

Die (Un-)Ordnung der »Schwesterkünste«

Musik, Theater und Musiktheater auf internationalen
Ausstellungen um 1900

Für theater- und musikbezogene Wissensgeschichte sind internationale Großausstellungen im späten 19. Jahrhundert höchst aufschlussreiche Forschungsgegenstände. Diese internationalen Foren haben Wissensformationen in allen Bereichen moderner Gesellschaften geprägt, die teilweise bis heute wirksam sind. Jenseits der »klassischen« Weltausstellungen in London (1851, 1862), Wien 1873, Chicago 1893 und Paris (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) rückten gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts in markanter Weise musik- und theaterbezogene Themen ins Blickfeld.¹

Dies gilt insbesondere für die in Wien im Jahr 1892 ausgerichtete Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen, an der aktuell reges Forschungsinteresse besteht.² Aber auch die 1885 in London

- 1 Zu Weltausstellungen um 1900 siehe Alexander C.T. Geppert: *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2010. Für wissensgeschichtliche Fragen ausgesprochen hilfreich ist Pieter van Wesemael: *Architecture of Instruction and Delight: A Socio-Historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798–1851–1970)*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 2001. Zu Musik auf Weltausstellungen siehe Annegret Fauser: *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester: University of Rochester Press, 2005; Sarah Kirby: *Exhibitions, Music and the British Empire*. Woodbridge/Rochester: Boydell, 2022. Zu Theaterausstellungen siehe Lotte Schüßler: *Theaterausstellungen. Spielräume der Geisteswissenschaften um 1900*. Göttingen: Wallstein, 2022.
- 2 Siehe neben der in Fußnote 1 genannten Arbeit von Lotte Schüßler auch etwa Melanie Strumbl: *Show and Tell: Displaying Music Historiography at the International Exhibition of Music and Drama, Vienna 1892*, Dissertation, Universität Bern, 2020; dies. (Hg.): *Visualizing Music Histories? The 1892 International Exhibition of Music and Drama and Beyond*, Special Issue *Musicologica Austriaca* 2023, <https://musau.org/parts/neue-article-page/view/159> [26.11.2025].

als Teil der International Inventions Exhibition durchgeführte Musikausstellung³ und die Esposizione internazionale di musica⁴ auf der Esposizione emiliana in Bologna 1888 sowie die Teater- und musikutställning (Theater- und Musikausstellung) auf der Allmänna konst- och industriutställningen (Nordische Kunst- und Industrieausstellung) in Stockholm 1897 gehören zu diesem Feld.⁵ Die Veranstalter*innen der Ausstellungen bezogen sich mehrfach aufeinander; so zählten etwa die Stockholmer Veranstalter in ihrem Bericht die Ausstellungen in Wien und Bologna sowie eine weitere, ein Jahr zuvor in Paris veranstaltete Exposition du théâtre et de la musique als Vorbilder auf.⁶

Ausgangspunkt dieses Beitrags⁷ ist der Befund, dass in den 1890er-Jahren innerhalb kürzester Zeit drei Spezialausstellungen ausgerichtet wurden, in denen Musik und Theater schon im Titel gemeinsam genannt und ausgestellt waren, nämlich in Wien (1892), Stockholm (1897) und Paris (1896). Bei näherem Befassen mit den Quellen offenbart sich, dass schon innerhalb einer einzigen Ausstellung, aber insbesondere in den

Hinzuweisen ist auch auf Claire Couturier: »Une symphonie des cultures? La musique et le théâtre dans l'exposition internationale viennoise des 1892«, *Inquiries into Art, History, and the Visual – Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 5 (2024): S. 311–324; Theophil Antonicek: *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien, 2013.

3 Kirby: *Exhibitions, Music and the British Empire*.

4 Alessandra Fiori: *Musica in Mostra. Esposizione internazionale di musica (Bologna 1888)*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2004.

5 Signe Rotter-Broman: »Music at the Service of Nordic Modernity? Wilhelm Stenhammar's Opening Cantata for the ›General Arts and Industries Exhibition‹ in Stockholm 1897«, in: *Decentering Musical Modernity: Perspectives on East Asian and European Music History*, hg. von Tobias Janz, Chien-Chang Yang. Bielefeld: transcript, 2019, S. 87–122; dies.: »Der ›Nordische Ton‹ im Zeitalter der Weltausstellungsbewegung«, in: *Rued Langgaard. Perspektiven*, hg. von Juri Giannini. Wien: Hollitzer, 2021, S. 39–62.

6 Harald Molander: »Teater- och musikutställningen«, in: *Allmänna konst- och industri-utställningen i Stockholm 1897. Officiell berättelse*, Bd. 2, hg. von Ludvig Looström. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1900, S. 251–262, hier S. 251.

7 Der Beitrag basiert auf Forschungen zu unseren in Vorbereitung befindlichen Monografien zur musikbezogenen Wissensgeschichte auf internationalen Ausstellungen: Signe Rotter-Broman: »Weltausstellungen und musikbezogene Wissensgeschichte um 1900«; Dörthe Günther: »Historische Konzerte im Kontext internationaler Ausstellungen, 1885–1900«.

verschiedenen Ausstellungen die beteiligten Akteur*innen unter Theater und Musik höchst unterschiedliche Dinge verstanden und diese mithilfe einer großen Breite an Kriterien und Medien ordneten. Unter diesen Vorzeichen gelangt auch die Bologneser Musikausstellung von 1888 mit ins Rampenlicht, obwohl sie ›Theater‹ nicht im Titel trägt, denn de facto unternahmen ihre Veranstalter immense Anstrengungen, das »italienische« Musiktheater zu ordnen. Angesichts des komplexen Akteurs-, Gremien- und Verantwortungsgeflechts ist in allen Ausstellungen der paradoxe Vorgang zu beobachten, dass die Ordnungsanstrengungen letztlich die Besucher*innenerfahrung einer immensen Unordnung nicht verhindern konnten. Auf diese Dynamiken wird zurückzukommen sein.

Überblick: Zur Ordnungspraxis der Ausstellungen

Schon die Namensgebung der vier Ausstellungen ist unübersichtlich. Wien verstand sich als Ausstellung für Musik und »Theaterwesen«, Paris und Stockholm behandelten Theater und Musik, in Bologna ging es in dem von uns betrachteten Teilbereich dagegen nominell nur um die Musik (Abb. 1). Für einen Überblick über Gemeinsamkeiten und Unterschiede der einzelnen Ausstellungen seien zunächst die Systematiken der Ausstellung vergleichend danach befragt, was die Verantwortlichen jeweils unter »Theater« bzw. »Theaterwesen« einerseits und »Musik« andererseits verstanden und was die Verknüpfung und die Reihenfolge (»X und Y«) besagte – Hierarchie, Zuständigkeitsteilung, Konkurrenz?

Für den Bereich Musik stehen zwei Kategorien im Vordergrund: Musikinstrumente und Notendrucke. Auch bei identischen Bezeichnungen variiert die Reihenfolge, besonders bei den historischen Rubriken. In der Wiener Ausstellung stehen die Musikinstrumente am Anfang der Klassifikation, genauso auch in Bologna und in Paris. Bei letzterer verwundert dies, da es im Widerspruch zur Reihenfolge der Künste steht, wie sie im Titel genannt werden. In Stockholm werden die Musikinstrumente dagegen erst an letzter Stelle genannt. Für theaterbezogene Objekte gibt es dagegen eine große Vielfalt von Kategorien, die sich entweder nach der Funktion innerhalb eines Theaters oder nach den verwendeten Materialien richten.⁸ Mehrfach werden auch Ausbildungs-

8 Zur Klassifikation von Theater auf französischen Weltausstellungen siehe auch den Beitrag von Lotte Schüssler in diesem Band.

1888 Bologna: Esposizione internazionale di musica in der Esposizione emiliana

Aus: „Proposta della Commissione promotrice. Esposizione propriamente detta“, o.D. [Dezember 1888] Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana, B. 120.

La esposizione si dividerà in otto rami così distinti

1. Istrumenti antichi
2. Istrumenti moderni
3. Istrumenti moderni tubereschi
4. Miniature, codici, corali etc.
5. Edizioni antiche e rare
6. Edizioni moderne
7. Autografi
8. Bibliografia e storia della musica

1896 Paris: Exposition du théâtre et de la musique

Aus: L. Abaye, O. Lartigue (Hg.): *Catalogue officiel de l'Exposition*. Paris 1896, S. 3, 39-60.

Groupes

1. Instruments de musique
2. Architecture, matériel et accessoires de Théâtre
- 3A. Industries graphiques
- 3B. Photographie, matériel des arts et des sciences
4. Industries du costume et du vêtement et ornements du vêtement. Industries textiles
5. Industrie du meuble
6. Eclairages et chauffages
- 7A. Industries chimiques, pharmacie et hygiène
- 7B. Parfumerie
8. Industries du métal
9. Objets fabriqués en cuir, ivoire, corne, nacre, caoutchouc, sellerie
10. Industrie céramique
11. Concours de dessin au crayon et au pastel vitrifiables, travaux des concurrents

Sections

1. Section retrospective
2. Section documentaire
3. Section d'informations statistique
4. Sections consacrée à l'enseignement
5. Sections étrangères

1892 Wien: Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen

Aus: „Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Programm“, o. D. [Juli 1891] Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Schriftgut des Ministeriums für Kultus und Unterricht (1848-1940), Teilbestand Unterricht-Allgemein, 3295, Nr. 13802.

A Fachausstellung

1. Biographische Denkwürdigkeiten
2. Musikinstrumente in ihrer historischen Entwicklung
3. Graphische Darstellung der Musik
4. Musikliteratur
5. Musikunterricht
6. Theater
7. Ethnographisch interessante Gegenstände

B Gewerbliche Specialausstellung

8. Moderne Musikinstrumente
9. Graphische Darstellung der Musikliteratur
10. Gewerbe und Kunstgewerbe im Dienste des modernen Theaters

1897 Stockholm: Teater- och musikutställningen in der Allmänna konst- och industriutställningen

Aus: „Bestämmelser och Program“, 01.05.1896. Musik- och teaterarkivet Stockholm, Musik- och teaterutställningens arkiv, A.663.

Grupper (Gruppen)

1. Svenska teatrans administration, regie och ekonomi (Die Verwaltung, Regie und Ökonomie schwedischer Theater)
2. Undervisningsanstalter (Unterrichtsanstalten)
3. Kompositioner och samfund (Körperschaften und Gesellschaften)
4. Arkiv och bibliotek (Archive und Bibliotheken)
5. Dekorationer, accessoier (Dekorationen, Accessoires)
6. Kostymer, vapen, smycken (Kostüme, Waffen, Schmuck)
7. Musikinstrument (Musikinstrumente)

Abb. 1: Klassifikationen der Ausstellungen in Bologna 1888 (Musik), Wien 1892 (Musik- und Theaterwesen), Paris 1896 (Theater und Musik) und Stockholm 1897 (Theater und Musik) im Vergleich. Hier werden bewusst die originalsprachlichen Bezeichnungen verwendet.

institutionen als ausstellungswürdige Kategorien angeführt. Einzelfälle sind dagegen Rubriken wie »Biographische Denkwürdigkeiten« (Wien) oder Materialbezeichnungen wie »céramique« (Keramik) oder »ivoire« (Elfenbein) (Paris).

Für den Sachbereich Theater sind die Ordnungskriterien also weitaus weniger standardisiert als beim Sachbereich Musik: In Wien wird primär zwischen einer »Fachausstellung« des »Theaters« und »Gewerbe und Kunstgewerbe im Dienste des modernen Theaters« unterschieden. Die Kategorien der Pariser Ausstellung verweisen auf verschiedene theaterbezogene Gewerbe und die von ihnen hergestellten bzw. bearbeiteten Materialien: Kleidung, Möbel, Lüftung, Heizung, Chemie, Parfümerie, Keramik, Leder etc. In Stockholm richtet sich die Gliederung des Theaters dagegen nach institutionellen Zuständigkeitsbereichen wie Administration, Regie und Ökonomie. Fragt man, warum für Wien der Begriff »Theaterwesen« gewählt wurde, so ließe sich – mangels Quel-

len – nur vermuten, dass er auf die große Breite der Ausstellungsobjekte hin orientiert sein könnte. In Paris wählte man indes den Begriff »théâtre«, hinter dem sich ähnlich disparate Phänomene verbargen.

Der Grund für Letzteres besteht darin, dass die Pariser Ausstellung überwiegend dem Modell einer Gewerbeausstellung folgte, auch wenn eine historische Abteilung eingerichtet wurde.⁹ »Theater« bezieht sich dabei auf einzelne Häuser und deren Verantwortliche. Dass Ankauf und Unterhalt von Musikinstrumenten für viele (namentlich Pariser) Theater essenziell war, könnte deren herausgehobene Position in der Systematik verständlich machen. Dem Katalog zufolge offerierten vor allem in Paris ansässige Firmen Produkte, an denen Theaterbetriebe aller Musik- und Sprechtheaterformen interessiert gewesen sein könnten. Anders als die anderen hier behandelten Ausstellungen war diejenige in Paris von eher lokaler Reichweite und verzichtete auf die für Weltausstellungen typische Ambition internationaler Wissensproduktion. Insofern erscheint eher fraglich, ob sie Vorbildfunktion für Stockholm besessen haben könnte. Sie wird daher im Folgenden nicht vertiefend untersucht.

Bologna 1888, Wien 1892 und Stockholm 1897 stehen dagegen miteinander direkt in Beziehung. So waren teilweise dieselben Akteure auf allen drei Ausstellungen unterwegs. Zudem wurden Musik und Theater hier in mehrschichtige politische, historiografische und ästhetische Zusammenhänge gebracht, die eine nähere Untersuchung verdienen. Als virulenter Gegenstand, sozusagen als Spinne im Netz der Zuschreibungen, erweist sich das Musiktheater.¹⁰ An dieser Mischform mit höchst unterschiedlich proportionierbaren musik- und theaterbezogenen Anteilen kristallisieren sich unterschiedlichste Ordnungen der beiden Künste heraus: Gleichordnungen, Unterordnungen, Umordnungen – und nicht zuletzt Unordnungen.

9 »Section rétrospective«, in: *L'Exposition du théâtre et de la musique [Paris, 1896]. Catalogue officiel de l'exposition*, hg. von L[ouis] Abaye, O. Lartigue. Paris 1896, S. 63–82. Zu Gewerbeausstellungen siehe grundsätzlich Thomas Großbölting: »Im Reich der Arbeit«. *Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914*. München: Oldenbourg, 2008.

10 Wenn hier und im Folgenden von Musiktheater die Rede ist, werden darunter pragmatisch musikalisch-theatrale Formen, insbesondere die Oper, im Unterschied zum Sprechtheater verstanden.

Das bekannteste und in der Forschung meisdiskutierte Ordnungsprinzip der Wiener Ausstellung 1892 ist eine Art Topografie, wie sie im Medium des Ausstellungsplans festgehalten ist. Der Plan basiert auf dem Gebäudegrundriss der Rotunde und die einzelnen Bereiche der Ausstellung werden hier vielfarbig voneinander abgegrenzt.¹¹ Geordnet sind die Ausstellungsbereiche darin nach »Nationen«, also einzelnen Ländern,¹² und nach organisatorischen Einheiten des Wiener Einzugsbereichs, darunter »Wiener Theater« oder »Vereine und Concertwesen«. In der unteren Hälfte des Rotundenrundgangs wird eine klare Zweiteilung von Musik und Theater betont: Es gab zwei voneinander getrennte »deutsch-österreichische« Fachausstellungen, verantwortet von den beiden Fachreferenten Guido Adler (Musik) und Karl Glossy (Theater), die für zwei getrennte Abteilungen zuständig waren. Diese Abteilungen deckten etwa die Hälfte des gesamten Ausstellungsbereichs ab. Entsprechend erschienen (spät, aber doch) zwei Kataloge.¹³ Im angrenzenden Ausstellungspark, einem Teil des Wiener Praters, wurden zwei Gebäude errichtet, eine Musikhalle und ein Ausstellungstheater, um – in den Worten der Veranstalter*innen – die »todte Ausstellung«

11 Commission für die Internationale Musik- und Theater-Ausstellung Wien (Hg.): *Führer durch die Ausstellung und Katalog der gewerblichen Special-Ausstellung*, Wien: Verlag der Ausstellungs-Commission, 1892, Kartenteil. Siehe auch Schüßler: *Theaterausstellungen*, S. 73 (Abb. 12).

12 »Nationen« waren ein zentrales Ordnungskriterium des Weltausstellungswesens, das den Stand des technischen und kulturellen Fortschrittes der Teilnehmenden anhand direkter Vergleiche zwischen Objekten ermöglichen sollte. Allerdings konnten sich unter diesem Begriff höchst unterschiedliche Staatsgebilde verbergen. Siehe Signe Rotter-Broman: »Musikbezogene Wettbewerbskulturen auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts«, *Die Tonkunst* 15 (2021): S. 318–329, insbes. S. 321.

13 Guido Adler (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikvereine, Concertwesen und Unterricht*. Wien: Selbstverlag der Ausstellungs-Commission, 1892; Karl Glossy: *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog für deutsches Drama und Theater*. Wien: Selbstverlag der Ausstellungs-Commission, 1892.

in der Rotunde um eine »lebende Ausstellung«,¹⁴ also Musik- und Theateraufführungen während der Ausstellungszeit, zu ergänzen.¹⁵ Die Rotunde, ein zu ihrer Zeit spektakulärer Ausstellungsbau, die aus Anlass der Wiener Weltausstellung von 1873 errichtet worden war,¹⁶ ließ diese Zweiteilung von Musik und Theater durch ihre symmetrische Rundbauarchitektur klar zur Geltung kommen. So gelangte man vom West- und vom Ostportal aus jeweils direkt in eine der beiden Fachausstellungen, während man vom Südportal aus die Wahl hatte, ob man links oder rechts, also mit der Musik oder mit dem Theater, beginnen wollte.

Bei näherem Befassen mit der Ausstellung als räumlicher Erfahrung ist die Aussagekraft des Plans für die Ausstellungsordnung allerdings entgegen dem ersten Eindruck fraglich. So waren etwa viele der durchgezogenen Linien, mit denen die Bereiche abgegrenzt sind, für die Besucher*innen des Gebäudes nicht sichtbar oder nur mit Portalen oder Beschriftungen markiert. Zudem verschleiert der Plan die hohe Fluidität während der Ausstellungszeit. Manche Kommissionen bauten ihre Ausstellungen erst im Verlauf der Veranstaltung auf, andere bereits vor ihrem Ende wieder ab. Vergleicht man drei – auf demselben Grundriss beruhende – Ausstellungspläne, die die Aufteilung im Frühjahr (vor Beginn der Ausstellung), im Sommer (während der Ausstellung) und im Oktober (gegen Ende) zeigen,¹⁷ so offenbart sich, wie sehr das Gezeigte im Fluss war.

14 Emil Auspitzer: *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892. Vortrag, gehalten im Niederösterreichischen Gewerbeverein am 23. October 1891 vom Vereins-Sekretär Dr. Emil Auspitzer*. Wien: David & Reiss, 1891, S. 7.

15 Für eine ausführliche Darstellung von Planung und Umsetzung der beiden Fachausstellungen sei verwiesen auf Schüßler: *Theaterausstellungen*, S. 43–79.

16 Siehe Richard Kurdiovsky: »Die Idee der Rotunde. Architektur zwischen Konstruktion und Monumentalbau«, in: *Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung*, hg. von Wolfgang Kos, Ralph Gleis. Wien: Czernin, 2014, S. 134–141; Pieter M. Judson: *The Habsburg Empire: A New History*. Cambridge, MA/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016, S. 316–321.

17 In erster und zweiter Auflage des *Führers durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Spezial-Ausstellung* sowie im unpaginierten Kartenteil von Robert A. Marr: *Musical History as Shown in the International Exhibition of Music and the Drama, Vienna 1892*. London: Reeves, 1893.

Das Verständnis von ›Musik‹ innerhalb der deutsch-österreichischen Fachausstellung hat viel mit der Gründungsphase der Universitätsdisziplin Musikwissenschaft zu tun, wie in der Forschung bereits ausführlich dargelegt wurde.¹⁸ ›Musik‹ bedeutete in den Augen der Ausstellungsveranstalter*innen, unter ihnen der 1898 als erster Professor für Musikwissenschaft an der Wiener Universität installierte Guido Adler, die erhabene, in Notentexten fixierte »Tonkunst«. Ihre Geschichte beginnt mit den ersten christlichen Neumen und erreicht ihren absoluten Höhepunkt um 1800, wo deren bedeutendste Vertreter, die »Tonheroen« Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert, wirkten, und zwar – natürlich – in Wien. In dieser Anlage ist auch noch zu ahnen, dass die Ausstellung zunächst als reine Musikausstellung zum Gedenken an Mozarts hundertsten Todestag (1891) gedacht war.¹⁹

Aus Adlers Sicht war der Katalog mit seiner historisch-wissenschaftlichen Gliederung das wichtigste Ordnungsmedium der Musikausstellung. Der Katalog, der das selbst formulierte, streng wissenschaftliche »oberste Princip, dass historisch Zusammengehöriges beisammen bleiben soll«, widerspiegelte,²⁰ stellte das wichtigste Ordnungsmedium der Musikausstellung dar. Doch konnte sich die darin enthaltene Ordnung

18 Schüßler: *Theaterausstellungen* (bezogen auf die Gründungsphasen von Theater- und Musikwissenschaft als akademischen Disziplinen und die Rollen von Glossy und Adler); Strumbl: *Show and Tell*; Dies: »Spatializing Music Histor(iograph)y: Exhibiting Guido Adler's Musico-Historical Model at the International Exhibition of Music and Drama, Vienna 1892«, *Musicologica Austriaca* 2023, <https://musau.org/parts/neue-article-page/view/162> [1.10.2025]. Siehe auch Antonicek: *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*; Michael Meyer: *Moderne als Geschichtsvergewisserung. Musik und Vergangenheit in Wien um 1900*. Kassel: Bärenreiter, 2021; Elisabeth Th. Hilscher: »Denkmalschutz und Denkmalpflege – ein musikwissenschaftliches Anliegen des 19. Jahrhunderts?«, in: *Wissenschaftliche Forschung in Österreich 1800–1900. Spezialisierung, Organisation, Praxis*, hg. von Christine Ottner, Gerhard Holzer, Petra Svatek. Göttingen: V&R Uni-press, 2015, S. 73–88.

19 Schüßler: *Theaterausstellungen*, S. 80–92; Strumbl, *Spatializing Music Histori(ograph)y*.

20 Adler (Hg.): *Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn*, S. VIII.

auf der Ausstellung den Besucher*innen nicht vermitteln, denn der Katalog war, wie viele Berichte beklagen, zur Ausstellungseröffnung gar nicht fertig. Die Besucher*innen sahen bis Ende August, also bis knapp zwei Monate vor Schluss, nur das stellvertretende Medium der »Goldziffern« neben den Objekten, nahmen also vor allem eine ihnen vorenthaltene Ordnung wahr. Angesichts unverständlicher Objekte wie etwa alter Musikschriften rief dies vielfache Kritik am vermeintlich »geheimpriesterlichen« Habitus des Fachreferenten hervor.²¹

Ein weiteres Ordnungsmedium waren die sogenannten »Interieurs« (auch mit Begriffen wie »Mozart-Zimmer« oder »Meister-Logen« umschrieben). Hier stellte man möglichst lebensgroße Porträts und Plastiken der »Tonheroen« zur Schau und kombinierte sie mit Objekten wie Instrumenten aus dem Besitz der Komponisten sowie »Reliquien« in Glaskästen, u. a. dem Autograph der *Zauberflöte*.²² Die Einrichtung und Anordnung der Interieurs im Westportal geht allerdings nicht auf Adler zurück, sondern auf die Verantwortlichen des Niederösterreichischen Gewerbevereins, der maßgebliche Eckpunkte der Gesamtausstellung definiert hatte. Der Verein betrachtete die Veranstaltung als Möglichkeit, die Besucher*innen als Konsument*innen anzusprechen und sie auf Ausstattungsmaterialien und Einrichtungsgegenstände der Wiener Aussteller in der gewerblichen Abteilung hinzuweisen.²³ Die Interieurs wurden insofern – mit Ausnahme des »Interieurs Habsburg-Lothringen« – nicht von Adlers Team, sondern von Personen im Umfeld von Emil Auspitzer, dem Vorsitzenden des Gewerbevereins, eingerichtet.

21 »Elastischen Schrittes gleitet mancher geheimpriesterliche Fachreferent vorüber; von seinem Antlitz liest man das stolze Gefühl, dass er in seinen sorgsam gehüteten Anmeldezetteln all das Wissenwerthe birgt, welches dem besuchenden Publicum möglichst lange vorenthalten werden muß. Statt der nothwendigen Beschreibungen heftet er mit Würde auf dieses oder jenes Object goldene Nummern, welche den Besuchern, bis der vielumstrittene Katalog beendet ist, gerade so wenig verrathen, als es einem Zunftgelehrten nur irgend lieb sein kann.« Robert Hirschfeld: »Wanderungen durch die Musik-Ausstellung«, *Die Presse*, 21.6.1892, S. 1.

22 Siehe beispielsweise die Fotos der Mozart- und der Beethoven-Loge in Sigmund Schneider (Hg.): *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles, 1894, S. 87, 95.

23 Auspitzer: *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892*.

Die Funktionsweise der Interieurs hat der (an der Ausstellung selbst beteiligte) Wiener Gelehrte Robert Hirschfeld atmosphärisch dicht im folgenden Zitat eingefangen:

Die feierliche Ruhe, welche an Vormittagen in der Rotunde waltet, ladet am besten zu einem andächtigen Besuche der Mozart-Loge. Rings tiefe Stille, nur durch das offene Portal, welches dem Blicke das saftige Grün des Parkes gönnt, dringt leise munteres Vogelgezwitscher [...] Musiker lehnen über den Glasschränken auf die Ellbogen gestemmt, und das Auge gleitet unter unsäglichem Wohlbefinden über die zierlichen Partituren Mozart's. Wie Sonnenhelle strömt's aus den zartbeschriebenen Notenzeilen. Der Widerschein leuchtet aus dem Gesichte des weltvergessenen Beschauers. In seinem Geiste klingt es, Harmonien werden lebendig, und die Lippen begleiten mit leiser Ausdrucksbewegung das innere Singen. »Der Vogelfänger bin ich ja« – die erste Niederschrift dieser ewig jungen Wunderweise – liegt aufgeschlagen in der dickleibigen Partitur der »Zauberflöte«. ²⁴

Und schon ist jede Menge Theater im Spiel. Die Besucher*innen erkennen das ihnen aus Aufführungserlebnissen vertraute Werk wieder, versenken sich in die ausgelegten Partituren und imaginieren ihnen bekannte Sänger*innen in ihren Rollen. Die Interieurs sind also ein partizipatives Medium, bei dem die Besucher*innen mithilfe einer Versenkung in die Objekte die toten Komponisten und deren Werke – zumindest imaginär – szenisch wieder aufzuwecken vermochten. Mit den Interieurs wurde insofern für die Ausstellung des Gegenstands Musik ein ausgesprochen theaternahes Ausstellungsmedium gewählt. Aus Besucher*innensicht fügten sich die Interieurs dem Rundgang durch die Fachausstellung mit ihrer »wissenschaftlichen Gruppierung«²⁵ nahtlos ein. Fast alle Presseberichte schildern ausführlich das Beethoven- und das Mozartzimmer.

24 Robert Hirschfeld: »Wanderungen durch die Musik-Ausstellung. III. Meisterlogen«, *Die Presse*, 21.6.1892, S. 1.

25 Oskar Fleischer: *Die Bedeutung der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*. Leipzig: Internat. Verlags- und Kunstanstalt, 1894, S. 25.

Unter ›Theater‹ wurde in der deutsch-österreichischen Fachausstellung einerseits die Geschichte der dramatischen Gattungen, also die literarische Seite des Theaters, andererseits die Geschichte einzelner Theaterhäuser verstanden. Sie wurden, wie Lotte Schüller ausführlich dargestellt hat, mithilfe von bibliothekarischen Medien wie Desiderata-Listen und einer Klassifikation geordnet.²⁶ Portraits von Schauspieler*innen und Dichtern, Autographen und andere Reliquien sowie die Form des Interieurs, etwa im »Schiller-Zimmer«, spielten auch hier eine wichtige Rolle.

Wie wurde die Gattung Oper in diese Vorordnung eingefügt? Die Antwort fällt gespalten aus. Im extra errichteten Ausstellungstheater traten Kompanien aus Theaterhäusern verschiedener »Nationen« sowohl mit Sprech- wie mit Musiktheater auf. Eine der berühmtesten war das Ensemble des Böhmisches Nationaltheaters in Prag mit seinen bejubelten Aufführungen von Bedřich Smetanas Opern, insbesondere der *Prodaná nevěsta* (*Die verkaufte Braut*) in tschechischer Sprache.²⁷ Für unsere Fragestellung wird hier klar, dass in der aktuellen Aufführungspraxis (in der Terminologie der Veranstalter*innen: der »lebenden Ausstellung«) Musik offensichtlich ein selbstverständlicher Teil des Theaters war und deshalb problemlos unter ›Theater‹ als Oberbegriff mitgedacht werden konnte.

Dagegen produzierte die Oper für die Fachausstellung (»tote Ausstellung«) ein Zuordnungsproblem: In wessen Fachressort fiel sie – und zu welcher Abteilung sollte sie folglich gehören? Im Januar 1892 wurde auf einer Sitzung der Verantwortlichen beschlossen, diese Problem-

²⁶ Schüller: *Theaterausstellungen*, S. 65–79.

²⁷ Zu den Aufführungen siehe auch Katharina Verena Lauterbach: *Die Musenburg im Prater. Zur Bedeutung der Gastspiele des Internationalen Ausstellungstheaters im Rahmen der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2010. Zu Smetana siehe Christopher Campo-Bowen: »This the Czechs Can Teach Us: National Conflict, Transnational Opera, and Imperial Politics at the 1892 International Exhibition of Music and Drama«, *Musicologica Austriaca* (2023), <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/161> [26.11.2025]; Fritz Trümpi: »Die politische Karriere einer tschechischen Oper in Wien. Zur Wiener Rezeptionsgeschichte von Smetanas Oper ›Dalibor‹: 1897–1938–1942–1969«, *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016): S. 116–136.

gattung der Musikabteilung zuzuschlagen, während das Ballett dem Theater zugeteilt wurde.²⁸ Gründe wurden nicht genannt. Anscheinend hatte es im Herbst 1891 Streitigkeiten zwischen der führenden Kommission rund um die Fürstin Pauline von Metternich und herangezogenen »Fachmännern« aus dem Bereich der Musik gegeben, was die Vermutung nahelegt, dass erstere sich Verbündete aus dem Theaterbereich suchte, um die Skeptiker aus der Musikabteilung in der weiteren Planung umgehen zu können.²⁹ Im Endergebnis waren opernbezogene Exponate wie handschriftliche Partituren, Programmzettel und Ausstattungsstücke über beide Abteilungen verteilt.³⁰

Musik und Theater in Beiträgen weiterer »Nationen«

Noch einmal anders wurde das Verhältnis von Musik und Theater in den Ausstellungen anderer »Nationen« ausgestellt. Denn für diese war die Trennung der beiden Künste und eine Teilung in Fachreferate nicht vorgesehen. Für die internationale Beteiligung setzten die Veranstalter*innen vielmehr auf die Verwandtschaft zwischen beiden Künsten. Der Begriff der »Schwesterkünste« fiel bezeichnenderweise just im Zusammenhang mit der Entscheidung für eine internationale Ausrichtung der Ausstellung. Sigmund Schneider schildert rückblickend die Mitwirkung auswärtiger »Nationen« in verklärendem Tonfall:

Denn schon ist auch im Marmorpalaste zu Potsdam und am Hofe zu Madrid, im Quirinal und im Windsor Palace, im Sommerschlosse des Zaren, wie in Paris die Entscheidung gefallen. Ihre Einmüthigkeit verbrieft eine Weltausstellung der edlen Schwesterkünste, einen Wettbewerb aller Culturnationen. In unmittelbarer Folge vollzieht sich nun auch die Constituierung der internationalen Comités.³¹

28 Schüßler: *Theaterausstellungen*, S. 66.

29 Robert Hirschfeld: »Zur Eröffnung der Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung«, *Die Presse*, 7.5.1892, S. 1.

30 Adler (Hg.): *Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung*; Glossy: *Fach-Katalog für deutsches Drama und Theater*.

31 Schneider (Hg.): *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*, S. 8.

Für die Ordnung der Objekte und die Bezugsstiftung zwischen Musik und Theater bot dies aus den genannten Gründen reichlich Spielraum, wie einige ausgewählte Beispiele aus der Systematik und Objektaufstellung sowie der Wahl des Repertoires für die »lebende« Ausstellung zeigen sollen.

Die Fachausstellung Großbritanniens und Irlands etwa wurde von Personen kuratiert, die bereits an der eingangs genannten Musikausstellung in London 1885 und an einer Musikausstellung in Edinburgh 1890 beteiligt gewesen waren, darunter der aus dem Fürstengeschlecht Gotha-Sachsen stammende Albrecht I., Herzog von Edinburgh, und der Instrumentensammler und Musikgelehrte Alfred J. Hipkins. Sie setzten den Schwerpunkt entsprechend auf die Musik und dokumentierten die reichen Besitztümer des britischen Adels, allen voran der Königin Victoria, die kostbare Musikinstrumente aus der Einflussphäre des British Empire beigesteuert hatte. Die Instrumente waren nach Schauwert und politischer Symbolik und nicht nach regionaler Herkunft oder Datum geordnet. Der Katalog verzichtet auf jegliche Objektklassifikation, sondern zählt die Ausstellungsobjekte geordnet nach Wänden und Schaukästen auf.³²

Die Fachausstellung Frankreichs stellte im Gegenzug das Theater in den Vordergrund. So war ein ganzes Interieur dem Schriftsteller Alexandre Dumas père gewidmet. Im Gefolge dieser Idee gelangte auch ein Musikinstrument in das Dumas-Interieur, nämlich »das Piano von Frédéric Chopin«, neben seiner Totenmaske und einer »Darstellung seines Zimmers, das er in Paris, rue Vendôme, bewohnte«.³³ Das Instrument wirkte in diesem Setting primär wie ein Möbelstück und dokumentierte letztlich die kulturelle Attraktionskraft einer französischen Geistesgröße. Doch zugleich zeigte sich Frankreich als erfahrene Weltausstellungsnation: In einem extra dafür in der Rotunde errichteten Pavillon »im Stil Louis XVI.« wurde eine elektrisch beleuchtete Maquettenausstellung eingerichtet, die ab dem späteren Nachmittag zu besichtigen war. Man agierte also ostentativ an fortgeschrittenster Stelle

32 Commission für die Internationale Musik- und Theater-Ausstellung Wien (Hg.): *Katalog der Ausstellung des Königreiches Grossbritannien und Irland*. Wien: Selbstverlag der Ausstellungs-Commission, 1892; Schneider (Hg.): *Die internationale Ausstellung*, S. 211 (Abbildung).

33 Commission für die Internationale Musik- und Theater-Ausstellung Wien (Hg.): *Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Abteilung*, S. 114.

der Ausstellungstechnik und stellte die ästhetischen Möglichkeiten moderner Elektrotechnologie aus, um damit gesellschaftliche Modernität dies- und jenseits der Republikgrenzen anzuzeigen.

Frankreichs Beitrag zur »lebenden Ausstellung« stieß mit Molière-Aufführungen durch das Ensemble der Comédie-Française im Ausstellungstheater zudem die Pforten zum vorrevolutionären Frankreich weit auf.³⁴ Angesichts der politisch prekären Rolle Frankreichs in Wien und den umgebenden Kreisen europäischer gekrönter Häupter könnte dies auch diplomatische Gründe gehabt haben, besonders angesichts des tragischen Endes der Habsburgertochter Marie Antoinette als Gemahlin von Louis XVI. während der Französischen Revolution. Berücksichtigt man, dass die Ausstellung unter breiter Beteiligung von in Wien ansässigen französischen Adligen und Weltausstellungserfahrenen (Graf Bourgoing, Georges Berger) im Umfeld der Pauline von Metternich geplant wurde, erkennt man hier ein weiteres Motiv für eine Öffnung des Ausstellungsthemas hin zu Musik und Theater.

Die Fachausstellung Italiens setzte dagegen ganz auf die Musik: Man beabsichtigte nichts Geringeres, als die »weltgeschichtliche Bedeutung dieses gelobten Lands der Kunst schlechthin« auszustellen.³⁵ Dafür nutzte man in der »todten Ausstellung« ebenfalls Interieurs. So hatte etwa das Lokalkomitee Bergamo ein »Donizetti-Zimmer« errichtet, mit dessen Lehnstuhl, Klavier und Sterbebett sowie diversen Reliquien.³⁶ Die Ausstellung des »Königreichs Italien« in den Räumen der Wiener Rotunde zerfiel ansonsten in Einzelausstellungen von mehr als zwanzig beteiligten Lokalkomitees. Im Katalog dominierte indes eine ganz andere Ordnung. Der im Sommer 1892 erschienene, gediegene Katalog, erstellt von Adolfo Berwin, dem Leiter der Bibliothek des nationalen Musikkonservatoriums Accademia di Santa Cecilia in Rom, in Kollaboration mit dem bereits genannten Robert Hirschfeld, vereinheitlichte die Beiträge Italiens symbolträchtig zu einem einzigen, »wissenschaftlichen« Katalog. Im Vorwort setzt sich Berwin offensiv von der Aufma-

34 Zum Gastspiel der Comédie-Française siehe Lauterbach: *Die Musenburg im Prater*, S. 75–80.

35 Adolfo Berwin: »Die Fach-Ausstellung des Königreichs Italien«, in: Schneider (Hg.): *Die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*, S. 193–194, hier S. 193.

36 Eusebius Mandyczewski: »Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Fachbericht«, *Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung* 19/26 (1892): S. 235–237, hier S. 236.

chung des britischen Katalogs ab, indem er postuliert, »dass ein Fachkatalog nicht eigentlich eine Systematik von Vitrinen und Ausstellern bieten sollte«. Daher seien »die Verfasser trotz der Kürze der Zeit zu einer streng chronologischen Ordnung des gesamten kunsthistorischen Stoffes« gelangt. Die Systematik trennte Musikschrifttum und Theaterbezogenes und demonstrierte Gelehrsamkeit – nicht Adelsbesitz – als Grundlage für eine bereits vorausgesetzte Suprematie im Feld der Musik.³⁷

Betrachtet man die Wiener Ausstellung in ihrer Gesamtheit, so verblasst die eingangs dargestellte bifurkale Ordnungsfunktion – hier Musik, dort Theater – des farbigen Rotundenplans erheblich. Folgt man etwa Ausstellungsberichten in Zeitungen und Fachjournalen, erlebten die Besucher*innen die Ausstellung im Ergebnis als einigermaßen ungeordnet zwischen Musik und Theater, zwischen Wissenschaft und Gewerbe und zwischen den »nationalen« Abteilungen changierend.³⁸ Besucher*innenmagneten waren insbesondere die Interieurs, die sich gleichermaßen für Heroen aus Theater, Musik und Musiktheater eigneten. Die doppelte Anschlussfähigkeit der Oper als Musik-Theater-Mischgattung bot den Akteur*innen beste Chancen für die Umsetzung ihrer Agenden.

Bologna 1888: Nationale Musiktheatergeschichte
auf der Ausstellungsbühne

Im Jahr 1888, also vier Jahre vor der Wiener Ausstellung, fand von Mai bis November die Esposizione internazionale di musica in Bologna statt. Sie war zwar formal eine Unterausstellung der Esposizione

37 Adolfo Berwin, Robert Hirschfeld (Hg.): *Katalog der Ausstellung des Königreiches Italien*. Wien: Selbstverlag der Ausstellungs-Kommission 1892, S. III. Die Anordnung war laut Inhaltsverzeichnis: Musica theoretica (chronologisch), musica practica (Noten, chronologisch), Theater (A: Geschichte des Theaters, B: Libretti), Instrumente.

38 Man vergleiche etwa die Berichtsserien von Robert Hirschfeld (»Wanderungen durch die Musik-Ausstellung«) in *Die Presse*, von Eusebius Mandyszewski in der *Deutschen Kunst- und Musik-Zeitung* und von Hans Paumgartner in der *Wiener Zeitung* sowie Josef Mantuani: »Die internationale Musik- und Theaterausstellung in Wien«, *Monatshefte für Musik-Geschichte* 24/12 (1892), S. 190–216.

emiliana, doch beanspruchte sie – im Gegensatz zur übergeordneten, ausdrücklich regional orientierten Landwirtschafts- und Industrieausstellung – eine internationale Reichweite. Motiviert wurde sie vom Bestreben Bolognas, anlässlich der Feier des 800-jährigen Universitätsjubiläums, der Enthüllung eines Denkmals für den verstorbenen König Vittorio Emanuele II. und des Gedenkens an den 40 Jahre zuvor stattgefundenen Aufstand gegen habsburgische Truppen, der Stadt und ihrer Region durch eine Ausstellung zu neuem (oder vielmehr erneuertem) Ansehen und wirtschaftlichem Aufschwung zu verhelfen.³⁹

Für die Ausstellung errichtete man extra ein Ausstellungsgebäude, ebenfalls als Rotundenbau, den Palazzo della musica (Musikpalast) mit integriertem Konzertsaal. Er lag zentral im Ausstellungsbereich, direkt gegenüber dem Eingang, zwischen Landwirtschafts- und Industrieausstellung.⁴⁰ Die hohe Bedeutung, die man der Musikausstellung zumaß, wird auch im illustrierten Ausstellungsführer unterstrichen, in dem der Palast als Hauptgebäude deklariert ist. Diese Sonderstellung wird zum einen mit der internationalen Ausrichtung dieser Teilausstellung begründet. Zum anderen stehe in Bologna der Musik der allererste Rang zu, denn hier werde sie traditionell und seit Langem liebevoll gepflegt und diene der Volksbildung. Im Zuge dieser Erklärung wird auch die Gelegenheit nicht ausgelassen, Bolognas hegemonialen Anspruch in Italien zu verdeutlichen: Die besondere Stellung der Musik verschaffe Bologna auch innerhalb der verschiedenen italienischen Völker einen Vorsprung im Verständnis musikalischer Schönheit.⁴¹

Dieser Anspruch spiegelt sich auch in der Art, wie verschiedene (aus heutiger Perspektive unübersichtlich fluktuierende) Kommissionen das auszustellende Wissen über *opere teatrali italiane*, Werke des italienischen (Musik-)Theaters, ordneten.⁴² Die Musikausstellung war kleiner

39 Zur Musikausstellung siehe insbesondere Fiori: *Musica in mostra*.

40 Für Bildmaterial siehe Benedetta Basevi, Mirko Nottoli (Hg.): *Expo Bologna 1888. L'Esposizione emiliana nei documenti delle collezioni d'arte e di storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna*. Bologna: Bologna University Press, 2015; »L'Esposizione emiliana 1888«, in: *Storia e Memoria di Bologna*, <https://www.storiaememoriadibologna.it/archivio/eventi/lesposizione-emiliana-1888> [26.11.2025].

41 *Guida illustrata della Esposizione emiliana Bologna 1888*. Bologna: Zanichelli, 1888, S. 138.

42 Protokoll, 12.12.1886. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 120.

dimensioniert und weniger »wissenschaftlich« angeordnet als in Wien, enthielt aber ähnliche Teilbereiche (siehe Abb. 1). So befand sich im Erdgeschoss des Palazzo della musica eine Gewerbeausstellung von Instrumenten und Noten. Zusätzlich wurden drei Komponistenzimmer eingerichtet: eines für Gaetano Donizetti (kuratiert von Akteuren, die auch in Wien beteiligt waren), eines für Gioachino Rossini und eines für »den Rest«: Richard Wagner, Vincenzo Bellini, Gaspare Spontini, Giuseppe Tartini, Giuseppe Verdi und andere Meister – ähnlich den Zimmern der »Tonheroen« in Wien.⁴³ Auch eine Sektion für Akustik war zunächst angedacht, wurde aber nicht weiterverfolgt.⁴⁴

Wie in Wien war auch in Bologna dem Ausstellungsteil (*parte espositiva*) ein Aufführungsteil (*parte esecutiva*) angegliedert. Die musikalischen Aufführungen waren dabei – ebenfalls wie in Wien – als gleichberechtigter Teil der Ausstellung gedacht. Für den Aufführungsteil wurden diverse Ordnungsmodelle entworfen und verworfen. Dabei wechselten die Ordnungskategorien sprunghaft. Sie alle kreisten um eine Idee von Operngeschichte als nationaler italienischer Musikgeschichte. Doch wie dies praktisch umzusetzen sei, darüber setzte eine förmliche Ordnungsmanie ein, die immer neue Raster produzierte. Die ursprüngliche Idee, eine neuzeitliche italienische Opern- bzw. Musikgeschichte insgesamt durch Opernbesuche erfahrbar zu machen, wurde im Verlauf der Planungen von unterschiedlichen politischen und pragmatischen Ordnungsvorgaben durchkreuzt: Begrenzte Vorbereitungszeit, ein begrenztes Budget, begrenzt zugängliches Notenmaterial und nicht zuletzt begrenzt vorhandene Musiker*innen sorgten dafür, dass die anfängliche Ambition im Endergebnis nicht mehr erkennbar war. Praktische Hindernisse erzeugten Unordnungen und die in Protokollen festgehaltenen Aushandlungsprozesse führten dazu, dass immer neue Ordnungen entstanden.⁴⁵

43 *Esposizione delle provincie dell'Emilia. Esposizione internazionale di musica in Bologna 1888. Catalogo ufficiale*. Parma: Luigi Battei, 1888, S. 129.

44 »Verbale d'adunanza generale«, 22.3.1887. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 120.

45 Die Außensicht ist besonders durch die gedruckten Ausstellungsmedien möglich: In einer Ausstellungszeitschrift (*Giornale dell'Esposizione*) veröffentlichten verschiedene der Ausstellung nahestehende Personen in regelmäßigen Abständen Erläuterungen zu den verschiedensten Attraktionen und Abteilungen. Diese ergänzt den illustrierten Führer (*Guida illustrata*) und den spät erschienenen Katalog der Musikausstellung (*Catalogo ufficiale*).

Schon vor der Konstituierung des Zentralkomitees begann eine Gruppe einflussreicher Bürger Bolognas mit der Planung. Ein aufgrund unübersichtlicher Hierarchisierung und Zusammensetzung sowie anschließender Auflösung schwer zu durchdringendes Dickicht verschiedener Unterkommissionen ordnete zwischen Juli 1886 und September 1888 Komponisten und Werke der auszustellenden Operngeschichte stetig neu. Ziel dieser Aushandlungen war es einerseits, mit den Aufführungen eine italienische Erfolgserzählung im Sinne des Risorgimento zu dokumentieren, und andererseits, Anspruch auf eine aktuelle internationale Führungsrolle auf dem Gebiet der Oper zu erheben. Es musste also eine italienische Identität ausgestellt werden, die das in den Augen der Welt einzige musikalische Exportprodukt auf einfache, attraktive, gelehrte und dennoch rentable Weise präsentierte, so Alessandra Fiori.⁴⁶

Ein erster Ordnungsversuch der aufzuführenden Opern erfolgte im Dezember 1886 durch Vertreter der musikalischen Elite Bolognas. Er steht vor der Konstituierung der zentralen Musikkommission (*Commissione musicale*) und diente als Vorlage für die Gründung dieser.⁴⁷ Die Begrifflichkeiten in der Kommissionsarbeit changieren zwischen *opere teatrali italiane*, *opere antiche* (alte Opern) oder *melodrammi* (Melodramen), worin sich umso deutlicher zeigt, dass die beiden Künste zusammengedacht wurden. In diesem ersten Ordnungsversuch wurden zwischen 1600 und 1888 sechs Etappen in unregelmäßigen Zeitabschnitten festgelegt. Die Periodisierung lässt einen etwas ratlos zurück, da sie keinen gängigen musikhistorischen Modellen zu folgen scheint. Lediglich der Beginn der Periodisierung im Jahr 1600 steht mit dem Datum der Uraufführung von Jacopo Peris *Euridice* als erster Oper überhaupt in Verbindung. Giuliemo Zuelli, Kommissionsmitglied und Dirigent am Teatro Comunale, hatte für die Aufführung dieses Werkes plädiert, um die Geburt des Melodramas in Italien vor den Augen der Welt und basierend auf der erzählten Geschichte zu bekräftigen.⁴⁸

46 Fiori: *Musica in mostra*, S. 40.

47 Protokoll, 12.12.1886. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 120.

48 Giuliemo Zuelli: Anhang A an das Protokoll vom 16.4.1887. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 120.

Diese periodisierende Ordnung sollte einer Erzählung dienen, die die gemeinsame Geschichte Italiens unterstreicht. Dies ist auch aus dem historischen Kontext zu verstehen: Wie der Historiker Axel Körner beschreibt, war das Musikleben im postunitären Italien, insbesondere in der Opernwelt, auf einem Tiefpunkt angelangt.⁴⁹ Das Land brauchte vermeintlich neuen Aufschwung, um auf internationalen Foren als ebenbürtig zu gelten. Man bediente sich, wie in der Risorgimento-Erzählung, des Narrativs eines vormals glorreichen Zeitalters, das durch ausländische Besatzungen und die Teilung des Landes verloren gegangen sei.⁵⁰ Dies wollte man über die postulierte Erfindung in Florenz durch Jacopo Peri und über das Aufzeigen entscheidender Neuerungen und der Entwicklung der Oper durch italienischen Einfluss erreichen. Das Problem bestand jedoch darin, dass eine Aufführung der *Euridice* während der Ausstellung keine Option war, da weder Notenmaterial noch versierte Sänger*innen verfügbar waren. Die Ordnung und systematische Aufführung von Stücken dieser Perioden wurde daher zugunsten einer exemplarischen Auswahl der für am gelungensten gehaltenen Beispiele aus dem 17. und 18. Jahrhundert aufgegeben. Ende November 1887 mündete dies in einem chronologisch geordneten Programm, in dem die Komponisten Niccolò Piccinni, Gaspare Spontini, Christoph Willibald Gluck, Giovanni Battista Pergolesi, Domenico Cimarosa, Giacomo Rossini, Richard Wagner und Giuseppe Verdi mit jeweils einem Werk vertreten waren.⁵¹

Die ersten zwei Zeitabschnitte der Chronologie vom Dezember 1886 waren in diesem Programm nicht mehr vertreten; der älteste Komponist dieser Zusammenstellung ist Piccinni (1728–1800). Somit beginnt die aufzuführende Geschichte nicht mehr um das Jahr 1600, sondern erst im dritten der ursprünglichen sechs beabsichtigten Zeitabschnitte. Während die hier ausgewählten »Anfänge« der aufgeführten Operngeschichte (bis auf Christoph Willibald Gluck, der aber inspiriert durch italienische Vorbilder sei)⁵² durchaus als »italienisch« gelesen

49 Axel Körner: »Music of the Future: Italian Theatres and the European Experience of Modernity between Unification and World War One«, *European History Quarterly* 41/2 (2011): S. 189–212.

50 Axel Körner: *The Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Fascism*. New York/Oxon: Routledge, 2009, S. 3.

51 Protokoll des Zentralkomitees (Comitato esecutivo), 24.11.1887. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 1B.

52 »Opere antiche e teatri vecchi«, *Giornale dell'Esposizione* 36 (1888): S. 282–283, hier S. 282.

werden können, fragt sich, warum die italienische Operngeschichte des 19. Jahrhunderts ausgerechnet durch Richard Wagners *Tristan und Isolde* repräsentiert werden sollte – wenngleich gemeinsam mit Giuseppe Verdi, dem Ehrenpräsidenten der Ausstellung, der das jüngste Beispiel abgibt und damit als höchster Entwicklungsstand der Erfolgsgeschichte definiert wird. Dennoch wäre eine neue Italienpremiere einer Wagner-Oper ein weiteres Spezifikum für Bolognas Selbstverständnis und Selbstdarstellung: Die Verbindung der Stadt zu dem deutschen Komponisten geht auf die erste Premiere einer Wagner-Oper in Italien überhaupt zurück, die Aufführung von *Lohengrin* 1871, auf die Wagners Ernennung zum Ehrenbürger Bolognas folgte.⁵³ Das Programm von November 1887 markiert also einerseits klar das »Italienische« der Operngeschichte, bekräftigt andererseits aber auch das Selbstverständnis als moderne Metropole, die mit Wagner gleichsam die Musik der Zukunft ausstellte. Dieses moderne Selbstbild, so Axel Körner, war Teil der Darstellung Italiens als Kulturnation nach der Einigung, zu der die zunehmende Internationalisierung des Opernrepertoires beitrug.⁵⁴

Ausgangspunkt für die nächste Ordnung waren finanzielle Gründe. Eine neue Kommission verwarf das Programm von November 1887 als nicht umsetzbar, setzte jedoch im gleichen Zuge eine neue Oper an den Beginn der Chronologie, nämlich Antonio Sacchinis *Edipo a Colonna*. Danach sollten lediglich Glucks *Alceste*, Pergolesis *Livietta e Tracollo* und Cimarosas *Il matrimonio segreto* folgen.⁵⁵ Nicht erst hier, aber hier besonders explizit, entbrannte ein aus der Musikgeschichte bereits bekannter Streit zwischen Gluckisten und Piccinnisten erneut. Francesco Biagi, Lehrer für Kontrapunkt am Liceo Musicale, sah im damit verbundenen Wegfall eines Werkes von Piccinni das Zugeständnis der musikalischen Unterlegenheit Piccinnis unter Gluck. Er gab aber zu bedenken, dass das Ordnungsprinzip und die Aufgabe der Ausstellung sei, ein möglichst genaues Bild der Musikgeschichte zu vermitteln. Die Auslassung Piccinnis käme einem Bekenntnis der Unterlegenheit Italiens gleich. Entsprechend bat man die Fachkommission der musi-

53 In der Ausstellung wurde Wagners Annahme- und Dankesbrief ausgestellt. Siehe *Catalogo ufficiale*, S. 132. Der Brief ist heute noch Teil der permanenten Ausstellung im Museo internazionale della musica in Bologna, in der Wagner gemeinsam mit Verdi einen nicht geringen Anteil Ausstellungsfläche erhält.

54 Körner: »Music of the Future«, S. 196.

55 Programmentwurf, 4.1.1888. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 55.

kalischen Aufführungen (Commissione tecnica), ein Ende 1887 neu eingesetztes Gremium zur Konkretisierung und Überwachung der Aufführungen, um die Aufnahme eines Werkes von Piccinni.⁵⁶ Trotz dieser Umstrukturierungen hatte die verworfene Programmversion von November 1887 durchaus einen Bezug zu den schließlich im Ausstellungsteil der Rotunde präsentierten Komponisten. In der Umsetzung jedoch waren Ausstellungs- und Aufführungsteil nicht mehr inhaltlich verbunden; ihr Verhältnis wird auch in gedruckten Ausstellungsmedien nicht thematisiert.

Wie das tatsächlich aufgeführte Programm des einstmaligen Großprojektes einer erlebbaren Operngeschichte von ihren Anfängen bis in die Gegenwart gestaltet war, ist durch ein großformatiges Aufführungsplakat dokumentiert.⁵⁷ Es dürfte den Eingangsbereich des Teatro Comunale geschmückt haben, in dem die Aufführungen stattfanden. Grafisch ist es wie ein Stammbaum angelegt: Die beiden »Eltern« Cimarosa bzw. *Matrimonio segreto* und Gluck bzw. *Alceste* führen zu Verdi bzw. *Otello*. Der Sprössling *Otello* dürfte nach der Uraufführung 1887 an der Mailänder Scala soweit bekannt gewesen sein, dass sein Platz in der aktuellen Spielzeit in Bologna keiner Erklärung bedurfte. Inwieweit die beiden »Vorfahren« als solche und mit der angestrebten Ausstellung von Gelehrsamkeit und Geschichtsverbundenheit verstanden wurden, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Jedoch wurden Details der Programmplanung sowie beinahe jedes angedachte, aber verworfene Projekt der Ausstellung in lokalen und teilweise auch überregionalen Zeitungen verbreitet, diskutiert, verrissen oder hämisch kommentiert.⁵⁸ Zumindest dem lokalen Publikum war somit bewusst, welche Intention hinter der Herbstsaison der Operaufführungen steckte.

56 Protokoll des Zentralkomitees (Comitato esecutivo), 8.1.1888. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 1B.

57 Plakat des Teatro Comunale Bologna für die Saison 1888/1889. Archiv des Teatro Comunale di Bologna.

58 Anlässlich der Ausstellung wurden allein drei Zeitungen gegründet: Neben dem *Giornale dell'Esposizione* entstand *Ehi ch'al scusa*, eine humoristische Zeitung mit hauptsächlich in Dialekt verfassten Beiträgen und Cartoons, sowie das studentische Journal *Bononia ridet*, das ebenfalls satirisch, aber oft prononciert berichtet. Zusätzlich sind in musikalischen Fachzeitschriften wie *L'arpa* oder der *Gazzetta musicale di milano* und in allgemeinen Tageszeitungen wie der *Gazzetta dell'Emilia* regelmäßig Berichte zu lesen.

Völlig neu ist jedoch ein im Plakat auffällig hervorstechendes Element: der *Pietro Micca*. Dieses Ballett aus dem Jahr 1873 vom Choreografen Luigi Manzotti mit Musik von Giovanni Ghitti verarbeitet die Geschichte des piemontesischen Soldaten Pietro Micca (1677–1706), der zur Verteidigung der Festung in Turin im Spanischen Erbfolgekrieg eine Sprengladung in einem Tunnel zündete und dabei starb. Das Thema des Balletts ergänzte somit hervorragend ein heldenhaftes Risorgimento-Narrativ, das passenderweise auch in der Heimatstadt der Königsfamilie angesiedelt ist. Aufgeführt wurde es im Anschluss an die Opern, jedoch nur bei 25 von den insgesamt 34 Operaufführungen.⁵⁹

Der grafischen Stammbaumdarstellung auf dem Saisonplakat entspricht auch die sprachliche Gestaltung der Aufführungsankündigungen im *Giornale dell'Esposizione*. In einer solchen wird Gluck zwar als nachdenkliches und sentimentales deutsches Genie (»pensoso e sentimentale genio germanico«) dargestellt, nicht jedoch ohne zu betonen, dass er inspiriert durch die italienische Tradition das deutsche Melodrama habe reformieren können. Der Ursprung des Melodramas wird so im gesprochenen Theater mit Musikbegleitung verortet. Erst die Gluck'sche Opernreform habe eine Verbindung zwischen Melodie und Harmonie geschaffen sowie dem Orchester eine echte Stimme verliehen. Deswegen sei Gluck der wahre und große Vater des modernen Melodramas und *Alceste* ein Vorläufer der Meisterwerke von Rossini und Wagner.⁶⁰ Der*die Verfasser*in führt also nicht nur die Vorgängerschaft und Verwandtschaft von *Alceste* zu Rossini und Wagner aus (Verdi wird nicht erwähnt), sondern auch das Schaffen des deutschen Geistes Glucks auf Inspiration durch italienisches Melodrama zurück. So wird dessen Auswahl noch einmal implizit gegenüber den Piccinnisten im Publikum legitimiert. Der Artikel vermittelt folglich zwischen den Intentionen der Kommission, eine lineare italienische Operngeschichte zu präsentieren, die den heute beliebten Werken den Weg bereite, und dem tatsächlichen Programm, das deutlich schmalere und nur fragmenthaft zustande kam.

59 Siehe die Plakate im Archiv des Teatro Comunale di Bologna.

60 »Opere antiche e teatri vecchi«, *Giornale dell'Esposizione* 36 (1888): S. 282–283, hier S. 282.

Auch die Räumlichkeiten sind, wie schon in Wien gesehen, Teil der Ausstellungsmedien, und zwar nicht allein durch ihre unmittelbare Errichtung ausschließlich für die Ausstellung. Auch ihre Innenarchitektur wurde sorgsam kuratiert und unterstützte das Ausstellungsnarrativ. Dies gilt im Besonderen für den großen Salon (*Salone*) im Palazzo della musica.

Den Innenraum des Palastes zierten unter anderem Büsten und Gemälde von als besonders wichtig erachteten Komponisten. Betrachtet man die Zielrichtung einer Operngeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, hätten sich diese museal anmutenden Räumlichkeiten für die Aufführung nicht zeitgenössischer Opern angeboten. Doch letztlich fanden alle Aufführungen im Teatro Comunale statt. Schon im Sommer 1887 hatte die Musikkommission mit der Stadt Bologna über die Aufführung der älteren Opern in diesem Theater statt im ausstellungseigenen großen Salon verhandelt. Als Bedenken gegen diesen Vorstoß wurde angeführt, dass das Publikum möglicherweise zu perfekte Orchesterklänge erwarten würde, die aber nur in modernen Opern zu finden seien.⁶¹ Trotz dieser Einwände überwogen für die Aufführungen im Teatro Comunale letztlich pragmatische Gründe, denn der Salon verfügte zwar über eine Orgel und eine leicht erhöhte Bühne, aber nicht über Bühnentechnik, Orchestergraben und Künstlergarderoben.⁶²

Eine weitere Ordnungsaufgabe blieb nach alledem die Festlegung der Reihenfolge der Produktionen. Auch hier werden nochmals implizite pragmatische Ordnungskriterien deutlich. Zum einen wurde argumentiert, dass im Mai und Juni viele Besucher*innen zu erwarten seien, deren Interesse an alten Opern begrenzt sei. Damit verzichtete man auf einen (chronologischen) Beginn der lebendigen Operngeschichte mit den älteren Opern, weil dem der festliche Charakter der Eröffnungsfeierlichkeiten entgegenstünde. Über diese Thematik erzielte man schnell Einigkeit und so wurde beschlossen, im Mai moderne Opern, im Juni und Anfang Juli Konzerte, im September historische Opern zu spielen und danach die normale Spielzeit beginnen zu lassen.⁶³

61 Protokoll 18.8.1887. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 120.

62 Siehe die Abbildungen in Basevi, Nottoli (Hg.): *Expo Bologna 1888*, S. 35.

63 Protokoll des Zentralkomitees (Comitato esecutivo), 8.1.1888. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 1B.

Als die Ausstellung im November 1888 ihre Pforten schloss, endeten damit die Ordnungsversuche der Kommission keineswegs, denn nun waren die administrativen Dokumente zu archivieren. Der Abschlussbericht, veröffentlicht 1890, war offensiv darum bemüht, die vermeintlichen Lücken im Bezug zum ursprünglichen Programm (präziser: zu einem der geplanten Programme) zu legitimieren und durch ein neues Framing zu schließen. Der Bericht zur Musikausstellung wiederholte die Programmversion vom Januar 1888 (*Alceste*, *Edipo a Colono*, *Il matrimonio segreto*, *Livietta e Tracollo* sowie *Tristan und Isolde*), ließ dabei aber sowohl das Ballett *Pietro Micca* als auch Verdis *Otello* aus.⁶⁴ Wie schon im gekürzten Opernprogramm wird dadurch Bolognas herausragende Rolle in der Operngeschichte und zugleich die Ausrichtung als europäische Moderne nochmals betont. Dies passt zu den Abwägungen während der Planung, ob die ausgewählten Werke zeitgleich an anderen europäischen Opernhäusern gespielt würden. Mit Häusern wie denjenigen in Paris oder München wollte man mithalten. Gemeinsam mit dem Programm der Frühjahrssaison 1888 am Teatro Comunale (Wagner: *Tristan und Isolde*, Bellini: *Puritani* und Bizet: *I pescatori di perle*) wurde dem Opern- und Ausstellungspublikum also keine gesamte italienische Operngeschichte hör- und erlebbar gemacht, sondern vielmehr Bolognas Verhältnis zu und ihr Anliegen an dieser Kunstform gespiegelt.

Stockholm 1897: Die Wiederauferstehung der Gustavianischen Oper und des »Theaterkönigs« im Medium der Wachsfigur

In der Selbstbezeichnung der Stockholmer Ausstellung erscheinen die »Schwesterkünste« in gegensätzlicher Reihenfolge wie in Wien: Die Ausstellung war eine für Theater und Musik (Teater- und musikutställningen). Ursprünglich wurde sie unter dem Titel »Theaterausstellung« geplant. Im Vorfeld der Nordischen Kunst- und Industrieausstellung lancierte der Schauspieler Emil Hillberg eine öffentliche Debatte, ob nicht auch die »dramatische schwedische Kunst« würdig sei, auf dieser

64 *Esposizione Emiliana del 1888 in Bologna. Relazione pubblicata a cura del Comitato generale*. Bologna: Zamorani e Albertazzi, 1890, S. XLII-XLIII.

»nordischen Weltausstellung« ausgestellt zu werden.⁶⁵ Opernchef Axel Burén nahm das Projekt unter seine Fittiche, insistierte aber, wie aus Sitzungsprotokollen hervorgeht, im gleichen Zuge auf die Erweiterung des Namens in »Theater- und Musikausstellung«. Und so hieß die Ausstellung denn letztlich auch, für die extra ein kleiner Pavillon – und zwar ein weiteres Mal mit einer Rotundenarchitektur – errichtet wurde.⁶⁶

Die Ausstellung war von einem sehr konkreten Ereignis der Stockholmer Stadtarchitektur motiviert, nämlich dem Abriss des sogenannten Gustavianischen Opernhauses, erbaut 1782 durch König Gustaf III. (1746–1792), um an seinem Platz das neue »Königliche Theater«, das Oscarische und bis heute bestehende Opernhaus zu errichten. Der Abriss des alten Opernhauses datiert auf das Jahr 1892, also gerade einmal fünf Jahre zuvor; die Eröffnung des neuen Hauses war für das Jahr nach der Ausstellung, mit Beginn der Spielzeit 1898/1899 vorgesehen.⁶⁷ Der Ausstellungspavillon sollte eine Art Wiederauferstehung des Foyers des Gustavianischen Opernhauses ermöglichen. Dazu verwendete man Friesgemälde aus dem alten Foyer und griff auf das damals verbreitete Ausstellungsmedium der Wachsfigur zurück.⁶⁸ Architektonisch stand die Ausstellung für alle, die das alte Gebäude aus eigener Anschauung kannten, somit imaginär unter dem Dach des Gustavianischen Theaters.

Unter dem Begriff »Theater« verbergen sich – geht man von Ausstellungsobjekten aus – vor allem Musiktheateraufführungen in der Nachfolge von Gustaf III., dem »Theaterkönig«. Die Ausstellung zentrierte sich um zwei Szenerien, die versuchten, die Gustavianische

65 Emil Hillberg: »Skulle icke den svenska teatern kunna och böra deltaga i 1897 års utställning?«, *Dagens Nyheter*, 7.1.1896.

66 Eröffnungsansprache Axel Buréns, Protokoll des Planungskomitees, 17.2.1896. Musik- och teaterarkivet Stockholm, A 663; Musik- och teaterutställningens arkiv. Zur Selbstdarstellung der Ausstellung siehe Molander: »Teater- och musikutställningen«. Zur Stockholmer Ausstellung insgesamt siehe Anders Ekström: *Den utställda världen. Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*. Stockholm: Nordiska museet 1994.

67 Molander: »Teater- och musikutställningen«, S. 263. Zur Geschichte der Gustavianischen Oper siehe Marie-Christine Skuncke, Anna Ivarsdotter: *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikedramatik*. Stockholm: Atlantis, 1998.

68 Zu Wachsfiguren als Ausstellungstechnologie im 19. Jahrhundert, u.a. in Panoptiken in Kopenhagen und Stockholm, siehe Mark B. Sandberg: *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton/Woodstock: Princeton University Press, 2003.



Abb.2: Theater- und Musikausstellung Stockholm 1897, Innensicht des Ausstellungspavillons, auf der rechten Seite die Darstellung der Oper *Gustaf Vasa*

Oper im Raum wieder lebendig zu machen. In der einen Szenerie überreicht Gustaf III. als lebensgroße Wachsfigur seinem Günstling Gustaf Mauritz Armfeldt die Schlüssel zu den »königlichen Spektakeln«. In der anderen sieht man die Schlusszene aus Johann Gottlieb Naumanns Oper *Gustaf Vasa* von 1786 (Abb. 2). Sie zeigt den Dynastiebegründer Gustaf I. Vasa im Jahr 1523 als Sieger über den dänischen König Christian II. und damit quasi die Geburtsstunde Schwedens als von Dänemark unabhängiges Königreich.

Die Ausstellung stellte also Musiktheater unter der Rubrik »Theater« aus. Es wird im Protokoll nicht erläutert, warum Burén auf das Anhängsel »und Musik« Wert legte, da die Inhalte von den Besucher*innen auch ohne die Bezeichnung »Musikausstellung« als angemessen für eine Ausstellung der Königlichen Theater verstanden worden wären. Ein möglicher Grund könnte darin bestehen, dass Burén die ebenfalls von Gustaf III. gegründete Musikaliska akademien (Musikalische Akademie) als Institution mit ins Boot holen wollte, die über viele potenzielle Exponate verfügte. Dessen ungeachtet finden sich wechselnde Bezeichnungen in Quellen und Zeitungsberichten.

Hinsichtlich der Frage nach Ordnungsmedien sind die Archivmaterialien aufschlussreich, die im Stockholmer Musik- und Theaterarchiv aufbewahrt sind. Sie stammen letztlich weitgehend von der Hand einer einzigen Person: Johannes Svanberg, Buréns Sekretär und offenbar in dessen Auftrag für Objektbeschaffung, Ordnung und Katalogisierung der Ausstellung zuständig. Er hatte die eingangs besprochene Systematik (siehe Abb. 1) im Vorfeld an mögliche Beiträge verschickt. Im Zuge des Ausstellungsaufbaus wurden Klassen und Gruppen ständig angepasst und verändert, wie ein Exemplar der Systematik mit handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen von der Hand Svanbergs zeigt.⁶⁹ Zunächst war auch eine gewerbliche Gruppe geplant worden, die allerdings bis auf Musikverlage und Schminke gestrichen wurde. Gewerbliche Interessen standen hier offenbar nicht im Vordergrund.

Svanberg, selbst leidenschaftlicher Theaterhistoriker, verfolgte jedoch noch ambitioniertere Ziele. So ließ er Fragebögen drucken und verschicken, mit dem Ziel, eine Statistik über das aktuelle Theaterleben in Schweden zu führen. Unter den erhaltenen, ausgefüllten Fragebögen stammen viele von Musiktheatertruppen, so beispielsweise von Hjalmar Meissner, der mit einem Tournee-Ensemble aus zwölf Chorist*innen und einem Streichquartett das bekannteste Werk der neuesten Richtung der italienischen Oper, des sogenannten »Verismo«, aufführte: *Pagliacci* (1890) von Ruggiero Leoncavallo.⁷⁰ Svanbergs Statistiken sind Berichten zufolge in Diagrammen oder ähnlichen Darstellungsmedien im Pavillon ausgestellt worden,⁷¹ von denen sich aber keine Spuren im Archiv fin-

69 »Bestämmelser och Program«, 1.5.1896. Musik- och teaterarkivet Stockholm, A 663; Musik- och teaterutställningens arkiv.

70 »Meddelanden. Lindéns Opera-Tournée under spelåret 1 juli 1895–1 juli 1896«, o.D. Musik- och teaterarkivet Stockholm, A 663; Musik- och teaterutställningens arkiv.

71 »Vidare en fullständig samling statistiska uppgifter om alla under spelåret 1895–1896 arbetande svenska teatersällskap, med förteckningar öfver deras personal och repertoar, exemplar av deras kontraktformulär och reglementen, samt till en del äfven porträttsamlingar [...].« (»Weiter eine vollständige Sammlung statistischer Angaben über alle im Spieljahr 1895–1896 aktiven schwedischen Theatergesellschaften, mit Verzeichnissen ihres Personals und Repertoires, Exemplaren ihrer Vertragsformulare und Reglements, teilweise einschließlich einer Sammlung von Porträts.« [Übersetzung S. R.-B.]) Molander: *Teater- och musikutställningen*, S. 256.

den.⁷² Dagegen sind die Karteikarten erhalten, mit deren Hilfe Svanberg die Objekte auswählte und für die auszustattenden Räume sortierte. Sie sollten offenbar als Grundlage eines gedruckten Katalogs dienen, der mangels Finanzierung nicht realisiert wurde. Dafür zerschnitt Svanberg ein Exemplar der handschriftlich geänderten Systematik und klebte es auf Karteikarten, um in der Kartei ein Spiegelbild der ausgestellten Objektgruppen zu erhalten.

Am Ende war es paradoxerweise nur die musiknächste Gruppe der Theater-und-Musik-Ausstellung, die in ein Museum überführt und damit als Ausstellungsensemble bewahrt wurde, nämlich eine Sammlung alter Musikinstrumente, die primär aus dem Besitz des Kopenhagener Sammlers Carl Claudius stammte. Sie ging in den Grundbestand des 1900 gegründeten Stockholmer Musikmuseums ein, während sich Svanbergs Traum eines schwedischen Theatermuseums zu seinen Lebzeiten nicht erfüllte.⁷³

Schlussbemerkungen

Was Theater und was Musik auf den Ausstellungen jeweils sein und wie sie ausgestellt werden sollten, war stark von dem institutionellen Standort und den Politiken der Ausstellungsverantwortlichen sowie innerhalb dieser Gruppe noch einmal erheblich von den Wissens-, Erfahrungs- und Machtbalancen unter den diversen Akteur*innen und Kommissionen abhängig. Demgegenüber waren Musik und Theater in der zeitgenössischen (Musik-)Theaterpraxis so eng verbunden, dass

72 Nur die ausgefüllten Statistikbögen befinden sich in Musik- och teaterarkivet Stockholm, A 663: Musik- och teaterutställningens arkiv.

73 Dabei handelt es sich um das Scenkonstmuséet (Bühnenkunstmuseum) in Stockholm. Ein Aufruf zur Gründung eines Musikmuseums aus dem Jahr 1899 ist überliefert. »Upprop till bildande af ett Svenskt Musikhistoriskt Museum«, 1.2.1899. Musik- och teaterarkivet Stockholm, Musikhistoriska muséets ämbetsarkiv, protokoll A 11. Auch Zeitungen riefen zur Gründung auf (z. B. Herman Sandström: »Musikhistoriskt museum«, *Stockholms Dagblad*, 17.11.1898). Am 7. November 1901 fand die Eröffnung statt. »Inbjudan att taga i betraktande Musikhistoriska Muséets utställning torsdagen den 7 november 1901 [...]«, 1901. Musik- och teaterarkivet Stockholm, Musikhistoriska muséets ämbetsarkiv, protokoll A 11. (»Einladung, die Ausstellung im Musikhistorischen Museum am 7. November 1901 zu betrachten« [Übersetzung S. R.-B.]).

sich beide Künste bei allen Ausstellungen im Endergebnis weitgehend vermischten. Nur im Bereich des Gewerbes gab es klar spezialisierte Branchen: etwa Musikinstrumente, Notendruck, Bühnentechnik, Dekoration. Im Mittelpunkt des Besucher*innenerlebnisses standen mit den Interieurs und den Aufführungen in Wien und Bologna sowie dem durch Wachsfiguren angereicherten wiederaufgebauten Foyer in Stockholm theatral aufgeladene, immersiv erfahrbare Ausstellungsräume, die sowohl für internationale Wissenskommunikation wie für »nationale« Selbstvergewisserung genutzt wurden.

Trotz dieser Unterschiede ist immer wieder zu beobachten, dass die Ausstellungsakteur*innen keine Mühen scheuten, um Musik und Theater im Medium der Ausstellung zu ordnen, dass aber paradoxerweise die Ergebnisse dieser Aushandlungen als überwältigende Unordnung erfahren wurden. Exemplarisch hierfür sei Hermann Bahrs bissiger Kommentar zur Anordnung der Wiener Ausstellung zitiert:

Ich kann nicht denken, das bunte Gewühle zu erzählen, von Bildern, Noten, Büchern, Schriften, Briefen, Zetteln, Memoiren, Programmen, Verordnungen, Karikaturen, Instrumenten, Masken, Kostümen, Requisiten, Modellen, Maquettes, Dekorationen, Schmuck, Flitter, Tand und allen Heimlichkeiten der Illusion. Selbst mit dem deutlichsten Kataloge wäre das schwer.⁷⁴

Für alle vier hier betrachteten Ausstellungen – Bologna 1888, Wien 1892, Paris 1896 und Stockholm 1897 – erweist sich letztlich die Oper als dasjenige Medium, das *nolens volens* die Unordnung der »Schwesterkünste« Musik und Theater ins hellste Licht der Ausstellungsbühne rückte.

74 Hermann Bahr: »Die internationale Musik- und Theater-Ausstellung in Wien«, *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit* 3/8 (1892): S. 837–843, hier S. 842.