrift. Ihre Geschichte und Entwicklung nebst einer Bibliographie der deutschen, englischen und französischen Modezeitschriften. Coburg 1935, 119.

34 Katharina Middell, „Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben". Der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein Landes-Industrie-Comptoir um 1800. Leipzig 2002, 66–74.

35 JLM 1 (1786), Dezember, 440.

36 JLM 21 (1806), Juni, 367–371.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

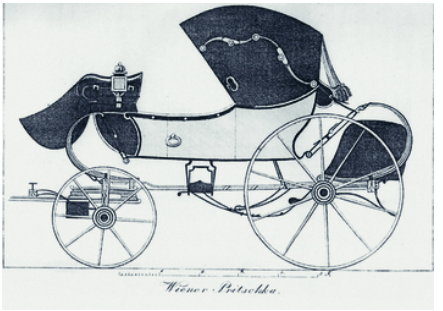


Abb. 3 Wiener Pritschka.
Quelle: JLM 30, Mai 1815, 325.

mag. Die Anzeigen aus Wien betrafen kaum Kleidung, sondern eher Accessoires. Zum Beispiel warb die Wiener Fächerfirma Hieronymus Löschenkohl mit zahlreichen kreativen Fächermodellen, deren Überzüge unter anderem Motive aus dem Werther-Roman oder von Köpfen aus Lavaters Physiognomik zeigten.[37] Löschenkohl stellte in seinem Betrieb am Kohlmarkt neben Fächern auch Dosen, Knöpfe und ‚Gelegenheitsbilder' von aktuellen Ereignissen bzw. Tagesberühmtheiten her. Ein andermal bot er 145 verschiedene, von berühmten deutschen Dichtern formulierte deutsche und französische Neujahrswünsche als Geschenk für alle Stände an.[38] Einzig im Kutschendesign und -bau scheint Wien führend gewesen zu sein. Carl Bertuch, der Herausgeber von *London, Paris und Wien*, zeigte bei seinem Wienaufenthalt während des Wiener Kongresses spezielles Interesse an den neuen Wiener Kutschenmodellen. Er ließ Zeichnungen anfertigen, die im *JLM* erschienen,[39] und kaufte eine Pritschka für den Vater (siehe Abb. 3).[40]

2.2 Wiens Aufstieg in die Liga der Metropolen

Diente das *Journal des Luxus und der Moden* vornehmlich der Geschmacksbildung des Publikums, so sollte die Zeitschrift *London und Paris* – 1811 unter dem Titel *Paris, Wien und London* erschienen, 1812/13 als *Paris und Wien*, schließlich 1815 *London, Paris und Wien* (fortan abgekürzt *LPW*) betitelt – ähnlich über „Künste,

37 JLM 1 (1786), xlvii–xlix.

38 Die Wiener Neujahrswünsche. In: JLM 5 (1790), Januar, 65–69.

39 JLM 30 (1815), Mai, 324f.

40 Carl Bertuch, Tagebuch vom Wiener Kongreß 1814 und 1815. Briefwechsel zwischen Friedrich Justin Bertuch und Carl Bertuch während des Wiener Kongresses. Hg. v. Rita Seifert und Siegfried Seifert. Bd. 2: Briefwechsel zwischen Friedrich Justin Bertuch und Carl Bertuch während des Wiener Kongresses. Bucha bei Jena 2019, 437. – Bereits 1787 (Februar, 272–275) war im *JLM* eine neue Wiener Batarde um 376 fl. – zuzüglich 67 fl. für Extras – angeboten worden. Sehr beliebt und verbreitet in der eleganten Welt Europas waren ferner die leichten Wiener Phaetons (vgl. Springschitz, Mode, wie Anm. 10, 59f.).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Gewerbe, neue Patentartikel, neue Modewaaren, Ornamente, Costumes“[41] informieren. Darüber hinaus sollte ein Panorama von Politik, Alltag, Verkehrsformen und vielem anderen die Erfahrung der modernen Metropolen einfangen, um die Weltläufigkeit des deutschen Lesepublikums zu befördern, wobei Bertuch Merciers *Tableau de Paris* (1781ff.) als Vorbild nennt.[42] Die politischen Karikaturen über das napoleonische Frankreich führten 1803 zu einem Verbot der Zeitschrift in Weimar, weshalb sie nach Halle und später nach Rudolstadt auswich. Auch in Österreich war *LPW* zwischen 1798 und 1805 mit 24 Ausgaben verboten, das *JLM* von 1797 bis 1803, dann wieder von 1823 bis 1827 mit insgesamt 19 Ausgaben.[43] In beiden Fällen haben wohl ebenfalls Bezugnahmen auf die österreichische und/oder französische Politik die Zensur auf den Plan gerufen.

Wien wurde erst 1811 in den Titel und in das Programm der Zeitschrift aufgenommen. In der ersten Nummer dieses Jahrgangs wurde dieser Schritt dahingehend kommentiert, dass von Paris und London aus zwar nach wie vor „Wohl oder Weh fast über die ganze Menschheit sich verbreitet“, aber auch Wien zunehmend Beachtung verdiene. Zwar herrsche dort nach Meinung vieler Obskurantismus, hinderlich für den Zugang durch Außenstehende seien ferner die „wunderlich komische Sprache“ und die „fremden Manieren der Leute“. Als Defizit wird auch das Fehlen von Zeitungen und einer entsprechenden Öffentlichkeit hervorgehoben. Mit seiner Position zwischen dem „cultivirten, verjüngten Europa und der barbarischen, in sich verfallenden Türkei“ verdiene Wien aber einen Platz in der Zeitschrift.[44]

Diese Bemerkungen klingen defensiv, als sollten sie eine Notlösung kaschieren, war der eigentliche Anlass doch das Versiegen des Nachrichtenstroms aus London infolge der Kontinentalsperre. Gleich darauf bietet ein Rundschauartikel dennoch ein recht buntes Bild Wiens. Die Spuren der französischen Eroberung im Norden mit schlimmen Verwüstungen und teilweiser Zerstörung der Stadtmauern werden besichtigt. Die Aufmerksamkeit des Reporters erregt ferner das großstädtische Treiben anhand von Feuerwerken und Flugversuchen im Prater sowie von zwei Volksfesten zugunsten von Kriegsinvaliden, die mit ähnlichen Veranstaltungen in London und Paris verglichen werden. Der Veranstaltungsort Augarten erscheint dem Reporter unvergleichlich schön.[45] Aus dem regen Theaterleben der Stadt werden die aktuellen Vorstellungen auf den Hofbühnen, aber auch das volkstümliche

41 LPW 1798, Bd. 1, 9.

42 Gerhard R. Kaiser, „Jede große Stadt ist eine Moral in Beispielen“. Bertuchs Zeitschrift „London und Paris“. In: Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert (Hg.): Friedrich Justin Bertuch (1747–1822). Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar. Tübingen 2000, 547–576, hier 554.

43 Näheres in der Datenbank: http://univie.ac.at/zensur (07.10.2023).

44 Zitate in LPW 1811, Bd. 1, 47, 48, 52.

45 „Wien im Sommer“. In: LPW 1810, Bd. 1, 59.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Repertoire in den Theatern an der Wien und in der Leopoldstadt wohlwollend referiert.

Ein weiterer Überblick über das städtische Leben nimmt den fast enthusiastischen Ton des ersten Artikels teilweise wieder zurück: Die Wiener Wirte seien unfreundlich, die Hotels teuer und schmutzig, die Privatquartiere oft dunkel und hellhörig. Auch vom Volkstheater ist dieser Reporter wenig angetan: Planlose Burlesken à la *Rochus Pumpernickel* und die Zauber- und Hanswurststücke ließen jedes Niveau vermissen, auch dass im Theater an der Wien in fast allen Stücken – sogar in Schillers *Räubern* – bis zu 20 Pferde zum Einsatz kamen, missfällt ihm.[46] Nachdem man die anfänglichen Hürden überwunden habe, sei man doch bereit, die Vielfalt der auf dem Glacis und im Prater promenierenden Gesellschaft zu genießen: Der hohe Adel und selbst der Kaiser höchstpersönlich mische sich dort unter Kutscher und Hetären, auch begegne man den verschiedensten Nationen in ihren Nationaltrachten. Ausgesprochen großstädtisch sei das lebhafte Treiben auf den Straßen, das ein nicht enden wollendes Schauspiel von Sehenswürdigem biete. Auch der Kutschenverkehr sei derart dicht, dass man jederzeit auf der Hut sein müsse, nicht überfahren zu werden. Ferner wird auf die in einer Metropole unausweichliche Kriminalität hingewiesen: In den Vorstädten sei man nächtens nicht sicher, in der Stadt sei am hellichten Tag ein Raubmord an einer Trödlerfrau vorgefallen.[47]

Besonderes Interesse weckt alles, was mit dem Kaiserhaus zu tun hat. Einigermaßen bestätigt wird der im Einleitungsartikel des Herausgebers zu dem Band erwähnte Verdacht des Obskurantismus in einem umfänglichen Bericht über den Leopoldsorden, der für Verdienste um den Staat und das Kaiserhaus verliehen wurde. Die Einrichtung des Ordens steuere dem „furchtbarste[n] Mißbrauch des Republikanismus" und der „allgemeinen Zertrümmerung des ganzen gesellschaftlichen Gebäudes" entgegen. Der Orden erscheint wichtig genug, um nicht nur seine Statuten, das komplizierte Ritual der Verleihung, die Eidesformel, das Aussehen der drei Klassen des Ordens (samt Abbildung) umständlich zu referieren, sondern auch in einem Nachtrag die lange Liste der Mitglieder abzudrucken.[48]

Vergleicht man die Berichterstattung über Paris, London und Wien, kann London beiseite gelassen werden, da es in den hier analysierten Jahren 1811 bis 1815 kaum eine Rolle spielte. Die Berichte über Paris waren ebenfalls imperial ausgerichtet, der Jahrgang 1811 brachte zum Beispiel ein literarisches Porträt der französischen Kaiserin Marie Louise samt Bild, berichtet wurde ferner über ihre Namenstagsfeier und über die Entbindung der „Mutter des großen Reichs, die in

46 LPW, Bd. 1, 156.

47 Ebd., 250.

48 Der österreichisch-kaiserliche Leopoldsorden. In: LPW 1811, Bd. 1, 65–80; Verzeichniß des [sic] Mitglieder der [sic] Oesterreichischen Kaiserlichen Leopold-Ordens. In: Ebd., 183–189.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ihrem Schooße die Hoffnung so vieler Völker trug",[49] von ihrem Sohn. Auch die Taufe des Königs von Rom und das Fest des französischen Botschafters in Wien aus diesem erfreulichen Anlass wurden von der Zeitschrift als erwähnenswert empfunden. Die Hochkultur dominiert ebenso in den Parisartikeln, auffällig ist dennoch die im Vergleich zu Wien breitere Berücksichtigung von Volkskultur und -vergnügungen. Davon zeugen unter anderem der Abdruck eines provençalischen Volkslieds, ein Bericht über Franconis Kunstreitergesellschaft und die ausführliche Inhaltsangabe einer Pantomime mit dem Titel *Der Heuschober oder Harlekin überall*, gefolgt von *Soubakoff, ou la revolte des Cosaques. Scènes pantomimes équestres en trois parties*.[50] Das Interesse an Populärem und Alltäglichem setzt sich fort in Berichten über „Glücksritter" beiderlei Geschlechts, die amourösen Verwicklungen unter „Poissarden und Austern-Weiber" sowie „Authentische[n] Nachrichten von dem Orden der Trinkbrüder in Nieder-Languedoc" aus einer Zeitung des frühen 18. Jahrhunderts.[51]

1815, nach Aufhebung der Kontinentalsperre, ist London wieder in der Zeitschrift vertreten, Wien wird dennoch beibehalten, da sich dort mit dem seit Oktober des Vorjahres tagenden Wiener Kongress ja gerade „die große Schaubühne der Welt eröffnet".[52] Die Berichte aus dem Zeitraum des Kongresses bestätigen die enorme Beschleunigung des Lebenstempos, eine zunehmende Dichte an Erfahrungen und Sensationen. Wien hat nun endgültig den Status einer Metropole erlangt.

2.3 Carl Bertuchs Besuch beim Wiener Kongress: Politik und Kultur

Tatsächlich schaffte der Kongress in Wien Ausnahmeverhältnisse. Die Stammbevölkerung betrug etwa 250.000 Menschen, nach Schätzungen vermehrte sich die Zahl der Einwohner während des Kongresses um etwa ein Drittel. Kaiser, Könige, Fürsten und ihre Entourage – Gesandte und andere Vertreter der europäischen Mächte, Generäle, dazu Dienstpersonal, Sekretäre, Ärzte, Beichtväter und viele andere – benötigten Logis, Ernährung und Unterhaltung. Darüber hinaus nahm auch der Bedarf an Dienstpersonal vor Ort, in Gastronomie und Hotellerie, zu; das Dienstleistungsgewerbe und alle Arten von Geschäften steigerten ihren Umsatz.

Ende September 1814 reiste Carl Bertuch, der die Herausgeberschaft der beiden Weimarer Zeitschriften von seinem Vater Friedrich Justin übernommen hatte, nach Wien. Hauptzweck der Reise war es, bei dem Kongress gemeinsam mit Johann Friedrich Cotta die Interessen des deutschen Buchhandels zu vertreten und insbesondere für eine Gesetzgebung gegen den Nachdruck zu werben. Bertuch nutzte

49 LPW 1811, Bd. 1, 321–323.

50 Ebd., 17–44.

51 Ebd., 102–141.

52 Bertuch, Tagebuch, wie Anm. 40, 216.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

den neunmonatigen Aufenthalt, um die in Wien versammelten europäischen Potentaten, die Hocharistokratie und Diplomatie zu beobachten, führte ein Tagebuch und verfasste eine Reihe von Artikeln für die beiden Zeitschriften.

Er trat in Kontakt mit wesentlichen politischen Protagonisten wie Metternich, Wessenberg, Hardenberg, Humboldt, Rasumovsky und Castlereagh, natürlich auch mit seinem Souverän Herzog Carl August samt Gemahlin; zudem luden die ersten Familien Wiens zu diversen Festen und Empfängen. Bertuch erhielt aber nicht nur Zugang zur feudalen Welt, noch öfter verkehrte er in diversen bürgerlichen Salons, wo er etwa Joseph von Hammer-Purgstall, Franz Joseph von Jacquin und Caroline Pichler traf. Er interessierte sich für den Stand der Industrie, besuchte z. B. Joseph Vinzenz Degens Staatsdruckerei oder die Porzellanmanufaktur im Augarten sowie das ‚FabrikproductenCabinet der Oesterreichischen Monarchie' und Danhausers Möbelfabrik.[53]

Selbstverständlich traf Bertuch auch Verlegerkollegen wie Schaumburg, bei dem er seinen Entwurf einer Gedenkkapelle auf dem Schauplatz der Leipziger Völkerschlacht herausbringt, ferner Gerold, Degen, Armbruster, Artaria und den aus Prag angereisten Schönfeld. Von Bedeutung für seine Zeitschriften sind ferner Maler und Illustratoren wie Philipp von Stubenrauch und Adam Bartsch. Von den anwesenden Schriftstellern trifft er öfters Friedrich Schlegel, Matthäus von Collin, Friedrich von Gentz, Jacob Grimm und Friedrich Wilhelm Humboldt.

Bertuch hätte gerne vermehrt lokale Autor:innen in seine Zeitschriften eingebunden, es gelang ihm jedoch lediglich Caroline Pichler zu dem erwähnten Artikel über die Nationaltracht sowie zur Überlassung eines Gedichts für die Modezeitschrift zu bewegen; ferner rekrutierte er ein Gedicht des aus Berlin angereisten schriftstellernden Arztes David Ferdinand Koreff. In Caroline Pichlers Gedicht, einem Seitenstück zum Artikel über die deutsche Nationaltracht, mit dem Titel *Die Wiener Frauen des sechzehnten Jahrhunderts* erwachen die Wiener Frauen aus einem mehr als zweihundertjährigen Schlaf, nehmen erfreut zur Kenntnis, dass der Unterdrücker Napoleon besiegt wurde und sich die hohen Frauen auf historische vaterländische Gewandung besonnen hätten. Dieses Beispiel verdient Nachahmung, was Pichler in die Worte gießt: „Die Teutsche muß im teutschen Kleide prangen, / Nicht mehr vom Ausland das Gesetz empfangen."[54]

In David Ferdinand Koreffs Neujahrsgedicht *Argonauten-Fahrt des Menschen* verlangt ein erzürnter legitimer Herrscher im Palast des Kronos vom Schicksal seine

53 Siehe Carl Bertuch, Tagebuch vom Wiener Kongreß 1814 und 1815. Briefwechsel zwischen Friedrich Justin Bertuch und Carl Bertuch während des Wiener Kongresses. Hg. v. Rita Seifert und Siegfried Seifert. Bd. 1: Tagebuch vom Wiener Kongreß 1814 und 1815. Bucha bei Jena 2017, 66, 70, 169.

54 JLM 30 (1815), Januar, 35–48, hier 37.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

verlorene Regentschaft zurück. Ein „Morddieb“,[55] hinter dem Napoleon erkennbar wird, jagt in Konkurrenz mit einem Piraten von jenseits des Meeres (England) dem goldenen Kalb hinterher, das Schönheit und Religion verdrängt. Am Ende bescheidet das Orakel den Sänger, dass die Menschheit als Schlüssel zu besseren Zeiten das goldene Vlies finden, d. h. die Zustände der alten Zeit wiederherstellen muss. Man sieht, der anti-napoleonische Geist ist 1815 auch in Wien allgegenwärtig.

Es verwundert wenig, dass Bertuch nach diesen Erfahrungen der Wiener Autorenschaft kein gutes Zeugnis ausstellte. Im März 1815 beklagt er sich, „dass auf gute Mitarbeiter wegen der hiesigen Indolenz, Wohlleben u[nd] literarischen Stumpfheit durchaus nicht zu rechnen ist.“[56] Ein andermal diagnostiziert er: „Alle Schriftsteller von Kopf sind Staatsbeamte, die aus Rücksichten keine Beiträge liefern, auch nicht den umsichtigen Forschungsgeist für ein solches Journal haben.“[57] In dieselbe Kerbe schlägt ein Notat, in dem Bertuch eine Äußerung des Finanzbeamten Joseph von Hauer wiedergibt. Dieser habe in einem Gespräch das Desinteresse an Kunst und Literatur der in Wien als Produzent:innen und Publikum infrage kommenden Klassen folgendermaßen beschrieben:

> Der hohe Adel. Hat wenig Sinn für deutsche Cultur, Wißenschaft und Kunst. – Macht eine strenge Kaste, die sich zwischen Regent und Volk schiebt. –
> Die Jugend n[ichts] wie Pferde, Mädchen, Spiel, Roués flacher Art, halbe Centauren. –
> Die Claße der StaatsBeamten schließt eigentlich die Literatoren ein, allein
> a., Sie können n[icht] von Literatur allein leben, und sich daher [nicht vom] Dienst trennen. –
> b., Im Dienst dürfen sie n[ichts] oder Weniges Literarisches herausgeben, indem sonst gleich das Mistrauen ihrer Vorgesezten rege gemacht wird, daß sie ihren Dienst vernachläßigen. –
> c., Die Claße der Kaufleute [hat] keine eigentl[iche] Cultur, und schaffen sie nur Manches an, und sammeln Menschen um sich herum, um damit zu prunken. –
> So wird durch falsche Ansichten die eigentl[ich] gute und allgemeine Cultur gehemmt.[58]

Die stereotypen Darstellungen der Phäakenstadt Wien, in der Literatur keinen Platz hat, sind Legion, wurden von Besucher zu Besucher weiter gereicht und sogar von Einheimischen wie Ignaz de Luca und Johann Pezzl in ihren Wien-Monographien, die Bertuch übrigens als Wegweiser benützte, übernommen und verfestigt. Wenn

55 JLM 30 (1815), Januar, 3–12, hier 7.

56 Bertuch, Briefwechsel, wie Anm. 40, 385.

57 Ebd., 428.

58 Bertuch, Tagebuch, wie Anm. 53, 142.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

das Bild der kärglichen Literatur in Wien auch stereotyp war, Bertuchs literarische Ausbeute seines Wienaufenthalts war jedenfalls äußerst gering.

Bertuch war ein ausgewiesener Kunstkenner, der reiches Fachwissen mitbrachte. Er besuchte nicht nur die kaiserlichen Museen, die Schatzkammer und das Antiken-Kabinett, sondern auch zahlreiche private Kunstsammlungen, etwa jene der Familien Esterhazy, Liechtenstein, Sachsen-Teschen und Schönborn. Die Wiener Kunstsammlungen erregten weithin Bewunderung; so schrieb Bertuchs Dienstherr, Herzog Karl August, an Goethe: „Es ist unglaublich, was für Schätze in allen Teilen der Künste und Wissenschaften hier aufgehäuft sind und wie viele bedeutende Menschen man hier antrifft, denen es sehr ernst um die Gegenstände ist. Die Erzherzöge sind an der Spitze dieses Haufens. Nur fehlt es an dem Bindeknoten und an Mitteln zur leichteren Publizität."[59]

Höhepunkte der Kunstreportagen sind die Artikel über Benvenuto Cellinis Salzfass – Bertuch hatte die als verschollen geltende Saliera in einer Ausstellung von Exponaten aus Schloss Ambras entdeckt und Goethe sofort darüber berichtet – und über die antike Isis-Statue im ‚K.K. Antiken-Cabinett'.[60]

Auch für Musik war Wien in Weimar berühmt und geschätzt, was sich unter anderem in enthusiastischen Berichten von der Aufführung von Händels Oratorium *Samson* in den Redoutensälen der Hofburg, bei der ein Chor von 700 Dilettanten mitwirkte, sowie detaillierten Werkanalysen anlässlich einer Aufführung von Beethovens Orchesterwerk *Wellingtons Sieg* und der Oper *Fidelio* niederschlägt.[61] Schließlich berichtet Bertuch auch regelmäßig über Vorstellungen in den Hoftheatern. Für Berichte über Populärkultur ist in den Kongressmonaten keine Zeit. Zwar besucht Bertuch einige Male die Volkstheater, aus der Berichterstattung bleibt dieser Sektor aber ausgeschlossen.

2.4 Ein Hohelied des Feudalismus und des Luxus

Wenn Karl Riha als Attraktionen der Großstadt die Felder der Macht, der Wissenschaft, der Kunst und der Mode bezeichnet,[62] so sind in Bertuchs Tagebuch Macht und Kunst etwa gleich stark vertreten, in den Artikeln für seine Zeitschriften dominieren dagegen eindeutig die Bereiche Macht und Mode (hier im umfassenden Verständnis von repräsentativer Ausstattung und Inszenierung). Immer

59 Hilde Spiel (Hg.), Der Wiener Kongreß in Augenzeugenberichten. Düsseldorf 1965, 117.

60 JLM 30 (1815), Februar und Oktober.

61 JLM 30 (1815), Juni, 345–353.

62 Karl Riha, Großstadt-Korrespondenz. Anmerkungen zur Zeitschrift London und Paris. In: Conrad Wiedemann (Hg.): Rom–Paris–London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen. Stuttgart 1988, 107–122, hier 107.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

wieder wird die höfische Prachtentfaltung in allen Details bewundert. Die häufigsten Notate und die daraus entwickelten Artikel Bertuchs betreffen demgemäß Bälle, Lustbarkeiten und Feste aller Art, Jagden, Schlittenfahrten, Militärmanöver und -paraden, Umzüge der Potentaten und ihrer Entourage sowie Gottesdienste.

Ausführlich berichtet Bertuch unter anderem über das ‚Carroussel' in der Hofreitschule im November und Dezember 1814. Es wurden vier Quadrillen zu je sechs Rittern zusammengestellt, denen je eine Dame aus der in Wien anwesenden Prominenz zugeordnet wurde. Sie führten eine Reihe von Kunststücken mit Speeren und Schwertern vor, ihre phantasie- und prachtvollen Kostüme ergaben ein „hinreißend-romantisches Bild des Mittelalters"; nicht fehlen durfte der Hinweis auf Prunk, hier auf die Brillanten der Damen, „die einen Werth von mehreren Millionen bildeten".[63] Auch der Schauplatz wird ausreichend gewürdigt, bietet er doch bis zu 10.000 Gästen Platz und erstrahlt im blendenden Licht von „viele[n] Tausend Wachskerzen".[64] Schon in seinem Tagebuch hatte Bertuch gewissenhaft luxuriösen Aufwand vermerkt, etwa dass bei dem Ball parée in der Spanischen Reitschule Anfang November 1814 mit 8.000 Teilnehmern „70 Eimer Limonade, eben so viel Mandelmilch, 70 Maas Gefrorenes[65]" angeboten wurden.

Ebenso sensationell erschien *Die große Kaiserliche Schlittenfahrt zu Wien, am 22sten Januar 1815*, die Bertuch für das *JLM* schilderte. Es wird der genaue Verlauf der Schlittage, die Adjustierung aller Beteiligten und die Aufstellung und Besetzung der Schlitten verzeichnet: Die hohen Gäste wurden, abgesehen von Kaisern und Königen und ihren Frauen, durch das Los zu Paaren vereinigt. Sogar die Ausstattung der Schlitten ist hierarchisch abgestuft: „Sie waren von dreierlei Form. 1. Phaetonartig, die Kaiser- und Königs-Schlitten. 2. In Form von Pirutsch- oder gewöhnlichen Chaisen-Kasten mit Verdeck. Dieses waren alle Uebrige, mit einem * Bezeichnete. 3. Die Reserve-Schlitten."[66] (Vgl. Abb. 4) Wie auch bei allen anderen Wiener Festzügen bildeten die beiden Kaiser und ihre Gemahlinnen die Spitze, es folgten die souveränen Könige (von Preußen, Bayern, Württemberg und Dänemark) und die Groß- und Erzherzöge, dann erst die mediatisierten Fürsten. Hofberichterstattung in geradezu unterwürfigem Ton beherrscht auch die Berichte über weitere Feste und theatralische Veranstaltungen mit den „hohen Gästen". Sie wurden von dem Wiener Kaiserpaar als Gastgeber „mit altfürstlicher Gastlichkeit"[67] aufgenommen, zum Teil innerhalb der Hofburg untergebracht und bewirtet, mit

63 LPW 1815, Bd. 6, 40f. – Im JLM 30 (1815), 36, wird der Wert der Brillanten für das sensationsfreudige Lesepublikum mit 5 Millionen Talern präzisiert.

64 LPW 1815, Bd. 6, 42.

65 Bertuch, Tagebuch, wie Anm. 53, 49.

66 JLM 30 (1815), April, 207–220, hier 213.

67 LPW 1815, Bd. 6, 48.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

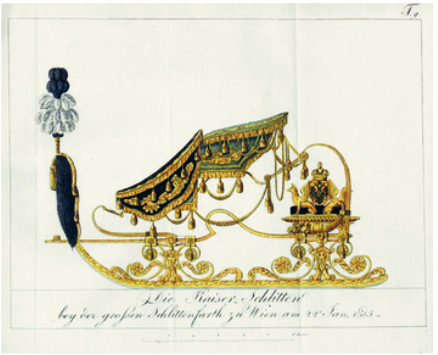


Abb. 4 Die Kaiser-Schlitten bey der großen Schlittenfarth zu Wien am 22. Jan. 1815. Quelle: JLM 30, April 1815, nach 255.

einem Hofstaat ausgesuchter österreichischer Aristokraten und mehreren hundert Pferden versehen.

Auch vor katholisch geprägten Veranstaltungen machte die Detailfreudigkeit und Begeisterung nicht halt: Das feierliche Seelenamt für Ludwig XVI. in St. Stephan findet ebenso Beachtung wie das Begräbnis des Fürsten von Ligne. Nicht zuletzt wurde auch die von dem Kaiserpaar am Gründonnerstag an jeweils zwölf alten Frauen und Männern vorgenommene Fußwaschung publizistisch zelebriert, in deren Verlauf sich der Kaiser „ganz Vater des Volks, ein Familienvater unter seinen Kindern“[68] zeigte. Der nahtlose Übergang von Festen mit exorbitanter Verschwendung zu ostentativer Bescheidenheit und christlicher caritas stach schon zeitgenössischen Kommentatoren wie Friedrich Anton von Schönholz ins Auge:

> Das ist das Geheimnis der österreichischen Machthaber: sie kennen die Elemente, die sie bewegen, handeln stets rücksichtsvoll und gehen darin den Reichen und Vornehmen mit gutem Beispiel voran. In diesem Sinn ward die Plebs allenthalben mit den beaux restes der Feste bedacht: die gemalte Leinwand, das Rüstwerk, die besudelten Draperien, Zierrat, Vergoldungen usw. ihnen preisgegeben. An den Vorabenden großer Hofbälle stellten die Hofkonditoren mächtige Pütten mit flüchtig benetzten Zitronenschalen, Apfelsinen- und Ananasabfällen und Mandelgrütze den Armen zur Beute aus – die Hofküchen spendeten tagtäglich vom Überfluß an die Not.[69]

Die Artikel über den Wiener Kongress in Bertuchs Zeitschriften stellten, obwohl hier die *Zukunft* Europas verhandelt wurde, eine Reise in die feudale Vergangen-

68 LPW 1815, Bd. 6, 79.

69 Zit. in Spiel, Kongreß, wie Anm. 59, 120, aus Schönholz' Traditionen zur Charakteristik Österreichs, seines Staats- und Volkslebens unter Franz I. (1844) nach der Ausgabe von Gustav Gugitz (1914); zu dem auch ganz bewusst demonstrativ herausgestellten patriarchalen Verhältnis Kaiser Franz' zu seinem Volk vgl. Stekl, Hof, wie Anm. 21, 36f., 64f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

heit dar. Der hier vorherrschende restaurative Habitus wurde von den Weimarern überraschend freundlich, zum Teil sogar begeistert zur Kenntnis genommen. Die anti-napoleonische Stimmung, die Erleichterung, dass Frankreich endlich besiegt und die Besatzer vertrieben waren, kam den absolutistischen Regimen zugute und verhinderte jede Kritik an dem die Herrschaft absichernden Prunk. Der Umstand, dass die verschwenderisch gestalteten Feste das Staatsdefizit erhöhten, dessen Lücken durch Steuererhöhungen gefüllt wurden, findet keine Erwähnung. So schreibt Hilde Spiel mit Bezug auf verschiedene Augenzeugenberichte: „Die gewaltigen Auslagen für jene beharrlichen Könige und Landesherren, die in der Hofburg einquartiert und daselbst zumeist auch verpflegt wurden, wirkten sich in einer fünfzigprozentigen Erhöhung der Erwerbssteuer auf die Untertanen aus. Was Wunder, dass man bei der berühmten ‚Schlittage' der Monarchen im Januar 1815 aus der Zuschauermenge die Rufe hörte: ‚Da fahrn s' dahin mit unsre fufzig Perzent!'"[70]

Persönliche Meinungen brachten die Herausgeber und ihre Reporter nicht zum Ausdruck. Bertuch und Sohn waren gemäßigt monarchistisch gesinnt, d. h. sie verurteilten Revolution und Republik, traten aber stets für eine konstitutionelle Kontrolle der Fürsten ein. Nur in privaten Mitteilungen klingt diese Sichtweise zuweilen an: Da befindet Carl Bertuch einmal, dass der Kongress immerhin Hoffnung auf eine Konstitution und „VolksRepresentation" mache.[71] Ein andermal rügt er die „Herrn Fürsten und ihre verdammten souverainen Minister",[72] dass sie sich bei dem Kongreß mit Entscheidungen zu viel Zeit ließen, da neue Umwälzungen drohten, wenn die großen Erwartungen der Völker an sie enttäuscht würden. Auch schließt sich Bertuch der Ansicht des in Wien weilenden Chateaubriand an, wenn dieser hoffte, „daß der Umschwung der neuen Volksideen, durch die lezte Campagne gewekt, einen Einfluß auf einen offenern rechtl[ichen] Gang der Politick ausüben werde. N[ichts] von dem. Man bediente sich der Kräfte der Völker, und nun tritt die alte schmutzige Politick wieder ein."[73] Für solche Töne war in den Weimarer Zeitschriften kein Platz. Der Wiener Kongress läutete eine massive Restauration ein, die breiten Zuspruch in der durch die langen Kriegsjahre erschöpften Bevölkerung fand. Der Absolutismus wurde noch einmal gerettet und die Zensur verhinderte jede offene Kritik an den Verhältnissen.

Wien hatte nach einem ersten Schub im josephinischen Jahrzehnt in den Jahren rund um den Wiener Kongress endgültig die Züge einer europäischen Metropole angenommen. Die reaktionäre Windstille in der Politik konnte den Eintritt der Gesellschaft in die Moderne nicht verhindern. Durchbruch und Emanzipation des Wirtschaftsbürgertums mögen in der Habsburgermonarchie mit Verzögerung

70 Spiel, Kongreß, wie Anm. 59, 168.

71 Bertuch, Briefwechsel, wie Anm. 40, 263.

72 Ebd., 267.

73 Bertuch, Tagebuch, wie Anm. 53, 84.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

stattgefunden haben,[74] nun war sie in vollem Gange. Die Belebung von Industrie und Handel, die Ausbreitung von Individualismus und Mode, die multikulturelle Zuwanderung und entsprechende Vielfalt der Bevölkerung, der Verkehr und der Tourismus, alle diese Entwicklungen, die in Summe eine moderne Großstadt ausmachen, ließen sich nicht mehr aufhalten. Die beiden Weimarer Zeitschriften waren geblendet vom Glanz der Kaiserstadt, zwischen den Zeilen wird in ihren Berichten dennoch Wien als Metropole auf dem Weg in die Moderne erkennbar.

74 So Vocelka, Glanz, wie Anm. 4, 238, 316, 319.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Matthias Johannes Pernerstorfer

Vielfalt, Verdrängung und Veränderung katholischer Frömmigkeit und religiös-kultureller Praxis im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts

Die Reformen im religiösen Bereich, die Maria Theresia und Joseph II. von den 1750er bis in die 1780er Jahre – teilweise durchaus unterstützt durch den hohen Klerus[1] – durchführten,[2] basierten sowohl auf ökonomischen wie auf theologischen Argumenten. Diese gilt es nach Möglichkeit bei einer Beschreibung und Beurteilung der Bemühungen auseinander zu halten, da je nach Aspekt, der reformiert werden sollte, unterschiedliche Bereiche christlichen resp. römisch-katholischen Selbstverständnisses angesprochen wurden und unterschiedliche Allianzen gebildet werden konnten.

Dass Reformbedarf bestand, ist unbestritten, denn aus militärischer wie ökonomischer Sicht machten der Österreichische Erbfolgekrieg (1740–1748) und der Siebenjährige Krieg (1756–1763) die Notwendigkeit dazu nur zu deutlich. Die römisch-katholische Kirche, die als Organisation und christliche Konfession in den folgenden Ausführungen im Mittelpunkt steht, spielte gesellschaftlich und wirtschaftlich in den von den Habsburgern regierten Ländern eine wichtige Rolle,[3] und so war sie von diesen Reformen, welche den Staat von Grund auf neu organisieren sollten, klarerweise ebenfalls betroffen.

Von staatlicher Seite wurden kameralistische Argumente auf Kirche und Religion angewandt: Die Arbeitsleistung der Bevölkerung musste gesichert und gefördert werden, nicht gefährdet durch intensives Fasten oder Feiern. Die Aufs und Abs des Kirchenjahrs sollten deshalb eingeebnet werden, die Menschen zuverlässig-kontinuierlich und schlicht *mehr* arbeiten. Anspruch auf Urlaub gab es für bestimmte höhere Beamte, die breite Bevölkerung kam in diesen Genuss (dann immerhin

1 Vgl. etwa die Hirtenbriefe des Erzbischofs von Wien, Johann Joseph Graf Trautson, vom 1. Jänner 1755 und des Bischofs von Laibach, Johann Carl Graf Herberstein, vom 27. Februar 1782 in: Der Josephinismus. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der theresianisch-josephinischen Reformen, hg. von Harm Klueting. Darmstadt 1995, Nr. 7, 31–33 und Nr. 120, 289–294.

2 Siehe die Gesamtdarstellung von Peter G. Tropper, Von der katholischen Erneuerung bis zur Säkularisation – 1648–1815. In: Österreichische Geschichte, hg. von Herwig Wolfram. Geschichte des Christentums in Österreich. Von der Spätantike bis zur Gegenwart. Wien 2003, 281–360, insbes. 281–303.

3 Siehe Roman Sandgruber, Österreichische Geschichte: Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Wien 2005, 145f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

als soziale Errungenschaft) erst ab dem frühen 20. Jahrhundert.[4] Die beträchtliche Zahl der Feiertage, die man sich, das sei an dieser Stelle nicht übersehen, in früheren Jahrzehnten durchaus leisten wollte und konnte, wurde zuerst 1754 von 72 auf 16, dann 1771 auf 13 reduziert.[5] Die Bruderschaften, die vielerorts maßgeblichen Anteil an der nicht zu unterschätzenden Vorbereitung und der Inszenierung des liturgischen und des darüber hinausgehenden festlichen Programms hatten und vielfältige gesellschaftliche Funktionen erfüllten,[6] wurden aufgehoben, ihr Vermögen eingezogen und in der Regel dem Religionsfonds zugeteilt.

Zudem wurde unter wirtschaftlichem Gesichtspunkt postuliert, die Zahl der Einwohner zu erhöhen, was eine Kritik an der großen Zahl nicht-reproduktiver Ordensleute nach sich zog und in der Folge restriktive Maßnahmen bei der Aufnahme von Ordensgeistlichen. Dies ging einher mit einer grundsätzlichen Kritik an den Orden bzw. deren überregionaler Organisation. Die Abhängigkeit der Orden von Rom etwa sollte durch die Aufhebung der Exemption der Klöster unterbunden werden[7] – der Staat wollte die Kontrolle und den Profit. Bei diesen Beispielen handelte es sich um eine Reduktion von Aspekten, die in der Barockzeit eine Blüte erlebten und in ihrem Übermaß selbst von Vertretern der katholischen Reform kritisch betrachtet wurden.[8]

Etwas anderes war etwa das gänzliche Verbot der kontemplativen Orden und die Aufhebung von deren Klöstern mit der Begründung, dass sie keinen Nutzen für den Staat hätten.[9] Das war nur diese erste, finanziell wenig bedeutende Etappe der Klosteraufhebungen, der zwei weitere folgten, in denen es um den Besitz von

4 Gerhard Tanzer, Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert. Wien – Köln – Weimar 1992, 127–130.

5 Siehe Josephinismus, wie Anm. 2, Nr. 61, 160–162; Patricia Weber, Die religiösen Feiertage in Österreich – Entwicklungsgeschichte und arbeitsrechtliche Problematik. Dipl. Graz 2015, 6–8. Entsprechende Reformen gibt es auch in geistlichen Fürstentümern, z. B. unter Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo 1772 in Salzburg.

6 Siehe Elisabeth Lobenwein / Martin Scheutz / Alfred Stefan Weiss (Hg.): Bruderschaften als multifunktionale Dienstleister der Frühen Neuzeit in Zentraleuropa. Wien 2018.

7 Siehe auch Josephinismus, wie Anm. 2, Nr. 90, 237–239.

8 Vgl. Ulrich Lehner, Die Katholische Aufklärung. Weltgeschichte einer Reformbewegung. Paderborn 2017 und Peter Hersche, Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter. Freiburg 2006. Zu denken, der katholischen Reform sei es nur um moderne bzw. ideale Ziele wie die Bereinigung der Frömmigkeit von Äußerlichkeiten oder die Rückführung des Glaubens auf seine biblischen Wurzeln gegangen etc., übersieht, dass die Vertreter dieser Strömung nicht im luftleeren Raum agierten. Lodovico Antonio Muratori etwa lieferte den Herzögen von Mantua und der Seite des Kaisers historisch-rechtliche Argumente gegen die päpstlichen Ansprüche auf die Grafschaft Comacchio. Dazu passte es bestens, ganz grundsätzlich eine Reduktion von Macht und Einfluss des Papstes zu fordern.

9 Siehe Josephinismus, wie Anm. 2, Nr. 115, 280–282; Gerhard Winner, Die Klosteraufhebungen in Niederösterreich und Wien. Wien – München 1967, 64–145.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

fast 700 Klöstern ging. Doch die zugrunde liegende Logik war eine folgenschwere Konsequenz daraus, dass der Wert des Gebetes in der kameralistischen Kosten-Nutzen-Rechnung mit null festgesetzt worden war. Was aus heutiger Perspektive den meisten Menschen – zumindest im deutschsprachigen Raum – einleuchtend und gut nachvollziehbar erscheinen dürfte, bedeutete im ausgehenden 18. Jahrhundert einen massiven Bruch mit dem weit verbreiteten Verständnis von einem Gott und Schöpfer, der in die Geschicke der Welt eingreift und der durch Ritus, Liturgie und Gebet positiv gestimmt werden kann. Dies wurde als obsolet definiert und als „Vorurteil" abgetan.

1. Die Wallfahrt

Das Wallfahrtswesen, das in der Barockzeit boomte, stand ebenfalls in der Kritik. Wallfahrten waren in agrarisch geprägten Gegenden kein großes Problem, weil sie nicht just dann gemacht wurden, wenn mit besonders viel Arbeit zu rechnen war, sondern in Zeiten, in welchen die Abwesenheit von Teilen der Familie bzw. der Gemeinde keinen Schaden anrichtete.[10] Zudem ließe sich aus heutiger Perspektive darauf hinweisen, dass Zeit und Energie, die ein Mensch in eine Wallfahrt oder eine Pilgerreise investiert, in der Regel nicht verschleudert sind, sondern in Form von körperlicher wie seelischer Regeneration, Fokussierung auf das Wesentliche im Leben etc. kompensiert werden können.[11] Doch 1772 wurden auf Initiative von Joseph II. die mehrtägigen und die ins Ausland führenden, aus merkantilistischer Sicht problematischen Wallfahrten verboten (vorerst ausgenommen waren jene von St. Stephan und jene aus Graz nach Mariazell[12]). 1783 folgten Erlässe gegen die eintägigen Wallfahrten.

Woran entzündete sich die Kritik?[13] Die Gründe sind vielfältig, die Gewichtung ist durchaus unterschiedlich. Es handelte sich nicht um eine zentral koordinierte,[14] doch von staatlicher Seite durchaus geförderte[15] publizistische

10 Siehe Peter Hersche, Muße und Verschwendung, wie Anm. 9, 794–845.

11 Siehe Elisabeth Maria Margarete Friederike Bacher, Wallfahren/Pilgern zwischen kirchlicher Praxis und religiöser Wellness. Eine qualitative Untersuchung zur Mariazell-Wallfahrt (Österreich). Diss. Rostock 2019.

12 Siehe Josephinismus, wie Anm. 2, Nr. 64, 178f.; Immaculata Waid, Mariazell und das Zellertal. Aus Geschichte und Chronik. Eigenverlag 1982, 129.

13 In den Jahren der gelockerten Zensurvorschriften ab 1781 erschienen verhältnismäßig wenige Werke, welche das Thema in Angriff nahmen.

14 Über das Fehlen einer entsprechenden Infrastruktur informiert Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien 2023, 120–160.

15 Ernst Wangermann, Die Waffen der Publizität. Zum Funktionswandel der politischen Literatur unter Joseph II. Wien – München 2004, 11, 43.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Kampagne. Zahlreiche Einzelbeiträge erschienen, die durch ihren Anti-Papismus, Anti-Klerikalismus und ihre grundsätzliche Ablehnung von einem Großteil der traditionell-katholischen Frömmigkeitsformen verbunden waren[16] – in dieser Kritik waren sich Vertreter der katholischen Reform, Jansenisten, Protestanten und Aufklärer einig.[17]

Für Joseph II., die aufgeklärte Kritik sowie die katholische Reform stand, wie gesagt, außer Zweifel, dass es keinen personal gedachten, in die Welt eingreifenden Gott gibt, der durch das Gebet oder Frömmigkeitsformen wie die Wallfahrt beeinflusst werden könne. Die Vorstellung, an einen bestimmten Ort zu einem wundertätigen Gnadenbild zu pilgern, um von der Muttergottes oder einem Heiligen Beistand und Fürsprache zu erflehen, fiel für die Aufklärer in den Bereich des Aberglaubens.[18] Anders als beim Vampirismus[19] und vergleichbaren Phänomenen überzeugte die aufgeklärte Kritik im Bereich der Wallfahrt einen Teil der gläubigen Bevölkerung kurz-, mittel- und langfristig nicht. Jährlich brachen Hunderttausende zu den ‚Gnadenorten' auf und beteten auf dem Weg für die eigenen Anliegen, für Kaiserhaus und Vaterland. Das liegt wohl daran, dass die vorgetragenen Argumente (z. B. dass Gott überall gleichermaßen präsent sei und seine Gnade nicht an einem bestimmten Ort in besonderer Weise auf die Menschen ausgieße) auf intellektueller und eventuell auf theologischer Ebene überzeugend sein mögen. Doch sie können einen Menschen, der die positive Wirkung von Wallfahrt – performativ, d. h. durch wiederholten Vollzug – erfahren hat, kaum eines Besseren belehren.

Unzählige Mirakelbücher sowie Votivgaben und -bilder (letztere wurden von Joseph II. eigens verboten) sollen die erfahrene Realität der mirakulösen Wirkung der Gnadenbilder und der Wallfahrten dokumentieren. Darüber konnte man sich leicht lustig machen, wie Joseph Richter in *Der Schatz zu Mariazell. Aus der Handschrift eines verstorbenen Schatzmeisters*,[20] doch gleich nach der Lockerung der Gesetzgebung wurden wieder Votivgaben und -bilder gestiftet, wie die Schatzkammern der Wallfahrtsorte bezeugen. Innerhalb des aufgeklärten Diskurses und

16 In Wien gedruckte Schriften zur Verteidigung sind höchst selten; hingewiesen sei insbesondere auf Der vertraute Mönch an seinen über den entworfenen Reformationsplan bekümmerten Mitbruder. Wien 1782; zur Kritik an der Kritik bzw. an den Reformen siehe Ernst Wangermann, Waffen, wie Anm. 16, 43–46 („Gegen ‚Andächteleien'") und 82–94 („Die Kampagne gegen Migazzi und die reformfeindlichen Prediger").

17 Siehe Franz Leander Fillafer, Aufklärung habsburgisch. Staatsbildung, Wissenskultur und Geschichtspolitik in Zentraleuropa 1750–1850. Göttingen 2020, 67–123 mit weiterführender Literatur.

18 Vgl. Beyträge zur Schilderung Wiens. [o. O.] 1782, 24.

19 Siehe Klaus Hamberger, Mortuus non mordet. Dokumente zum Vampirismus 1689–1791. Wien 1992.

20 Joseph Richter, Der Schatz zu Mariazell. Aus der Handschrift eines verstorbenen Schatzmeisters. [o. O.] 1786.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

seines Publikums brauchte man über solche Obskuritäten – Vorurteile – offenbar gar nicht ernsthaft zu diskutieren. Und sie waren auch nicht zu tolerieren. So ist das Vorgehen von Joseph II. 1783 sogar gegen die Wallfahrt nach Mariazell[21] nachvollziehbar, jenen Ort, der wie kein anderer seit Jahrhunderten ein transzendentales Obdach für die von ihm regierten Völker bildete. Die Gnadenstatue wurde ja nicht nur als *Magna Mater Avstriæ* verehrt, sondern zudem – mit entsprechenden Ursprungslegenden versehen – als *Mater Gentivm Slavorvm* und als *Magna Hvngarorvm Domina* und sie wurde von Pilgerzügen aus allen Ländern der Monarchie aufgesucht.[22]

1.1 Bußpraktiken

Nun zu den in den Schriften der 1780er Jahre kritisierten Punkten. Begonnen sei mit den Bußpraktiken.[23] Aus der Haupt- und Residenzstadt gab es ab 1617 verschiedene große Wallfahrten nach Mariazell. In weiten Kreisen der Bevölkerung verbreitet war die – durchaus ältere – Vorstellung, dass die gottgefällige Forderung zur *Imitatio Christi* durch körperlichen Nachvollzug der *Passio Christi* erfüllt werden könne,[24] durch Selbstgeißelung, das Gehen mit ausgestreckten Händen oder das Ziehen eines Kreuzes.[25] Da diese Praxis insbesondere im ausgehenden 17. Jahrhundert geübt wurde (nach Pest 1679 und Zweiter Türkenbelagerung 1683) dürfte es sich zumindest *auch* um eine Form kollektiver Trauma-Bewältigung gehandelt haben, wie es das ebenso bei früheren Epidemien gegeben hat.[26] Doch wie extrem fielen die Bußübungen tatsächlich aus? Immerhin macht es einen Unterschied, ob sich

21 Siehe Josephinismus, wie Anm. 2, Nr. 146, 351.

22 Zum Verhältnis der Habsburger zu Mariazell siehe Richard H. Kastner, Magna Mater Austriae. Mariazell und die Habsburger. Wien 2012.

23 Interessanterweise geht Peter Hersche in seiner fulminanten Studie Muße und Verschwendung, wie Anm. 9, im Abschnitt zur Wallfahrt (794–845) auf diese Bußpraktiken nicht ein.

24 Kritisiert in: Joseph Richter, Bildergalerie katholischer Misbräuche. Von Obermayr. Mit Kupfern und anpassenden Vignetten. Frankfurt – Leipzig. 1784, 53f.

25 Klarerweise ist es sowohl eine Frage des individuellen Charakters als auch des Zeitgeistes, ob ein Mensch diese Form der Buße praktiziert oder andere Frömmigkeitsformen bevorzugt. Der Logik, dass Bußübungen Gott wohlgefällig seien, folgten in Mariazell 1688 immerhin 98 Geißler und 136 Kreuzzieher und 1694 noch mehr: 195 Geißler und 375 Kreuzzieher; siehe Othmar Wonisch, Mariazeller Wallfahrtsbücher I. Geschichte von Mariazell. Mariazell 1947, 22f.; Günter Lentner, Die Wallfahrten aus den Gebieten der späteren Donaumonarchie nach Mariazell im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Dipl. Wien 2010, 99.

26 Siehe Brigitte Marschall, Der Schwarze Tod und die Geißler Gottes: Ansteckung und Befleckung als heilendes Reinigungsritual. In: dies. (Hg.): Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag. Wien – Köln – Weimar 2002, 29–47.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

jemand mit bloßen Lederstriemen geißelt oder kleine Steine bzw. Metallstücke einflicht, um die Wirkung zu erhöhen und Blut strömen zu lassen.

1785 erschien anonym die Schrift *Die Blutige Scene der Geißler und Kreuzzieher Rotten auf der Maria Taferl Wallfart und ihre schönen Früchten im philosophischen Jahrhundert*. Dieser zufolge verletzten sich Wiener Geißler – in ihrer „Schwärmerey" – so schwer, dass sie nach vollbrachter Buße auf Tage und Wochen nicht arbeiten konnten.[27] Daran konnte der Staat kein Interesse haben, zumal er sich insgesamt um eine Verbesserung des Gesundheitsweisens im Land bemühte. Doch sind diese radikalen Büßer repräsentativ? Wohl kaum. Wäre nach einer solchen Tortur – mit Blick auf Mariazell – ein tagelanger Rückmarsch möglich gewesen? Wie hoch kann der Prozentsatz jener Wallfahrer gewesen sein, die es sich tatsächlich leisten konnten, über längere Zeit nicht einsatzfähig zu sein? Es dürfte sich nur um einen eingeschränkten Personenkreis gehandelt haben. Der Großteil der Wallfahrer verrichtete die durchaus schmerzhaften und anstrengenden Bußübungen vor Ort, ging dann aber ohne größere körperliche Verletzungen – den Intentionen der Veranstalter der Wallfahrten zufolge – seelisch gestärkt nach Hause. In den Texten der Lieder und gedruckten Beschreibungen der Wallfahrten – über 125 Wiener Drucke aus den Jahren 1668–1739 sind erhalten[28] – spielen die Bußübungen und der daraus resultierende Schmerz keine Rolle; schmerzhaft ist nur der Abschied vom geliebten Gnadenbild.

1.2 Nachfolge Christi

Die extremen Bußpraktiken, die in den 1780er Jahren allgemein bereits aus der Mode gekommen waren, doch von einzelnen offenbar weiterhin gepflegt worden sein dürften, sind deshalb nicht Hauptkritikpunkt der Aufklärer; vielmehr wird die Vorstellung einer körperlichen Nachfolge Christi grundsätzlich in Frage gestellt, u. a. in der *Bildergalerie katholischer Misbräuche* von Joseph Richter (1784) im Zusammenhang mit dem Hernalser Kalvarienberg ist zu lesen:

> Viele schwache und schlecht unterrichtete Christen hörten, daß man, um die ewige Seligkeit zu erlangen, dem Stifter unsrer heiligen Religion nachfolgen müsse; allein sie nahmen diese Nachahmung blos allein im körperlichen Verstand, und weil sich unsre

27 Die Blutige Scene der Geißler und Kreuzzieher Rotten auf der Maria Taferl Wallfart und ihre schönen Früchten im philosophischen Jahrhundert. WIEN, verlegt bey Franz Leopold Grund, burgerl. Buchbindermeister bey St. Stepahnshauptthore. [o. J.]. Wolfgang Häusler hat diese Schrift ausführlich behandelt, weshalb ich darauf nicht näher eingehen muss: Die blutige Scene der Geißler- und Kreuzzieher-Rotten auf der Maria Taferl Wallfahrt. In: Das Waldviertel 31 (1982), 177–191.

28 Vgl. Matthias J. Pernerstorfer, Cantica Cellensia. Mariazeller Wallfahrtslieder des 17. und 18. Jahrhunderts im Stift St. Lambrecht. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 25 (2023), 89–96.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> damaligen Prediger mehr bey dem Leiden unsers Erlösers, als bey seiner göttlichen Lehre aufhielten, so glaubten sie, die Nachfolge Christi bestünde in nichts andern, als daß sie sich geißelten, und ein Kreuz auf ihren Rücken lüden.[29]

Die Worte „mehr bey dem Leiden unsers Erlösers, als bey seiner göttlichen Lehre" bedeuten eine signifikante Verschiebung von der Betrachtung der *Passio Christi* hin zu Lehre, Moral und Gesetz. Etwas überspitzt formuliert gibt es aus christlicher Sicht grundsätzlich zwei Möglichkeiten, ein gutes Leben zu führen: Entweder ich gehe von der Liebe zu Gott und zum Nächsten aus (Mt 22,37-40; Lk 10,27) und tue mit Augustinus, liebend, was ich will, oder ich lebe getreu nach den Geboten bzw. Gesetzen. Diese zwei Möglichkeiten widersprechen einander nicht, vielmehr ergänzen sie einander.

Die Betrachtung der *Passio Christi* – empfohlen besonders von den Jesuiten – soll zu einem „Mitleyden" führen, und zwar in Dankbarkeit dafür, dass Gottes menschgewordner Sohn sein Leid aufgrund meiner Schuld auf sich genommen und die Menschen dadurch erlöst hat. Im wiederholt erlebten „Mitleyden", zu dem sich der Mensch selbst öffnen muss, vertieft sich – performativ – seine Beziehung zu Gott, was idealiter dazu führt, dass er dem geliebten Vorbild Jesus ähnlicher und dadurch ein besserer Mensch werden möchte; Tränen der Liebe sind der Preis, den der Mensch in der barocken Gnadenökonomie zu zahlen hat. Insbesondere in den geistlichen Vorstellungen, aufgeführt am Wiener Hof im 17. Jahrhundert, zeigt sich dieser Zusammenhang von „Mitleyden", Tränen und Besserung.[30] Durch die katholische Aufklärung wird diese Form der Liebes-Mystik – die vor allem in den kontemplativen Orden bedeutsam war – jedenfalls zugunsten der christlichen Moral in den Hintergrund gerückt, parallel zur allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung, in der Recht und Ordnung, das Gesetz, eine deutlich wichtigere Rolle spielen als zuvor.

Doch zurück nach Hernals und zu Joseph Richters Schreiben:

> Es wäre freylich die Pflicht der Seelsorger gewesen, dieser unrechtverstandenen Nachfolge Christi eine andere Richtung zu geben: aber theils wußten sie selbst nicht, was das sagen wolle, Christo nachfolgen, theils fanden sie zu sehr ihren zeitlichen Vortheil dabey, um dem Volke ächte Begriffe beyzubringen. Daher suchten sie vielmehr die anvertrauten

29 Richter, Bildergalerie, wie Anm. 25, 53f.

30 Vgl. Matthias J. Pernerstorfer, Le cinque piaghe di Christo von Nicolò Minato und Antonio Draghi (1677) und die Verehrung der fünf Wunden Christi durch den Sternkreuzorden, In: Musicologica Brunensia 57 (2022), 167–189. Auch wenn die Terminologie an Gotthold Ephraim Lessing erinnert und man in beiden Fällen von einer Schule der Seele / Sitten sprechen könnte, so handelt es sich um völlig unterschiedliche wirkungspoetologische Konzepte.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Schafe auf dieser Distelweide herumzuführen, und gaben sich alle Mühe dieses Possenspiel in seinem Flor zu erhalten.[31]

Kurz gesagt: Unverstand und Gier der „Seelsorger" waren schuld an dieser Form von „katholischem Mißbrauch".[32] Als das Wallfahrtswesen im Zuge der katholischen Restauration von privater und kirchlicher Seite wieder gefördert wurde, wurde diese Form der körperlichen *Imitatio Christi* in Wien und in ganz Österreich nicht mehr wiederbelebt – diese Vorstellung war nicht zuletzt durch die Argumente vonseiten der katholischen Reform und der Aufklärung hierzulande endgültig obsolet.[33] Dass dies keineswegs eine Selbstverständlichkeit ist, zeigen die Entwicklungen auf der iberischen Halbinsel und in Lateinamerika, ganz zu schweigen von den Philippinen, wo es Menschen auch noch im 21. Jahrhundert – trotz Verbots der katholischen Kirchenführung – als angemessene Ausdrucksform ihres Glaubens empfinden, sich bei Karfreitagsprozessionen an ein Kreuz nageln zu lassen.[34]

1.3 Mangelnde Frömmigkeit

Häufiger als übertriebener Ernst wurde mangelnde Frömmigkeit kritisiert. Wir können bei der *Bildergalerie katholischer Misbräuche* bleiben. Joseph Richter behandelt darin die Wallfahrten zu den landschaftlich durchaus als reizvoll beschriebenen Gnadenorten, wenngleich diese in Folge der Josephinischen Reformen als „bereits abgeschaffet" bezeichnet werden.

> Einige giengen nach Mariazell, um von den überladenen Kanzleygeschäften auszuruhen, und eine kleine Kommotion zu machen – viele um den ewigen Kontreverspredigten ihrer Junonen und Xantippen, oder auch dem Zudringen ihrer Gläubiger auszuweichen – manche, um sich wieder einmal an guten Forellen recht satt zu essen – die meisten aber giengen par compagnie. Wenn unsre Nachkömmlinge so eine mit vier raschen Pferden bespannte Landkutsche vor irgend einem geistlichen Haus erblickten, und sehen sollten, wie hier ein Diener beschäftiget ist, drey tüchtige Flaschenkeller rückwärts aufzubinden, dort ein andrer ein Sitztrühchen mit Schünken, Kapaunen und verschiedenen Gebackenen

31 Richter, Bildergalerie, wie Anm. 25, 54.

32 Im Folgenden ist die Rede von „Maskeraden, Kreuzzieher= und Geißlerprozessionen, Missionsharlekinaden, Leidenchristikomödien u.s.w." (Ebd., 56f.), d. h. hier ist mehr der theatrale Aspekt entscheidend, der dem sakralen zu widersprechen scheint.

33 Vergleichbare Beispiele, wo die Reformen in der Restauration stillschweigend beibehalten wurden, bringt Fillafer, Aufklärung, wie Anm. 18, 125–196.

34 Zum (vermeintlichen) Zusammenhang zwischen Moderne und Säkularisierung siehe Detlef Pollack, Säkularisierung – ein moderner Mythos? Tübingen 2003 und Hans Joas, Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte der Entzauberung. Berlin 2017.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ausfüllet, so würden sie sich es nicht einmal im Traume einfallen lassen, daß die Reise nach Mariazell gehe, und daß die dahin abfahrende Personen Sünder wären, die Busse thun, und ihre Andacht verrichten, ja wohl gar Bußprediger, die durch ihr Beyspiel die dahin Wallenden zur Andacht, Frömmigkeit und Abtödtung des Fleisches ermuntern sollten.[35]

Gegen wen richtet sich diese Kritik? Welche „Nachkömmlinge" konnten es sich leisten, mit einer Landkutsche nach Mariazell zu reisen? Die Galanterie-Christen,[36] die einerseits wohlhabend genug dafür waren, für die andererseits der soziale („schöne") Rahmen der Religion wichtiger war, als der Glaube – Johann Pezzl berichtet von ihnen in seiner *Skizze von Wien* (1786–1790).

In der *Wienerische[n] Musterkarte* von 1785 ist wiederum zu lesen: „Wallfahrten geh ich nur einmal das Jahr nach Maria=Zell. Es kostet mich freylich allemal über 100 fl., weil ich mit den Geistlichen reise, und weil wir immer das Kuchelzetel vorausschicken; aber ich hab's halt der Mutter Gottes versprochen, und es könnt s' ja verdriessen, wenn ich mein Wort nicht hielt."[37] In einem Atemzug werden die Verschwendung finanzieller Mittel, die Gier der Geistlichen, die Schlemmerei des vermeintlichen Büßers und letztlich der Glaube an die Verbindlichkeit von Gelöbnissen lächerlich gemacht.

Noch in einem späteren Zeugnis klingt es ähnlich; in *Vom Himmel gefallener Brief der Mariazeller Mutter Gottes an die Oesterreicher und besonders an die Wiener*, von Anton Janisch unterzeichnet mit 13. April 1848: „Die Mehrzahl der zu mir [d.i. die Gnadenstatue] Wallfahrenden hat eine bloße Landparthie im Sinne, und dazu könnten sie sich doch eine andere Gegend wählen, damit sie erstens nicht der Scheinheiligkeit beschuldigt, und zweitens von den schuftigen Wirthen auf der Straße zu mir, nicht so schändlich geprellt werden können."[38]

Die Landpartie als solche – immerhin ein wichtiger Teil der bürgerlichen Freizeitkultur des Biedermeier – wird nicht kritisiert, jedoch die Kombination aus religiöser Praxis und profaner Unterhaltung. Innerhalb des Katholizismus hat es stets strengere und weniger strenge Strömungen gegeben, doch ist für die von den Habsburgern regierten Länder festzustellen, dass Ernsthaftigkeit und Ausgelassenheit *nicht* grundsätzlich als widersprüchlich angesehen wurden.

35 Richter, Bildergalerie, wie Anm. 25, 101f.

36 In 29 Aergernisse. [o. O.] 1786, 16 ist von der „Galantriemesse bei St. Stephan" die Rede, von der „Messe für Faullenzer, und Naturaliensammler, für Kupplerinnen und lokende Töchter", diese sei „das Skandal der Andächtigen, und der Aerger für Menschen von rechtschaffener Denkungsart."

37 Wienerische Musterkarte ein Beytrag zur Schilderung Wiens. Wien, 1785, 12.

38 Vom Himmel gefallener Brief der Mariazeller Mutter Gottes an die Oesterreicher und besonders an die Wiener. Wien, Gedruckt in d. Josephstadt, Langegasse Nr. 58 1848, 2f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Eine Fußwallfahrt nach Mariazell war kein Spaziergang. Die 130 km wurden an vier Tagen bewältigt, wobei ca. 30 km pro Tag und jede Menge Höhenmeter zu absolvieren waren. Währenddessen wurden laut den erhaltenen Drucken zu den Wallfahrten von Wiener Bruderschaften in der Regel 6 Rosenkränze pro Tag gebetet und die Hl. Messe gelesen,[39] in vielen Fällen auch eine durchaus umfängliche Predigt gehört – ein höchst dichtes körperliches und geistliches Programm. Das Schuhwerk war schlecht, es konnte heiß oder kalt, sonnig oder regnerisch sein. Das und der Gesang sollten in eine Stimmung der Reue bringen, die Beichte vorbereiten und nach erfolgter Buße den Menschen am Gnadenort in den Zustand der Reinheit versetzen. Dass das Erreichen dieses Zieles nicht ausführlich gefeiert werden sollte, ist aus barock-katholischer Perspektive nicht einzusehen. Im Gegenteil. Wie das Kirchenjahr von unterschiedlichen Stimmungslagen geprägt ist, so durfte der einzelne Katholik unterschiedliche Stimmungslagen verspüren und ausleben. So dachten die einen und sahen darin womöglich einen katholischen Identitätsmarker, gleichzeitig forderten die anderen die Trennung von religiöser und profaner Praxis.

Nur kurz möchte ich den Punkt der Unsittlichkeit erwähnen, der für die Aufklärer offenbar allgemein ein Problem war. Der Vorwurf wird immer wieder vorgebracht, da bei den meisten Wallfahrten Männer und Frauen gemeinsam unterwegs waren, was bei den Übernachtungen dazu führen konnte, dass Männer und Frauen in einen Raum untergebracht wurden. Das regte die Phantasie nicht nur der Verliebten, sondern auch der gestrengen Sittenrichter an.[40]

1.4 Erfolge der Reformer?

Welchen Erfolg konnten Gesetzgebung und Schriften gegen die Wallfahrten erzielen? Die Verbote Josephs II. betrafen die organisierten Wallfahrten ebenso wie die Bruderschaften, welche diese häufig durchgeführt hatten, nicht aber die „Privatandachten einzelner Bürger". „Diese wallen noch immer, bald allein, bald in grössern Gesellschaften nach diesen Oertern", wie Joseph Richter schreibt, „aber Niemand besucht sie häufiger, als gerade diejenige Klasse, die vermög ihrer häuslichen Geschäfften am wenigsten Zeit zu Besuchen haben sollte – –"[41].

Die Wallfahrt nach Mariazell kam, entgegen den gängigen Vorstellungen, in den 1780er Jahren keineswegs zum Erliegen. Liselotte Blumauer-Montenave, Chronistin des Gnadenortes, berichtet: „Aus dem Jahr 1792 steht eine Nachricht über die Betreuung der Wallfahrer und Einheimischen durch Priester in Mariazell zur Verfügung. Dort heisst es: ‚Nach dem Verbot der Wallfahrten (durch Kaiser Joseph II.)

39 Zu den einschlägigen Drucken aus St. Lambrecht siehe Pernerstorfer, Cantica Cellensia, wie Anm. 29.

40 Vgl. Richter, Bildergalerie, wie Anm. 25, 103.

41 Ebd., 106f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

blieben in Mariazell ein Dechant, sechs Kuraten und sieben Beichtväter angestellt.' Demnach haben 14 geistliche Herren ständig in Mariazell gewohnt, vorher waren es anscheinend noch mehr."[42] In der Zeit des Verbots wurden rund 90.000 Hostien pro Jahr gespendet,[43] d. h. die Zahl der Wallfahrer betrug trotz der Verbote über 30% des davor üblichen Wertes.

1.5 Konsequenzen

Wenngleich die Erfolge der Josephinischen Reformen geringer als erhofft waren, sind die Konsequenzen für die Gläubigen – und letztlich für die gesamte Gesellschaft – nicht zu unterschätzen: Die Kirchenführung reagierte nun vorbeugend auf die Kritik an Missständen bei Wallfahrten, und so kam es um 1800 zu einer deutlichen Verschärfung. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die *Anrede an die Bürger Wiens, als sie den 11ten August 1796 die Wallfahrt nach Groß=Marien=Zell in Steyermark antratten. gehalten vor dem Auszuge in der hohen Metropolitankirche zu St. Stephan von Georg Prinzhofer daselbst Fastenprediger der erzbischöflichen Kur Kooperator und Führer dieser Wallfahrter*.[44] Die Verschärfung betrifft, wie man der Predigt von Georg Prinzhofer entnehmen kann, unter anderem die äußere Disziplin:

> Da meine Wachsamkeit allein eine so zahlreiche Schaar nicht übersehen könnte, so werden mir alle Bürgen für jedweden seyn: aller Orten werde ich meine Aufseher haben; jede Sittenlosigkeit wird mir berichtet werden. Weh dem, der kühn genug wäre, die gottseligste Absicht unseres besten Landesvaters, der wohlmeinenden Bürgerschaft, und des ganzen Staates vereiteln zu wollen. Gewiß würde ein solches Vergehen, welches durch so ein Aergerniß bis zum erschwerten Verbrechen anwachsen würde, nach genauer Angabe nicht ungeahndet bleiben.[45]

3.000 Personen sollen teilgenommen haben. Das Idealbild dessen, wie eine solche erneuerte Wallfahrt aussehen sollte, zeigt ein Votivbild in der Schatzkammer der

42 Liselotte Blumauer-Montenave, Zur Geschichte des Wallfahrtsortes Mariazell: Fremdenverkehr und Wallfahrt. Wien 1987, 55.

43 Bacher, Wallfahren, wie Anm. 12, 106, Anm. 742.

44 Georg Prinzhofer, Anrede an die Bürger Wiens, als sie den 11ten August 1796 die Wallfahrt nach Groß=Marien=Zell in Steyermark antratten. gehalten vor dem Auszuge in der hohen Metropolitankirche zu St. Stephan von Georg Prinzhofer daselbst Fastenprediger der erzbischöflichen Kur Kooperator und Führer dieser Wallfahrter. Auf Verlangen in Druck gegeben. Zum Besten der Wittwen und Waisen der im Kriege gebliebenen Soldaten. Wien, zu haben bey Sebastian Hartl in der Singerstraße im Kurhause. [1796.]

45 Ebd., 11.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0



Abb. 1 Wallfahrten in Niederösterreich. Stift Altenburg. Ausstellung 1985.
Quelle: Wallfahrten in Niederösterreich. Stift Altenburg. Ausstellung 1985, 4. Mai – 27. Oktober. Horn 1985, Abb. 1, Kat. Nr. 249.

Basilika von Mariazell (Abb. 1). Die Widmung besagt: „EX VOTO Des Urhebers und ersten Führers Wenzel von Streitenfels k. k. Staatsbeamten der durch 14 Jahr ganz aufgehoben gewesen, im Jahre 1796 denen Bürgern Wiens aber neuerlich allergnädigst bewilligten feyerlichen Prozessionsandacht nach Groß Maria Zell. Verfertigt von Johann Pretsch, bürgerl. Silberarbeiter nächst dem Stubentor, No. 838 in Wien. 1817.“[46]

Zusätzlich zur äußeren Form ging es um eine innere Erneuerung, denn es werde „die Andacht […] durch Spöttereyen [d. h. bestimmter Aufklärer] nicht gemindert, sondern im wahren Eifer geprüfet, und vervollkommet“[47]. Der erneuten Einführung der offiziellen Wallfahrt ging eine Neubegründung samt ideologischer Neuausrichtung einher.

46 Wallfahrten in Niederösterreich. Stift Altenburg. Ausstellung 1985, 4. Mai–27. Oktober. Horn 1985, Abb. 1, Kat. Nr. 249, 149.

47 Prinzhofer, *Anrede*, wie Anm. 46, [3].

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Fahret fort, wahre Biedermänner, durch so aufrechte Gesinnungen den Thron eures Fürsten und den Wohlstand eures Vaterlandes fest zu gründen. Die Religion ist von beiden die erste Stütze, und die Religion kann ohne Andacht, ohne Gebeth nicht bestehen. Wird unser Gebeth wohlgeordnet seyn, so wird es die Wolken durchdringen, unserm Landesvater die Fülle des Segens, und seinen gerechten Waffen Siege erwerben, die einen unsern Absichten entsprechenden Frieden nach sich ziehen werden. […]
Ich sage, daß unser Gebeth dem Ausspruche des Erzengels beym Tobias. 12. 8. gemäß mit Fasten und Allmosen vereiniget seyn müsse. Fasten heißt nicht allein der Abbruch von Speise, die der Mässigkeit, und den Gebothe entgegen ist, sondern auch jede Enthaltsamkeit von dem, wozu unsere Sinnen eine unordentliche Neigung fühlen. Diese Enthaltsamkeit von jeder Unordnung muß unserm Gebethe das Gewicht beylegen. Denn welches Wohlgefallen würde Gott, welches Maria an einem Gebethe haben, das von einem Munde herkömme, der anstatt des Lobes Gottes, und Mariens, unflätige, den guten Sitten widersprechende Reden auszustossen sich erfrechte: an einem Gebethe, das von einem trunkenen, unmäßigen Schwelger verrichtet, andern mehr zum Gespötte, und Gelächter, als zur Erbauung diente: an einem Gebethe, das von einem tollen Kopfe, und Friedenstöhrer zur Verbitterung der edeldenkenden Gemüther herabgewürdiget würde: an einem Gebethe, das ein niedriger Sklav seiner Begierden mehr zum Deckmantel seiner Gelüste mißbrauchen, als zu einem lobwürdigen Ziele unternehmen wollte. Weit sollen solche Feinde der Tugend, und der Ordnung von unserer heiligen Versammlung seyn. Mässigkeit, Enthaltung, Einigkeit, Zucht und Ehrbarkeit sollen die unzertrennlichen Gefährten unserer Wallfahrt seyn.[48]

***

Es ist ein Verdienst der josephinischen Reformen, den katholischen „Gottesstaat" abgeschafft zu haben. Wenngleich für einen Großteil der Bevölkerung im Bereich der Moral weiterhin maßgeblich, war die Lehre der römisch-katholischen Kirche nicht mehr bindender Maßstab für die Gesetzgebung, es herrschte religiöse Toleranz. Hand in Hand mit diesen befreienden Maßnahmen erfolgten radikale Veränderungen des bis dahin stark religiös geprägten (und durchaus auch reglementierten) Lebens: Klöster wurden aufgehoben, Bruderschaften aufgelöst, Feiertage abgeschafft etc.

Der noch viel radikalere Umgang mit Religion und Kirche in Frankreich im Zuge der Französischen Revolution zeigte,[49] wie prekär es noch werden konnte. Gleichzeitig ermöglichte die Eskalation in Frankreich eine neue Argumentation der

48 Ebd., 9–11.

49 Hubert Wolf, Der Unfehlbare. Pius IX. und die Erfindung des Katholizismus im 19. Jahrhundert. Biographie. München 2020, 15–46.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Selbstbehauptung: In einem Staat ohne Religion gerät jede Ordnung ins Wanken.[50] Der erwähnte Georg Prinzhofer verwendet das Wort „Anarchie“ in seiner zitierten Predigt von 1796. Deshalb müssten Staat und Kirche ein Bündnis schließen – Bereiche, in denen der Staat nicht mit Zensur u. dgl. kontrollierend eingreifen konnte, sollten durch das Auge Gottes oder der Priesterschaft überwacht werden. Das neu ausgebaute Netz an Pfarrkirchen und die in den Josephinischen Priesterseminaren ausgebildeten Kleriker waren dafür nützlich. Für diese Koalition mit der Macht – freilich keine auf Augenhöhe[51] – war es nicht genug, dass der Mensch von Gottes- und Nächstenliebe voll war und tat, was er wollte, sondern dafür drehte die katholische Kirche die Schrauben an: mehr Strenge zu sich und mehr Strenge zu den Gläubigen. Damit bekommen die christlich geprägte Moral und die Forderung zu deren Einhaltung deutlich mehr Gewicht als in früheren Zeiten.

50 Siehe Fillafer, Aufklärung, wie Anm. 18, 130–134 zur Argumentation von Erzbischof Christoph Anton von Migazzi.

51 Vgl. ebd., 125–196.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Johann Sonnleitner

„Kriegstheater" – die napoleonischen Kriege auf den Wiener Bühnen

In sprachlicher und damit auch in kultureller Hinsicht hat Wien als Residenzstadt des Vielvölkerstaates der Habsburger-Monarchie immer eine Sonderstellung wegen der internationalen Zusammensetzung der Bewohner eingenommen, Slawen, Ungarn, Juden, Franzosen, Italiener waren seit dem frühen 18. Jahrhundert die wichtigsten Minderheiten.

Der mächtige Prinz Eugen von Savoyen hatte zum Aufbau seiner beträchtlichen Bibliothek genauso französische Gelehrte und Künstler nach Wien geholt wie auch der Kaiser Franz Stephan von Lothringen (1708–1765), seit 1736 der Gemahl Maria Theresias: Eine ebenso bedeutende Rolle spielte die italienische Community, insbesondere im Bereich der Oper, während es am Burgtheater mit einer kürzeren Unterbrechung ab 1752 über 15 Jahre ein stehendes französisches Ensemble gab. Diese Nähe hat das Wiener Theater auf eine spezifische Weise geprägt und zu differenten Entwicklungen der österreichischen Dramatik geführt, die sich viel offener für Einflüsse aus der Romania zeigte.

Der 1938 nach Frankreich emigrierte Literaturwissenschaftler und Historiker Félix Kreissler hat in seiner 1973 erschienenen Studie *Le français dans le théâtre viennois du XIXe siècle* diese multikulturellen Verhältnisse nachgezeichnet und auch darauf hingewiesen, dass es im Wien des 18. Jahrhunderts schon französische Buchhandlungen gab und Wiener Verleger auch zahlreiche französische Bücher und Zeitungen druckten. Er bringt davon einige Illustrationen.[1] Von dieser regen Präsenz französischer Drucke kann man sich auch heute noch überzeugen, indem man die Anzeigen der Wiener Verlagsbuchhandlungen im *Wiener Diarium* untersucht. Fast ebenbürtig ist hier der italienische Bereich: Wohl über ein Dutzend italienischer, in der Monarchie erschienener Gazetten listet der Katalog der ÖNB auf. So ist es sicher keine Übertreibung, wenn der in Bayern geborene Johann Pezzl (1756–1823), der mit seinem erfolgreichen Roman *Faustin oder das philosophische Jahrhundert* (1783), eine Kontrafaktur auf Voltaires *Candide* (1759) vorlegte, in seiner *Skizze von Wien* über den Wiener Sprachgebrauch beobachtet:

1 Félix Kreisler, Le français dans le théâtre viennois du XIXe siècle. Paris 1973, 49.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Die geistreichen Werke Frankreichs haben zuerst angefangen unseren schwerfälligen altgothischen Geschmack zu verfeinern, und Licht, Leben- und Reiz in die meisten Zweige der Kultur und der Wissenschaften zu bringen. Nur die französische Sprache hat sich zu einem Grad von Allgemeinheit aufgeschwungen, daß man heut zu Tage mit ihr allein das ganze kultivirte Europa durchreisen kann. Und in den neuesten Zeiten ist diese Sprache mit allen Kenntnissen und Geschäften aus der höhern Sphäre der politischen und militärischen Welt vollends so innig verwebt, daß sie ein Mann von guter Erziehung platterdings nicht mehr entbehren kann. […]
> Nach der französischen wird die italiänische Sprache viel gesprochen, aber doch, eigentlich nur von den wirklichen hier befindlichen Italiänern, deren Unzahl jedoch so beträchtlich ist, daß sie eine eigene geistliche Gemeinde ausmachen.[2]

Diese Präsenz von Franzosen und französischer Kultur im Habsburgerstaat erlitt mit dem Beginn der militärischen Auseinandersetzungen 1792 und besonders nach der Hinrichtung Marie Antoinettes am 16.10.1793 einen radikalen Einbruch, der mittlerweile vorzüglich in der auf einer akribischen Auswertung einschlägiger Archivalien basierenden Studie von Friedrich Wilhelm Schembor[3] dokumentiert ist. Schembor referiert die polizeiliche Überwachung jener Franzosen in Wien und jener Einheimischen, die in den Kaffeehäusern unmissverständlich ihre Sympathien für die *grande nation* und die Revolution bekundeten. Bemerkenswert dabei ist die rechtliche Stringenz, die bei diesen Verfahren beobachtet wurden, es mußten immer zwei Zeugen für missvergnügte oder missliebige Äußerungen aufgebracht werden, um ein Verfahren in die Wege zu leiten; in einigen namentlich dokumentierten Fällen kommt es in der Tat zu Ausweisungen von Franzosen oder zu dringlichen Abmahnungen. 1793 ergeht die Ordre, dass Franzosen, die als Hofmeister, Erzieher oder Sprachlehrer arbeiteten, gekündigt werden sollten, was natürlich vor allem für die adeligen Dienstgeber eine Reihe von rechtlichen Problemen nach sich zog, aber der Kaiser blieb unnachgiebig und formulierte in einer Entschließung: „Da ich wünsche, dass Meine deutschen Untertanen, wes Standes sie auch sein mögen, deutsch denken lernen […]."[4] Das bedeutet natürlich vorerst einen radikalen Einschnitt, der aber in der kulturellen Praxis der Theater eher folgenlos geblieben zu sein scheint, denn es ist kaum eine Veränderung in den Spielplänen zu beobachten.

Meine Frage- und Themenstellung resultiert aus der grundsätzlichen Überlegung, wie sich Theater und Literatur zu politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen und zu konkreten historischen Ereignissen grundsätzlich verhalten können und

2 Johann Pezzl, Neue Skizze von Wien. Wien 1802, 206.

3 Friedrich Wilhelm Schembor, Franzosen in Wien. Einwanderer und Besatzer. Französische Revolution und napoleonische Besatzung in den österreichischen Polizeiakten. Bochum 2012.

4 Ebd., 106.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

wie diese beiden Felder in spezifisch historischen und besonders kriegerischen Phasen ihr Verhältnis zueinander neu bestimmen und die von der absolutistischen Herrschaft nicht sonderlich ernst genommene literarische Produktion Mitte des 18. Jahrhunderts einen neuen Stellenwert gewinnt. Eine markante Zäsur in diesem intrikaten Verhältnis scheint nun der siebenjährige Krieg (1756–1763) darzustellen, der auf beiden Seiten Schriftsteller auf den patriotischen Plan ruft, und darauf ist auch Gotthold Ephraim Lessings bahnbrechendes Lustspiel *Minna von Barnhelm* zu beziehen, der ganz bewußt als Titelzusatz angibt: „Verfertiget im Jahre 1763", nämlich im Jahr des Hubertusburger Friedens, der ja den österreichisch-preußischen Krieg beendet.

In diese patriotische Hysterie nicht einzustimmen, ist sicher ein Verdienst des Lustspiels, das eben Sieger und Verlierer auf eine sehr subtile Weise einander näherbringt. Eine der Innovationen Lessings besteht nun darin, in einem Lustspiel auf die historischen Ereignisse explizit Bezug zu nehmen und auch auf indirekte Weise den Preußenkönig in das Spiel zu integrieren. Auf diesen deutlichen Zeitbezug, auf den historischen Realismus geht Goethe in seiner Autobiographie ein:

> Eines Werks aber, der wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges, von vollkommenem norddeutschem Nationalgehalt, muß ich hier vor allen ehrenvoll erwähnen; es ist die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion, von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat: »Minna von Barnhelm«. […] Man erkennt leicht, wie genanntes Stück zwischen Krieg und Frieden, Haß und Neigung erzeugt ist. Diese Produktion war es, die den Blick in eine so höhere, bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete. / Die gehässige Spannung, in welcher Preußen und Sachsen sich während dieses Kriegs gegen einander befanden, konnte durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden. Der Sachse fühlte nun erst recht schmerzlich die Wunden, die ihm der überstolz gewordene Preuße geschlagen hatte. Durch den politischen Frieden konnte der Friede zwischen den Gemütern nicht sogleich hergestellt werden. Dieses aber sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken. Die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet den Wert, die Würde, den Starrsinn der Preußen […].[5]

Die Wiener Zensur hat aber diesen expliziten Zeitbezug besonders ernst genommen, indem man die Figur des französischen Glückritters Riccaut de la Marliniere, einer radebrechenden stehenden Verlachfigur der damaligen Komödie, bei der Aufführung am Wiener Kärntnertortheater ersatzlos gestrichen hat. Eine mögliche

5 Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden […] von Erich Trunz, Hamburg 1948ff., Bd. 9, 281.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Erklärung für diesen Eingriff bietet wohl der Umstand, dass sich Frankreich an der Seite Österreichs gegen die Preußen glücklos an dem Krieg beteiligt hatte und eine Verunglimpfung des Franzosen wohl nicht gern gesehen wurde wie auch der antifranzösische Affekt, die Gallophobie der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts in Österreich nicht so präsent war. Joseph von Sonnenfels hat in den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* der Wiener Aufführung eine wohlwollende Besprechung gewidmet:

> Ricaut de Marliniere, einen beurlaubten Offizier, dem der Verfasser alle Unbesonnenheiten, Großsprechereyen und Taschenkünste unsrer Cadedis beigelegt, der seine Sprache wie das Deutsche radebricht, haben die deutschen Schauspieler weggelassen; wie sie sagen, weil sie keinen unter ihnen haben, der das Französische mit der nothwendigen Fertigkeit spricht. Man vermißt ihn bei der Aufführung im geringsten nicht. Aber eine Rolle, die nirgend in einem Stücke die geringste Lücke zurückläßt, ist gewiß eine müssige Rolle. Was möchte wohl also die Absicht des Verfassers gewesen seyn, als er sie mit in sein Stück aufnahm? Vermutlich die Risade! Die Wienerbühne hat Lessingen gegen sich selbst Recht verschafft: sein Stück braucht solcher angeflickten Schellen nicht; es hat eigenthümliche und wahrhaft scherzhafte Einfälle genug, die es aufheitern.[6]

Im Hinblick auf den Siebenjährigen Krieg muß man den Erwartungshorizont der propreußischen und antihabsburgischen Öffentlichkeit in Norddeutschland mitbedenken, die für die nationalistische Propaganda auch in literarischer Form durchaus empfänglich war. Man schrieb Oden und Kantaten auf die preußische Armee oder auf den Preußenkönig, so etwa Ewald von Kleist oder Anna Louisa Karschin, man publizierte *Preußische Kriegslieder von einem Grenadier*, so etwa Lessings Freund Johann Wilhelm Ludwig Gleim, der 1757 in einem *Schlachtgesang bei Eröffnung des Feldzuges 1757*, so der Titel des Gedichtes, folgende Verse unterbrachte:

Auf! Brüder, Friedrich, unser Held,
Der Feind von fauler Frist,
Ruft uns nun wieder in das Feld,
Wo Ruhm zu holen ist.

Was soll, o Tolpatsch und Pandur,
Was soll die träge Rast?
Auf, und erfahre, daß du nur
Den Tod verspätet hast.

6 Joseph von Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne. In: Gesammelte Schriften, 5. Bd., Wien 1784, 327f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Aus deinem Schädel trinken wir
Bald deinen süßen Wein,
Du Ungar! Unser Feldpanier,
Soll solche Flasche sein […].[7]

Auf diese große Verskunst will ich mich nicht länger einlassen, aber bemerkenswert ist doch, daß Lessing zu dieser patriotischen Sammlung mehrere Rezensionen beisteuerte und etwas verteidigte, was nicht zu verteidigen ist:

> Berlin. Daß es unter den gemeinen Soldaten unsers unsterblichen Friedrichs, Helden die Menge gibt, ist längst bekannt. Nun aber hat sich unter ihnen auch ein Sänger gefunden, der in dem wahren Tone der alten Barden, die Begebenheiten und Siege besingt, deren tätiger Augenzeuge er gewesen. Er ist nur ein Grenadier, aber vollkommen würdig, als ein zweiter Tyrtäus, vor den neuern bessern Spartanern, mit der kriegerischen Laute einher zu ziehen. Kennern ist bereits sein Lied, welches er bei Eröffnung des Feldzuges vorigen Jahres, und ein anderes, das er nach dem Siege bei Prag gesungen, bekannt, und sie haben die erhabne Einfalt derselben nicht genug bewundern können. […] Wer gegen die Ehre seines Königs und seiner Nation nicht ganz gleichgültig ist, wird es gewiß mit Entzücken lesen. Nur muß er nicht zur Unzeit den Kunstrichter dabei spielen wollen, und sich bei anscheinenden Fehlern verweilen, die da, wo sie stehen, Schönheiten sind.[8]

Lessing konzediert hier doch, daß ästhetische Maßstäbe angesichts der propreußischen Begeisterung versagen, und aus seinen Briefen während des Siebenjährigen Krieges wird deutlich, daß er sich mit keiner der Kriegsparteien identifizieren konnte, daß er der poetischen Kriegshysterie seiner Freunde und Zeitgenossen abgeneigt war, daß er in Berlin als Sachse, und in Sachsen als Preuße eingeschätzt wurde, und sich den Blick für das Leid und die Opfer, für die Zerstörungen und Plünderungen des Krieges bewahrte. In medienhistorischer Hinsicht ist dieser Krieg zweifelsohne ein Einschnitt und auch wohl die Geburtsstunde der modernen Propaganda im deutschsprachigen Raum, die erst wieder in den antinapoleonischen Kriegen eine bedeutende Rolle spielen wird.

Die damals spärlichen Zeitungen wie z. B. das zweimal wöchentlich erscheinende *Wiener Diarium* widmen der Kriegsberichterstattung breiten Raum und gehen damit über die Hofberichterstattung bedeutend hinaus. Es gelingt also, das bürgerliche Publikum für die militärischen Geschehnisse zu interessieren. Ich muß mich hier mit einem Literaturhinweis begnügen: *Aufklärung und Kriegserfahrung. Klassische*

7 [Johann Wilhelm Ludwig Gleim], Preußische Kriegslieder von einem Grenadier. Heilbronn 1882, 10.
8 Gotthold Ephraim Lessing, Werke. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert. München 1970, Bd. 5, 12.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Zeitzeugen zum Siebenjährigen Krieg.[9] Die Zeitzeugen sind natürlich sehr einseitig ausgewählt, vielleicht sind sie deshalb klassisch. Einen Beleg für die Kriegslyrik aus Österreich findet man in Philipp Hafners *Poetischen und Prosaischen Werken* von 1764, in denen aber jeder Anklang an die barbarische Blutrünstigkeit eines Gleim fehlt, unter der Überschrift „Kriegsgedichte" versammelt Hafner sechs formal ungewöhnliche Langgedichte, von denen drei von einer elegischen Trauer geprägt sind, in zwei Fällen handelt es sich um lyrische Nachrufe auf gefallene Offiziere, in einem Fall um das melancholische „poetische Schreiben" eines kriegsgefangenen österreichischen Offiziers an seinen Sohn.[10] Der Siebenjährige Krieg scheint nun einen Einschnitt im Verhältnis von Literatur, bürgerlicher Öffentlichkeit und dem abgeschirmten Arkanbereich absolutistischer Politik zu sein, in dem auf beiden Seiten der Konfliktparteien – Preußen und habsburgische Monarchie – die Dichter ihre Federn patriotisch einfärbten.

Nun kann man die Wiener Komödienproduktion des 18. Jahrhunderts – insbesondere die populäre Possenproduktion als in der Regel von ernsthaften politischen Räsonnements abgekoppelt betrachten, es dient ja ohnehin nur der Unterhaltung und dem Amusement, und der Hanswurst und sein populärer Nachfahre Kasperl wird in den Broschüren der Aufklärer als „lästiges Insect" apostrophiert und in der Hegemonialdebatte während und nach dem Siebenjährigen Krieg als Beleg für Rückständigkeit und Inferiorität der süddeutschen Theaterpraxis herangezogen.

Nun zu den napoleonischen Kriegen in Wien: Die französischen Truppen besetzten während des dritten Koalitionskrieges zweimal die Stadt, von Mitte November 1805 bis Mitte Jänner 1806 und vom Mai bis Oktober 1809, als Franzosen nach der Unterzeichnung des Friedens von Schönbrunn am 14. Oktober 1809 Wien wieder verließen. Es ist hier nicht der Ort, weitere historische Details auszubreiten. Walter Öhlinger beschreibt in der populär gehaltenen Stadtgeschichte *Wien im Aufbruch zur Moderne* die antifranzösische Stimmung folgendermaßen:

> Beim Volk fanden die revolutionären Ideen aus Frankreich kaum Anklang. lm Gegenteil. Nach der Verbreitung der Nachricht vom Tod des französischen Königs herrschte eine regelrechte Pogromstimmung. Wiener Bürger entließen ihre französischen Hauslehrer, französischen Mietern wurden die Wohnungen gekündigt, und in manchen Wiener Gasthäusern weigerte man sich, Franzosen zu bewirten. Eine Stimmung, die während der Zeit der Franzosenkriege anhielt; Als es 1798 der französische Botschafter in Wien wagte, eine Fahne mit Revolutionssymbolen auszuhängen, konnte er nur mit Mühe vor der

9 Vgl. Johannes Kunisch (Hg.), Aufklärung und Kriegserfahrung. Klassische Zeitzeugen zum siebenjährigen Krieg. Frankfurt 1996.

10 Philipp Hafner, Poetische und Prosaische Werke. Wien 1764, „Kriegsgedichte" ab 93.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> empörten Volksmenge in Sicherheit gebracht werden, während sein Quartier und sein Wagen vollständig demoliert wurden.
> Dabei herrschte in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts unter der Wiener Bevölkerung alles andere als Zufriedenheit. Arbeitslosigkeit, Teuerung und Hunger führten immer wieder zu Zusammenrottungen, Aufläufen und Tumulten „unterer" Bevölkerungsschichten. Doch im Zuge der Kriege gegen das revolutionäre Frankreich - seit 1792 - gelang es der geschickten kaiserlichen Propaganda, die soziale Unruhe in Haß gegen alles Französische umzulenken. Der Siegeszug des französischen Volksheeres gegen die Söldnerheere der Fürsten hatte den Herrschenden vor Augen geführt, daß sie nur mit Unterstützung des Volkes bestehen konnten. Es galt, die patriotische Begeisterung aller Volksschichten zu wecken. […] In dieser Situation entschloß man sich, die Bürger der Residenzstadt zu bewaffnen.[11]

Zwei Seiten später konzediert Öhlinger, es habe aber vereinzelt auch eine gewisse Sympathie für die Franzosen gegeben, die aber mit den Einquartierungen wieder rasch geschwunden wäre. Im Kampf gegen die schier unüberwindlichen napoleonischen Truppen ging es darum, die Bevölkerung gegen die Besatzer zu mobilisieren. Das effizienteste Mittel dazu schien Metternich mit seinem Sekretär Friedrich von Gentz, eine antifranzösische Öffentlichkeit zu erzeugen. Die Wiener Buchhändler und Buchdrucker und die aufgeklärten Josephiner hatten es nicht vergessen, daß Napoleon während der Besatzung der Hauptstadt die seit dem Beginn der Herrschaft von Kaiser Franz wieder äußerst repressiv gewordene Zensur partiell wieder gelockert hatte.

Als Zeuge für diese ambivalente Haltung mag der so staatsloyale Franz Grillparzer in seiner *Selbstbiographie* gelten, der sich zwar für einen „Franzosenfeind" hielt, sich aber demungeachtet von Napoleon „mit magischer Gewalt" angezogen fühlte. „Er bezauberte mich wie die Schlange den Vogel. Mein Vater mochte mit diesen unpatriotischen Exkursionen wenig zufrieden sein, doch verbot er sie nie."[12] Nach der Hinrichtung der Habsburgerin Marie Antoinettes hätten die Österreicher, so Ferdinand Kürnberger in seinem ambivalenten Nachruf auf Franz Grillparzer, jeglichen revolutionären Ambitionen ein für allemal abgeschworen, nachdem sie die „Revolution von ihrer scheußlichsten Seite" kennengelernt hatten: „Das österreichische Volksherz erstarrte in Schauder und Schrecken über den Henkertod der kaiserlichen Mitbürgerin, über den Mord der schönsten Wienerin. Es hat sich von diesem Eindrucke eigentlich niemals erholt."[13]

---

11 Walter Öhlinger, Wien im Aufbruch zur Moderne. Wien 1999, 10.

12 Franz Grillparzer, Selbstbiographie. Hrsg. m. e. Nachw. v. Arno Dusini. Salzburg – Wien 1994, 54.

13 Ferdinand Kürnberger, Österreichs Grillparzer. In: ders., Gesammelte Werke. Hsrg. v. Otto E. Deutsch. 2. Band: Literarische Herzenssachen. München – Leipzig 1911, 259–266, hier 261.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Die „Befreiungskriege" führten bekanntlich zu einer wahrhaften Migration der Romantiker, die sich nach und nach in Wien einfanden und zum Niedergang der Berliner jüdischen Salons beitrugen, während dadurch der Wiener Salon der Karoline Pichler hingegen aufgewertet wurde, der dank der Präsenz des Baron Hormayr zu einem staatsloyalen antinapoleonischen Agitationszentrum[14] avancierte. „Für ein deutsches Nationalgefühl im Sinne einer deutschen Einheitsbewegung, das damals im Kampf gegen das Frankreich Napoleons aufkeimte und breite Bevölkerungsschichten erfaßte, hatte sie nichts übrig."[15] Trotz des Krieges und der dezidierten prohabsburgischen Haltung der Pichler verkehrten in ihrem Salon auch französische Offiziere: Der sich von Aufklärung und Josephinismus herleitende Kosmopolitismus und der katholische Universalismus[16] bewahrten sie vor jenem antifranzösischem und antiromanischen Affekt, der in Berlin Fuß faßte und z. B. die Kleistsche *Hermannsschlacht* so problematisch macht.

Napoleons Pressepolitik hatte die Bedeutung der Zeitungen und Zeitschriften für die politische Propaganda zu nutzen gewußt, so daß die Überzeugung, „que quatre gazettes hostiles faisaient plus du mal que cent milles hommes en plate campagne"[17], auch in Österreich nochmals zu einer, zumindest theoretischen Lockerung der Zensurbestimmungen um 1810 und zu medienpolitischen Reaktionen seiner Gegner und Verbündeten führte.

Für kurze Zeit wurde das Volk nochmals Adressat patriotischer Aufrufe und der Proklamationen der Höfe und es sollen hier einige Stücke des Burgtheaters und des Theaters in der Leopoldstadt vorgestellt werden, die zur patriotischen antifranzösischen Agitation beitrugen. Im Zeitraum 1790 bis 1815 sind im Burgtheater patriotische Stücke mit dezidiert antifranzösischer Haltung eher die Ausnahmen, im Gegenteil, Repertoirestücke aus dem Französischen, Bearbeitungen, Übersetzungen bleiben erhalten, es gab aber kaiserliche Anordnungen, die das Herausrufen von Schauspielern und deren Akklamation durch das Publikum einschränkten und am 16. Jänner 1795 kam es zu einem expliziten Diskursverbot über politische Verhältnisse und Kritik an der habsburgischen Herrschaft:

14 Vgl. dazu die wenig rezipierte profunde Studie von André Robert, L'idée nationale autrichienne et les guerres de Napoléon. L'apostolat du Baron du Hormayr et le salon de Caroline Pichler. Paris 1933.

15 Friedrich Weissensteiner, Karoline Pichler. In: ders., Zwischen Idylle und Revolution. Ungewöhnliche Biedermeierporträts. Wien 1995, 257–265, hier 261.

16 Vgl. Burghard Bittrich, Österreichische Züge am Beispiel der Caroline Pichler. In: Karl K. Polheim (Hg.), Literatur aus Österreich – Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium. Bonn 1981, 167–188.

17 Zit. nach: Wolfgang Piereth, Propaganda im 19. Jahrhundert. Die Anfänge aktiver staatlicher Pressepolitik in Deutschland (1800–1971). In: Ute Daniel / Wolfram Siemann (Hg.), Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789–1989. Frankfurt 1994, 20–43, hier 23.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> Es können in einem monarchistischen Staate keine Stücke aufgeführt werden, deren Inhalt auf die Abänderung der monarchischen Regierungsform abzielt, oder der demokratischen oder einer anderen den Vorzug vor der monarchischen einräumt, oder auch die ständische Verfassung eines Landes herabsetzt. Es können auch keine Begebenheiten aus der Geschichte des Erzhauses aufgeführt werden, deren Ausschlag diesen Regenten nachteilig ist. […] Hinrichtungen der Regenten können in […] monarchischen Staaten nicht auf's Theater gebracht werden. […] Die Gesetzgebung eines Staates oder dessen bestehende Gesetze können überhaupt in keinem Stoffe mit Tadel aufgeführt werden. […] Die Ausdrücke: Tyrann, Tyranney, Despotismus, Unterdrückung der Untergebenen müssen auf dem Theater soviel wie möglich vermieden werden. […] Von dem Worte ‚Aufklärung' ist auf dem Theater ebenso wenig Erwähnung zu machen, als von der Freyheit und Gleichheit.[18]

Dass diese diskursiven und effektiv überwachten Einschränkungen nicht immer den Witz und die Fähigkeit der Dramatiker, diese Verbote zu unterlaufen, herausforderten, sei an den Texten zweier Burgschauspieler belegt. Am 27. September 1796 kamen *Die Freiwilligen. Ein Gemälde der Zeit, mit Gesang in einem Aufzuge*[19] von Stephanie dem Jüngeren am Burgtheater zur Uraufführung. Fast dreißig Figuren, Adelige mit ihren Bedienten und Beamten, und eine Reihe junger Männer bringt das „Gemälde" auf die Bühne, Schauplatz ist ein ländliches Schloß mit einem Wirtshaus davor. Als Introitus wird ein beschwingtes, das Leben auf dem Lande verherrlichendes Lied abgesungen, wogegen die schwermütige Witwe Frau von Wellen, eine Verwandte der Grafenfamilie, protestiert, denn sie hat ihren Mann in einer Schlacht verloren, er war ohne Hilfe verblutet. Man sorgt sich zu Recht um ihre zerrüttete Geistesverfassung. Der blessierte Sohn des Gastwirtes namens Stern kehrt heim, seinen rechten gelähmten Arm in einer Binde, er wird von der Gräfin begrüßt und die verstörte Wellen glaubt, in ihm ihren Mann wiederzufinden und umarmt den Wirtssohn Gürge, der nun, für den Militärdienst untauglich geworden, bedauert, am Feind nicht Rache nehmen zu dürfen. Aber der Aplomb des drastischen Realismus, der die durch den Krieg verursachten Leiden thematisiert, wird wieder durch ein Liedchen neutralisiert. Der Wirt tröstet seinen invaliden Sohn, er soll nur heiraten und die Gastwirtschaft übernehmen und verspricht ihm eine glückliche Zukunft. Die Kellnerin Lenchen, der der Schlosssekretär Bügel den Hof macht, kümmert sich rührend um den Invaliden. Nun kommt der Unteroffizier Munter, ein alter Haudegen, der schone viele Schlachten überstanden hat, ins Dorf,

18 Zit. nach: Minna von Alth (Hg.), Burgtheater 1776–1976. Aufführungen und Besetzungen von zwei Jahrhunderten. Wien o. J., 1. Bd, 68.

19 Stephanie der Jüngere, Die Freiwilligen. Ein Gemälde der Zeit, mit Gesang in einem Aufzuge. Wien [2]1796.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

er hat sich um die Einquartierung eines durchziehenden Truppenteils zu kümmern. „Ein Krüppel fürs Vaterland" sei „ein ehrwürdiger Mann", so präludiert er sein Liedchen, das er im Wirtshaus zum Besten gibt: „Groß ist der Mann, / Der zeigen kann / Daß er fürs Vaterland gefochten, / Er hat sich einen Kranz geflochten, / Der ihm nie mehr verwelken kann."[20] Das paar- und kreuzgereimte Lied ist nicht gerade einfallsreich, es reimt „Kampf" auf „Dampf", „Kanonen" auf „Legionen" und endet mit dem doppelten Ausruf: „Victoria!" Und der patriotische Wirt Stern quittiert diese Verskunst mit dem Satz „Wem so was nicht Muth macht, der muß ein Stock sein", oder ein „Herz aus Pantoffelholz haben", so der Sekretär Bügel. Diese Stimmung durchkreuzt der schlichte Michel, ein Verwandter des Wirtes, der keine Lust bezeigt, seine gesunden Glieder für die vaterländische Sache zu opfern. Der Unteroffizier Münter bringt auch eine merkwürdige Komposition für fünf Stimmen bzw. für fünf allegorische Figuren wie Vaterland, Genius des Vaterlandes, die Vernunft, die Politick [!] und die Stärke zur Aufführung. Gegen Ende singen vier Stimmen folgendes: „Ein Staat, dem tapfre Kriege eigen, / Der sich auf Bürger-Treue stützt, / Darf sich vor keinem Feinde beugen, / Er wird durch innre Kraft geschützt."[21] Aber das beeindruckt den schlichten Michel ebenso wenig wie den ängstlichen Richter mit seinen Geschworenen, der das Gerücht in Umlauf bringt, der Graf bereite schon seine Flucht vor. Ein jüdischer Händler möchte mit hoher Verzinsung Münzgeld gegen Papiergeld beim Wirt eintauschen, hat aber keinen Erfolg damit. Justine, eine der beiden Kammerdienerinnen der Gräfin, darf auch ein patriotisches Liedchen singen, nur „ein braver Kriegsmann" dürfte um sie freien.[22] Zwei Handwerker bekunden ebenfalls mit einem Lied ihren Wunsch, dem Freiwilligenkorps in der Stadt beizutreten. Der Graf ruft den Richter zu sich, um das falsche Gerücht seiner Abreise zu widerlegen und droht all jenen wehrfähigen Männern seiner Herrschaft mit der Verbannung, wenn sie sich nicht dem Freiwilligenkorps anschließen würden, zu dem sich selbst der Organist meldet, für den es ja keinen Ersatz gibt. Selbst die Frau von Wellen verkleidet sich in einen jungen Burschen, um zum Militär zu gehen und den Tod ihres Mannes zu rächen. Patriotische Gesänge, sozialer Druck durch die Gesellschaft und herrschaftliche Nötigung durch den Grafen führen am Ende dazu, dass alle jungen Männer, selbst die die ängstlichen und skeptischen unter ihnen, sich anwerben lassen, wobei auch die Mädchen deutlich zu verstehen geben, dass sie nur tapfere Soldaten heiraten würden. Selbst der zaghafte Michel und Männer im fortgeschrittenen Alter melden sich, und selbst wenn sie nicht aus dem Krieg zurückkehrten, wären ihre Kinder

20 Ebd., 15.

21 Ebd., 23.

22 Ebd., 34.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

versorgt, denn sie „finden […] doch Aeltern wieder, / Franzen und Theresien! / Unbesorgt für unsre Kinder, / Können wir ins Treffen gehen."[23]

Dem Wiener Burgtheaterpublikum muss man zugutehalten, dass es sich für diese dramatischen Untiefen nicht sonderlich erwärmen konnte, und nach der zweiten Aufführung wurde das Stück abgesetzt. Es wäre jetzt verlorene Liebesmüh, die Inkonsistenzen der Handlung, z. B. im Hinblick auf die Frau von Wellen, oder die zahlreichen parallel geführten Handlungen um die zögerlichen Burschen, die dann doch zum Waffendienst ermuntert und gedrängt werden, nachzuzeichnen. Worüber hier keine Auskunft gegeben werden kann, ist die musikalische Qualität der Lieder und Chöre, die über die holprige Handlungsführung hinwegtäuschen sollen.

Das zweite Stück, das hier kurz skizziert werden soll, stammt von Friedrich Wilhelm Ziegler (1761–1827), ebenso wie Stephanie Mitglied des Burgtheaterensembles, und führt den Titel *Seelengröße oder der Landsturm in Tyrol.*[24] Es führt keine Genrebezeichnung als Titelzusatz und erlebt immerhin 14 Aufführungen bis zum Mai 1800 und wird dann abgesetzt. Im Gegensatz zu Stephanies Gemälde mit Gesang besticht es durch eine ausgeklügelte und spannende Handlungsführung. Handlungsort ist eine kleine Stadt in einem Tiroler Gebirge. Der Kreishaupthauptmann Martin von Scharfeneck koordiniert mit dem Oberlandes-Kommißair, dem Syndicus und dem Pfleger den Widerstand gegen die feindlichen Truppen, durch besondere Tapferkeit zeichnet sich der junge Pinzer von Stams aus, der mit Elise, einer Nichte Martins verlobt ist. Martins einziger Sohn namens Georg hat auf Betreiben der Mutter Katherine in Straßburg die Schulen und Universität besucht und ist der bodenständigen Tiroler Kultur nicht nur völlig entfremdet, sondern auch in freundschaftlichem Kontakt mit dem französischen General. Ein durchaus positiv gezeichneter Jude findet ein Schreiben Georgs an den französischen General, das diesen des Hochverrats überführt, und der Kreishauptmann läßt seinen Sohn verhaften und den Gerichten übergeben. Pinzer wiederum überredet Georg dazu, die gegnerischen Truppen in eine Falle zu locken und verhilft ihm zur Flucht aus der Haft. Georg soll sich dadurch bei einem Gerichtsverfahren salvieren, der Plan geht tatsächlich auf, aber ein retardierendes Moment wird dadurch geschaffen, dass der verzweifelte Kreishauptmann allein ins Gebirge geht, dort seinen Sohn im Gespräch mit dem französischen General ertappt – und in Unkenntnis der Planungen Pinzers – auf ihn feuert. Im Glauben, seinen verräterischen einzigen Sohn getötet zu haben, verliert er fast den Verstand und kehrt wie die siegreichen Tiroler ins Tal zurück, denn die Franzosen werden vernichtend geschlagen. Auch der nur durch einen

23 Ebd., 70.

24 Friedrich Wilhelm Ziegler, Seelengröße oder der Landsturm in Tyrol: Ein Denkmahl der Vaterlandsliebe der Tyroler, in fünf Aufzügen. Wien 1799.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Streifschuss leicht verwundete Georg kehrt zurück, nun von seiner Frankophilie geheilt, und man ist zuversichtlich, dass das Gerichtsverfahren gegen ihn glimpflich ablaufen würde, weil er so maßgeblich zum Sieg der Tiroler beigetragen hatte. Das Stück ist durchaus spannend zu lesen, der verlorene Sohn kehrt reumütig zu seiner Familie und zu seiner angestammten Tiroler Heimat zurück, und alles ist bestens.

Weitaus häufiger gelangen in den Vorstadttheatern derartige patriotische Stücke zur Aufführung, die aber keineswegs schlechter ausfallen als die eben präsentierten Kostproben aus dem Burgtheater, ich beschränke mich auf einige Stücke der Leopoldstädter Bühne, wobei die Titel wie *Alles in Uniform für unsern König* (1794) oder *Bürgerfreuden, ein österreichisches Bürgergemälde mit Chören in einem Aufzug* (1797) bereits äußert beredt sind, beide aus der Feder von Carl Friedrich Hensler (1759–1825). Eine kleine Kostprobe daraus: Gleich im ersten Auftritt gibt es einen allgemeinen Jubelchor:

> Der Sieger kommt in Siegesglanz,
> Dank sey des Vaterlandes Lohn;
> Auf! Flechtet ihm den Lorbeerkranz,
> Er kommt - der tapfere Kaisersohn!
> Karl gieng, und sah‘ – und siegt allein,
> Er schlug den Feind bis an den Rhein.[25]

Auffällig ist bei diesen Stücken, dass der Begriff der Posse in den Hintergrund tritt und sich zunehmend die Genrebezeichnungen wie „Vaterländische Gemälde“ und Volksstück durchzusetzen beginnen, das heißt, dass die übel beleumdete Posse für das patriotische Geschäft und die Propaganda wenig zweckdienlich scheint. Diese Zäsur beobachten auch die Verfasser des Handbuches *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*[26], wiewohl deren Plausibilisierungen des Genrewechsels im Kontext des Krieges unbefriedigend ausfallen. Während Sören Kierkegaard für die Posse das Bild der Lotterie bemüht, bei der man nie so recht weiß, woran man ist, als jener bestenfalls ein diffuser Sinn oder überhaupt keine Botschaft zu entnehmen ist, wird das junge Volksstück, das die Erbschaft des bürgerlichen Rührstücks antritt, um 1800 auf eine ideologisch schwer erträgliche Eindeutigkeit gepolt, die das herrschaftskritische und demokratische Moment der Komödie völlig kassiert. In der propagandistischen Verkürzung der sogenannten

25 Carl Friedrich Hensler, Bürgerfreuden, ein österreichisches Bürgergemählde mit Chören in einem Aufzug, als Fortsetzung des Stückes: Eugen der Zweyte, der Held unserer Zeit. Wien 1797, 3.

26 Hugo Aust / Peter Haida / Jürgen Hein, Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München 1989, 21f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Befreiungskriege werden die dynastisch organisierten, absolutistischen Herrschaftsformen durch einen deutsch-französischen Antagonismus ersetzt, und das passiert merkwürdigerweise auch in den Wiener Stücken, die ja einer multiethnischen Lebenswelt und einer Polyglossie im dramatischen Dialog verpflichtet waren. Etwas verhaltener fällt die Polarisierung einer positiv besetzten Ingroup des Wiener Bürgertums gegen die Fremden in Adolph Bäuerles *Die Bürger in Wien* aus, das 1813 mit große Erfolg nach der Völkerschlacht in Leipzig aufgeführt wird, wobei die konkrete Benennung des Gegners oder Störenfrieds aus zensurprophylaktischen Überlegungen unterbleibt, während sich der antifranzösische Affekt in Joseph Alois Gleichs *Unterthanenliebe*[27] von 1809 etwas rabiater und gehässiger manifestiert, das in der Folge näher beleuchtet werden soll. Die Musik zu diesem Volksstück in drei Aufzügen stammt von Ferdinand Kauer.

Das multiethnische Gebilde des Vielvölkerstaates wird in die Chimäre einer deutschen Identität umgepolt, wobei der Bruder des Kaisers Erzherzog Johann in eine Reihe mit dem Cheruskerfürsten Arminius/Hermann gestellt wird, der die Germanen/Deutschen von der römischen/französischen Fremdherrschaft befreit. Diese penetrante Rekurrenz des Deutschen könnte aber auch mit ein Grund für den drastischen Eingriff der Zensur gewesen sein, nämlich für das gänzliche Verbot nach nur wenigen Aufführungen. Beide Autoren, Bäuerle und Gleich, hatten gute Gründe, in ihrer Loyalität zu exzedieren, dem franziszäischen Überwachungssystem war sicher nicht entgangen, dass Gleich, seine minderjährige Tochter an den Fürsten Aloys von Kaunitz-Rietberg-Questenberg vertraglich zum sexuellen Mißbrauch überlassen hatte, und Bäuerle hatte versucht, die Zensur auszutricksen, indem er ein in Wien verbotenes Stück, *Die Kursspekulanten*, in Pest zur Aufführung bringen wollte. Gleichs *Unterthanenliebe* wurde im April 1809 nach nur sechs Aufführungen wieder abgesetzt, und dies vermutlich auf Grund der Einwirkung der Zensur. Gleich hat auf eigene Kosten den Druck organisiert, der aber nach kurzer Zeit aus dem Handel genommen worden ist. Carl Glossy bietet dazu in seinen Exzerpten der Zensurakten folgenden Eintrag vom 31. Jänner 1810: „Dem Dichter Alois Gleich, der beim Ausbruch des letzten Krieges ein patriotisches Stück *Untertanen-Liebe* drucken ließ, das aber wegen der darin vorkommenden Ausfälle nach dem Friedensschlusse nicht mehr verkauft werden darf, wird eine Entschädigung von 37 Gulden 30 Kreutzer aus den Polizeiverlagsgeldern ausbezahlt."[28] Es ist zu vermuten, daß es sich um antifranzösische Sequenzen handelt, die nach dem Friedensschluss von Schönbrunn (14.10.1809) nicht mehr opportun waren.

27 Joseph Alois Gleich, Unterthanenliebe. Ein Volksstück mit Gesang in drey Aufzügen. Wien 1809.

28 Carl Glossy, Zur Geschichte der Theater Wiens I. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25 (1915), 1–322, 123.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Der Vorfall belegt sehr deutlich, wie genau die Zensur die Vorstadttheater überwachte und sofort reagierte, wenn sich die politischen Konstellationen geändert hatten.

In diesem Volksstück mit Gesang, so die dezidierte Genrebezeichnung des Verfassers, sind die in etwa 20 Figuren fast allesamt positiv gezeichnet, alle glänzen durch die pentrante selbstlose Untertanenliebe. Der mittellose Maler Wilhelm ist in die Tochter des wohlhabenden Hausherrn und Gastwirtes Reinberg namens Theres verliebt, bei dem Wilhelms Vater Bertram, ein schwerkranker alter Mann, zur Miete wohnt. Reinberg ertappt seine Tochter bei einer zärtlichen Umarmung mit Wilhelm, und kündigt Bertram unverzüglich das Mitverhältnis auf, um Wilhelm jeden Vorwand zu nehmen, um Therese zu sehen, die Reinberg mit dem jungen Dominik Silbersack verheiraten möchte, der sich aber als ziemlich dämlich und unterbelichtet erweist, sodass Reinberg von seinen Heiratsplänen wieder Abstand nimmt, aber auch aus dem Grund, dass der reiche Weinhändler Silbersack senior bei einer Kollekte für mittellose Angehörige von Soldaten nichts beisteuern möchte. Die beide Silbersäcke sind also die unpatriotischen Outsider und werden abserviert. Eine Randfigur, der Botschafter der feindlichen Macht, namens Guido wird neutral dargestellt. Es gibt noch ein zweites Liebespaar, nämlich den etwas farblosen Franz, Sohn eines angesehenen Dorfrichters, der den gekündigten Bertram bei sich aufnimmt; dieser Franz liebt die Köchin bei Reinberg namens Nannerl, beide lassen sich für die Landwehr rekrutieren, und der freiwillige Militärdienst ist die Voraussetzung für die spätere Ehe mit seiner Geliebten. Reinberg akzeptiert natürlich auch den mittellosen Künstler als Schwiegersohn, nachdem dieser die Uniform angezogen hat. Die Handlung wird immer wieder von wohl populären Liedeinlagen, Duetten, Arien, Chören u. a. durchzogen, um den indoktrinierenden Aplomb etwas zu lockern, der sich z. B. in einem Chor am Ende des 2. Aufzuges bemerkbar macht, als die jungen ausziehenden Rekruten von ihren Mädchen mit Buchsbaumsträußchen geschmückt werden:

Auf, auf, es gilt fürs Vaterland,
Und jeder stellt sich frei,
Denn uns umschlingt der Eintracht Band,
Wir bleiben gut und treu,
Hinaus, wenn die Gefahr euch ruft,
Es gilt für Oesterreich,
Dafür würd jenseits Eurer Gruft
Der Nachwelt Segen Euch.[29]

29 Ebd., 80.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Immerhin wird durch die Erwähnung der Gruft die imminente Todesgefahr im Krieg nicht unterschlagen. Am Beginn des dritten Auftrittes verhandelt der Botschafter der feindlichen Macht, deren Armee ja unbesiegbar wäre, nur kurz mit dem Fürsten, der diesem die Kriegserklärung mit den Worten überreicht: „Auch Roms Kohorten verheerten Deutschlands Fluren, bis ein Hermann sich fand, der ihre Adler vernichtete."[30] Und wenig später bittet er die Fürstin: „Laß mich ein deutsches Weib in dir finden."[31]

Beachtung verdient die Form, in der die Herrscherfiguren sakralisiert werden, dazu ein anschauliches Beispiel. Um die Schulden Bertrams bei Reinberg zu bezahlen, verkauft der Invalide Erdmann ein Medaillon des Fürsten um vierzig Gulden, von dem er sich aber nur schwer, unter Tränen und Rührung, trennen kann, er küsst es mehrmals, bevor er es aus der Hand gibt, als handelte es sich um eine Hostie. Reinberg wiederum ist ebenso gerührt, als er die Geschichte erfährt, dass Erdmann sein Liebstes, möchte man sagen, für seinen Freund in der Not opfert. Das sind nun alles konstitutive Komponenten des jungen Volksstückes, das die Erbschaft des tränenreichen Rührstückes antritt, gegen das Johann Nestroy in seinen frühen Stücken vielfach polemisiert hatte. Der zehnte und letzte Auftritt des dritten Aufzuges bietet ein imposantes Tableau, die Rekruten werden in Gegenwart des Fürsten angelobt, die Fürstin bringt ein gesticktes Band auf einer Fahne an mit den Worten: „Gottes Segen sey mit Euch! Mit Eurem Fürsten, mit eurem deutschen Vaterlande!"[32] Und am Ende wird die Hymne „Österreich über alles" abgesungen.

Diese Handlungsstruktur, männliche Bewährung im Krieg, wodurch die patriotische Haltung unter Beweis gestellt wird, und abschließendes Happy End und Ausschluss der Fremden, die sich nicht von der patriotischen Hysterie anstecken lassen, kehrt in allen von mir mit viel Widerwillen gesichteten Stücken wieder, sodass man von einer seriell hergestellten Propaganda auf dem Wiener Theater sprechen kann, die schon während des Wiener Kongresses wieder verschwindet und von einer durchaus sozialkritischen Posse abgelöst wird, die auf eine komplexe und spannende Weise die ökonomischen Auswirkungen des Krieges reflektiert und auf Teuerung, Staatsbankrott, Geldentwertung und Inflation reagiert.

Etwas kürzer möchte ich ein zweites Stück vorstellen, das man in der Komödienanthologie *Hanswurstiaden* nachlesen kann, nämlich Adolf Bäuerles Posse *Die Bürger in Wien*[33], die den habsburgloyalen Untertanen als Helden auf die Bühne bringt. Bäuerle hat in seiner Theaterzeitung die intendierte Harmlosigkeit kurz erläutert:

30 Ebd., 84.

31 Ebd., 85.

32 Ebd., 96.

33 In: Johann Sonnleitner (Hg.), Hanswurstiaden. Salzburg, Wien 1996, 261–330.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> [Der Verfasser] hat hier nichts anderes zu bemerken, als daß sein Werkchen ein Gelegenheitsstück sey, das der Patriotismus geboren, der Enthusiasmus vaterländisch-gesinnter Zuschauer aus der Taufe gehoben und die Huld des Publikums am Leben erhalten habe. Er dankt dafür hiermit öffentlich und innig. Ist es gleich nicht vollkommen, was er recht wohl weiß, so ist es doch ein Zeitkind, wenigstens hätte es nicht gelegener erscheinen können als an jenen Abenden, wo die Herzen aller Zuschauer für Kaiser und Vaterland hoch entzückt waren, und alles in diesem Bezuge, was ehrliche Gesinnungen aussprach, mit Begeisterung aufnahmen.[34]

Adolf Bäuerle (1786–1859) war im österreichischen Vormärz weniger als Theaterdichter von Bedeutung, seine letzten Bühnenerfolge erzielte er Mitte der zwanziger Jahre, sondern als Herausgeber der *Theaterzeitung*, mit der er auf die Entwicklung der Vorstadttheater nicht geringen Einfluss nahm. Bäuerle galt als bestechlich. In einem Pamphlet aus den vierziger Jahren heißt es über ihn: „Lebemann, gewesener Volksdichter, […] jovial, voll Spaß, sehr höflich, ausgezeichneter Buchhalter und kuriöser Redakteur. […] Sehr gemütlich, Patriot ex offo […], sonst Zöllner der Schauspieler, lobt und verreißt, je nachdem man ihm zahlt."[35] *Die Bürger in Wien* kamen am 13. Oktober 1813 zur Uraufführung in der Leopoldstadt und blieben Bäuerles größter Erfolg, den er dem Schauspieler Ignaz Schuster in der Rolle des Staberl zu verdanken hat. Der biedermeierliche Frohsinn, den Rommel der Erfolgskomödie nachsagt, hat durchaus bedrohliche und unheimliche Züge an sich. Wer seine antifranzösische Gesinnung im Befreiungskrieg und seine Loyalität zum Herrscherhaus nicht offen zur Schau trägt, wird aus der Gemeinschaft des bürgerlichen Kollektivs ausgeschlossen. Redlich gibt für seinen Sohn Ferdinand, der freiwillig in den Krieg zieht, ein Festessen. Als Staberl zögert, in das kollektive „Vivat" auf Kaiser und Vaterland einzustimmen, droht ihm der Tiroler Hausknecht Hans mit brachialer Gewalt. Der suspekte Negoziant Müller wird kurzerhand hinausgeworfen, als er sich weigert, für die Armen zu spenden. Die für das bürgerliche Lachtheater konstitutive Komödienformel von „Kollektiv und Störenfried"[36] ist bei Bäuerle invertiert: Das Kollektiv der zünftischen Handwerker behauptet sich gegen den Kapitalisten Müller, von dem niemand so recht weiß, woher er eigentlich kommt. Redlich zweifelt an Müllers Gesinnung: „Sie sind kein guter Mensch, kein guter Untertan. Sie sind ein schlechter Patriot"[37], während er und seine Freunde in der Bürgerwehr freiwillig Dienst leisten. Redlich behält damit

34 Theaterzeitung 1813, 501: Adolf Bäuerle, Die Bürger in Wien. (23.10. L.)

35 [Uffo Horn], Oesterreichischer Parnass bestiegen von einem heruntergekommenen Antiquar. Frey – Sing bei Athanasius & Comp [1842], 6.

36 Vgl. Volker Klotz, Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette. Reinbek 1987.

37 Sonnleitner, Hanswurstiaden, wie Anm. 33, 277.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

recht, Müller entpuppt sich als Hochstapler und Betrüger. Staberl unterscheidet sich wohltuend von der aufdringlichen Biederkeit Redlichs, seine äußerst bescheidenen Verhältnisse zwingen ihn, jede erdenkliche Einkommensquelle zu nützen: für eine Flasche Wein überbringt er Briefe zwischen Frau Redlich und Müller, auch gegen die Bestechungsversuche Müllers ist er nicht gefeit.

Kritisch muß man anmerken, daß die Erfolgskomödie vor Biedersinn und Anständigkeit trieft, das auftrumpfende Selbstbewußtsein des Bürgers Redlich, dessen Namen wir aus Hafners *Bürgerlicher Dame* kennen, berührt zweifelsohne genauso unangenehm wie die familiäre Personenkonstellation, die die Figur der Mutter wieder als Kupplerin auftreten läßt, die ihre Tochter partout mit einem schillernden Neureichen verheiraten möchte. Die Komödie erschöpft sich aber nicht in dieser patriarchalisch-bürgerlichen staatsloyalen Affirmation, in der masochistischen Unterwerfung des Untertanen unter die restaurativen absolutistischen Verhältnisse und man kann ihn, ohne die Gewalt die Zensur vor Augen zu haben, auch kaum adäquat verstehen. Ohne die irritierenden Geschwätzigkeiten des Staberl wäre die Komödie ziemlich unerträglich und lediglich für mentalitätsgeschichtliche Studien relevant. Diese delirierenden verrückten Monologe sind Teil einer Verschleierungstaktik, die es ermöglicht, über tabuisierte Zonen zu parlieren, das obrigkeitlich Verbotene zur Sprache zu bringen. Staberl erzählt weitschweifig, daß er bei einer Kässtecherin die politischen Raisonnements eines Unbekannten belauscht hätte, der ihm verdächtig vorgekommen wäre. Auf Staberls Entgegnungen fragt ihn dieser, für welches Kabinett er denn arbeite. Mit dieser auf den ersten Blick belanglosen Sequenz wird auf der Bühne über die kommunikativen Deformationen reflektiert, die das Spitzelwesen verursachte. Jede noch so harmlose und dämliche Auslassung einer geschwätzigen Kundschaft rückt in die Nähe des Hochverrats, jeder wittert im Gegenüber einen verkappten Spion, jeder ist verdächtig, und ganz besonders jener, der nicht in den outrierenden Patriotismus einstimmt. Der Konkurrent des Dichters Karl, der Herr Müller, denkt offensichtlich über die politischen Verhältnisse anders, d. h. er ist entweder ein Freund der Revolution, was aber unwahrscheinlich ist, oder er sympathisiert mit Napoleon. Staberl hat auch eine recht praktische Sicht auf den Krieg, wer würde ihm noch seine Regenschirme, seine Parapluies abkaufen, wenn die Soldaten alle verstümmelt mit abgeschossenen Armen aus dem Kriege zurückkämen. Es gibt eine einzige Szene, in der Staberl sein Publikum ganz allein unterhalten darf, er erzählt von seinem exorbitanten Rausch, den er sich in einem Weinkeller in Klosterneuburg angetrunken hat, eine Erzählung, die es ihm gestattet, das verpönte Wörtchen Revolution über die Lippen zu bringen.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Matthias Mansky

Großstadt-Komödie. Zum Verhältnis von Theater und Gesellschaft um 1800[1]

In seiner Studie *Tauwetter in Wien*, die bis heute wenig von ihrer Aktualität eingebüßt hat, akzentuiert Leslie Bodi das wechselseitige Verhältnis von Großstadt und Literatur, das eine Sonderentwicklung der österreichischen Aufklärungsprosa maßgeblich prägte. Wien galt um 1800 nicht nur als kultureller und literarischer Mittelpunkt „für die Nationalitäten innerhalb der Habsburgermonarchie“,[2] sondern auch als „einzige[s] wirklich urbane[s] Zentrum des deutschsprachigen Raumes“.[3] Zählt man die mit der Innenstadt nahezu ‚organisch‘ verwobenen Vorstädte zur Bevölkerung der Haupt- und Residenzstadt, so war Wien Anfang des 19. Jahrhunderts „mit seinen 233.431 Einwohnern [hinter London und Paris]“ tatsächlich „die drittgrößte Stadt der Welt“.[4] Johann Pezzl errechnet 1786 in seiner *Skizze von Wien* sogar eine Einwohnerzahl von 265.000, indem er auf den „Schwarm von Leuten“ verweist, die „durch Vergnügungen, Neugierde, Abenteuersucht, Geschäfte, Handel usw.“ in die Stadt kommen, und ohne in den Geburts- oder Sterbelisten aufzuscheinen, „ihre blühendsten Jahre dort verleben“.[5] Die rasche Urbanisierung sowie die ebenfalls von Pezzl konstatierte Form Wiens als Schmelztiegel unterschiedlicher nationaler, kultureller und sprachlicher Einflüsse lassen auf neue Raumerfahrungen und Wahrnehmungsgewohnheiten schließen, die sich wiederum in literarischen Gattungen widerspiegeln. Hieraus scheint eine „Eigengesetzlichkeit der österreichischen literarischen Tradition“ als Großstadtliteratur zu resultieren, die sich der

1 Gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF (Austrian Science Fund), Einzelprojekt P 34619, Grant-DOI 10.55776/P34619.

2 Leslie Bodi, Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. Frankfurt am Main 1977, 70.

3 Ebd., 67.

4 Johann Hüttner, Literarische Parodie und Vorstadtpublikum vor Nestroy. In: Maske und Kothurn 18 (1972), 99–139, hier 101. Hüttner orientiert sich bei den Einwohnerzahlen Wiens an den von Felix Olegnik zusammengestellten historisch-statistischen Übersichten. Vgl. Historisch-Statistische Übersichten von Wien. Bd. I: Naturverhältnisse, Gebiet, Bevölkerung, Gesundheits- und Wohlfahrtswesen. Hg. vom Statistischen Amt der Stadt Wien. Wien 1956. (Mitteilungen aus Statistik und Verwaltung der Stadt Wien 1956, Sonderheft Nr. 1)

5 Johann Pezzl, Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josefinischen Zeit. Mit Einleitung, Anmerkungen und Register hg. v. Gustav Gugitz und Anton Schlossar. Graz 1923, 19.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

„Periodisierung" und „Kanonisierung"[6] einer dem norddeutschen Aufklärungsparadigma verpflichteten Literaturgeschichtsschreibung entzieht und deren weitere Erforschung – wie Norbert Christian Wolf kürzlich dargelegt hat – in einem gesamteuropäischen Kontext durch Vergleiche mit europäischen Metropolen wie London oder Paris äußerst wünschenswert wäre. Die in den florierenden Wien-Beschreibungen oftmals nicht ohne Ironie und Lokalpatriotismus mitgeteilten Eindrücke und Erfahrungen des großstädtischen Alltags schildert der österreichische Literat und Dramatiker Johann Rautenstrauch in seinen *Schwachheiten der Wiener* folgendermaßen:

> Man steige auf den St. Stephansthurm, oder gehe auf den sogenannten Wienerberg, um den ungeheuren Klumpen von Steinen zu übersehen, aus denen Wien besteht. Es gleicht einem unersättlichen Schlund, der aus allen Gegenden der Monarchie die fruchtbaren Flüsse und Ströme an sich zieht und verschlingt […].
> Welch ein unsägliches Gewimmel von Menschen aus allen Klassen und Ständen, vom frühesten Morgen bis in die späteste Nacht! Stutzer und Sesselträger, Schauspieler und Exjesuiten, Ärzte und Todtengräber, Advokaten und Beutelschneider, Kapuziner und Friseur, Huren und Wunderärzte, Fürsten und Kutscher, Fleischhacker und Geburtshelfer, Wechsler und Barbierer, Juden und Buchhändler, Poeten und Hebammen, Juwelier und Pflasterer, Maurer und Fischer, Negozianten und Taschenspieler, Excellenzen und Thürsteher, gnädige Frauen und Fratschlerweiber, Zuchthäusler und Glücksritter, Domherren und Stubenmädchen, Bettler und Großhändler, Kanzellisten und Taglöhner, Offizier und Putzhändlerinnen, Stallmeister und Exnonnen, Freygeister und Maulesel, all' diese kreuzen sich durcheinander, und wer diesen Mischmasch sehen will, stelle sich einen Tag auf den Graben.
> Welch Mannichfaltigkeiten der Phisiognomien! Welche seltene Modelle von Körpern! Welcher Stof für den Denker zu unzähligen Betrachtungen! Welche unermeßliche Gallerie von Bildern! Welcher Kontrast in den einzelnen Theilen, und welche Harmonie im Ganzen! Wer entsetzt sich nicht über die außerordentliche Verwirrung, und erstaunt nicht zugleich über die unglaubliche Ordnung![7]

Bietet das nahezu unüberschaubare großstädtische Getümmel nach Rautenstrauch dem „Denker" eine Vielzahl an Stoffen, so gilt dies wohl besonders für den Dramatiker. Gerade das Theater war nicht nur von den zeitgenössischen sozialen und politischen Entwicklungen abhängig, sondern reflektierte diese in Dramentexten

6 Norbert Christian Wolf, Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien – Köln 2023, 56f.

7 [Johann Rautenstrauch], Schwachheiten der Wiener. Aus dem Manuskript eines Reisenden herausgegeben von Arnold. Erste Sammlung. Wien 1784, 10f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

und der sich zwischen Bühne und Zuschauerraum ereignenden Aufführungssituation.[8] Hierdurch stand die institutionalisierte Schaubühne – geht man von einem erweiterten Theaterbegriff aus – in einer permanenten Korrelation mit gesellschaftlichen Ereignissen bzw. den als „Lebenstheater"[9] zu bezeichnenden theatralen Handlungen im öffentlichen oder halböffentlichen Raum. Im Hinblick auf den im Titel angeführten Begriff einer „Großstadt"-Komödie widmet sich der vorliegende Beitrag Beispielen, an denen die Wechselwirkung von Gesellschaft und Theater nachvollziehbar wird. So konvergieren die historischen Entwicklungen des Wiener Theaters auffällig mit einer sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts intensivierenden „Aufklärungsdynamik"[10] und der Rolle Wiens als Haupt- und Kaiserstadt, die nicht nur über eine hochadelige, sondern allmählich auch über eine großbürgerliche Salonkultur verfügte.[11] Unterscheidet man die in der Wiener Innenstadt lokalisierten Hofbühnen hingegen von den nach der Spektakelfreiheit von 1776 in den Vorstädten gegründeten populären Privattheatern, lassen sich andererseits die Einflüsse einer allmählichen Ökonomisierung des Theaterbetriebs erkennen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Herausbildung einer angehenden großstädtischen Unterhaltungsindustrie beförderten.

1. Theater- und Komödiendebatten um 1800: Salonkultur und Konversationsstück

In Wien begünstigte besonders der mit den josephinischen Reformen korrespondierende gesellschaftliche Transformationsprozess die Herausbildung eines modernen Staates und eine „beginnende Emanzipation des Bürgertums in Verwaltung, Wissenschaft und Wirtschaft".[12] Bei der literarischen und publizistischen Intel-

8 Zum Aufführungsbegriff vgl. Erika Fischer-Liche, Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.

9 Stefan Hulfeld, Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798. Zürich 2000, 400. Hulfeld versteht unter dem Begriff „Lebenstheater" „alle Formen von Schauereignissen, mit denen Individuen und Gesellschaften transzendentale Vorstellungen, Machtverhältnisse, soziale Normen und Abgrenzungen versinnlichen sowie physische und metaphysische Krisen mittelbar bewältigen": „Lebenstheater entfaltet sich also dort, wo Politik, Religion, Medizin – bzw. die Tatsache, überhaupt eine durch gemeinsame Hoffnungen und Freuden vereinte Gemeinschaft zu bilden – einen feierlichen, festlichen, rituellen u. a. Ausdruck in der körperlichen Interaktion von Zeigenden und Schauenden findet."; vgl. hierzu ergänzend: Stefan Hulfeld, Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht. Zürich 2007, 317–331.

10 Wolf, Glanz, wie Anm. 6, 46.

11 Vgl. ebd., 192–211.

12 Helmut Reinalter, Die Freimaurer. München [6]2010, 14.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ligenz, die sich im Dienste eines aufgeklärten Absolutismus für eine Sitten- und Geschmacksverbesserung in allen Lebensbereichen stark machte, handelte es sich größtenteils um Mitglieder einer neu aufkommenden bürgerlichen bzw. kleinadeligen Beamtenschicht. Diese bemühte sich um die Verbürgerlichung des Alltags und der Künste, wobei sie die gesellschaftliche Breitenwirkung der Wochenschriften und der Schaubühne nutzte. Vor allem dem Theater kam hierbei eine Schlüsselrolle zu. Durch den öffentlichen Vortrag und die schauspielerische Interaktion mit dem Publikum wurde ihm in den zeitgenössischen theaterreformatorischen Schriften die Möglichkeit konzediert, Predigten zu ersetzen, wodurch man die Schaubühne zu einer auf ästhetische Stilmittel zurückgreifenden Kanzel erhob.[13] Die Theaterreform, die in Wien in der von Hilde Haider-Pregler analysierten journalistischen Theaterdebatte kulminierte,[14] entwickelte sich somit zur Diskussion um die Modernisierung der Gesellschaft, zu der auch die Bühne ihren Teil beizutragen hätte. Diese Anforderungen an ein bürgerliches Bildungstheater setzten eine Disziplinierung auf und abseits der Bühne voraus, die von den Wiener Theaterreformatoren in der Folge vehement eingemahnt wurde, wobei kunsttheoretische Überlegungen einer sozialpädagogischen Wirkungsabsicht weichen mussten. Die Spieltexte sollten fortan als „Lehrbeispiele für alle positiven und negativen Folgen von menschlichem Wohl- und Fehlverhalten"[15] fungieren, die Aufführungssituation sich im Rahmen eines empathischen Illusionstheaters ereignen, was ein aufmerksames, emotional ergriffenes Publikum voraussetzte. Hierdurch unterlagen ab den 1760er Jahren die beiden von Theaterpächtern geleiteten Hofbühnen – das Theater nächst der Burg und das Kärntnertortheater – einem ständigen Legitimationsdruck. Neben dem Geschmack eines sich aus Adel, Bürgertum und Beamtenschicht konstituierenden Publikums musste nun auch eine moralische und sittliche Läuterung desselben berücksichtigt werden, sollten die Theater u. a. dazu dienen, brauchbare und funktionierende Staatsdiener heranzuzüchten.[16] Die josephinische Theaterreformdebatte subsumierte neben moralischen, sittlichen und asketischen Direktiven, durch die das Bürgertum seine Identität gegenüber dem Adel geltend machte, somit auch eine politische und staatsdidaktische Funktion. Dennoch verlief die Etablierung

13 Vgl. Gerhard Tanzer, Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert. Wien – Köln – Weimar 1992; Johann Sonnleitner, Liebe Geld und Heiterkeit in Philipp Hafners Komödien. In: Franz M. Eybl (Hg.), Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des theresianischen Zeitalters. Wien 2002, 289–302, hier 289–295.

14 Vgl. Hilde Haider-Pregler, Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien – München 1980.

15 Hilde Haider-Pregler, Nachwort. In: Joseph von Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne, hg. v. ders. Graz 1988, 349–428, hier 363.

16 Zum Publikum des Burgtheaters im späten 18. Jahrhundert vgl. Otto G. Schindler, Das Publikum des Burgtheaters in der josephinischen Ära. Versuch einer Strukturbestimmung. In: Margret Dietrich (Hg.), Das Burgtheater und sein Publikum. Bd. 1. Wien 1976, 11–95.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

eines deutschsprachigen Nationaltheaters in Wien keineswegs reibungslos, sondern wurde vermehrt mit obrigkeitlichen Maßnahmen durchgesetzt, wie die 1770 eingeführte Theaterzensur oder die bis 1800 immer wieder verschärften Theaterordnungen offenbaren. Trotz der aufklärerischen Intention einer Verbürgerlichung der Schaubühne, die sich allmählich auch auf die Repertoires der Hoftheater auswirkte, figurierte eine Institution wie das Burgtheater bis ins 19. Jahrhundert weiterhin als „höfische Domäne" und als unangefochtene „Bühne des Kaisers".[17]

Andererseits bescherte die Theaterreform den Schauspielerinnen und Schauspielern ein nicht zu unterschätzendes gesellschaftliches Renommee.[18] Nach der Ernennung des Burgtheaters zur Nationalschaubühne erhielt der Schauspieler Johann Heinrich Friedrich Müller den kaiserlichen Auftrag, eine Reise in mehrere deutsche Städte zu unternehmen, um hervorragende Darstellerinnen und Darsteller zu rekrutieren. Infolgedessen konnte u. a. der bei Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg engagierte Johann Franz Hieronymus Brockmann für Wien gewonnen werden, der zu den besten deutschen Schauspielern zählte und später für kurze Zeit die Direktion übernahm. Auch die Aufführungspraxis im Burgtheater um 1800 fokussierte auf die beliebten Schauspielerinnen und Schauspieler, die, was das Publikumsinteresse betrifft, dem Autor und seinem Stück oftmals den Rang abliefen. Während die Theaterreform ihnen zu erhöhtem Ansehen verholfen hatte, indem man sie an die Spitze eines vermeintlichen gesellschaftlichen Erziehungsprogramms katapultierte, porträtierte und verewigte man sie jetzt sogar in ihren Paraderollen für die bis heute erhaltene Burgtheater-Galerie.[19] Widerfuhr eine derartige Ehre bis dahin „nur Fürsten und Feldherren",[20] so wurde sie nun auch den Stars des Ensembles zuteil. Diesbezüglich verwundert es wenig, dass die Vielzahl der frühen historiographischen Abrisse über das Wiener Theater in Theaterjournalen und -almanachen aus den Federn populärer Darsteller stammt, die den ästhetischen Höhepunkt mit den Reformen Josephs II. und der endgültigen Etablierung einer regelmäßigen und aufklärerischen Dramatik ansetzen.

Der soziale Prestigegewinn durch die Ernennung des Bugtheaters zur k. k. Nationalschaubühne dürfte auch den Zugang zu den Salons der höheren Gesellschaftsschichten erleichtert haben. Joseph Lange, der Schwager Mozarts und einer der

17 Johann Hüttner, Zum Wiener Theater 1815–1848. In: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848. Katalog zur 109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien [1988], 412–417, hier 412.

18 Vgl. Hilde Haider-Pregler, Komödianten, Literaten und Beamte. Zur Entwicklung der Schauspielkunst im Wiener Theater des 18. Jahrhunderts. In: Wolfgang F. Bender (Hg.), Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1992, 179–203.

19 Vgl. György Sebestyén, Burgtheater-Galerie. Wien 1976.

20 Heinz Kindermann, Das Publikum und die Schauspieler-Republik. In: Margret Dietrich (Hg.), Das Burgtheater und sein Publikum. Bd. 1. Wien 1976, 97–121, hier 121.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

renommiertesten Heldendarsteller seiner Zeit, betont später in seiner Autobiographie, dass die „Erhebung des Theaters" von den „Großen und Edlen des Staates" mit einem gewissen „Enthusiasmus" verfolgt wurde, sodass ihre „Häuser" und „Gesellschaftssäle" nun auch den Darstellerinnen und Darstellern der Hofbühne offen gestanden wären:

> Man halte diesen Umstand für keine Kleinigkeit. Hier studierte er [der Schauspieler, M. M.] die Sitten und den Ton der großen Welt, der, weil er auf Covenienz und subtile Verhältnisse sich gründet, nur in derselben gelernt werden kann. Hier, und das ist das Wichtigste, wurde er gezwungen, ihn sogleich selbst anzunehmen. Das Abgemessener, Feyerlichre, Bestimmtere des damaligen Tones war ihm gleichfalls nützlich. Er lernte bald, sich in unbequemerer Kleidung leicht und würdig bewegen, und aufmerksam seyn auf jede Kleinigkeit, weil jeder kleine Verstoß belächelt wurde.[21]

Das „Lebensstudium" der höheren Gesellschaftskreise sollte den „Schauspieler des Nationaltheaters dazu befähigen", die Bühne als „Schule der guten Sitten"[22] zu präsentieren, die zur Selbsterkenntnis, Selbstbestätigung und Selbstkorrektur anregte. Was die Herausbildung eines von den aufklärerischen Reformen indoktrinierten Schauspielstils im Wiener Burgtheater betrifft, wären somit auch Einflüsse einer adeligen Etikette und eines Habitus zu berücksichtigen, wie man ihn in den aristokratischen oder großbürgerlichen Salongesellschaften und wohl auch im Parterre Noble und den Logen der Hofbühne pflegte. Pezzl beschreibt den Besuch des k. k. Nationaltheaters in seiner *Skizze von Wien* als illustre Form des „Spectatum veniunt, spectentur ut ipsae", wodurch er der Darbietung auf der Bühne die Selbstinszenierung im Zuschauerraum und somit jene Theatralität entgegenhält, die sich abseits der Bühne ereignete: „O! es ist ein Anblick, der mir oft eben so viel gilt, als das wirkliche Schauspiel […]".[23] Seine Beobachtungen verdeutlichen die Tatsache, dass die komplette Abdunkelung des Zuschauerraums, die den Illusionsrahmen der Vorstellung grundlegend erhöhte, erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfolgte und sich auch bei gedämmten oder halbdunklen Lichtverhältnissen ein gesellschaftliches Sehen und Gesehenwerden sowie eine damit einhergehende Interaktion im Zuschauerraum wenn überhaupt, dann nur begrenzt unterbinden ließ.

Pezzl ist es auch, der an anderer Stelle – ähnlich wie Lange – die Salons als glattes Parkett skizziert, auf das sich wohl der geschmeidige, über Esprit verfügende Weltmann, nicht aber der plumpe und provinzielle Gelehrte wagen dürfe, der im Hinblick auf den dort gepflegten Konversationston immer lächerlich wirken müsse:

---

21 Joseph Lange, Biographie des Joseph Lange k. k. Hofschauspielers. Wien 1808, 25.

22 Kindermann, Publikum, wie Anm. 20, 99.

23 Pezzl, Skizze, wie Anm. 5, 316.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Welch ein Abstand zwischen der Konversation in kleinen Landstädten und der Konversation in einer Hauptstadt! Ungefähr wie im Mineralreich zwischen Blei und Quecksilber. In den kleinen Städten ist man steif, schwerfällig, kleinfügig, pedantisch, linkisch, zeremoniös. Und so lange es in diesem Geleise geht, ist der Kleinstädter doch noch erträglich; man verzeiht ihm seine Schildbürgermanieren, eben weil er Kleinstädter ist. Aber wenn der den Witzkopf, den geschmeidigen Flattergeist, den liebenswürdigen Schwätzer, den angenehmen Anekdotenkrämer, den überfeinen Gesellschafter machen will, dann wird er unerträglich… diese Künste versteht und lernt man nur in der Hauptstadt.

Die Konversation in den guten Gesellschaften derselben ist auf den höchsten Grad von Feinheit gebracht. Man muß ein delikates Geistesorgan besitzen und jahrelang den Umgang derselben genossen haben, wenn man es wagen will, mit Beifall dabei aufzutreten. Sie ist ein seltsames Gemisch von gründlichen und seichten Ideen, die aber stets in geschmackvoller Einkleidung erscheinen, mit witzigen Einfällen und Scherzen verziert werden. Man streitet nicht: man bittet um Belehrung. Man behauptet nicht: man vermutet nur.

Mit welcher Leichtigkeit werden bei einer Tafel, in einem Abendkränzchen die wichtigsten Dinge verhandelt. Während man eine Artischocke abblättert, wird ein ganzes, sehr ernsthaftes Lehrgebäude zertrümmert; bei einem Becher Gefrorenem ist ein Staatsgeheimnis enträtselt. Ehe eine Austernschüssel herum ist, sind drei Theaterstücke und zehn neue Schriften abgeurteilt: und nicht selten besser als in manchem berühmten Journal.

Wie plötzlich springt man von einem Gegenstand auf den andern! Welch mannigfaltigen Stoff berührt man in einer einzigen Stunde…! Kaum begreift es sich, durch welchen schnellen Übergang die Rede von einer neuen Oper auf den Türkenkrieg kommt; wie man zugleich von einem Modehut und von Belgrad, vom Feldmarschall Laudon und vom ewigen Frieden spricht. Der Faden des Gespräches scheint abgerissen, aber ein feiner Beobachter sieht, wie eine Idee die andere erzeugt und das ganze aneinander kettet.

Es mag seltsam scheinen, aber ich habe es mit eigenen Augen gesehen, daß mancher Fremde, sehr gründlicher und sehr berühmter Gelehrter in einer Konversation zu Wien schon eine sehr traurige Figur spielte. Er kam mit seinen tief hervorgeholten Einsichten, mit seinem abgemessenen Ideengang neben den Weibern und Männern von feinem Weltton gar nicht zurechte; hinkte so schwerfällig nebenher, rannte mit ausgedroschenen Sentenzen, mit Alltagsbemerkungen, mit schiefen Räsonnements immer so gewaltig an, daß er aus den mitleidsvollen Mienen der Umstehenden endlich bemerkte, er tue besser, ganz zu verstummen.[24]

24 Ebd., 115–117; zu dem an den französischen Esprit gemahnenden Konversationston vgl. auch die Ausführungen Joseph Schreyvogels in seinem *Sonntagsblatt*, wo es heißt: „Die Regel, von Allem zu reden, und doch nichts zu sagen, möchte bisweilen nicht so übel seyn. Etwas ungereimter klingt es, daß man von wichtigen Dingen obenhin, von geringfügigen aber mit Nachdruck sprechen soll. Doch lassen sich diese und ähnliche zweydeutige Vorschriften auf wenige Grundsätze zurückbringen. Der erste ist: im Hause des Gehängten erwähne nicht des Galgens, und dieser Satz, in seiner Allgemeinheit

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Während Pezzl die Salons und den kultivierten Umgangston in Wien nicht ganz ohne Selbstironie, aber durchwegs lokalpatriotisch als Spezifikum einer Kaiserstadt exponiert, lässt sich im Hinblick auf die Entwicklung einer deutschsprachigen Komödie ein ähnlicher Hegemonieanspruch erkennen, der gestärkt durch die Theaterreformen angemeldet wurde. So bemängelt etwa der Aufklärer und Lessingianer Tobias Philipp von Gebler 1772 in einem Brief an Friedrich Nicolai, dass es im deutschsprachigen Raum noch immer zu wenig Lustspiele gäbe, die sich für „große Hauptstädte, den *einzig wahren Sitz der Komödie*, schicken"[25] würden und plädiert für Stücke, die den „*Ton der guten Gesellschaft*"[26] berücksichtigen. Demzufolge wäre Wien die einzige deutsche Stadt, von der eine derartige Komödienreform ausgehen könnte.

Besonders gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird in mehreren theoretischen Schriften der Wunsch nach einer ‚feineren' oder ‚höheren' Komik evident. Dieser geht mit einer Kritik am rührenden Lustspiel und den bürgerlichen Rührstücken einher, die ab den 1780er Jahren auch in Wien zu den am meisten aufgeführten Dramen zählten. Immerhin war die heute pauschal als Hauptvertreter des Rührstücks angesehene Trias – Schröder, Kotzebue und Iffland – zumindest für kürzere Zeitspannen auch in Wien aktiv. Friedrich Ludwig Schröder fungierte von 1780–85 als Schauspieler am Burgtheater, August von Kotzebue wirkte in einem kurzen Intermezzo von 1798–99 als Theatersekretär und auch August Wilhelm Iffland trat 1801 und 1808 immerhin in Gastspielen in Wien auf. Stücke wie Schröders *Der Ring*, Ifflands *Die Jäger* oder Kotzebues *Menschenhaß und Reue* zählten auch im Burgtheater zu den Bühnenschlagern, die bis Mitte des 19. Jahrhunderts im Repertoire vertreten waren. Dennoch lassen sich zeitgleich Bemühungen um einen Lustspieltypus erkennen, der sich – wie es der Burgtheaterdramatiker Johann Friedrich Jünger zugespitzt formuliert, – gegen die „Sucht zu tragerieren" und die große Menge „unköpfiger, langweiliger, weinerlicher Mißgeburten"[27] wenden sollte, die

genommen, ist nicht so leicht zu beobachten, als man glauben möchte. Der zweyte Grundsatz ist: nicht *was* du sagst, sondern *wie* du es sagst, gibt deiner Rede einen Werth. Die Kunst, *Andere* geltend zu machen, und *sich* gleichsam verschwinden zu lassen, gehört mehr unter die Kniffe, wodurch eine Absicht erreicht werden soll, als unter die Regeln des Umgangs. Desto wahrer ist der Satz: vergiß nie, daß Worte Dolchen gleichen, deren Wunden die tiefsten sind. *Ein* übereiltes Wort kann mehr schaden, als ein ganzes Leben wieder gut machen im Stande ist." (Joseph Schreyvogel, Ueber den guten Ton. In: Das Sonntagsblatt 63 (13. März 1808), 235–246, hier 244f.)

25 Richard Maria Werner (Hg.), Aus dem Josephinischen Wien. Geblers und Nicolais Briefwechsel während der Jahre 1771–1786. Berlin 1888, 27.

26 Ebd., 28.

27 Johann Friedrich Jünger, Vorrede zu Verstand und Leichtsinn. Leipzig 1786, 1–41, hier 27f.; vgl. hierzu ausführlicher: Matthias Mansky, Nachwort. In: Johann Friedrich Jünger, Die Entführung. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Hg. v. Matthias Mansky. Hannover 2018, 69–82, hier 74f.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

die Schauspielhäuser in regelrechte „Augenbäder" verwandeln und dem Publikum das Lachen verlernen würden.[28]

Eine Persönlichkeit, die sich an der Debatte über den übrigens auch von Schiller und Goethe in ihrer *Dramatischen Preisaufgabe* bemängelten Zustand des deutschsprachigen Lustspiels und den eingeschlagenen Irrweg zum Moralischen, Rührenden und Sentimentalen theoretisch und praktisch beteiligte, war der Diplomat und Burgtheaterdramatiker August von Steigentesch.[29] An seinem Beispiel lässt sich zeigen, wie die Wechselwirkung zwischen verbürgerlichtem Hoftheater und Salonkultur auch gattungstypologisch ihre Spuren hinterließ.[30] Betrachtet man zeitgenössische Kritiken zu Steigenteschs Stücken, so werden entgegen dem oft monierten Handlungsdefizit besonders die Qualität des „leichten, fließenden und witzigen Dialogs"[31] (Joseph Schreyvogel), der „schimmernde, dahinflatternde Witz"[32] (Ludwig Börne) und der ‚Weltton' der Stücke hervorgehoben. In einem Nachruf lobt man im *Neuen Nekrolog der Deutschen*, dass es Steigentesch gelungen sei, „die Blüthe des französischen Geistes und den feinsten Conversationston"[33] auf die deutschsprachige Bühne zu transponieren. Der Dramatiker, der nicht nur im Berufsleben in den höheren Gesellschaftskreisen verkehrte, sondern auch in seiner Freizeit häufig in den Salons Arnstein und Eskeles zugegen war, habe den dort gepflegten Konversationston für seine Lustspiele vortrefflich zu nutzen gewusst.

Steigentschs Stücke tendieren zur Kleinform und garantieren so ein schnelles Voranschreiten der Handlung. Sie spielen in den höheren Gesellschaftskreisen und thematisieren zumeist kleinere Eifersuchts- und Liebesszenarien eines bisweilen etwas gelangweilt wirkenden Adels. Erinnern die Liebeswirren über weite Strecken noch an Konstellationen der Commedia all'improvviso oder der Posse, so konstituiert sich die Dramaturgie seiner Lustspiele vornehmlich durch ein kommunikatives

28 Vgl. Matthias Mansky, Von Entführungen und Entdeckungen… Zur Theoretisierung und dramatischen Umsetzung eines ‚feineren Lustspiels' in Wien um 1800. In: Estudios Filológicos Alemanes 24 (2012), 321–330; Stefan Kraft, Die Rückkehr der Komödie: Komik und Komödienstrukturen im populären Theater um 1800. Iffland – Schröder – von Steigentesch – von Voß. In: Claude Conter / Johannes Birgfeld (Hg.), Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Hannover 2007, 208–229.

29 Vgl. Wilhelm Eilers, August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter. Leipzig 1905.

30 Vgl. in der Folge auch meine ausführlicheren Vorüberlegungen: Matthias Mansky, Komik und Satire im ‚feineren' Lustspiel. Zu August von Steigentesch. In: Nestroyana 31/1–2 (2011), 5–18, hier 6–10.

31 [Joseph Schreyvogel], Lustspiele von Freyherrn von Steigentesch. In: Das Sonntagsblatt 2 (1808), 272–277, hier 274.

32 Ludwig Börne, Gesammelte Schriften. Vollständige Ausgabe in sechs Bänden. Bd. 2. Leipzig 1899, 277.

33 Friedrich August Schmidt / Bernhard Friedrich Vogt, Neuer Nekrolog der Deutschen 4, 2. Teil (1826), 740.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Scheitern der Figuren, die aneinander vorbeireden oder Situationen falsch einschätzen, was zahlreiche Missverständnisse, Verwicklungen und Verwechslungen evoziert. Die Dialogführung bedient sich durchaus der Oberflächlichkeit und der spielerischen Absichtslosigkeit der geselligen Konversation, die – wie auch Pezzl vermerkt – kein objektives Ziel verfolgt, und so das emotionale Innenleben der Dramatis Personae weitgehend ausspart. Man kann mit Manfred Pfister von einer „diskrepanten Informiertheit“[34] des dramatischen Personals und des Publikums sprechen: Die zumeist von außen entlehnte Handlung erhält sich ihre Spannung lediglich durch preisgegebenes und zurückgehaltenes Wissen. Das Publikum ist zwar in der Lage, die Handlungsvorgänge aus den Dialogen zu erschließen, kann sich aber nicht immer sicher sein, ob ihm nicht wichtige Informationen vorenthalten werden. In der Regel ist es allerdings meist zu Beginn über die wahren Anliegen der Figuren im Bilde, wodurch ihm eine überlegene Stellung zukommt. Die Komik wird beinahe ausschließlich auf sprachlicher Ebene erzeugt, sodass Steigenteschs Lustspiele einerseits der Körperlichkeit und den theatralen Effekten der Posse, andererseits der Empfindsamkeit und Sentimentalität der Rührstücke eine Abfuhr erteilen.

Vor allem durch die Ausgrenzung und die ironische Kompromittierung des Empfindsamen, Rührenden und Sentimentalen entsprechen Steigenteschs Konversationsstücke einem Versuch der Rekomisierung der Komödie. In seinem Lustspiel *Wer sucht, findet, auch was er nicht sucht* wird beispielsweise die Anagnorisis der Rührstücke aufs Korn genommen.[35] Das Drama wurde am 16. November 1810 erstmals im Burgtheater aufgeführt. Die Hauptrolle des Grafen Wartfeld spielte der in Hessen geborene Friedrich Roose, den Ignaz Franz Castelli in seinen Memoiren als „Musterdarsteller von Bonvivants und feinkomische[n] Bedienten“ bezeichnet: „Kein deutscher Schauspieler wußte jemals den echten Conversationston zu beherrschen, wie er, und hätte unsere Hofbühne solche Schauspieler für alle Fächer des Lustspiels gehabt […], so würde sie mit der besten französischen Bühne […] in die Schranken treten können.“[36]

Graf Wartfeld, der von seinen Eltern zu einer Heirat gezwungen wurde, hat sich kurz nach seiner Vermählung von seiner damals sechzehnjährigen Gattin getrennt und auf Reisen begeben. Diese halten nun bereits fünf Jahre an und seine Damenbekanntschaften lassen ihn die ihm aufgezwungene Verbindung allmählich vergessen. Seit kurzem ist er von neuem in eine geheimnisvolle Unbekannte verliebt, von der er weder Namen noch Herkunft kennt. Mit Hilfe seines Freundes Seten wagt er schließlich erste Annäherungsversuche. Auch Seten ist im Hause des Gutsbesitzers

34 Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse. München [11]2001, 79–86.

35 Vgl. Mansky, Komik, wie Anm. 30, 14–16.

36 Ignaz Franz Castelli, Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes. Erster Band (Vom Jahre 1781 bis zum Jahre 1813). Wien – Prag 1861, 215.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Goll bereits bekannt, und so kommt es zu einem komödientypischen Handlungsgefüge: Während Goll seine Mündel Julie und die sentimentale Luise bewacht, versuchen Wartfeld und Seten heimliche Treffen zu arrangieren und den Gutsbesitzer zu überlisten. Vorübergehend intrigieren sie auch gegeneinander, da sie denken, um dieselbe Frau zu werben. Doch schließlich lösen sich alle Verwicklungen auf. Seten soll Julie bekommen, nachdem der Vormund finanziell entschädigt wird; und Wartfeld erkennt, dass es sich bei Luise um seine wieder gefundene Gattin handelt.

In der Wiedererkennungsszene werden theaterwirksame und sentimentale Inszenierungen wiedervereinter Paare wie in Schröders *Der Ring* oder Kotzebues *Menschenhaß und Reue* gezielt konterkariert. Für den liebesentbrannten Wartfeld ist das Wiedersehen mit seiner Gemahlin ein regelrechter Schock. Seine stilisierten Empfindungen für die geheimnisvolle Unbekannte flauen schnell ab, als er ihre wahre Identität erkennt. Man ist eben schon verheiratet und in der Ehe herrscht scheinbar nur mehr ein distanzierter Umgang miteinander, auch wenn die empfindsame Gattin einem bürgerlichen Rührstück entsprungen sein könnte:

> LUISE […]. Eduard!
> JULIE *(zu Wartfeld)*. Erkennen Sie Ihr Glück? […]
> WARTFELD. Das Verlieren ist oft angenehmer als das Finden.
> LUISE *(reicht ihm ihre Hand)*. Auch bei uns? Wir haben uns wieder gefunden.
> WARTFELD *(verbeugt sich)*. Der Zufall bestimmt oft unsern Willen.
> LUISE. Du hast dein Glück in der Ferne gesucht.
> WARTFELD *(hat indessen ihre Hände besehen, die er schnell küßt)*. Aber ich finde, daß ich allerliebste Hände zu Hause gelassen habe. *(Besieht sie verwundert.)* Du bist überhaupt so freundlich geworden. Ich glaube, die Blattern haben dich so hübsch gemacht. Wer mir wieder von den Kuhpocken spricht, dem will ich beweisen, daß er Unrecht hat.
> LUISE. Und du siehst noch immer aus, wie dein Bild. Du bist dir selbst treu geblieben, um doch jemand treu zu bleiben.
> WARTFELD. Wer hat dir denn das kleine Bild gegeben?
> LUISE. Mein Gedächtniß hat mir jeden Zug geliefert.
> WARTFELD. Wie! du malst? Die Talente sind ja alle bei dir eingekehrt. Das wird uns Beschäftigung geben; du kannst mich im Malen unterreichten, denn man sagt, daß ich unglücklich in meinen Zeichnungen bin.
> LUISE. Ja! ich werde suchen, unsere Einsamkeit zu erheitern.
> WARTFELD. Recht. – Einsamkeit! Das ist das große Wort, das ich immer gesucht habe, das ist der Hafen nach den Stürmen. Auf unsern Gütern ist erstaunlich viel Einsamkeit,

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

> dort wollen wir allein seyn. Du – und ich – ganz allein – kein Mensch außer uns – und ich wette mein Leben, wir bleiben uns treu.[37]

Dem Kavalier und Herumtreiber Wartfeld werden so erneut die ehelichen Handschellen angelegt. „Da sehen Sie, der vorteilhafteste Augenblick in der Ehe ist die Trennung“,[38] zieht er sein Fazit aus den vorgefallenen Ereignissen. Und auch die Unwahrscheinlichkeit derartiger Wiedervereinigungen, wie man sie aus den Rührstücken kennt, wird nochmals satirisch hinterfragt: „Wenn man fünf Jahre durch Europa wandert, und dann noch in seine Frau verliebt wird, von der man sich aus Langeweile getrennt hat, so muß man an alle Wunder glauben.“[39]

Anhand der Entwicklung des Konversationsstücks in Wien, die einerseits als Zugeständnis, andererseits auch als (Gegen)Reaktion auf die Bestrebungen um eine aufklärerische Dramatik anzusehen ist, wird ein wechselseitiges Verhältnis von Theater und Gesellschaft, Verbürgerlichung und Adelskultur sowie Metropole und Peripherie ersichtlich. Die Salonkomödie erscheint hierbei als großstädtische Gattung, die auf die lokalen Begebenheiten Wiens abgestimmt ist. Theaterpraktisch kam sie nicht nur den obrigkeitlichen Bemühungen um eine Disziplinierung der Schaubühne und der zensorischen Unterbindung von Stücken nach, die auf aktuelle politische Ereignisse bezogen werden konnten. Auch die Tatsache, dass man sich ab 1810 aufgrund der allmählichen Baufälligkeit des Burgtheaters sowie aus Kostengründen dazu entschied, nur mehr deutsche Schauspiele aufzuführen und aufwendige Inszenierungen zu vermeiden, begünstigte wohl ihre Berücksichtigung im Repertoire.[40] Im Hinblick auf kulturelle und theatrale Austauschprozesse werden hingegen durchaus Parallelen zu den Repertoires der Theater in anderen europäischen Metropolen wie Paris oder London ersichtlich. Dass neben der Vielzahl an Adaptionen aus dem Französischen Stücke wie George Colmans *The Jealous Wife* und *The Clandistine Marriage* oder Richard Brinsley Sheridans *The Rivals* und *The School of Scandal* in deutschsprachigen Adaptionen schnell am Burgtheater reüssieren konnten, dürfte nicht zuletzt auf Bezüge des deutschsprachigen Kon-

37 August von Steigentesch, Wer sucht, findet, auch was er nicht sucht. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. In: Lustspiele von Freiherrn August von Steigentesch. Erster Teil. Leipzig 1861, 131–191, hier 178f.

38 Ebd., 177.

39 Ebd.

40 Vgl. Minna von Alth, Burgtheater 1776–1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. Bd. 1. Wien 1976, 110.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

versationsstücks zur französischen Salonkomödie oder zur englischen Comedy of Manners schließen lassen.[41]

2. Großstädtische Erfahrungswelt in den Stücken der Vorstadtbühnen

Die Entwicklung des Konversationsstücks in Wien verdeutlicht ein wechselseitiges Verhältnis von Repertoire und Schauspielkunst am k. k. Nationaltheater und den sich auf Esprit und Konversationston gründenden ritualisierten Umgangsformen einer großbürgerlichen und adeligen Salonkultur. Die Salonkomödie sollte schließlich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in den Dramen Eduard von Bauernfelds einen Höhepunkt erlangen. Die zitierte Szene aus Steigenteschs Lustspiel weist hingegen ähnliche parodistisch-satirische Züge auf, wie man sie eigentlich aus den Stücken der Vorstadttheater kennt, wodurch ein allmähliches Konkurrenzverhältnis zwischen den Hoftheatern und den populären Privatbühnen ersichtlich wird. Tatsächlich unterlagen besonders die Unterhaltungstheater im frühen 19. Jahrhundert einer „verstärkten Kommerzialisierung".[42] Aufgrund der Abhängigkeit vom Kartenverkauf entwickelte sich neben der Theaterkritik, die einen wichtigen Werbefaktor darstellte, vor allem das Publikum zur entscheidenden Größe bei der Spielplangestaltung.[43] Dieses entsprach einem regionalen Stammpublikum und rekrutierte sich um 1800 aus der „Mittelschicht".[44] Lediglich „ein geringer Teil der Plätze" kam für die unteren Bevölkerungsgruppen „in Frage",[45] die sich vornehmlich „in Gestalt des Galerie- sowie des sogenannten Sonntagspublikums"[46]

41 Vgl. Roger Bauer, Wandlungen des Geschmacks und der dramatischen Konventionen im biedermeierlichen Wien. In: ders., Laßt sie koaxen, Die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen! Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich. Wien 1977, 150–166; Roman Lach / Matthias Mansky, ‚Armselige Komödianten' Johann Karl Wezels Wienaufenthalt und seine satirische Abrechnung mit dem k. k. Nationaltheater. In: Nestroyana 43/3–4 (2023), 157–192, hier 160–168.

42 Maria Piok, „Bearbeiter, Uebersetzer, Stükzuschneider" – Plagiatoren im Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts. In: Mitteilungen des Brenner-Archivs 35 (2016), 25–42, hier 26.

43 Vgl. ebd., 27.

44 Marion Linhardt, Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010. Graz 2012, 25.

45 Ebd., 25.

46 Ebd. Dennoch dürfte auch diese Publikumsschicht, glaubt man Johann Pezzl, einen gewissen Einfluss auf Repertoire und Aufführungen gehabt haben: „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 nähmliche: 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 häufiger Thränen aus den Augen gewischt, wenn die Vorstellung rührend oder tragisch ist; da ertönt ein hellschallendes anhaltendes Gelächter;

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

in den Vorstadttheatern einfanden. Die Ökonomisierung der Theater machte die Dramatiker und die führenden Schauspielerinnen und Schauspieler zum „Kapital" der Direktionen, „das mit Bedacht auf Erfolgsaussicht und Rentabilität eingesetzt"[47] wurde. Hierdurch entstand ein nicht zu unterschätzender Starkult, der die Dramaturgie der Stücke und die theatrale Interaktion der Aufführungen maßgeblich beeinflusste. Einer der frühen weiblichen Schauspielstars, an deren Privatleben das Wiener Publikum regen Anteil nahm, war beispielsweise Therese Krones. Krones, die bereits im Kindesalter als Mitglied der Schauspieltruppe ihres Vaters in zahlreichen Provinztheatern auf der Bühne stand, wurde 1821 vorerst für das Rollenfach der naiv-sentimentalen Mädchen und Liebhaberinnen an das Theater in der Leopoldstadt verpflichtet. 1824 gelang ihr in der ‚Soubrettenrolle' der Zilly in Adolf Bäuerles Zauberoper *Aline, oder Wien in einem anderen Weltteile* und als Rosamunde in Bäuerles *Lindane oder die Fee und der Haarbeutelschneider* der endgültige Durchbruch. Edith Futter-Marktl, die sich mit ihrer schauspielerischen Entwicklung auseinandergesetzt hat, betont Krones' „unbefangene[] Natürlichkeit", ihre „Schalkhaftigkeit" und ihr „Temperament",[48] das sie auch vor Extempores nicht zurückschrecken ließ, sodass die Theaterkritik beizeiten ein übertriebenes mutwilliges Kommunizieren mit dem Publikum monierte. Bei den zeitgenössischen Beschreibungen von Krones' Schauspielkunst dürften hingegen auch Formen der medialen (Selbst-)Inszenierung miteingeflossen sein, die das öffentliche Image der gefeierten Darstellerin prägten. Dies beförderte ein sensationslüsternes allgemeines Interesse an Krones' angeblichen Affären, ihrem Modegeschmack und ihrer Verschwendung, das den Mythos um die früh verstorbene Schauspielerin mitbegründete.[49] 1827 hatte die Bekanntschaft mit dem polnischen Pseudografen und Raubmörder Severin von Jaroszynski für Krones verhängnisvolle Konsequenzen,

---

ein betäubendes Beyfallklatschen, wenn das Schaustück komisch ist. An solchen Tagen gehen nämlich die geringeren Bürgersleute, 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: die 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." (Johann Pezzl, Neue Skizze von Wien. Bd. 1. Wien 1805, 130–132); zum Sonntagspublikum und dessen Bildung vgl. ausführlicher: Hüttner, Literarische Parodie, wie Anm. 4, hier 103–106.

47 Piok, „Bearbeiter", wie Anm. 42, 26.

48 Edith Futter[-Marktl], Die bedeutendsten Schauspielerinnen des Leopoldstädter Theaters in der Zeit von 1800 bis 1830. 2 Bde. Bd. 1. Wien 1970, 173.

49 Vgl. Otto Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Johann Nestroys. Wien 1952, 740.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

die bemerkenswerterweise wiederum den Theateralltag tangierten.[50] Nachdem sie sich im brisanten Kriminalfall dem Verhör stellen musste und Jaroszynski am 30. August am Wienerberg hingerichtet wurde, berichtete die *Dresdner Abendzeitung*, dass nun auch das Publikum „etwas strenge" mit Krones verfahre und sie „auf der Bühne Privat-Verhältnisse" abbüßen ließe. Die „gewandte Humoristin" würde es allerdings verstehen, in ihrem Spiel „alles vergessen zu machen, und alle Stimmen für sich zu vereinigen".[51] Karl Meisl schrieb Krones wenig später die Hauptrolle in seinem Stück *Julerl, die Putzmacherinn*, einer Parodie auf Gaspare Spontinis und Victor-Joseph Étienne de Jouys Oper *La Vestale*, auf den Leib, in der er sie als verschlagene Modistin eine keusche Vestalin mimen ließ. Diese Anspielung verstand das Publikum in der Vorstadt natürlich nur allzu gut und die beliebte Schauspielerin dürfte ihre Rolle selbstparodierend ausgereizt haben.[52] Nach Krones' Tod blieb das Interesse an ihrer Person und an ihrem Verhältnis mit Jaroszynski weiterhin präsent. So widmete Adolf Bäuerle Krones einen fünfbändigen Roman, in dem er der Jaroszynski-Affäre viel Platz einräumte.[53] Und auch der Dramatiker Karl Haffner verfasste nicht nur ein ‚Genrebild' mit dem Titel *Therese Krones*, sondern konzipierte wenig später gemeinsam mit Josef Pfundheller sogar noch das Seitenstück *Severin von Jaroszynski oder: Der Blaumantel vom Trattnerhof*.[54]

Werden anhand dieses Beispiels bereits die mannigfaltigen Wechselwirkungen zwischen Theater und Gesellschaft im Rahmen einer nach 1800 expandierten Unterhaltungsindustrie evident, so reflektierten auch die Dramen der Wiener Vorstadtbühnen auf der diskursiven Ebene der Komik soziale Entwicklungen, tagesaktuelle Themen und zeitgenössische Lebensängste. Durch ‚Verwienerung' und Lokalisierung, Dialekt, anti-illusionistisches und metafiktionales Theaterspiel, unterstützt durch Kostüm, Bühnenbild und Musik, entfalteten die Stücke während der Aufführung eine multimedial aufgeladene Symbiose von Dramentext und Theaterpraxis. Entscheidend erscheint bei der theatralen Hervorbringung der bisweilen kurzlebigen Gebrauchsstücke in Zeiten von Zensur und Überwachung die Interaktion mit einem verständigen Publikum, durch die sich während der Aufführung schnell

50 Vgl. Wilhelm Deutschmann, Therese Krones und der Raubmörder Severin von Jaroszynski. In: Therese Krones. Zum 150. Todestag. Wien 1980, 65–70.

51 Dresdner Abendzeitung 92 (17. April 1827), 368. Zitiert nach Futter[-Marktl], Schauspielerinnen, Bd. 1, wie Anm. 48, 206.

52 Vgl. hierzu ausführlicher: Matthias Mansky, Ökonomien der Parodie am Wiener Vorstadttheater. Unterhaltungsdramatik in politischen und sozioökonomischen Krisenzeiten (1813–1830). Studie und kritische Edition. Hannover 2022, 94–109.

53 Vgl. Otto Horn [recte Adolf Bäuerle], Therese Krones. Roman aus Wien's jüngster Vergangenheit. 5 Bde. Wien ^{2}1855.

54 Vgl. hierzu auch: Barbara Tumfart, Von einem ruchlosen Banditen zerfleischt. Der Wiener Kriminalfall Jaroszynski in Wirklichkeit und Fiktion. In: Claude D. Conter (Hg.): Literatur und Recht im Vormärz. Bielefeld 2010, 138–153.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

eine vom vordergründigen Zerstreuungs- und Unterhaltungswert abweichende Kommunikationsebene eröffnete. Volker Klotz hat diese im „gemeinsamen Bezugsrahmen" von Autor, Bühne und Publikum erörtert, der durch eine theatrale „Übereinkunft" in der Form „szenische[r] Orientierungsmuster […] aus dem gemeinsamen gesellschaftlichen und ästhetischen Erfahrungshaushalt"[55] realisiert werden konnte. Demnach gelang die „endgültige dramaturgische Herstellung eines Textes" erst im Zusammenspiel mit dem Publikum, das von den Themen und Inhalten der Stücke unmittelbar betroffen sein musste – auch wenn sie auf der Bühne „noch so verzerrt"[56] erschienen. Nicht zuletzt in der „leibliche[n] Ko-Präsenz" von Akteuren und Publikum fungierten die Zuschauerinnen und Zuschauer als „Mitspieler", die „die Aufführung durch ihre Teilnahme, d. h. ihre physische Präsenz, ihre Wahrnehmung, Rezeption und Reaktion"[57] mit hervorbrachten, sodass das Stimmungsbarometer im Zuschauerraum den Ablauf eines Theaterabends nachhaltig beeinflusste.[58] Zudem zitierten die publikumswirksamen Komödien zumeist bekannte Figuren aus dem zeitgenössischen Großstadtleben wie Fiaker, Salamihändler, Putzmacherinnen, Strumpfwirker und ähnliche Professionisten aufs Theater, wodurch der ‚theatrale Alltag' auf die Vorstadtbühnen transponiert wurde. Diesen hielt man zeitgleich in den sogenannten Wiener ‚Kaufrufen' oder ‚Ausrufungen' in idealisierenden Kupferstichen fest. Der Begriff ‚Kaufruf' bezog sich hierbei „auf die eindringlichen und je nach Beruf unterschiedlichen und standardisierten Rufe, mit denen Straßenverkäufer und Hausierer ihre Waren im Straßenlärm anpriesen, also einer frühen Form von Jingles".[59] Bedienten diese Typenfiguren in den Komödien der Hofbühnen im 18. Jahrhundert noch den Reiz des Exotischen, so entsprachen auch die späteren graphischen Darstellungen einem romantisierten Bild der sozialen Unterschichten, das die prekären Arbeits- und Lebensverhältnisse ausblendete. In den Vorstadttheatern des frühen 19. Jahrhunderts dürfte sich dieser soziale Blick „von oben nach unten"[60] aufgrund der

55 Volker Klotz, Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. Würzburg ²1999, 22.

56 Ebd., 20.

57 Erika Fischer-Lichte / Jens Roselt, Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: Erika Fischer-Lichte / Christoph Wulf (Hg.), Theorien des Performativen. Berlin 2001, 237–254, hier 239.

58 Vgl. hierzu auch die einschlägigen Beispiele bei Meike Wagner, Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin – München – Wien 2013.

59 Wolfgang Kos, Einleitung. In: ders. (Hg.), Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien 2013, 14–23, hier 15.

60 Hubert Kaut, Kaufrufe aus Wien. Volkstypen und Straßenszenen in der Wiener Graphik von 1775 bis 1914. Wien – München 1970, 16.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Publikumsstruktur und der politischen und sozioökonomischen Krisenerfahrungen nach den Napoleonischen Kriegen bereits relativiert haben. Auch wenn das damalige „Absinken großer Teile der Gesellschaft ins Proletariat“[61] auf der Bühne versöhnlich gemildert wurde, konnten sich die veritablen Lebensängste durch das vielschichtige Theaterspiel sowie die Wahrnehmung und Assoziationsfähigkeit des Publikums Präsenz verschaffen. Neben der Gattung der Parodie hatte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts vor allem das Zauberstück Konjunktur, in dem es zu einer gezielten Verfremdung der zeitgenössischen Realien kam. Durch Magie und Bühnenzauber setzte sich gerade dieses Genre über eine auf die aufklärerischen Dramentheorien rekurrierende Raum- und Zeitordnung hinweg. Die sich durch eine beschleunigte Zeitdimension und zahlreiche Ortswechsel konstituierende Dramaturgie erforderte vom Publikum im Rahmen der Aufführung eine ähnliche Wahrnehmungsleistung, wie sie auch der beschleunigte und zunehmend unübersichtlichere Großstadtalltag voraussetzte. Während der Bühnenzauber und die abrupten Verwandlungen einerseits für spektakuläre Theatereffekte sorgten, können sie andererseits – wie in der Folge erläutert werden soll – auch als „szenische Großmetapher[n]“ für die „zeitgenössische Erfahrungswelt“[62] aufgefasst werden.

Der aus heutiger Sicht erfolgreichste Vertreter dieser Gattung ist zweifelsohne Ferdinand Raimund. Raimund war, noch bevor er sein erstes Stück zu Papier brachte, bereits ein äußerst beliebter Schauspieler, dem man die Fähigkeit nachsagte, auf der Bühne schlagartig eine konträre Rolle oder eine veränderte Gemütslage anzunehmen. Sein Freund, der Burgtheaterschauspieler Karl Ludwig Costenoble, attestiert ihm in seinem Tagebuch das Talent, sich auf der Bühne „seines Ichs“ derart zu entledigen, dass man ihn für einen „ganz fremden Menschen“[63] halten konnte. Anlässlich einer Vorstellung von Joseph Alois Gleichs ‚Scherz- und Zauberspiel‘ *Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche*, in dem Raimund die Hauptrolle verkörperte, resümiert er: „Raimund gab die mannigfaltigen Charaktere mit wahren Meisterzügen vollkommener Sicherheit. Scharf unterschied er die Eigenthümlichkeiten des einen von den Charakterzügen des anderen.“[64] Die Dramaturgie des Zauberstücks spielte Raimunds Schauspielkunst somit durchwegs in die Karten, wodurch sich in seinen eigenen Dramen Spuren des Schauspielers im Text ab-

61 Wolfgang Häusler, Von der Massenarmut zur Arbeiterbewegung. Demokratie und soziale Frage in der Wiener Revolution von 1848. Wien – München 1979, 91.

62 Klotz, Dramaturgie, wie Anm. 55, 79. Vgl. hierzu auch: Gerhard Scheit, Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik von Mozart bis Thomas Bernhard. Wien 1995, 85.

63 Karl Ludwig Costenoble, Aus dem Burgtheater 1818–1837. Tagebuchblätter. Hg. v. Karl Glossy und Jakob Zeidler. Wien 1889, 45.

64 Ebd., 79.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

leiten lassen.[65] Auch im Hinblick auf seine Komik präsentierte er seine Figuren stets in einer „doppelten Spiegelung", sodass sein Publikum nie so recht wusste, ob es „objektive Gestaltung oder Parodie vor sich habe", ob es „den Charakter von außen oder von innen her sehe",[66] da diese Perspektiven ständig changieren oder ineinandergreifen konnten. Nicht umsonst bezeugen die zeitgenössischen Kritiken, dass Raimund „auch die absurdeste Gestalt mit bitterstem Ernste spielte und gerade dadurch am stärksten wirkte".[67] Oder, wie es der Literat Ignaz Franz Castelli beschreibt:

> *Raimund's* Komik war eine eigene, von allen andern verschiedene und sogar aus sich sonst widerstreitenden Elementen zusammengesetzte. Es war eine Heftigkeit in seinen Bewegungen und Geberden, ein Herumwerfen der Hände und des Kopfes, ein Rollen seines großen und lebhaften Auges, ein schnelles Abstoßen der Worte, daß man ihm einen fortwährenden innern Grimm hätte zumuthen müssen, wenn dies Alles nicht wieder von der andern Seite durch die tiefste Gemüthlichkeit gemildert worden wäre. So wie in seinen Dichtungen, so lag auch in seinen Darstellungen immer eine Wehmuth, welche, wenn sie sich auch nicht vordrängte, doch wie ein mattes Wetterleuchten nach einem Gewitter ganz in der Ferne erschien.[68]

Deutet sich in Raimunds Schauspielkunst eine Dynamik an, die vom Publikum eine gewisse Wahrnehmungsleistung einforderte, indem es seine Erwartungs- und Rezeptionshaltung während eines Theaterabends mehrfach modifizieren musste, so erscheint auch die Dramaturgie seiner Stücke bisweilen sprunghaft und unberechenbar.[69] Raimunds Zauberstücken kommt im Vergleich zur zeitgenössischen Unterhaltungsdramatik an den Vorstadtbühnen ein fallweise theaterexperimenteller Charakter zu, wenn sie sich einer intendierten „Stilmischung" bedienen, durch die „Ernst und Komik, Dialekt und Hochsprache, Prosa und Vers, Lokales und Universales, Weltanschauliches und Alltägliches, Individuelles und Sozia-

65 Vgl. Jürgen Hein, Der Künstler als Agent. Zur Neuedition der Märchenspiele Ferdinand Raimunds. In: Hubert Christian Ehalt / Jürgen Hein (Hg.), Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien. Wien 2008, 129–146, hier 137f.

66 Rommel, Volkskomödie, wie Anm. 49, 904.

67 Ebd.

68 Ignaz Franz Castelli, Sämmtliche Werke. 15. Bändchen. Wien 1845, 183f.

69 Vgl. Matthias Mansky, Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie. In: Hubert Christian Ehalt / Jürgen Hein (Hg.), Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien. Wien 2008, 70–86; Roman Lach, Maschinen und Worte: Ferdinand Raimunds *Die unheilbringende Zauberkrone* als synthetisches Welttheater. In: Nestroyana 33/3–4 (2013), 144–159; Johann Sonnleitner, Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Komödienpoetik des Indirekten. In: Ilija Dürhammer / Pia Janke (Hg.), Raimund. Grillparzer. Nestroy. Witz und Lebensangst. Wien 2001, 81–96.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

les“[70] amalgamiert wird. Seine Dramen können einerseits als utopische Gegenentwürfe einer Lebensrealität angesehen werden, die von ökonomischen Krisen und einem sozialen Strukturwandel während der frühindustriellen Phase geprägt war. Andererseits werden diesen verheißungsvollen Inbildern oftmals „verfremdete Wirklichkeitserfahrungen“[71] und desillusionierende Versatzstücke integriert. Während sich die Raimund-Rezeption der Nachwelt nur allzu oft auf die „Elemente einer biedermeierlichen Ideologie“ konzentrierte, die Raimunds Stücke zweifelsohne enthalten, „ohne freilich“ – wie es Franz Schuh formuliert – „daraus zu bestehen“,[72] bleiben der durch Theaterzauber und Bühnenillusion hervorgebrachten Idylle jene Labilitäten und Zwiespältigkeiten erhalten, aus denen sich die Handlung zumeist konstituiert.[73] Raimunds Zauberstücke wirken demnach wie dramatische Kippbilder, da der mit einem enormen semantischen und bühnentechnischen Aufwand realisierte schöne Schein stets gefährdet ist, erneut entlarvt zu werden.

Einen seiner größten Erfolge feierte Raimund mit seinem romantischen Original-Zaubermärchen *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, das am 10. November 1826 erstmals im Theater in der Leopoldstadt aufgeführt wurde.[74] Die durchwegs parodistisch gestaltete Geisterwelt entspricht hier einerseits der Erwartungshaltung des Publikums, andererseits entwickelt sie ein kontinuierliches, unvorhersehbares Spiel mit „Bedingungen und Bedingungsbedingungen“,[75] durch das die menschlichen Figuren zu ‚Spielbällen‘ einer für sie über weite Strecken undurchschaubaren höheren Ordnung mutieren. Unterstützt wird dies von der minutiös geplanten Theatermaschinerie, durch die Raimund den „Grund des Gesamtproblems“ und das „Ziel seiner Lösung“[76] zugunsten theatraler Bühneneffekte auffällig in den Hintergrund treten lässt. Hieraus resultiert eine über weite Strecken unberechenbare Dramaturgie, die von der Theaterkritik als „bedeutungsvolle Hie-

70 Jürgen Hein, Gefesselte Komik und entfesselte Lachlust. Ferdinand Raimund und Johann Nestroy. In: Ilija Dürhammer / Pia Janke (Hg.), Raimund. Grillparzer. Nestroy. Witz und Lebensangst. Wien 2001, 31–48, hier 33.

71 Ebd.

72 Franz Schuh, Der Bauer als Millionär. Zu einer Inszenierung von Horst Zankl. In: Das Widersetzliche in der Literatur. Wien – München 1981, 25–27, hier 25.

73 Vgl. Pia Janke, Zauberbrut und Geistergesindel. Raimunds Spielverderber. In: Ilija Dürhammer / Pia Janke (Hg.), Raimund. Nestroy. Grillparzer. Witz und Lebensangst. Wien 2001, 97–107.

74 Zur Interpretation des Stücks vgl. in der Folge auch Matthias Mansky, Nachwort. In: Ferdinand Raimund, Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär. Romantisches Original-Zaubermärchen in drei Aufzügen. Hg. v. Matthias Mansky. Stuttgart 2023, 116–127.

75 Klotz, Dramaturgie, wie Anm. 55, 67.

76 Ebd.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

roglyphenschrift“[77] bezeichnet wurde. Raimund selbst verkörperte die Hauptrolle des Bauern Fortunatus Wurzel, der, nachdem er von den bösen Allegorien Hass und Neid einen Schatz zugespielt bekommt, in die Stadt zieht und sein bisheriges, mühseliges Leben verachtet:

Ja ich lob mir die Stadt,
Wo nur Freuden man hat!
Mich sehns nimmer aufn Land
Bei dem Volk ists a' Schand.

In aller Fruh treibt schon der Halter hinaus,
Und da find't man kein' einzigen Bauern mehr z' Haus.
Den ganzen Tag sitzt man aufn Pflug,
Trinkt Bier aus dem steinigen Krug,
Und auf d' Nacht kommt man z' Haus, was ist g'west?
Um acht Uhr liegt alles schon im Nest.
Drum lob ich mir die Stadt,
Wo man Freuden nur hat!

Jetzt hab ich so viel Bediente,
Steh um halber zwölf Uhr auf,
Trink Kaffee und iss geschwinde,
Fünf bis sechs Polakel drauf.
Kurz, es kann kein schöners Leben,
Als mein jetziges mehr geben,
Denn, wer mich ansieht, 's ist ein Spaß,
Fallt fast vor Ehrfurcht in die Fraß.[78]

Raimund nutzt die durch Geisterwelt und Theaterzauber evozierten Glückswechsel zu einem Spiel mit der Erwartungshaltung seines Publikums. Diesem präsentiert er mit Wurzel anfangs noch eine Theaterfigur, die sowohl an den „Stoffkreis des

77 Ferdinand Raimund, Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 2. Hg. von Johann Hüttner. Wien 2018, 205.

78 Ferdinand Raimund, Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär. Romantisches Original-Zaubermärchen in drei Aufzügen. Hg. v. Matthias Mansky. Stuttgart 2023, 21f. Die Ausgabe folgt dem in der neuen historisch-kritischen Ausgabe im kritischen Apparat abgedruckten Theatermanuskript, das dem Text der Uraufführung am ehesten entsprechen dürfte. Vgl. Raimund, HKA, wie Anm. 77, 380–446.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

träumenden Bauern“[79] als auch an die komische Standeserhebung etwa in der Person von Molières Monsieur Jourdain in *Le Bourgeois gentilhomme* (*Der Bürger als Edelmann*) erinnert. Das zitierte Auftrittslied, in dem Wurzel einen Lobgesang auf seinen neuen Lebensstil in der Stadt anstimmt, weist den lebenslustigen Neureichen als Nachfahren Hanswursts aus, der seinem Magen huldigt und ihm bereits zum Frühstück „[f]ünf bis sechs Polakel“[80] (gemästete, kastrierte Hühner) darbringt. Seine Idee, durch die Einnahme einer speziellen Tinktur Intelligenz zu erlangen, wofür das zur „Biberlithek“[81] bestimmte Zimmer haufenweise mit Büchern befüllt wird, zeigt zudem, dass sich der verlachenswerte Bauer noch nicht so recht in seinen neuen sozialen Stand zu fügen weiß. Andererseits lassen sich in der Besserungshandlung um den neureichen Emporkömmling Affinitäten zum zeitgenössischen Nachkriegsalltag erkennen. Ein reicher Grundbesitzer aus Berndorf namens Positasi soll Raimund als Vorbild gedient haben.[82] Überhaupt war ein reich gewordener Bauer, der seinen Hof aufgab, um in der Stadt auf großem Fuß zu leben, zu dieser Zeit kein Sonderfall. Mehrere Landwirte hatten sich während der Napoleonischen Kriege als Heereslieferanten ein ansehnliches Vermögen erwirtschaftet.[83] Allerdings führten die anhaltenden Finanzkrisen der Habsburgermonarchie, die in den Staatsbankrotten von 1811 und 1816 kulminierten, bald zu einem schwindelerregenden Inflationstaumel und einer drastischen Entwertung des Papiergeldes. ‚Bancozettel‘ wurden auf ein Fünftel ihres Nennwertes abgewertet und mussten gegen neu zu emittierende, sogenannte ‚Einlösungsscheine‘ umgetauscht werden.[84] Hinzu kamen die anhaltende Lebensmittelknappheit und Teuerung, die den Alltag der Großstadt Wien prägten und dafür sorgten, dass soziale Aufsteiger und Kriegsgewinnler binnen kürzester Zeit ihr Hab und Gut wieder durchbrachten. Die Depression sollte bis in die Jahre 1825/26 dauern und zeigte einer „feudal geprägten Gesellschaft Glanz und Elend des Kapitals“.[85] In Raimunds Märchendrama kommt es somit auch zu einer Derealisierung der ökonomischen und sozialen Umbrüche einer frühkapitalistischen Gesellschaft, wobei die Verlockungen des Geldes dem

79 Jürgen Hein / Claudia Meyer, Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele. Wien 2004, 40.

80 Raimund, Mädchen, wie Anm. 78, 24.

81 Ebd., 26.

82 Vgl. Renate Wagner, Ferdinand Raimund. Eine Biographie. Wien 1985, 161f.

83 Vgl. Kurt Kahl, Raimund. Velber 1967, 50f.

84 Vgl. Roman Sandgruber, Österreichische Geschichte. Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Wien 1995, 222.

85 Ulrike Tanzer, Zufriedenheit als utopischer Gegenentwurf. Glückskonzeptionen in Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt*. In: Hubert Christian Ehalt / Jürgen Hein (Hg.), Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien. Wien 2008, 17–34, hier 23.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Zauber von Allegorien und Geistern entspringen.[86] Das komplizierte Handlungsgeflecht des Zauberstücks, das sich über den Köpfen der Menschen abspielt, sie für ihre Zwecke einspannt, belohnt oder bestraft, erlangt hierdurch metaphorische Bedeutung.

Der Bühnenzauber in Raimunds Stück, der das Gefüge von Ort und Zeit zunehmend außer Kraft setzt, lässt sich zudem mit der schockartigen und vielgestaltigen Wahrnehmung der anwachsenden Großstadt Wien zusammendenken, wie sie etwa Rautenstrauch in der anfangs zitierten Passage schildert. Die im Kontext von Urbanisierung und Industrialisierung beschleunigte Zeit wird in Raimunds Dramen oftmals selbst zum Thema, indem sie nicht nur von der Theatermaschinerie torpediert wird, sondern auch den Figuren vermehrt zu entgleiten droht. Die Zauberhandlung setzt die Figuren unter Zeitdruck, da ihnen bestimmte Fristen für ihre Reaktionen und Gegenreaktionen auferlegt werden. Symptomatisch hierfür muss sich etwa die Königin Hermione in *Die gefesselte Fantasie* eingestehen, dass sie ihre Herrschaft „an die Zeit" abgetreten habe und aufgrund der vorgefallenen Ereignisse zur „Sklavin" ihrer „Eile"[87] geworden sei. Im *Mädchen aus der Feenwelt* obliegt es der Fee Lakrimosa zeitgerecht – nämlich noch vor dem 18. Geburtstag ihrer Tochter Lottchen – zu handeln, damit sie ihre gänzliche Zauberkraft zurückerlangt. Die Beschleunigung der Zeit erhält schließlich im Handlungsstrang um den Bauern Wurzel eine tiefere Bedeutung. Seine Bestrafung durch die Geister vollzieht sich im Abschied der Jugend und der Ankunft des hohen Alters. Dies wird auf der Bühne durch einen markanten Zeitsprung eingeleitet, indem die Stockuhr, die eigentlich sechs Uhr nachmittags anzeigen sollte, plötzlich Mitternacht schlägt, was bei der ‚rauschigen' Gesellschaft für Ernüchterung sorgt:

> WURZEL. Was ist denn das? Zwölfe, hat denn die Uhr einen Rausch? Es ist ja erst sechs Uhr und der schönste Abend. *(Alle sehen auf die Uhren, selbst auf die Stockuhr.)* Schauts auf eure Uhr.
> LORENZ. Was ist denn das? Es geht ja keine. Bei mir ist es zwölf Uhr.
> ALLE BEDIENTE. Bei uns auch.
> WURZEL. Was ist denn das? – Ich glaube gar, ihr macht euch einen Spaß mit mir?[88]

86 Vgl. Caroline Forscht, Oikos und Ökonomie im Volksstück. In: Joseph Vogl / Burkhardt Wolf (Hg.), Handbuch Literatur & Ökonomie. Berlin – Boston 2019, 498–507; Herbert Herzmann, Die Majestät des Goldes. Wirtschaftliche Umwälzungen im Spiegel der Stücke Ferdinand Raimunds. In: Wirkendes Wort 3 (1993), 568–574.

87 Raimund, HKA, wie Anm. 77, 104.

88 Raimund, Mädchen, wie Anm. 78, 49. In Raimunds Originalhandschrift geht die Zeit hingegen noch nach: „Was ist denn das 12 Uhr, wirds denn heut zweymahl Nacht. Es ist ja schon 6 Uhr und der schönste Morgen." (Raimund, HKA, wie Anm. 77, 49)

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Da die unaufhaltsam vorangaloppierende Zeit als den Alltag und das Leben strukturierendes Ordnungsprinzip versagt, werden gewohnte Orientierungsmuster schockartig außer Kraft gesetzt. Stellt die Darstellung des Alterungsprozesses auf der Bühne eine Herausforderung dar, so nutzt Raimund in der Folge einmal mehr die Theatermaschinerie des Zauberstücks. Das Resultat ist eine der bedeutendsten Szenen seines Œuvres. Die Jugend, eine Hosenrolle für Therese Krones, steht Wurzel als Jüngling – als sein jugendliches Ich – gegenüber,[89] was dieser allerdings nicht gleich erkennt. Wurzel vermutet anfangs, dass es sich um einen Jungendfreund handelt, der ihn aufgrund von Geldsorgen aufsucht. Hieraus resultiert ein komischer Dialog, in dem die Jugend von gemeinsamen Trinkgelagen und Raufereien berichtet, was Wurzel vorerst noch skeptisch kommentiert („Ich kenn ihn gar nicht“,[90] „Ich hab ihn mein Leben nicht gesehen noch“,[91] „Ich weiß kein Wort davon“,[92] „Ist alles nicht wahr“[93]), bis er resümiert: „Er muss doch eine Spur von mir haben, er kennt mich doch.“[94] Der Abschied der Jugend vollzieht sich schließlich im Duett „Brüderlein fein“,[95] in dem die Komik in rührend-sentimentale Musik übergeht. Wurzels Verhandlungsgeschick reicht nicht aus, um die Jugend weiterhin an sich zu binden, und so kündigt sich kurz darauf das hohe Alter als neuer Mitbewohner an. Auf der Bühne vollzieht sich die schlagartige Verwandlung des fidelen Bauern, der die „Vierziger kriegen“ sollte und dem jetzt „ein Hunderter hinaufgemessen“[96] wird. Folgerichtig schlägt sein ausgelassener Humor in verzweifeltes Gelächter über die eigene „Positur“ um, mit der er nun „in der Hässlichkeit Lektionen geben“[97] könne. Es sind dies die von den Zeitgenossen als „drastische[] Momente“[98] bezeichneten Sequenzen, in denen Raimunds Stück eine schroffe tragikomische Wirkung entwickelt. Während das Publikum über die mit theatralen Mitteln bewerkstelligte Verunstaltung Wurzels und dessen wehklagend-komische Räsonnements lacht, bleibt der Szene ein rührend-ernsthafter Moment erhalten.

Die aus dem zeitgenössischen Großstadtalltag bekannte Raffung der Zeit korrespondiert bei Raimund somit mit Altern und Vergänglichkeit. Dies wird auch am späteren Auftritt Wurzels als Aschenmann evident, für die Raimund einen weiteren

89 Vgl. Kahl, Raimund, wie Anm. 83, 55; Frank Schaumann, Gestalt und Mythos in Ferdinand Raimunds Bühnenwerken. Wien 1970, 127f.

90 Raimund, Mädchen, wie Anm. 78, 51.

91 Ebd., 51.

92 Ebd., 52.

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Ebd., 53f.

96 Ebd., 77.

97 Ebd., 59.

98 Raimund, HKA, wie Anm. 77, 211.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

szenisch-musikalischen Höhepunkt setzt, in dem er die Großstadterfahrung seines Publikums durch allegorische Sinngebung erweitert. Der Aschenmann bestritt seinen Unterhalt mit dem Sammeln von Abfall und reflektiert somit den tiefen sozialen Fall Wurzels, dem der Schauspieler Raimund mit einer Arie Ausdruck verlieh. Ihr Refrain „Ein Aschen!“[99] entspricht einerseits dem Ruf, mit dem sich der Aschenmann im Großstadtgetümmel ankündigte, um die Holzasche aus den Öfen und Herden einzusammeln, die er danach an Seifensieder und Leinwandbleicher weiterverkaufte.[100] Andererseits spiegelt er die „Erkenntnis von der Nichtigkeit des Irdischen“[101] des mittlerweile lebensmüden und zu einer bedauernswerten Gestalt verkommenen einstigen Millionärs wider. Im etwas abrupten und in vielerlei Hinsicht unzusammenhängenden Happy End schafft die Zaubermaschinerie allerdings, was im realen Leben aussichtslos erscheint. Und so wird, nachdem es zu einer Rehabilitierung aller anmaßenden Figuren kommt, auch an Wurzels Lebensuhr erneut gedreht: „Alloh! Jetzt bin ich wieder in meinem Element! Meine Schönheit war im Versatzamt, jetzt haben sie's ausgelöst.“[102] Den Verlockungen des Geldes hält Raimund am Ende eine „Utopie der Ausgewogenheit“[103] entgegen. So sind dem Dramenschluss durchaus lehrreiche Züge eingeschrieben, die man unter Berücksichtigung des Wertewandels einer frühkapitalistischen Gesellschaft mit ‚Schuster bleib bei deinen Leisten' oder ‚Geld allein macht nicht glücklich' paraphrasieren könnte und die bis heute eine gewisse spießbürgerliche Allgemeingültigkeit aufweisen. Unverkennbar bleiben der durch Theaterzauber und Bühnenillusion hervorgebrachten Idylle allerdings auch jene Labilitäten erhalten, die bei Raimund unter der märchenhaften Schutzfolie immer wieder durchzuschimmern drohen. Das errungene kleine Glück bedeutet auch Entsagung, Entbehrung und Verdrängung, wie die „Quelle der Vergessenheit des Üblen“ zeigt, mit der sich die Figuren am Ende den „zufriedensten Rausch“[104] antrinken. Die Schlussszene entspricht somit weniger einer tatsächlichen Apotheose der Zufriedenheit als vielmehr einem Bittgesang, dass diese – gemessen an den rasanten und unberechenbaren gesellschaftlichen Umbrüchen der Zeit – den Figuren auch in näherer Zukunft erhalten bleibe. Raimunds Zaubermärchen verstand es, auf die Lebensrealität des Publikums zu reagieren, wodurch eine Wechselwirkung zwischen Theater und Gesellschaft augenfällig wird. Diese erweitert Raimund um das allgemeinmenschliche Thema

99 Raimund, Mädchen, wie Anm. 78, 81.

100 Vgl. Felix Czeike, Historische Lexikon Wien. Bd. 1: A–Da. Wien 1992, 172.

101 Wagner, Ferdinand Raimund, wie Anm. 82, 168.

102 Raimund, Mädchen, wie Anm. 78, 91.

103 Ulrike Tanzer, „Elende Millionär's und glückliche Taglöhner“. Konzeptionen von Armut und Glück am Wiener Volkstheater: Ferdinand Raimund und Johann Nestroy. In: Elke Brüns (Hg.), Ökonomien der Armut. Soziale Verhältnisse in der Literatur. München 2008, 127–141, hier 134.

104 Raimund, Mädchen, wie Anm. 78, 92.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der Vergänglichkeit, das auch in seinen späteren Dramen *Moisasurs Zauberfluch*, *Die Unheil bringende Krone* oder *Der Verschwender* von zentraler Bedeutung sein wird und der ausgelassenen Komik ihre tragisch-sentimentale Kehrseite offenbart.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Weitere Beiträge, Berichte und Miszellen

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Franz L. Fillafer

Derek Beales (1931–2023)

Einem gerne zitierten Bonmot zufolge ist die österreichische Geschichte zu wichtig, um sie den Österreichern zu überlassen. Bei Derek Edward Dawson Beales, der am 10. Juli 2023 in Cambridge verstorben ist, war sie in den besten Händen.

Schier unglaublich mutet in unserer Zeit der akademischen Prekarisierung und auf familienfeindliche Weise zum Selbstzweck erhobenen Mobilität Beales' Lebenslauf an: Gut 73 Jahre hielt der 1931 in Felixstowe (Hertfordshire) geborene Beales dem Sidney Sussex College in Cambridge die Treue, in das er 1950 als Student eingetreten war – als Bibliothekar, *praelector*, *steward, dean*, Tutor und *vice master*. Dabei war Beales alles andere als ein Stubenhocker, im Gegenteil: Gerade die Sicherheit, die ihm Sidney Sussex bot, machte ihn zu einem der vielseitigsten britischen Historiker seiner Generation, der das Europa des 18. und 19. Jahrhunderts kannte wie seine Westentasche, wobei er das Kunststück fertigbrachte, ebenso brillante wie grundlegende Beiträge zu britischen Geschichte wie zur jener des Habsburgerreichs und zum italienischen Risorgimento, zu den europäischen Klöstern im Zeitalter der Revolutionen und zu Mozart zu liefern.[1]

Als einziger britischer Historiker war er Stammgast bei den Kolloquien im ungarischen Kurort Mátrafüred, die Béla Köpeczi unter der Ägide der Ungarischen Akademie ausrichtete.[2] In Ungarn schloss er prägende Freundschaften, etwa mit

1 Vgl. Derek E. D. Beales, From Castlereagh to Gladstone, 1815–1888. London 1969; ders., The Advance of Parties and the Independent Member. In: Robert Robson (Hg.), Ideas and Institutions in Victorian Britain. Essays in Honour of George Kitson Clark. London 1967, 1–24; zum Risorgimento ders., Eugenio F. Biagini, The Risorgimento and the Unification of Italy. Harlow 2002; ders., Prosperity and Plunder. European Catholic Monasteries in the Age of Revolution, 1650–1815. Cambridge 2003, dieses Buch wurde als einzige Monographie Beales' u.d.T. Europäische Klöster im Zeitalter der Revolutionen ins Deutsche übersetzt (von Barbara Bowlus, Wien–Köln–Weimar 2008). Die schöne und reichhaltige Festschrift v. Timothy C.W. Blanning / David Cannadine (Hg.), History and Biography. Essays in Honour of Derek Beales. Cambridge 1996, umfasst ein Verzeichnis seiner Publikationen von 1954 bis 1996 (284–293).

2 Zur Dokumentation dieser Tagungen, die zwischen 1971 und 1985 stattfanden vgl. etwa Bela Köpeczi (Hg.), Les Lumières en Hongrie, en Europe Central et en Europe Orientale, Budapest 1980; ders. (Hg.), L'absolutisme éclairé. Études sur les Lumières, Budapest 1985. Vgl. Roland Mortier, A mátrafüredi konferencia és az európai felvilágosodás tanulmányozása [Die Konferenzen von Mátrafüred und die Studien über die europäische Aufklärung]. In: ders., Az európai felvilágosodás fényei és árnyai. Válogatott tanulmányok. Budapest 1983, 379–407.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Éva H. Balázs, hier machte er Entdeckungen, die ihn faszinierten und auf neue Forschungsfährten brachten, wie die klassizistische Kathedrale, die Isidore Canevale im Auftrage von Kardinal Migazzi für Vac/Waitzen entworfen hatte. Diese Erfahrungen vertieften Beales' erfrischend „dezentrierte" Sicht auf das Habsburgerreich: Dem Irrtum, den Aktenlauf der Wiener Zentralbehörden für bare Münze zu nehmen, ist Beales nicht erlegen. Mit nie versiegender Neugierde tauchte er in üblicherweise eher vernachlässigte Regionalhistoriographien (österreichische Niederlande, Lombardei, Siebenbürgen), ein, ebenso beharrlich spürte er wertvolle Quellen wie die Briefe Josephs II. an Fürstin Eleonore Liechtenstein im tschechischen Žitenice auf.

Viele von Beales' Arbeiten sind im handlichen Band *Enlightenment and Reform in Eighteenth-Century Europe* vereint, den I. B. Tauris dankenswerterweise 2006 herausgebracht hat. Hier finden sich in kompakter Zusammenstellung einige Glanzstücke: „Christians and *Philosophes*: The Case of the Austrian Enlightenment" etwa liefert einen feinsinnigen Beitrag zur Spezifik der Aufklärung in den habsburgischen Ländern, die man nicht frankozentrisch über den Leisten der „Lumières" schlagen darf. Beales' Essay „Social Forces and Enlightened Politics" wiederum widmet sich auf fruchtbare Weise dem interkonfessionellen und länderübergreifenden Vergleich (prosperierende Hansestädte als Bollwerke eines feindseligen Protestantismus, Frankreich und Großbritannien als Nachzügler des Habsburgerreichs, was die jeweilige Toleranzpraxis angeht) und entpuppt sich als wegweisend, wenn es darum geht, den Gegensatz zwischen dem angeblich fortschrittlich-liberalen Westen und dem vermeintlich rückständigen, feudal-klerikalen Osten Europas zu durchbrechen. Während Beales' Beitrag über die Aufhebung des Jesuitenordens wider den Stachel löckt, indem er nachweist, dass Joseph II. wie seine Mutter Maria Theresia bestrebt war, die Jesuiten als unentbehrliche Träger des Bildungswesens der Monarchie zu erhalten, räumt sein hochkarätiger Aufsatz „Mozart and the Habsburgs" mit dem Banausenklischee auf, das Miloš Formans *Amadeus* dem „gekrönten Menschenfreund" angehängt hat.[3]

Überhaupt: Joseph II.! Ihm widmete Beales seine großangelegte, zweibändige Biographie, die dank ihrer analytischen Tiefenschärfe und eleganten Bewältigung des Stoffs Maßstäbe für die Forschung setzt.[4] Dabei kam dem anmutig-abwechslungsreichen Stil der Bände die Musikalität ihres Autors zugute, dessen Liebe den Orgeln Cambridges galt. Beales' Biographie zeichnet sich durch detektivischen Spürsinn, Detailgenauigkeit und ansteckende Entdeckerfreude aus. Die

3 Derek Beales, Enlightenment and Reform in Eighteenth-Century Europe. London 2006, darin: Christians and „Philosophes". The Case of the Austrian Enlightenment (60–89); Social Forces and Enlightened Politics (7–27); Maria Theresa, Joseph II and the Suppression of the Jesuits (207–226); Mozart and the Habsburgs (90–116).

4 Derek Beales, Joseph II, Bd. 1, In the Shadow of Maria Theresa (1741–1780). Cambridge 1987; Beales, Joseph II, Bd. 2, Against the World (1780–1790). Cambridge 2009.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ältere, auf Alfred von Arneths pietätvoll geglätteter Korrespondenz des Hauses Habsburg beruhende Überlieferung bürstete er gegen den Strich, was auch unter Rückgriff auf Henrik Marczalis große *Magyarország története II. József korában* geschah. Mit viel Fingerspitzengefühl stellte Beales Josephs Beziehungen zu seiner Mutter dar, z. B. auch, was die mährische Deistenproblematik und ihre Bedeutung für die Toleranzpolitik angeht – Beales selbst hat mir einmal erzählt, dass er den ersten Band „Contra Matrem", den zweiten „Contra Mundum" nennen wollte, woraus dank Cambridge University Press das weniger prickelnde *In the Shadow of Maria Theresa* bzw. *Against the World* wurde. In stetem Dialog mit der Forschung aus Zentraleuropa wirft Beales' Werk neues Licht auf Josephs Charakter und inneren Kreis, auf seine Verwaltungsreformen, Reisen, Reichspolitik und seine – angeblich glücklose – Kriegsführung. Ohne Josephs Steuer- und Militärreformen hätte die Monarchie Beales zufolge die Zeit der Französischen Revolution und die Napoleonischen Kriege wohl kaum überstanden. Den Blick für das bleibende Erbe des Kaisers geschärft zu haben, ist eines der großen Verdienste von Beales, der dem einschlägigen Schlusskapitel seiner Josephs-Biographie schalkhaft ein köstliches Motto aus Gilberts und Sullivans *The Mikado* vorangestellt hat: „My brain it teams/ With endless schemes/ Both good and new/ For Titipu."

Schon 1975 hatte Beales eine lakonische Abfertigung der Historiographie über Joseph II. („The False Joseph II"[5]) vorgelegt, die mit wenigen Ausnahmen jenen gefälschten Briefen des Kaisers auf den Leim gegangen war, die vermutlich der flamboyante Publizist, Spitzel und Glücksritter Joseph Grossing im Jahr 1790 in die Welt gesetzt hatte. Mit seinen Arbeiten über Joseph II. hat Beales den Rückgriff auf die liebgewonnenen Klischees aus dem Schatzkästlein des Liberalismus des 19. Jahrhunderts sehr erschwert, wenn auch nicht ganz zum Erliegen gebracht. Zu süß ist die Versuchung, sich an der Vergangenheit aufzurichten, die Geschichte als bequemen Identitätsstifter zu verwenden, der das eigene Weltbild bestätigt.[6]

Beales hat aus seiner konservativen Weltanschauung kein Hehl gemacht, etwa, wenn es um das House of Lords als Kammer des Erbadels ging, selbst für den Austritt Großbritanniens aus der EU konnte er sich erwärmen. Dass der Kalte

5 Wieder abgedruckt in: Beales, Enlightenment and Reform in Eighteenth-Century Europe, wie Anm. 2, 117–153.

6 Auch an Leopold II. interessierte Beales weniger der frühliberale Verfassungsschöpfer, als die – in der Historiographie vielfach retuschierten – Winkelzüge des scharfsinnigen Machtpolitikers. Leopolds wichtige „Relazione" über seinen Wienaufenthalt im Jahr 1784, die an der Politik seines Bruders kaum ein gutes Haar ließ, hat er gemeinsam mit Renato Pasta herausgegeben, vgl. Derek Beales / Renato Pasta, Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, Relazione sullo Stato della monarchia (1784). Roma 2013. Etwas später folgte die Edition des wohl vom außerordentlichen Gesandten Neapels in Wien Marzio Mastrilli, Marchese di Gallo, verfassten Essai sur la Monarchie autrichienne en son état actuel en 1790, herausgegeben von Derek Beales / Renato Pasta, Firenze 2018, https://books.fupress.com/catalogue/essai-sur-la-monarchie-autrichienne-en-son-tat-actuel-en-1790/3585 (17.06.2024).

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Krieg tiefe Spuren in der Geschichtsschreibung über Österreich hinterlassen hat, ist kein Geheimnis, auch Beales' wenig sachliche, überscharfe Seitenhiebe auf Ernst Wangermann zeugen von antisozialistischem Affekt. Beales' Konservatismus hat ihn aber nicht daran gehindert, ein Selbstdenker zu werden, historiographisch hochkreativ zu agieren, ja mit Vorliebe scheinbar unumstößliche, oft einfach aus Denkfaulheit nachgebetete Dogmen lustvoll zu zerpflücken. Zu diesem Zweck kultivierte er die Form der Buchbesprechung als kritische, oft ermutigende Würdigung, die freilich ohne Lobhudelei und Nachsicht für Leistungsblößen auskam. Beales' Rezensionsmethode erinnert an ein Wort Robert Musils über Alfred Polgar: „Er lässt die Dinge vorbei, versetzt ihnen eins von hinten – und dadurch zerfallen sie wie auseinander genommene Spielzeuge."[7]

Was bleibt? Beales hat es verstanden, aus der österreichischen Geschichte Funken zu schlagen, die er als genuin überregionales Unterfangen verstand. Seine Arbeiten sind schon jetzt Klassiker, die aber auch melancholisch stimmen – auf eine modernen Ansprüchen genügende Biographie Kaiser Franz II./I. etwa wartet die Fachwelt wohl vergeblich. Um auf die eingangs zitierte Bemerkung zurückzukommen: Die infrastrukturelle Ausdünnung der österreichischen Geschichte an den hiesigen Universitäten macht die Arbeit von Impulsgebern wie Beales wichtiger denn je, was der Wissenschaftspolitik hierzulande kein gutes Zeugnis ausstellt. Um an Beales' Werk würdig anzuknüpfen, braucht die österreichische Geschichte Feinsinn und Quellenkompetenz. Auf Sparflamme, ohne beherzte Förderung und institutionelle Absicherung einer qualitativ hochstehenden Ausbildung, ist weder das eine noch das andere zu haben.

7 Alfred Polgar, Laute gute Kritiken, mit einem Interview von Robert Musil, zusammengetragen von Harry Rowohlt. Zürich 2006, 14.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Rezensionen

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ΟΛΓΑ ΚΑΤΣΙΑΡΔΗ-HERING / ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Μ. ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΗΣ [OLGA KATSIARDI-HERING / DIMITRIOS M. KONTOGEORGIS], Η αυστριακή αρμάδα κατά την ελληνική επανάσταση. Διπλωματία και πόλεμος [Die österreichische Armada während der griechischen Revolution: Diplomatie und Krieg]. ΙΔΡΥΜΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΟΙΝΟΒΟΥΛΕΥΤΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ: ΑΘΗΝΑ 2023. 704 S.; ISBN 978-618-5154-85-1.

Das Buch *Die österreichische Armada während der griechischen Revolution: Diplomatie und Krieg* von Olga Katsiardi-Hering und Dimitrios Kontogeorgis analysiert das Vorgehen der österreichischen kaiserlichen Kriegsflotte im Ionischen Meer, in der Ägäis und allgemein in der Levante während der griechischen Revolution. Die griechische Revolution von 1821 war der bewaffnete Aufstand der Griechen gegen die osmanische Herrschaft, der 1830 zur Gründung eines unabhängigen griechischen Staates führte. Die Arbeit beleuchtet die diesbezügliche Politik des Kaisertums Österreich sowohl von Kaiser Franz I. und Kanzler Metternich als auch von österreichischen Diplomaten, Konsuln und Offizieren. Ziel dieser Politik war es, die politische Lage im östlichen Mittelmeerraum aufrechtzuerhalten und den russischen Einfluss in Südosteuropa einzudämmen. Die Autor:innen schildern auf vielfältige, umfassende und doch gründliche Weise die Handlungen und Geschicke der Armada (der österreichischen Kaiserflotte); diese Arbeit ist wertvoll für das Verständnis nicht nur des kriegerischen Einsatzes Österreichs, sondern auch des Seekrieges im Kontext der griechischen Revolution im Allgemeinen sowie der kommerziellen und diplomatischen Rahmenbedingungen. Darüber hinaus bezieht sich das Buch auf eine Reihe von Konflikten mit griechischen Korsaren und Piraten sowie auf die Kommunikation der Anführer der österreichischen Armada mit Vertretern der griechischen Rebellen und anderen mächtigen Persönlichkeiten der Zeit.

Ausgehend von der Schilderung der Aktivitäten der österreichischen Kriegsflotte gelingt Olga Katsiardi-Hering und Dimitrios Kontogeorgis eine Präsentation der politischen, diplomatischen und militärischen Bemühungen Österreichs während der Zeit der griechischen Revolution insgesamt, basierend auf systematischen Recherchen in (Staats-)Archiven in Wien, Triest und Athen. Darüber hinaus bieten sie eine reichhaltige und detaillierte Ereignisgeschichte.

Inhaltlich gliedert sich das Buch in fünf Kapitel, die miteinander verbunden sind, aber jeweils eine gewisse Unabhängigkeit bewahren. Das erste Kapitel stellt die Beziehungen zwischen der Habsburgermonarchie und dem Osmanischen Reich vom 17. Jahrhundert bis zum Ausbruch der griechischen Revolution dar. Eine besondere Rolle in dieser Beziehung spielten die Internuntiatur, die österreichische Botschaft in Istanbul, sowie das konsularische Netzwerk im Osmanischen Reich im Allgemeinen. Das zweite Kapitel analysiert die diplomatischen Beziehungen des Kaisertums Österreich, vor allem den Umgang der Staatskanzlei und

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

der Botschaft, mit der Hohen Pforte während der griechischen Revolution. Die Bestrebungen zur Vermeidung eines allgemeinen Russisch-Türkischen Krieges, die Auseinandersetzung mit den Strategien der anderen involvierten Großmächte (hauptsächlich Großbritannien), aber auch die Haltung Österreichs gegenüber den Philhellenen werden ebenfalls in diesem Abschnitt dargestellt. Das dritte Kapitel stellt die Handels-, Schifffahrts- und Militär-/Marinebeziehungen der Habsburgermonarchie im östlichen Mittelmeer dar, wo der Schwerpunkt auf der Notwendigkeit lag, die österreichische Handelsschifffahrt zu unterstützen, die sowohl von den griechischen Korsaren als auch von der griechischen Revolutionsregierung angegriffen wurde. Das vierte Kapitel beschreibt eine Reihe von Fällen, in denen es um Festsetzungen und Kaperungen österreichischer Schiffe durch griechische Korsaren geht, sowie die Analyse dieser Fälle im Licht von österreichischem und griechischem Archivmaterial. Im selben Kapitel werden auch die Tätigkeit von Silvestro Dandolo, dem Kommandeur der österreichischen Armada, und die Rolle des Generals und Diplomaten Anton Prokesch vorgestellt. Das Bild der Griechen und ihrer Revolution gegen das Osmanische Reich aus der Perspektive der Österreicher und insbesondere des Staatskanzlers Metternich und seiner Diplomaten sind Inhalt des fünften Kapitels, das die Ereignisse bis zum Beginn des Jahres 1828 abdeckt. Abschließend ist die Studie ergänzt durch die Präsentation historischer Materialien – das Zitat eines anekdotischen griechischen Revolutionsliedes, zwei Anweisungen (*Istruzioni*) an die Kriegsflotte (1821 & 1826) sowie eine Reihe von Tabellen, Grafiken und Bildern.

Das Buch von Katsiardi-Hering und Kontogeorgis erweist der historischen Forschung und der breiten Öffentlichkeit einen hervorragenden Dienst, da sich die Autor:innen der diplomatisch-politischen Geschichte aus der Sicht des ‚mittleren Managements' und mit Blick auf die Wirtschafts- und Sozialgeschichte nähern, was einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Diplomatie und zur Geschichtsschreibung der griechischen Revolution darstellt. Zwei besondere Themen, die in der Studie hervorgehoben werden, sind die Rolle von Personen auch der ‚zweiten Reihe' sowie die fließenden Identitäten und rechtlichen Konzepte, etwa im Hinblick auf Piraten/Korsaren und die Unschärfe zwischen legaler Beschlagnahme und räuberischem Überfall. Diese reich mit Archivmaterial unterlegten Zugänge bieten vielfache Anregungen für neue Forschungen. Die Studie ist gleichzeitig eine Wirtschaftsgeschichte des östlichen Mittelmeerraums, eine Studie über die Zusammensetzung der österreichischen Kriegsflotte, eine eindringliche Aufzeichnung der Formen von Gewalt im wirtschaftlichen Bereich, wie sie bei der Piraterie vorkamen, sowie ein Versuch, die Mehrdeutigkeit und Anpassungsfähigkeit der österreichischen Politik im östlichen Mittelmeerraum zu interpretieren. Darüber hinaus diskutieren die Autor:innen die zentrale Bedeutung der Schifffahrt (auf militärischer, wirtschaftlicher und politischer Ebene) und die breite Perspektive, welche die Untersuchung eines Konfliktes auf See öffnet: Etablierte monolithische

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Wahrnehmungen (z. B. der ‚Antihellenismus' des Kaisertums Österreich) werden so auf den Kopf gestellt und es ergibt sich ein wertvoller Einblick in die österreichische Strategie, die Streitkräfte und die griechische Revolution als Ganzes. Das Buch bietet ein Panorama der historischen Abläufe und eine klare, mit Zahlen und Fakten versehene Einschätzung der Auswirkungen der Piraterie, die auf den Berichten der österreichischen Kommissare und anderem Archivmaterial basiert. Damit kann das Buch Grundlage für ein breites Spektrum weiterer Forschungsthemen sein und bietet mit seinen wichtigen methodologischen Bezügen eine Inspirationsquelle für eine Vielzahl von Fragestellungen der europäischen Geschichte.

Christos Bintsis (Wien)

Cindy Ermus, The Great Plague Scare of 1720: Disaster and Diplomacy in the Eighteenth-Century Atlantic World. Cambridge University Press: Cambridge 2022. 258 p.; ISBN 978-1-1087-8473-3.

In *The Great Plague Scare of 1720: Disaster and Diplomacy in the Eighteenth-Century Atlantic World*, Cindy Ermus, an Associate Professor in the Department of History at the University of Texas at San Antonio, tells a story that most of the early twenty-first-century population, having witnessed the COVID-19 pandemic, could easily and excitedly follow.

On 25 May 1720, a ship named Grand Saint-Antoine arrived in Marseille with merchandise from the Levant bound for sale at the popular *foire de Beaucaire*. Despite numerous deaths on board during the journey, Jean-Baptiste Estelle, the premier municipal magistrate of Marseille and the cargo's owner, used his influence to allow the ship to bypass usual quarantine regulations and arranged for the premature unloading of the cargo. The infection that thus came to the shores of Marseille and Provence never had a considerable impact beyond southeastern France but Ermus argues that what followed the unloading of the cargo and the spread of news and rumors about an epidemic outbreak resulted in a transatlantic plague scare. Monarchical centers in France, Italian city-states, Britain, and Spain as well as provincial administrators in these states employed the news about the plague primarily to advance their authority and compete with one another, leading to the emergence of mechanisms Ermus dubs "disaster centralism." Social, economic, and diplomatic repercussions of administrative decisions quickly reached beyond the borders of a given government, displaying the interconnectedness of early modern local actors on a global scale. Ermus calls the whole of these actors an "invisible commonwealth" and claims that the chaotic situation that erupted in

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

numerous European ports, capitals, and colonial islands amounted to the "first modern disaster."

In chapter one, Ermus questions widespread convictions in the broader historical literature about the Orient and Levant as the source of all epidemics that erupted in Europe. Referring to recent innovative research on the genetic origins of epidemics in pre-modern Europe, she notes that there is sufficient evidence to show that there were plague reservoirs across early modern Europe that could have been the source of later epidemic outbreaks. Next, she focuses on the developments in Marseille, Provence, and France. The first reaction of the local authorities in Marseille was to ignore the signs of a plague outbreak and even conceal them due to commercial concerns. Yet, as time passed, new councils and bureaus were established in Provence and Paris to monitor and regulate developments on the ground, with the ultimate effect of more central regulation and control. In chapter two, Ermus looks at the repercussions of the news from Provence in Genoa and Italy. Following the arrival of news from Marseille, the Genoese government introduced numerous restrictions and prohibitions to prevent the spread of plague and suspended trade with its neighbors. As traditional competitors of one another, Italian states were always alert to such policies implemented in the peninsula. Therefore, the Genoese policies led to immediate responses from other states, including Tuscany and Venice, culminating in a "health war," as dubbed by Jean-Pierre Filippini. By April 1723, Italian states began removing any existing prohibitions and limitations, yet the Genoese institutional mechanisms created during the scare outlived the plague. In chapter three, Ermus examines the developments in London. The plague of Provence never arrived in Britain, but in response to the news of epidemic outbreaks in Northern Europe during the Great Northern War, the monarchical government in London introduced in 1721 an improved version of the Quarantine Act from 1710. The Brits interpreted these laws containing severe restrictions and limitations on trade and daily life as signs of arbitrary government. Contagionists and anti-contagionists, who represented the Galenic understanding of anatomy and medicine and, therefore, believed that quarantines were useless, were involved in a public debate about the legitimacy and pertinence of the Quarantine Act. Some believed that such regulations violated property rights and damaged the kingdom's prosperity. Eventually, in early 1723, the law was revoked concurrently with the Italian states. In chapter four, Ermus shifts our attention to the developments at the Spanish port of Cádiz, one of the most important hubs for commerce between Europe and imperial colonies. Just as in France and Britain, Philip V saw the plague scare as an opportunity to increase his authority and implement several rules and regulations. Policies such as *fondeo* ("right of access") search, which involved the unloading of a ship's cargo for inspection and specifically targeted foreign merchants, led to extreme frustration among tradesmen and ship captains who underwent the process. The inspection could cause delays in the decking or departure of a

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ship, disrupting transportation and commerce. Confiscations that occurred as a result of *fondeo* searches were not uncommon. The French suffered the most due to inspections in Cádiz. The French consul in the town, Jean-Baptiste Martin Partyet, regularly dispatched complaint letters to the French Marine Council and proposed ideas to safeguard French interests. In the fifth chapter of the book, Ermus turns her attention to the colonies. Situated thousands of miles away from monarchical centers, the developments in colonies were shaped by the usual challenges of early modern life. For the local governors in the colonies, following the royal orders that involved inspection, quarantining, and, if required, confiscation and burning of goods was extremely difficult because the colonial subjects who lived hand-to-mouth were in dire need of any cargo arriving from overseas. Yet, the French and Spanish courts prioritized political goals in what Ermus dubs "tit-for-tat retaliatory acts" against each other. The situation sometimes led to chaos in the colonies, such as in Martinique, where colonial people and the elites united against royal officials. By the time officials and reinforcements arrived from Europe to settle a matter, the issue could already have been resolved many months earlier.

I read this book with great expectations and that must have led to my great disappointment. The book's main argument is that the Plague of Provence, without spreading beyond the borders of the country, presented royal governments in France, Spain, Italian city-states, and Great Britain with an opportunity to advance the power of the state in the name of public health and disaster management. This argument, however, may not be as original as Ermus wants her readers to believe. The increasing power and influence of states in the seventeenth and eighteenth centuries is a well-established fact in the literature. The use of 'public health' as a rhetorical tool for that purpose is worthy of analysis — especially at the time of the COVID-19 pandemic — but I do not think that it is an original discovery in the way Ermus envisions it. Moreover, research on early modern Europe, the Mediterranean, and the Atlantic, from scholars such as F. Braudel, J. H. Elliott, and D. Abulfia, has convincingly demonstrated the interconnectedness of the early modern Mediterranean and Atlantic. What Ermus terms the "invisible commonwealth" has been visible to scholars for many decades. Furthermore, the cases that Ermus provides from Marseille, Genoa, Cádiz, London, and the French and Spanish colonies in the Atlantic are all interesting to read as anecdotes, but they are not sufficient to convince the reader that they were all somehow interwoven and operated in a reactionary circle that united them all. I would have expected to read more case studies and fewer lengthy analytical passages in the opening and closing sections of each chapter, which reiterate the same ideas repeatedly. Finally, I must add that the plague *was* present in the Ottoman Empire in 1719 as the Grand Saint-Antoine sailed across the Eastern Mediterranean. The Austrian Grand Ambassador to the Ottoman Empire, Damian Hugo von Virmont, his secretary Gerhard Cornelius von den Driesch, and contemporary Ottoman correspondence

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

with the Viennese — for instance, letters dispatched by Grand Vizier Ibrahim Pasha to Vienna — mention explicitly the plague and its impact on life in the Balkans and the Ottoman capital. Especially in the first half of 1719, the plague claimed many lives and impacted the Austrian mission's travel to and stay in Constantinople. By the spring of 1720 when Virmont embarked on his return journey from the Ottoman capital, the situation had improved and the epidemic outbreak was over.

I think the author's ambitious narrative style and her desire to present her work as more innovative and original than it is cast a shadow over the impact the book could have on the reader. However, I would still like to add that for anyone researching the history of plagues and epidemics in early modern Europe, this book will be an important source.

Yasir Yılmaz (Vienna)

Simon Adler, Political Economy in the Habsburg Monarchy 1750–1774. The Contribution of Ludwig Zinzendorf (Palgrave Studies in the History of Finance). Palgrave Macmillan: Cham 2020. 288 S., 3 Abb.; ISBN 978-3-030-31006-6.

Historiker:innen des Österreichischen 18. Jahrhunderts verbinden mit dem Namen Zinzendorf meist den Vornamen Karl (1739–1813), Gouverneur von Triest und Präsident der Hofrechenkammer sowie Autor von 56 Bänden handschriftlicher Tagebücher, die von Grete Klingenstein, Eva Faber und Antonio Trampus teilherausgegeben wurden. In diesem Buch geht es hingegen um Karls älteren Halbbruder Ludwig (1721–1780), der 1739 zum Katholizismus konvertierte, um die Familiengüter Enzesfeld in Niederösterreich erben zu können. Als 1742 der Erbfall eintrat, verließ er die Armee zugunsten eines Studiums der Rechte in Leipzig. 1748 wurde er niederösterreichischer Landrechtsbeisitzer, der Beginn eines klassischen *cursus honorum* im öffentlichen Dienst in der Habsburgermonarchie. Ein Jahr danach lernte er Wenzel Graf Kaunitz kennen, den späteren Staatskanzler, den er 1750 im Gefolge von dessen Botschaft nach Paris begleitete. Von dort brach er 1752 nach Großbritannien, Brüssel, Hannover, Leipzig und Berlin sowie in diplomatischer Mission nach Russland, Schweden und Dänemark auf. Dem Spezialisten für Fragen rund um Staatsfinanzen und Kredit gelang erst 1761 der Sprung in den höheren Staatsdienst, als er Präsident der ständischen Kreditdeputation und 1762 Generalkontrolleur der Hofrechenkammer wurde. 1767 war er kurzzeitig Leiter einer provisorischen ständischen „Länderbank". Mit dem Eintritt Erzherzog Josephs in die gemeinsamen Regierungsgeschäfte mit der Mutter Maria Theresia endete Ludwig Zinzendorfs Karriere, so resümiert Simon Adler (S. 17–19). 1773 wurde die Hofrechenkammer, deren Präsident er war, der Hofkammer einverleibt und

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Zinzendorf als Staats- und Konferenzminister der inneren Angelegenheiten mit einem Ruhegehalt abgefunden.

Warum also widmet Simon Adler diesem Mann eine Monographie, die gleichzeitig seine überarbeitete Dissertation, angenommen an der Universität Cambridge, ist? Adlers These ist, dass Zinzendorfs Denken und seine Schriften einen viel wichtigeren Schlüssel zum Verständnis der politischen Ökonomie der Habsburgermonarchie liefern als jene der in der Literatur vorherrschen Zeitgenossen Johann Heinrich Gottlob von Justi und Joseph von Sonnenfels. Justi und Sonnenfels lehrten in Wien Kameralismus, insbesondere am Theresianum und ihre Schriften wirkten paradigmatisch auf die Heranbildung von Generationen an Beamten im öffentlichen Dienst. Simon Adler allerdings sieht in Zinzendorfs Schriften eine deutlich tiefgreifendere politische Ökonomie als bei Justi und Sonnenfels, da er sich direkt mit französischen und englischen Denkern der Ökonomie und ihren Schriften auseinandersetzte. Damit verortet Adler sowohl Zinzendorf als auch dessen Auftraggeber Kaunitz jenseits des Lehrbuch-Kameralismus, da dieser – so interpretiert Adler Zinzendorf – einem Staat wie der Habsburgermonarchie wenig zu bieten hatte (S. 8, 14). Adlers Buch zielt darauf ab zu zeigen, wie Ludwig Zinzendorf die führenden Regierungskreise und insbesondere das Netzwerk des Staatskanzlers Kaunitz mit politisch-ökonomischen Überlegungen, Wissen und Theorien versorgte und damit politische Diskussionen und Entscheidungen im Hintergrund beeinflusste.

Dazu baut Adler sein Buch auf aus einer Mischung von Biographie und ökonomischer Ideengeschichte. In chronologischer Reihenfolge erarbeitet Adler sowohl Zinzendorfs Biographie als auch seine theoretischen und persönlichen Auseinandersetzungen mit den französischen und englischen Denkern der politischen Ökonomie. Weiters analysiert er Zinzendorfs eigene Schriften und Überlegungen zum Finanz- und Bankenwesen Frankreichs und Großbritanniens sowie seine Schriften über mögliche Reformmaßnahmen und Neustrukturierungen des Finanz- und Bankensektors der Habsburgermonarchie und deren Wirkung in Regierungskreisen. Grundlage dafür sind zum einen die Dokumente des Zinzendorf Nachlasses beider Brüder, der im Österreichischen Staatsarchiv (Abteilung Haus-, Hof- und Staatsarchiv) samt den theoretisch-ökonomischen Schriften von Ludwig Zinzendorf liegt. Weiters bearbeitete Adler erstmals systematisch den Nachlass Zinzendorf im Niederösterreichischen Landesarchiv sowie Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek und Handschriften des Deutschordenszentralarchivs in Wien. Damit trägt Adler wesentlich zur Zinzendorf-Forschung bei, die sich bisher vor allem seinem besser bekannten Bruder Karl gewidmet hatte (vgl. neben Klingenstein die Arbeiten von Christine Lebeau und P.G.M. Dickson).

Nach einer Einleitung befasst sich Kapitel zwei mit Zinzendorfs Reisen in die Bretagne, als Teil der Habsburgischen Gesandtschaft nach Paris, und in Kaunitz' Auftrag nach Großbritannien. Zinzendorf beschäftigte sich eingehend mit den fran-

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

zösischen Finanzen, Handel, Marine und den Compagnies des Indes, worüber er auch seine ersten Schriften verfasste. In Kapitel drei spürt Adler Zinzendorfs Studium der französischen Ökonomen François Melon und Jacques Vincent de Gournay, dem Intendanten des *Bureau de Commerce*, nach. Letzterer unterhielt wie Zinzendorf ein europaweites Netzwerk an Informanten, war ebenso Empirist und erkannte die Zirkulation des Geldes als wichtig für die Wirtschaft. Das vierte Kapitel widmet sich Zinzendorfs Übersetzung von John Laws Werk *Money and Trade Considered* ins Deutsche *Gedanken vom Gelde und von der Handlung*. Zinzendorf erkannte die Relevanz von Laws Überlegungen zum Zusammenhang von Papiergeld, Land und Bankenwesen und trug mit seiner kommentierten, akkuraten Übersetzung 40 Jahre nach dem Erscheinen von Laws Werk zur weiteren Law-Rezeption bei. Die Kapitel fünf und sechs stellen aus Sicht der Forschung zur Habsburgermonarchie das Kernstück des Buches dar. 1756 kehrte Zinzendorf von seinen Reisen zurück und wurde von Kaunitz damit beauftragt, Mechanismen auszuarbeiten, die es der Monarchie erlauben würden, weitere Geldmittel zu akquirieren. Seine Schrift *Pro Memoria* stellt das erste Ergebnis seiner theoretischen Auseinandersetzungen mit praktischen Anwendungen zur Aufrechterhaltung und Reformierung des Staatskredits der Habsburgermonarchie dar. Kapitel fünf beschreibt *in extenso* Zinzendorfs Ideen zum Aufbau eines differenzierten Bankenwesens, einer Börse und einer ständisch abgesicherten Staatsfinanzierung. In Kapitel sechs analysiert Adler die Rezeption und Diskussion dieser Ideen in den führenden zentralen Entscheidungsgremien wie dem *Commercien-Directorium* oder der *Staatswirtschaftsdeputation*. Zu Zinzendorfs Adressaten gehörten aber auch Maria Theresia, Kaunitz und Erzherzog Joseph sowie Zinzendorfs Unterstützerkreis rund um Kaunitz, die Grafen Rosenberg (Obersthofmeister von Joseph II.) und Starhemberg (Botschafter in Paris), verschiedene Investoren und Projektemacher sowie sein Rivale Karl Friedrich von Hatzfeld, der Präsident der Hofkammer, gegen den er sich letztlich nicht mit seinen Ideen durchsetzen konnte.

Die große Stärke des Buches ist, dass der an politischer Ökonomie interessierte Leser in die Welt von Zinzendorf und der ihn bewegenden Staats- und Finanzfragen sowie die Staats- und Finanzwelten Frankreichs, Großbritanniens und der Habsburgermonarchie gleichsam eintauchen kann. Die Wissenstransfers, die Zinzendorf selbst vornahm, indem er die Schriften von Melon, Gournay und Law las, teilweise übersetzte und kommentierte, und die Rolle, die Bildungsreisen dafür im 18. Jahrhundert spielten, werden dem Leser eindrücklich klar. Das stärkste Kapitel ist zweifelsohne das letzte, in dem nachvollzogen werden kann, wie diese Theorien praktisch in die Diskussion um die Reform der Staatsfinanzen der Habsburgermonarchie einflossen und ansatzweise umgesetzt wurden.

Die Frage, warum Zinzendorf sich mit seinen Vorstellungen nicht deutlicher in Wien gegen Hatzfeld durchsetzen konnte, wird nicht gestellt. Auch würde man sich etwas mehr Konnex zu den Schriften des Bruders und zum innerfamiliä-

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

ren Wissenstransfer wünschen. Adler übernimmt streckenweise unkritisch die Meinungen, die Zinzendorf in seinen Schriften vertrat, bzw. kontextualisiert und hinterfragt diese zu wenig, sichtbar an der ständig wiederkehrenden Zitation ibid. der Zinzendorf-Manuskripte. Die zu detailgenaue Paraphrasierung der Zinzendorf-Schriften ist zugleich anspruchsvoll und anstrengend bzw. langatmig zu lesen, da sich auch Wiederholungen einschleichen. Bei der Korrektur übersehen wurden einige sprachliche und faktische Fehler (beispielswiese S. 3: Maria Theresia wurde nicht Kaiserin, S. 53: Zinssätze vor der Entdeckung der großen Silbervorkommen in Amerika beliefen sich nicht pauschal auf 10%). Dies ist jedenfalls kein Buch für den Nachttisch.

Veronika Hyden-Hanscho (Klagenfurt)

Klaus Aringer / Bernhard Rainer (Hg.), Zur Musik in Österreich von 1564 bis 1740 (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis, Bd. 9). Leykam Buchverlag: Graz 2022. 309 S.; ISBN 978-3-7011-0497-0.

Betrachtet man die sich seit Generationen verzweigende historische Forschung, könnte man zu dem Schluss kommen, es gebe eine Vielfalt unterschiedlicher Vergangenheiten. Eine solche Einsicht unterstreicht zusätzlich der Eindruck, wonach jede historische Disziplin sogar darum bemüht zu sein scheint, sich gegenüber den Nachbardisziplinen abzuschotten. Aus der eigenen Lebenserfahrung wissen wir jedoch, dass es nur eine einzige Welt gibt, die allerdings mit unzähligen ‚Brillen' betrachtet werden kann. Diesem Gedanken folgend, nimmt ein Nichtmusikwissenschaftler mit Interesse an der 18.-Jahrhundert-Forschung einen musikhistorischen Sammelband unter die Lupe, um herauszufinden, was aus dem Konvolut hervorgeht, das auf mehr verweist als bloß auf das Kernsujet – die Musikwelt. Zweierlei Arten von Beiträgen sind in dem Band enthalten: Einzelne Texte zielen darauf ab, Musikalisches zeitlich, räumlich oder sonstig zu kontextualisieren, andere hingegen enthalten zwischen den Zeilen Informationen, die in die Sphäre außerhalb der Musik verweisen.

Der Titel des Bandes deutet bereits darauf hin, dass es nicht nur um Musik im engsten Sinne geht, sondern um die Einbettung diverser Phänomene in einer konkreten Zeit und an einem bestimmten Schauplatz: Zeitlich liegt der Fokus auf den Jahrzehnten zwischen 1564 und 1740, und räumlich ist von „Österreich" die Rede. Daraus wird ersichtlich, dass nicht musikhistorische Phänomene als zeitliche Klammer gewählt wurden (jene ließen sich auch schwerlich auf einzelne Jahre fixieren), sondern politische, d. h. das Jahr der Erbteilung innerhalb der Habsburgerdynastie, woraus Ober-, Inner- und Vorderösterreich hervorgingen, einerseits und das Jahr des Regierungsantrittes Kaiserin Maria Theresias andererseits. Der

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Umstand, dass die Beiträge des Bandes aus einer Jubiläumstagung des Instituts für Alte Musik an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz im Jahr 2017 hervorgegangen sind, legt nahe, dass der Steiermark mit seiner Residenzstadt für Innerösterreich, Graz, in diesem Konvolut eine gewisse Aufmerksamkeit gewidmet wird. Allein dieser Aspekt weist schon daraufhin, dass es damals nicht nur in Wien (befristet auch in Prag), sondern auch in Graz und in Innsbruck einen Hof und ein Musikleben gegeben hat.

Die enthaltenen 18 Texte beziehen sich auf sehr unterschiedliche Themen, denn es ist die Rede von Personen, Instrumenten, Aufführungspraktiken, Materialkunde usw. Der erste Beitrag von Rudolf Flotzinger ist als allgemeine Einleitung gedacht und trägt den Titel „Akute Änderungen von Perspektiven auf unsere Musik. Gedanken zur Musikwissenschaft – nicht nur die in Österreich". Die danach folgenden vier Texte von Sonja Tröster, Bernhard Rainer, Susanne Scholz und Martin Fiala widmen sich diversen Themen aus der Frühphase des gewählten Zeitraumes. Die nächsten beiden Artikel von Nicolàs J. Casas Calvo und Charles E. Brewer zielen auf Themen des 17. Jahrhunderts ab, wogegen die restlichen 11 Studien sich auf das 18. Jahrhundert beziehen. Dies ist kein Zufall, sondern liegt einerseits an der Verdichtung des damaligen musikalischen Lebens und andererseits daran, dass die Rekonstruktion historischer Sachverhalte infolge der größeren und erhalten gebliebenen Quellenbestände leichter möglich ist. Aus diesem Bestand seien fünf Beiträge hervorgehoben, um den Erkenntnisgewinn auch für Nichtmusikwissenschaftler:innen beispielhaft vor Augen zu führen. Thomas Hochradner verfolgt das Leben des Musikers Matthias Siegmund Biechteler (ca. 1668–1743) von Leibnitz (Steiermark) nach Salzburg, woraus erkennbar wird, welche damaligen Lebens- und Karrieremöglichkeiten im Alpenraum bestanden. Franz Gratls Text handelt vom Musikleben am Hof von Karl III. Philipp von der Pfalz-Neuburg in Innsbruck. Daraus ist zu entnehmen, welche vielfältigen Verbindungen es zwischen der Residenz Vorderösterreichs und der Außenwelt gegeben hat. Martin Eybl geht einer materialgeschichtlichen Frage nach, wenn er über „Was Papier erzählt – Aufführungsmaterial der Kirchensonaten von Fux aus der Wiener Hofkapelle" schreibt. Und den Konnex zur hohen Politik skizzieren Andrea Zedler und Jana Perutková, die den Zusammenhang zwischen der Pragmatischen Sanktion und Grazer Opernaufführungen veranschaulichen.

Welche ins größere Ganze des 18. Jahrhunderts führenden Schlüsse lassen sich daraus ableiten? Generell verdiente die Frage mehr Beachtung, welche Zusammenhänge zwischen dem Aufschwung des Kulturlebens (also über die Musik hinaus) und dessen zeitgenössischer Dokumentation bestehen, die zu dem Vorteil führen, dass man „das" 18. Jahrhundert ungleich leichter beforschen kann als die Jahrhunderte davor. Die Ähnlichkeit der Phänomene und ihre Vergleichbarkeit – nicht nur, aber auch in musikalischen Kontexten – legte es nahe, verstärkt komparatistisch vorzugehen; obwohl dieser Imperativ keineswegs neu ist, wird er nur unzureichend

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

genutzt, um den Erkenntnisgewinn zu steigern. Eine dritte Anregung, die sich aus den „Zwischen-den-Zeilen"-Hinweisen aufgreifen lässt, betrifft die in den Quellen kaum bis nicht genannten Zeitgenoss:innen, die für das Zustandekommen vieler Begebenheiten und Wirkungen wesentlich waren, aber aus dem ‚Schatten' der Nichtbeachtung bislang nicht herausgeholt worden sind. Wenn es wie im vorliegenden Konvolut überwiegend um ‚Provinzialgeschichte' geht, wäre es – europaweit – nützlich, sich systematisch der Frage zu widmen, wann wie und durch wen die in die Zukunft wegweisenden Impulse aus den Zentren in die Peripherien gelangten und welches Echo sie hervorriefen, aber auch, inwieweit es peripherer ‚Antworten' bedurfte, um in den Zentren für ‚Fortschritt' zu sorgen.

Summarisch sei gesagt: Denken wir mehr an die einzig existierende Welt, arbeiten wir zusammen, und gehen wir davon aus, gemeinsam über die (oder gar unsere) Vergangenheit mehr zu erfahren, wenn wir kooperieren!

Harald Heppner (Graz)

Ilaria Telesca, I viceré austriaci. Esibizione del potere tra committenza e collezionismo a Napoli (1707–1734). De Luca editori d'arte: Roma 2023. 221 S.; ISBN 978-88-6557-578-9.

Bei dem hier vorzustellenden Band handelt es sich um die überarbeitete Version der Dissertation der Autorin, welche sie an der Università degli Studi di Salerno im Fach Storia dell'Arte Moderna geschrieben hat.

Das Buch beschäftigt sich mit der bisher in der Forschung wenig beachteten Rolle der österreichischen Vizekönige von Neapel als Mäzene und Auftraggeber von Kunstwerken. Wie bereits im Untertitel deutlich wird, verstanden es die habsburgischen Amtsträger in ihrer Stellvertreterrolle für den Herrscher in Wien, ihre zeremoniellen Aufgaben auch als Propagandainstrument zu nutzen. Dafür boten ihnen sowohl die zahlreichen religiösen Feiertage wie auch die Festtage zu Ehren der regierenden Dynastie (Geburts- und Namenstage des Kaisers und der Kaiserin, Geburten etc.) ausgiebig Gelegenheit.

Gleichzeitig waren praktisch alle Vizekönige auch Kunstsammler und traten als Auftraggeber von zahlreichen prominenten neapolitanischen Künstlern in Erscheinung. Sie erwarben und beauftragten Kunstwerke in Neapel, die sie dann nach Ende ihrer Amtsperiode in ihre Heimat mitnahmen. Gerade bei den Vizekönigen, die aus den österreichischen Erblanden und dem Königreich Böhmen stammten, kam es dadurch zu einem bedeutenden Kulturtransfer von Süditalien nach Zentraleuropa, wovon heute zahlreiche Bauten und Gemälde etwa in Wien, Praha (Prag) und Olomouc (Olmütz) Zeugnis ablegen.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Das Buch gliedert sich in drei Teile von unterschiedlicher Länge. Im ersten und kürzesten Kapitel mit dem Titel „Zwischen Lilie und Adler" („Tra giglio e l'aquila") wird der Übergang von der spanischen zur österreichischen Herrschaft beschrieben, sodann die Amtszeiten der ersten beiden österreichischen Vizekönige Georg Adam Graf Martinitz und Wirich Lorenz Graf Daun nach der militärischen Einnahme der Stadt 1707. Da beide nur kurze Zeit in Neapel verbrachten (Daun sollte allerdings ab 1713 für eine deutlich längere Periode zurückkehren), kam es zu diesem Zeitpunkt zu keiner großen Beauftragung von Künstlern. Die Autorin führt hier als Beispiele vor allem die Prägung von Münzen und Stiche von einigen bedeutenden Ereignissen an. Weiters thematisiert sie die Problematik der bourbonisch-habsburgischen Rivalität im Kampf um den spanischen Thron, der vor allem in Rom auch mit zeremoniellen und künstlerischen Mitteln ausgefochten wurde.

Die beiden weiteren Kapitel sind weitaus umfangreicher und widmen sich chronologisch geordnet nach den Amtsperioden der Vizekönige einerseits ihrer offiziellen/zeremoniellen Tätigkeit und den damit verbundenen künstlerischen Aspekten; andererseits ihrer ‚privaten' Rolle als Kunstsammler und Auftraggeber von Kunstwerken (bildende Kunst, Architektur, Musik) für ihre eigenen Zwecke. Kapitel zwei, überschrieben mit dem Titel „Ein prachtvoller Hof" („Una corte magnifica"), setzt mit der Amtszeit des Vizekönigs Kardinal Vicenzo Grimani 1708 ein und geht dann in zeitlicher Reihenfolge alle Vizekönige bis zu Giulio Conte Visconti Borromeo Arese durch, der 1734 die Stadt nach dem Einmarsch bourbonischer Truppen verlassen musste. Neapel war vor der österreichischen Herrschaft bereits zwei Jahrhunderte von spanischen Vizekönigen regiert worden und hatte dadurch eine spezifische Festkultur entwickelt. Die österreichischen Vizekönige übernahmen sowohl die etablierten Feste wie auch das Personal, das bereits unter der spanischen Herrschaft dafür zuständig gewesen war. Eine besondere Rolle spielten hier die Zeremonienmeister des vizeköniglichen Hofes und die Architekten/Künstler, die für die großen Festarchitektur-Bauten/Inszenierungen engagiert wurden. Die im Jahreskalender so zahlreichen Festtage zu Ehren der Stadtheiligen und die Ehrentage der habsburgischen Dynastie im fernen Wien wurden mit prunkvoller Festarchitektur, Illuminationen, Musikstücken und Spektakeln auf den Straßen inszeniert. Die Autorin bearbeitet in diesem Kapitel besonders die zahlreichen Stiche und Skizzen, die etwa von der Ausschmückung des Amtssitzes des Vizekönigs, des heutigen Palazzo Reale, oder auch von den ephemeren Aufbauten existieren, die in der ganzen Stadt realisiert wurden. Besonders hervorgehoben werden hier auch die Aufbauten der so genannten Cuccagna, ein für Neapel typisches kunstvolles Arrangement größerer Mengen von Speisen und Getränken, die dann von der städtischen Bevölkerung geplündert werden durften. Gerade die Cuccagna bot den Vizekönigen eine besonders gute Gelegenheit, sich bei der städtischen Bevölkerung beliebt zu machen. Für den lokalen Adel und die Würdenträger waren es die

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Empfänge im vizeköniglichen Palast mit Musik, Feuerwerk, Bällen etc., die für eine positive Stimmung gegenüber dem Herrscher im fernen Wien sorgen sollten.

Im dritten und letzten Kapitel „Innerhalb und außerhalb von Neapel" („Dentro e fuori di Napoli") werden die Vizekönige und Vizekönigin jeweils gemeinsam mit ihrer Familie in ihrer Rolle als Kunstmäzen:innen genauer beleuchtet. Hier beschäftigt sich die Autorin detailliert und kenntnisreich mit den zahlreichen Kunstwerken, die von den Vizekönigen gesammelt und in Auftrag gegeben wurden. Sehr oft handelte es sich dabei um Werke der bildenden Kunst. Vertreten sind hier alle prominenten neapolitanischen Maler der Zeit, etwa Francesco Solimena, Paolo de Matteis oder Nicola Maria Rossi. Zahlreiche Gemälde existieren bis heute und es ist der Autorin gelungen, sie in Kunstsammlungen auf mehreren Kontinenten aufzuspüren. Andere Kunstwerke sind heute verschollen, hier wird durch die Untersuchung zeitgenössischer Quellen eine genaue Beschreibung der Bilder geboten.

Der Band bietet eine gut zu lesende Darstellung dieser wenig beleuchteten Epoche der österreichischen Herrschaft in Süditalien. Etwas erschwert wird die Lektüre durch die Anmerkungen am Ende jedes Kapitels, die immer wieder ein Springen zwischen den Seiten erfordern. Weiters wäre es in manchen Fällen für den Lektürefluss förderlich gewesen, den Text nicht durch Bilder auf eine halbe Seite zu drängen.

Besonders hervorzuheben ist das umfangreiche Quellenstudium, das die Autorin in zahlreiche Archive und Bibliotheken in ganz Italien und weitere europäische Länder geführt hat. Daneben gelingt es ihr auch, die bereits publizierte Literatur gut einzuarbeiten und damit auch eine Zusammenschau der selten wechselseitig rezipierten Forschungsliteratur aus Österreich und Italien zu bieten.

Abgerundet wird der Band durch einen umfangreichen farbigen Abbildungsteil und einen kurzen Editionsteil von bisher unpublizierten Aktenstücken aus Archiven in Österreich und Italien.

Insgesamt handelt es sich bei dieser Publikation um eine wirklich detaillierte und aufschlussreiche Studie, die sicherlich als kunstgeschichtliches Standardwerk für die in der Forschung bisher eher vernachlässigte Periode der österreichischen Vizekönige in Neapel zu betrachten ist.

Pia Wallnig (Wien)

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Zusammenfassung

Franz L. Fillafer

From the Center of the World to its Periphery

This article argues that Vienna around 1800 was a pluricultural city in which different languages were intertwined. Vienna served as a hotbed for the co-production of emerging cultures that involved myriad interconnections, rivalries and contestations. This observation is supported by material regarding the city's demography, its major institutions, and the diversity of its printed texts. Readings of various periodicals as well as of the works of Joseph von Sonnenfels, Michael Denis, Jernej/Bartholomäus Kopitar, and Franz Grillparzer further demonstrate the impact of the Habsburg "composite monarchy" on Viennese modes of intellectual production, e. g. regarding the reception of antiquity, the reworking of Ossian, or the imbrications between and conflicts within beginning "national revivals." During the Age of Revolutions, the pluralism of the Habsburg realms was re-invented as a bastion against popular sovereignty and Napoleonic universal monarchy alike. The German-speaking Viennese intelligentsia remained doubly marginalized, within the Monarchy and by German authors outside the Habsburg lands. For this reason, these intellectuals moved from a self-enhancing identification with Protestant Germany that was often tongue-in-cheek and exploited the conflicts between its different sites of cultural production, to programmatic self-aggrandizement under the rule of Joseph II, and further to the paternalist "Austrianness" of Grillparzer: Seeking to exonerate himself from charges of nationalism, Grillparzer described nationalist demagoguery as a deplorable defect of the Monarchy's "smaller" nationalities while retaining his belief in the salutary leading role of German culture within the Habsburg polity. Overall, the article pleads for the importance of continued research on pluricultural strands and for the avoidance of retrospective projections based on national cultures. This shift of perspective allows us to grasp the dynamics of the Viennese milieu and de-center European history, questioning the yardstick of modernity Vienna allegedly failed to live up to.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Simon Karstens

Between Risk and Reward

This article presents two overviews of Vienna's cultural landscape around 1800 focusing on institutions, weekly activities, and special events. As a first step, the article reconstructs the city's cultural life by following contemporary city-descriptions published by authors like Johann Pezzl, Stephan Rautenstrauch, and Friedrich Nicolai. Through their eyes, the city's cultural landscape is brought to life with its fireworks, animal fights, Enlightenment salons, and ballet performances. In doing so, this article puts into perspective many of the cultural phenomena which are analyzed closely in the other chapters of this volume. Once this cultural landscape has been reconstructed, the article shifts focus to the viewpoint of those who had to administrate and organize the city. The teachings of Hofrath Joseph von Sonnenfels, whose books were compulsory reading for high-ranking office holders, shine an entirely different light on all the cultural events. For men like Sonnenfels, all that was viewed as wholesome and much-needed fun for the populace in contemporary city-descriptions was a risk to society that needed to be regulated, controlled, or suppressed. Therefore, the article shows two conflicting views of the same historical phenomena which still affect the primary sources surviving from this era.

Werner Telesko

"Vienna around 1800": The Transformation of the Visual Arts

The article deals with the different art discourses that played an important role in Vienna around 1800. My argument is that the visual arts around 1800 were increasingly open to various kinds of historicisations, which led finally to a structural transformation of visual culture. The reception of antiquity played only one, albeit decisive, role. A new type of art functionary (e. g. Füger, Krafft) was also involved in this transformation process, who, distinguished by his cosmopolitan disposition, increasingly combined artistic practice with art-political steering tasks and scientific objectives and thus created foundations for Vienna's cultural internationality in the 19th century.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Gernot Mayer

The New Vienna

In the late 18th century, many urban renewal projects were discussed in Vienna. Few of the ideas were realised, but more and more people pushed for a say and became involved in the debate about urban space through publications. Radical changes in urban space would not take place until the middle of the 19th century. Even before then, however, a glorification of 'old Vienna' had begun, which stood in stark contrast to the enlightened optimism of a better future around 1780.

Franz M. Eybl

Enlightenment on the Viennese Market of Opinions?

The death of Empress Maria Theresa in November 1780 sparked widespread publicity, surpassing previous official events in Austria or Bavaria. The ensuing funeral writings triggered a surge in poetic and journalistic commentary, setting the stage for pamphlet wars and reflecting the evolving opinion landscape. This paper explores the contestation methods, attempts at order through bibliographical cataloging, and the role of pamphlets in shaping a burgeoning opinion market. Even before "Pressfreiheit", these pamphlets became a daily source of critique, expressing diverse perspectives. The absolutistic representation intertwined with a growing political public sphere. This journalistic struggle extended to critique the Catholic Church, with content disseminated in calendars and almanacs and resonating across the entire Upper German communication area. Emphasizing this broader context, the paper highlights the role of the pamphlets within the Enlightenment in Upper Germany, beyond their well-researched domestic political and literary functions.

Susana Zapke

The Viennese Prater after 1766

In 1766, Emperor Joseph II. opened an imperial hunting ground called "Prater" to all social classes. Access was no longer restricted to aristocrats, "everyone" was allowed to spend their time there, expanding the physical and imaginary space and changing everyday life of the Viennese. New forms of cross-class socialising and public divertissement emerged in the Prater. This policy of public gardens – soon followed by the Augarten – testifies to the emperor's determined policies as

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

an urban planner at the time of a rapidly growing capital. Next to Paris, London, and Naples, Vienna offers one of the most significant examples of how politically initiated public space sparked new forms of sociability between the nobility, the bourgeoisie and the common people. Additionally, a new discourse about public space emerged and the popularisation of pleasure and desire become a major topic of several publications. From an intellectual point of view, the Prater provided a paradigmatic link to the ideas of the Enlightenment (emancipation, natural law, publicity, and equality). This is evidenced by cultural attractions as well as extensive literature and song compositions dedicated to the Prater.

Gernot Waldner

This is the Enlightenment speaking

This article discusses the bureaucratic language reform initiated during the reign of Joseph II on the basis of the textbook *Über den Geschäftsstil* by Joseph von Sonnenfels. The textbook was published in 1784, reprinted four times and used for the rhetorical training of civil servants until 1848. The article first compares this bureaucratic reform with other German-speaking countries. Second, it examines the extent to which the textbook contributed to an ethos among civil servants by introducing shared standards of writing. Finally, the rhetorical handling of conflict within the official business is examined. Overall, the article argues that this textbook kept the Josephinian reforms present for decades among civil servants by using Josephinian content for the teaching examples of the written form.

Johannes Frimmel

Goethe, Schiller, Schlegel & Co.: Viennese Publishers and their Projects

Around 1800, the complete work edition became an important aspect of the authors' "Werkpolitik". The example of the Viennese editions of Goethe and Schiller shows how pirated editions set a competition in motion: Johann Friedrich Cotta, the most important publisher of the time, saw himself driven by competition from Austrian reprints to bring new editions onto the market himself and to cooperate with the Viennese publishers in doing so. Author and publisher argued with the aesthetic and editorial quality of the editions. Friedrich Schlegel, on the other hand, who lived in Vienna, tried to release his edition of works with a Viennese publisher, due to economic constraints but also in order to revise his work in a Catholic-restorative sense.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Martin Eybl

The Public Sphere of Music and its Arenas

A music history of Vienna around 1800, narrated from the perspective of the audience, deals with the musical public sphere. This discourse field, which exhibited moments of both representative publicness and bourgeois public sphere (Jürgen Habermas), was not a sideshow at the time, but rather a central field of social and political debates. Following the surge in the literary public sphere during Josephinism and its massive decline during the era of Jacobin trials, coalition wars, and pre-March restoration, the musical public sphere of Viennese society seems to have provided a significant forum for sociability and critical reasoning.

The structures of the musical public sphere encompassed various fields with economic and social components. The distribution of musical scores shifted increasingly from handwritten dissemination to music printing. This also entailed the expansion of regional trade networks through cooperation among publishers and with booksellers. Places of musical practice were visited by an increasing number of individuals, especially from the middle class. Additionally, there was an increased musical activity in private homes, whether in teaching or in the social gatherings of salons.

Daniel Ehrmann

Scales of the Metropolis

It is undisputable that Vienna around 1800 was a major city; however, this fact alone does not sufficiently clarify what this specifically means. The chapter explores the relativity of the city's size with regard to various expressions of urban culture. For instance, the sheer numerical size, often perceived by contemporaries as an amorphous mass, potentially leads to a multiplication of cultural offerings and everyday practices. At the same time, a strong social differentiation can be observed in Vienna, which is further accentuated by effective mechanisms of exclusion. These limiting effects, which relativize the size of the city, are examined primarily in relation to Johann Pezzl. Subsequently, the visibility of Vienna's literary production is considered using the example of the *Oberdeutsche allgemeine Literaturzeitung*. Finally, the public lectures given by the Schlegel brothers in Vienna are analyzed as an example of how symbolic value can be achieved through the alternation between exclusivity and popularization. This also highlights the various effects that an active scaling of the metropolis can have.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Daniel Fulda

Vienna as an Empty Center in Franz Anton Schrämbl's World of Maps and Books

The publishing house, which Franz Anton Schrämbl founded in 1787 and ran until his death in 1803, thrived on pirated printing in typical Viennese fashion on the one hand and produced innovative serial works on the other: above all a large-format world atlas and the first "collection of German classics" ever. As the article shows, both endeavours are significant of the opportunities as well as the difficulties that arose for a publisher from the specific conditions in Vienna. Schrämbl used them to fulfil a claim to reach far beyond the city and the entire Habsburg Monarchy. However, this did little to change the comparatively limited functional differentiation of the literary field in the Habsburg capital. In terms of literary productivity in the broadest sense, Vienna continued to be the 'empty' centre of Schrämbl's publishing programme, which was certainly global in scope and also set a new kind of national literary accent.

Mathias Mayer

The Journal *Prometheus* between Vienna and Weimar

The history of Leo von Seckendorf 's *Prometheus*-Journal plays an important role in Vienna in 1808, a lot of prominent authors, f.e. Goethe and the Schlegel brothers, are represented in many articles. In comparison with other journals, such as *Die Horen*, *Die Propyläen*, *Phoebus*, for *Prometheus* smaller reports about theatre and music are characteristic. Beethoven's interest and participation in the journal – properly relying on his connection with H. J. von Collin – has so far been underestimated.

Tilman Venzl, Benedikt Leßmann

Life's Hopes, Diplomacy, Theater Practice

Die Entführung aus dem Serail (The Abduction from the Seraglio) is one of Mozart's principal compositions: it was the greatest stage success during his lifetime, coincided with his detachment from Salzburg, and gained him access to the leading cultural circles of Vienna. In this article, we argue that the context in which the *Singspiel* was created is of much higher importance than is currently known. Contrary to common belief, Mozart's librettist Stephanie the Younger played a decisive role in

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

the creative process – mostly with regard to dialogue, plot, and political references. If it was not for him, Mozart would not have been able to tailor the music to the skillsets of the singers and the preferences of the local audience, and the *Entführung* would not have fitted as well with the political demands of the court of Vienna. As a whole, our argument raises a more general theoretical and methodological question: How can an artwork that is the result of artistic collaboration be interpreted in an adequate manner?

Lydia Rammerstorfer

In Vienna, Anger makes the verse

The article presents the first interpretation of Johann Baptist von Alxinger's imitation of Juvenal's first satyre, which appeared in Friedrich Schiller's classicist literary journal *Die Horen*. As the journal as a publication venue suggests, Alxinger's position as a writer can only be understood with regard to Weimar Classicism. His rejection of autonomous aesthetic positions is linked to the social and political conditions in Vienna after the death of Joseph II. Alxinger calls literature for a confrontation with one's own present and directed his satyre against the autonomous aesthetics of Weimar Classicism as well as the politics of Franz II. and the viciousness and pompousness of Viennese society. This Satire thus provides insights into the specific conditions of Viennese writers in the 1790s, which it shares – as an often underestimated quality – with other heteronomous texts.

Elisabeth Grabenweger

Subversive Conformity? Caroline Pichler's Success as a Writer

The Viennese writer and salonière Caroline Pichler (1769–1843) was by far the most prolific and most widely read and translated German-language author of the early 19th century. However, despite her immense success, Pichler was not recognised as a successful and independent author either during her lifetime or in the literary histories of the 19th and 20th centuries. Rather, she was already regarded by her contemporaries as a naive, conservative and deeply Catholic housewife writer.

This article examines precisely this discrepancy. It analyzes the connection between the actual scope of action independently shaped by the author and the simultaneously emerging image of the simple, modest woman who wrote amateurishly in her spare time. It will be shown that this contradiction is only an apparent one,

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

and that it is rather the image created by Pichler that makes her success possible in the first place.

Wynfrid Kriegleder

Joseph von Hormayr's Network and Activities between 1800 and 1820

Joseph von Hormayr, a historian and political activist who tried to forge an Austrian national identity after the founding of the Austrian Empire in 1804 by emphasizing the common history of the national groups involved, was a leading figure in the Viennese intellectual discourse around 1815. For a short period of time he was even imprisoned because he supported an anti-Napoleonic uprising in Tyrol against the wishes of chancellor Metternich. During his imprisonment he wrote a very strange book, *Austria and Germany*, where he tried to define the relationship between these two political entities. Hormayr strongly believed in a future united Germany dominated by Austria. In later days, when he fell out with the Viennese government, he would switch to a position that expected Germany's future from Prussian dominance.

Melanie Unseld

"Now the Moors are coming into Fashion!"

The Viennese stage around 1800 featured a large number and great variety of black characters. The article notes this finding and uses selected examples (including those by August von Kotzebue, Friedrich Ziegler and Treitschke/Salieri) to discuss which types of black characters appeared and to which discourses of the time they were related. The stage is understood as a place of knowledge production, whereby this knowledge (about slavery and the living conditions of black, deported people) is understood as "precarious knowledge" (according to Martin Wulsow). The conclusion of the text is that a systematic evaluation of the repertoire in Vienna with regard to the types of black characters that appeared on stage (drama, parody, dance/ballet, music theater, etc.), how they were presented on stage and which discourses the characters were linked to, is still lacking.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Eva Kernbauer

Urban Space, Art Public and Art Discourse in Vienna around 1800

The urban space as a site of the origin of political and cultural public spheres is a fascinating focal point in Modernist imagination, and its structural changes reveal significant historical transformations in the spheres of politics as well as art. Urbanity enabled people to meet in new constellations and created specific cultural practices and forms of sociability.

For the sphere of the visual arts, this process has been well researched for the largest European cities around 1800, Paris and London. This contribution asks whether similar developments can be traced for Vienna as the only comparable German-speaking urban center as well. Can we actually talk about the formation of a modern urban art public in Vienna around 1800? This is examined by following the intersection of three factors important for this development: an acknowledgment of Vienna as an urban centre and its identification with this idea; public accessibility and visibility of art (by looking at the exhibitions of the Vienna art academy and the accessibility of museums and private collections); and the emergence of art criticism and art journalism (by looking at the many diverse writings on art published around 1800). As this contribution aims to show, the development of an actual public sphere of art was severely hampered by several factors, with restrictive censorship, the weak art-theoretical ambition of the Academy of Fine Arts, and, to a lesser extent, the war-related gaps in the public visibility of art collections among the most important ones. While, on the whole, art was in fact highly visible and accessible to interested audiences in Vienna, the critical, theoretical and political reflection on the role of art in the context of modern public urbanity remained scarce.

Norbert Bachleitner

Fashion, Monarchy – Modern Metropolis?

Around 1800, the pace of change in society accelerated and with it the change in fashions; courtly taste began to give way to bourgeois taste. The new fashions also found their way to Vienna, where they could draw on an extensive production infrastructure. In some areas of fashion, Vienna even competed with Paris for supremacy. The cultural sector and industry were also at the height of the times. However, the reports in the two Weimar journals prove that the imperial residence was still widely regarded as the epitome of monarchical pomp. Especially during the months of the Congress of Vienna, their reports were overflowing with enthusiasm about the illustrious guests and the prevailing feudal-restorative habitus. The

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

correspondents were dazzled by the splendour of the imperial city, but between the lines it becomes clear that the metropolis of Vienna was already on its way to modernity.

Matthias Johannes Pernerstorfer

Diversity, Repression and Transformation of Catholic Spirituality and religious-cultural Practice in late 18th-century Vienna

When the Viennese pilgrimage to Mariazell was held on a large scale again in 1796 for the first time since it had been banned in 1783, around 3.000 people made the journey to the *Magna Mater Austriae – Mater Gentivm Slavorvm – Magna Hvngarorvm Domina*, i. e. more than 1% of the total population of the capital. There was probably no one in the city who didn't know someone who took part in the pilgrimage. It was a public demonstration by the Catholic Church as an institution, as well as by individual believers, that the era of the Josephine reforms, which were drastic in the area of religion, had passed and that the ideas of the Catholic Enlightenment could be put aside. This contribution highlights that the discourse on religion and the state is important to understand the development of the city.

Johann Sonnleitner

"War Theater" – the Napoleonic Wars on the Viennese Stages

This contribution addresses the question how theater and literature relate to political and social conditions and to historical events during periods of war. In particular, the Viennese comedy is discussed, which became an instrument of Gallophobic agitation during Napoleon's campaign. Even during the occupation of Vienna by French troops, there were some exceptions to the agitated atmosphere, such as Caroline Pichler's salon, where French military officers were frequent guests. At the Burgtheater, certain plays, such as one by Stephanie the Younger, aimed to spread patriotic messages, but these pieces fell through with the audience. In the suburban theaters, on the other hand, patriotic dramas were performed more frequently. After the peace treaty of 1809, however, many Gallophobic plays no longer seemed appropriate. On the basis of a concluding analysis of Adolf Bäuerle's *Die Bürger von Wien* (1813), the article shows that the theater never abandoned its critical function.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Matthias Mansky

Urban Comedy. On the Relation between Theatre and Society around 1800

This article deals with the interactions between theatre and society in metropolitan Vienna after 1800. On the basis of an expanded concept of theatre, the institutionalised playhouses were in constant correlation with social events or the theatrical actions in public or semi-public spaces which could be described as "life theatre". This can be seen, for example, in the salon comedy ("Salonkomödie") that became established in the Burgtheater and in the magic play ("Zauberstück") that was popular in the Viennese suburban theatres. While the conversation plays ("Konversationsstücke") at the Burgtheater are influenced by aristocratic and upper-class salon culture, the popular entertainment theatres show signs of economisation and a development towards an early entertainment industry.

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Autor*innenverzeichnis

Prof. Dr. Norbert Bachleitner
Universität Wien
Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaften
Sensengasse 3a, A-1090 Wien
norbert.bachleitner@univie.ac.at

Dr. Daniel Ehrmann
Universität Wien
Institut für Germanistik
Universitätsring 1, A-1010 Wien
daniel.ehrmann@univie.ac.at

Prof. Dr. Martin Eybl
Universität für Musik und darstellende Künste Wien
Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung
Seilerstätte 26, A-1010 Wien
eybl@mdw.ac.at

Dr. Franz L. Fillafer
Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien
Institut für Kulturwissenschaften
und Theatergeschichte
Bäckerstraße 13, A-1010 Wien
franz.fillafer@oeaw.ac.at

PD Dr. Johannes Frimmel
Ludwig-Maximilians-Universität
Zentrum für Buchwissenschaft: Buchforschung - Verlagswirtschaft – Digitale Medien
Schellingstr. 3 RG, D-80799 München
Johannes.Frimmel@germanistik.uni-muenchen.de

Prof. Dr. Daniel Fulda
Universität Halle-Wittenberg
Germanistisches Institut

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Ludwig-Wucherer-Straße 2, D-06108 Halle (Saale)
daniel.fulda@germanistik.uni-halle.de

Dr. Elisabeth Grabenweger
Universität für angewandte Kunst Wien
Abteilung Kulturwissenschaften
Oskar Kokoschka-Platz 2, A-1010 Wien
elisabeth.grabenweger@univie.ac.at

PD Dr. Simon Karstens
Universität Trier
Fachbereich III Geschichte
Universitätsring, D-54295 Trier
karstens@uni-trier.de

Prof. Dr. Eva Kernbauer
Universität für angewandte Kunst Wien
Abteilung Kunstgeschichte
Oskar-Kokoschka-Platz 2, A-1010 Wien
eva.kernbauer@uni-ak.ac.at

ao. Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder
Universität Wien
Institut für Germanistik
Universitätsring 1, A-1010 Wien
wynfrid.kriegleder@univie.ac.at

Prof. Dr. Benedikt Leßmann
Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig
Institut für Musikpädagogik
Dittrichring 21, D-04109 Leipzig
benedikt.lessmann@hmt-leipzig.de

Dr. Matthias Mansky
Paris Lodron Universität Salzburg
Fachbereich Germanistik
Erzabt-Klotz-Straße 1, A-5020 Salzburg
matthias.mansky@plus.ac.at

Dr. Gernot Mayer
Universität Wien

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Institut für Kunstgeschichte
Garnisongasse 13, Universitätscampus Hof 9, A-1090 Wien
gernot.mayer@univie.ac.at

Prof. Dr. Mathias Mayer
Universität Augsburg
Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
Universitätsstraße 10, D-86159 Augsburg
mathias.mayer@uni-a.de

Dr. Matthias Johannes Pernerstorfer
Don Juan Archiv Wien
Trautsongasse 6, A-1080 Wien
matthias.j.pernerstorfer@donjuanarchiv.at

Dr. Lydia Rammerstorfer
Universität Wien – Institut für Germanistik
Universitätsring 1, A-1010 Wien
lydia.rammerstorfer@univie.ac.at

ao. Prof. Dr. Johann Sonnleitner
Universität Wien
Institut für Germanistik,
Universitätsring 1, A-1010 Wien
johann.sonnleitner@univie.ac.at

Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko, w. M.
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Institut für die Erforschung der Habsburgermonarchie und des Balkanraumes
Forschungsbereich Kunstgeschichte
Dr. Ignaz Seipel-Platz 2, A-1010 Wien
werner.telesko@oeaw.ac.at

Prof. Dr. Melanie Unseld
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung
Seilerstätte 26, 1010 Wien
unseld@mdw.ac.at

Dr. Tilman Venzl
Ludwig-Maximilians-Universität München

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0

Department I – Germanistik, Komparatistik, Nordistik, Deutsch als Fremdsprache
Deutsche Philologie
Schellingstraße 3 RG, D-80799 München
tilman.venzl@lmu.de

Gernot Waldner, PhD
Universität Wien – Institut für Germanistik
Universitätsring 1, A-1010 Wien
gernot.waldner@univie.ac.at

Prof. Dr. Norbert Christian Wolf
Universität Wien
Institut für Germanistik
Universitätsring 1, A-1010 Wien
norbert.christian.wolf@univie.ac.at

Prof. Dr. Susana Zapke
Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien
Zentrum für Wissenschaft und Forschung
Historische Musikwissenschaft – Urban Studies
Johannesgasse 4a, A-1010 Wien
s.zapke@muk.ac.at

© 2024 Böhlau | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205219965 | CC BY-NC 4.0