

Stadtraum – Bühnenraum Wien als Kapitale in Josef Richters Bildergalerien

ROMANA FILZMOSE

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts fällt das Bild Wiens als Hauptstadt erstmals zusammen mit seiner Wahrnehmung als Großstadt. Die Darstellung als politische und soziokulturelle Kapitale eines Vielvölkerstaates wird jedoch zunächst nur in der Gebrauchsliteratur und der populären Druckgraphik erprobt. Mit einem Kaleidoskop der Hauptstadt eröffnete auch der Wiener Schriftsteller Johann Rautenstrauch 1786 seine satirische Broschürenreihe *Schwachheiten der Wiener*: „Welche Mannichfaltigkeiten der Physiognomien [sic]! Welche seltene Modelle von Körpern! Welcher Stof [sic] 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!“¹ Dieser Abschnitt aus Rautenstrauchs Wienbuch beschreibt gleichermaßen die urbane wie soziale Struktur Wiens, den *Grundriss* der Stadt, wie der Titel der Einleitung verrät: Das Gewirr von Gebäuden und Strassen, das Gewimmel von Menschen unterschiedlichster Herkunft und Standes prägen das Stadtbild. Rautenstrauch begeistert sich über die Vielfalt und den Kontrastreichtum des Großstadtlebens, die alle Sinne ansprechen und die Beschreibungslust affizieren.

Stadterfahrung ist per se ästhetische Erfahrung, wie Angelika Corbineau-Hoffmann in Hinblick auf die frühe Parisliteratur festgestellt hat.² In Paris begründete Louis-Sébastien Mercier einen neuen Typ der Großstadtliteratur,³ in dem das erste Mal großstädtische Paris und seine Erfahrungswelt Gegenstand der Betrachtung sind.⁴ Merciers Feuilletonsammlung *Tableau de Paris* erschien zuerst im *Journal des Dames* und wurde von 1781 bis 1788 in Amsterdam gedruckt. Bis 1790 sollen davon bereits 100.000 Stück verkauft worden sein.⁵

1 Arnold [Johann Rautenstrauch], *Schwachheiten der Wiener*. Aus dem Manuskript eines Reisenden. Wien 1784, S. 11.

2 Angelika CORBINEAU-HOFFMANN, Brennpunkt der Welt. C'est l'abrégé de l'univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780-1830. Bielefeld 1991 (Romania 6), S. 21.

3 Ebd., S. 23.

4 Ebd., S. 127.

5 Annette GRACZYK, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*. München 2004 (zugl. Univ. Habil. Marburg), S. 128. Zur Rezeption von Mercier in Deutschland, siehe William W. PUSEY, *Louis-Sébastien Mercier in Germany. His Vogue and Influence in the Eighteenth Cen-*

Vor Merciers Unterfangen waren Stadtbeschreibungen lediglich Teil von Chroniken, topographischen Tabellenwerken oder tauchten in Reiseliteratur auf.⁶ Mercier jedoch interessierte erstmals die soziokulturelle, städtische Lebenswelt, die „physiognomie morale de cette gigantesque capitale“, wie er in seinem Vorwort definiert.⁷ Sein Hauptaugenmerk fällt dabei auf die Schnelligkeit und Kurzlebigkeit der Stadterfahrung.⁸ Sein Blick auf die bewegte, sich in jedem Augenblick verändernde Stadt, in die sich jeden Moment neue Geschichten einschreiben und die alten überlagern, ist zum ersten Mal an der aktuellen Verfasstheit der Stadt interessiert.⁹

Etwa gleichzeitig mit Mercier in Paris beginnen in Wien Künstler und Literaten, die sich verändernde Stadt und ihre Großstadterfahrung darzustellen und zu beschreiben. Für die literarischen Wienbeschreibungen dient Merciers *Tableau de Paris* als wichtiges Vorbild, wie die Literaturgeschichte gezeigt hat.¹⁰ Jedoch beteiligen sich schon vor dem Erscheinen der literarischen *Wiener Tableaus* die Broschürenliteratur, die junge Wiener Druckgraphik und die Volksbühnen am Experiment Großstadtbeschreibung. Joseph Richters *Bildergalerien kirchlicher, klösterlicher und weltlicher Misbräuche* bieten dabei den einzigartigen und originellen Versuch, das ganze Spektrum der städtischen Lebenswelt in einer Medienkombination von Literatur, Druckgraphik und Theaterästhetik in einem Buch darzustellen, wie ich in diesem Beitrag vorschlagen möchte. Dabei bedient sich Richter – wie zu zeigen ist – Merciers Methode der Stadtbeschreibung, wie er sie zuerst 1773 in seinem Theateressay formulierte.¹¹ Zunächst ist jedoch chronologisch vorzugehen: Die Konstituierung der Hauptstadt Wien nimmt ihren Anfang in der Druckgraphik, wie in einem ersten Schritt skizziert werden soll. Darauf setzt eine rege literarische Auseinandersetzung in der Broschürenliteratur ein, die das neue Feld der Kapitalendarstellung weiter ausschreitet, dabei aber bei Einzelbeobachtungen bleibt, bis Richter seinen Synthesever-

tury. New York 1939 (zugl. Univ. Diss. New York), S. 43-45. Angelika CORBINEAU-HOFFMANN, An den Grenzen der Sprache – Zur Wirkungsgeschichte von Merciers »Tableau de Paris« in Deutschland. In: *Arcardia*, 27 (1992), S. 141-161.

6 CORBINEAU-HOFFMANN, Brennpunkt der Welt, wie Anm. 2, S. 127.

7 Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*. 1781, Préface, S. III-IV. Zitiert nach dem Digitalisat der zwölfbändigen Amsterdamer Ausgabe, 1783-1788, in der Bibliothèque nationale de France, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k89044d.notice_NUMM-89044, 24.11.2008.

8 Ebd., S. III

9 Ebd., Préface, S. X.

10 Kai KAUFFMANN, „Es ist nur ein Wien!“ Stadtbeschreibungen von Wien 1700-1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik. Wien 1994 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 29) (zugl. Univ. Diss. Berlin 1993), Kapitel II. Dabei folgen die Wiener Literaten freilich nicht nur Mercier. Zur Genese der Stadtmotive in der Wiener Stadtliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts, siehe ebd., S. 145-150.

11 Im deutschsprachigen Raum findet Mercier tatsächlich zuerst über seine Theaterstücke und den Theateressay Eingang. Siehe PUSEY, Louis-Sébastien Mercier in Germany, wie Anm. 5, S. 107-135, sowie den Anhang, der die deutschen Übersetzungen der Schriften Merciers auflistet.

such in den *Bildergalerien* unternimmt. Doch zunächst zurück zu Wien auf ihrem Weg zur repräsentativen Kapitale im Bild.

Wien als Kapitale

Wien, die Hauptstadt des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation und damals größte Stadt Mitteleuropas trat in den Künsten erst im letzten Drittel des 18. Jahrhundert Großstadt auf. In der detailgenauen Perspektivaufnahme Wiens mit ihren Vorstädten zeigt der Wiener Militärarchitekt Joseph Daniel von Huber Wien erstmals als eine mit London oder Paris vergleichbare Kapitale (Abb. 1). Die Perspektivaufnahme entstand seit 1769 im kaiserlichen Auftrag, lag 1774 als Federzeichnung vor und wurde 1778 gedruckt.¹² Auch wenn seine Wiendarstellung – anders als die Pläne von London und Paris – immer noch über einen darstellbaren Rand verfügt, ist die Stadt über ihre Mauern hinausgewachsen und stellt Wien und sein Umland bis zur äußersten Grenze des Linienwalls als einheitlichen Stadtraum dar.

Als Hauptstadt eines Vielvölkerstaates hatte Wien bis zum 17. Jahrhundert neben den politisch gleichrangigen Residenzen Prag, Graz und Innsbruck den Status einer „*prima inter pares*“.¹³ Das Interesse der Habsburger für Wien hatte sich bis dahin vor allem auf die Befestigungsanlagen und die Förderung der darstellenden Künste konzentriert. Erst Kaiser Karl VI. begann mit den ersten großen urbanistisch-dynastischen Baumaßnahmen in Wien, die sich zunächst aber auf den Ausbau der Hofburg und die Verwaltungsbauten konzentrierten.¹⁴ Gleichzeitig mit den kaiserlichen Bauten entstanden die Stadtpaläste des Hochadels, die das städtebauliche Gefüge stärker prägten, als die monarchische Stadtarchitektur.¹⁵ Als weitere Voraussetzung für die Genese der Metropole Wien hatte Kaiserin Maria Theresia nach Karl VI. die Zentralisierung und Bürokratisierung des Reichs vorbereitet, sodass bis zum letzten Drittel des Jahrhundert neben dem mächtigen Hof mit seinem Beamtenapparat und der Kirche, ein kapitalistisches Bürgertum mit den entsprechenden Angeboten im Dienstleistungsbe-

12 Joseph Daniel von HUBER, Perspektivplan von Wien mit ihren Vorstädten, 1769-1773, 1778 Druck, Kupferstich und Radierung, 3,5x4,1 m, Wien Museum. Siehe zuletzt Sándor BÉKÉSI, Die aufgeräumte Stadt. Urbaner Wandel und Wiens Image-Produktion bei Artaria im 18. Jahrhundert, in: Reingard Witzmann/Sándor Békési (Hg.), *Schöne Aussichten. Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria. Kat. Ausst. Wien 2007*, S. 29. Ders., Die aufgeräumte Stadt als Bild: zur Image-Produktion Wiens im späten 18. Jahrhundert. In: *Die alte Stadt*, 34 (2007), S. 267-282.

13 Grete KLINGENSTEIN, Vienna nel settecento. Alcuni aspetti. In: *Quaderni Storici* 27 (1974), S. 803-813, hier S. 808.

14 Hellmut LORENZ, Vienne, la ville-résidence de l'empereur. In: Alexandre Gady (Hg.), *De l'esprit des villes. Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières, 1720 – 1770*. Nancy 2005, S. 291-295.

15 KLINGENSTEIN, Vienna nel settecento, wie Anm. 13, S. 810.

reich entstehen konnte.¹⁶ Auf diese Weise waren in der Verwaltung und Verfassung des Staats die Voraussetzungen Wiens zur Hauptstadt angelegt worden, die bis zum letzten Drittel des 18. Jahrhundert langsam Fürchte trugen. Allerdings erschien das bauliche Gefüge der Stadt trotz der kaiserlichen Bauprojekte veraltet und von den großartigen städtebaulichen Anlagen der Großstädte London und Paris weit entfernt. So wie London und Paris die politischen, ökonomischen und kulturellen Zentren eines Reichs bildeten, wollte nun auch Wien als Kapitale des Vielvölkerstaats wahrgenommen werden. Damit wuchs aber auch der Wunsch nach einer Hauptstadt auf repräsentativer Ebene.

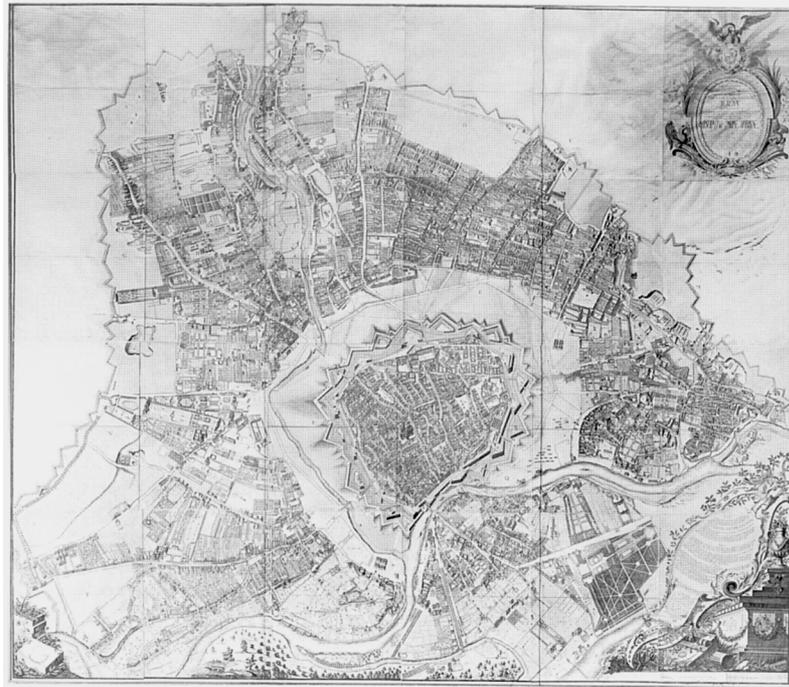


Abbildung 1: Joseph Daniel von Huber, Perspektivplan von Wien mit ihren Vorstädten, 1778

[Bildquelle fehlt]

Hubers Stadtaufnahme sollte das Kartenmaterial für städtebauliche Großprojekte, wie der 1770 begonnenen Schleifung der Stadtbefestigung und der Glacisbauung bilden. Projekte, die tatsächlich erst gut hundert Jahre später umgesetzt

¹⁶ Leslie BODI, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung, 1781-1795*. 2. erw. Aufl. Wien/Köln/Weimar 1995 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 6) (zuerst Frankfurt a. M. 1977), S. 69-72.

werden sollten.¹⁷ Wie Sándor Békési vorschlägt, steht der Plan aber auch am Anfang einer Reihe von Stadtdarstellungen, die den urbanistischen Großstadtsanspruch im projektierten, aber nicht umgesetzten Stadtraum in Form von Plänen und Stadtansichten propagieren.¹⁸ Etwa gleichzeitig mit Hubers Plan beginnt die Firma Artaria, die in Wien Bücher verlegte und einen florierenden Graphikhandel betrieb, mit dem Druck einer überaus erfolgreichen Vedutenfolge, die Wien ebenfalls als weitläufige Großstadt darstellt und die Stadt mit ihren Vororten als zusammenhängenden Stadtraum visualisiert.¹⁹ Die Plätze Wiens erscheinen als großzügig angelegte Orte der Promenade, wie zum Beispiel in Carl Schütz' *Ansicht des Grabens* von 1782 (Abb. 2).²⁰ Der Graben galt in den 1780er Jahren als elegantester Platz im Zentrum Wiens. Der Platz öffnet sich über den Leopoldsbrunnen und die Pestsäule nach Nordwesten gegen den Kohlmarkt. Um einen Eindruck der Größe des Platzes zu suggerieren, dehnt Schütz die Häuserreihen und spannt den Himmel großzügig über der Szene auf. Gleichzeitig eröffnet er detailreich Einblicke in das Warenangebot der Läden und Schaufenster im Bildvordergrund.

Für die Darstellung des neuen Verständnisses als Kapitale verändert sich nicht nur die urbanistische Struktur Wiens, sondern es vervielfältigt sich auch das soziale Staffagerepertoire: Das traditionelle, höfische Stadtpublikum wechselt sich mit Figuren aus dem Bürgertum und der Arbeiterklasse ab. So beispielsweise auf der rechten Bildseite, wo zwei Männer den Leopoldsbrunnen reinigen. Links wiederum, an der Ecke zur Dorotheerstraße, lungern zwei „Stutzer“²¹, die das Treiben auf der Straße beobachten und kommentieren. Diese schreibfreudigen Stadtbeobachter sind längst zur Modeerscheinung geworden als sie Schütz in seine Vedute aufnimmt. Der Wiener Schriftsteller Leopold Alois Hoffmann beschreibt sie so beispielsweise 1781 in seiner *Wiener Stutzergalerie*: „Wer nur immer seiner phisignomischen Nase zu nahe kömmt, wird phisignomisch anatomirt, analisirt, rezensirt. Der Hauptstandort seiner menschenkenne-

17 Zusammen mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Grundrissplan Joseph Naglers. BÉKÉSI, *Die aufgeräumte Stadt* wie Anm. 12, S. 28.

18 Ebd., S. 28.

19 Mit der Ansicht des „Stock am Eisen Platzes“ startet die Folge 1779 im Zentrum der Stadt. Bis 1798 sollte sie auf 56 Blätter anwachsen, die bis ins 19. Jahrhundert neu aufgelegt wurden. Zuletzt Reingard WITZMANN, *Stadtbild – Menschenbild. Die Veduten-Folge von Carl Schütz, Johann Ziegler und Laurenz Jansch 179-1798*. In: WITZMANN/BÉKÉSI, *Schöne Aussichten*, wie Anm. 14, S. 12-26, hier S. 18-19.

20 Carl SCHÜTZ, *Ansicht des Grabens gegen den Kohlmarkt, 1782, 1. Zustand, Kolorierter Kupferstich und Radierung, 329x425 mm (beschnitten)*. Bez. u. dat. u. l. „Nach der Natur gezeichnet und gestochen von C. Schütz in Wien, 1781.“ Betitelt u. m. „Ansicht vom Graben gegen den Kohlmarkt. Vue du Graben vers le Kohlmarkt. / Cum Priv. S. C. M. Zu finden in Wien bey Artaria Compag.“ Wien Museum.

21 So bezeichnet in Koepfels Besprechung der Vedute. Johann Gottfried KOEPEL, *Anzeige neuer Kupferstiche von Wien*. In: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 13. Heft 1783, S. 7.

rischen Studien hat er auf dem Graben gewählt, dem Sammelplatz aller großen Geister. [...] Alle Vorübergehenden fühlen seinen Beobachtungsgeist und seinen Witz. [...] Kein Gesicht kann da unbephiognomirt durchkommen, und wo es angeht, kramt er gern seine galanten Zoten aus. Er wird ziemlich oft mit seinem Witz kräftig zurückgeeselt und geflegelt, aber das kümmert ihn nicht. Vielmehr spricht er, sind das lauter willkommene Bemerkungen, und im nächsten Lustspiel, das er schreiben will, wird ihm dieser und dieser Charakter trefflich zu statuten kommen.“²²



Abbildung 2: Carl Schütz, Ansicht des Grabens gegen den Kohlmarkt, 1782
[Bildquelle fehlt]

Der Stutzer, der seine Inspiration aus der städtischen Erfahrungswelt zieht, und bereit ist, jegliche Beobachtung unter die Leser oder auf die Theaterbühne zu bringen, steht beispielhaft für das literarische Leben der frühen 1780er Jahre in Wien. Die Themen der Wiener Schriftsteller sind eng mit dem in den Veduten geschilderten Stadtbild von Wien verbunden.²³ Das Vokabular der Kapitale fächert jedoch erst die literarische Lokal- und Sittensatire weiter auf.

²² Leopold Alois HOFFMANN, Wiener Stutzergalerie, Erste Reihe, Wien 1781, S 60. Zit. nach Kauffmann, „Es ist nur ein Wien!“, wie Anm. 10, S. 188.

²³ Die künstlerischen Freiheiten, wie sie die erweiterte Pressefreiheit 1781 bringt, wird mit ihrem Ende seit den 1790er Jahren auch in der Ansichtenreihe deutlich: die Staffage der 1790er Jahre erstarrt und schrumpft. Die raisonnierenden, lesenden, müßiggängerischen Stadtbewohner verschwinden wieder. WITZMANN, Stadtbild – Menschenbild, S. 26.

Wien als Kapitale in der Broschürenliteratur

Als 1781 die bislang scharfe Zensur mit der erweiterten Pressefreiheit gelockert wurde, folgt jene kurze, literarisch überaus produktive Phase, die als „Broschürenflut“ berühmt geworden ist. Nachdem die habsburgischen Kronländer seit dem Mittelalter keine nennenswerte Prosa mehr hervorgebracht hatten, finden und verbessern die Wiener Schriftsteller jetzt innerhalb kürzester Zeit ihren Stil und erreichen ein Niveau, auf dem sie auch den internationalen Vergleich nicht scheuen, wie Leslie Bodi in seiner grundlegenden Studie zur Wiener josephinischen Prosa zeigt.²⁴ Ein Schwerpunkt innerhalb dieser Broschüren bildet dabei die Wiener Sitten- und Lokalsatire, die zu Hunderten erscheinen und gierig gelesen werden. Der Schriftsteller Aloys Blumauer liefert 1782 in seinen *Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung und Litteratur* einen wertvollen kritischen Überblick und listet einige Titel auf: „Ueber die Stubenmädchen in Wien. Ueber die Kammerjungfern. Ueber die Bürgermädchen. Ueber die Halbfräulein. [...] Ueber die Kaufmannsdienner. Ueber die Schneider. Ueber die Bäcker. Ueber die Peruckenmacher. [...] Ueber den [sic] Kleiderpracht auf dem Prater. [...] Ueber die Hetze. Kasperl, das Insekt unseres Zeitalters. Ueber das Nationaltheater. [...] Ueber das Gratulieren. [...] Ueber den grossen Brand in der Magdalena-Kirche. [...] Ueber die Bruderschaften. Ueber die Kirchenmusik. [...] Ueber die Reliquien, Opfer und Mirakelbilder. Von der Abschaffung der Weihnachtmetten. Ueber die Universität in Wien. [...]“²⁵

Die schnell und billig gedruckten kleinen Schriften bilden also ein „ziemlich vollständiges Repertorium über Wien“, wie Blumauer weiter bemerkt. „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.“²⁶ Die Broschüren verbindet Tagesaktualität und die Bindung an Wien: Von den josephinischen Reformmaßnahmen bis zum Papstbesuch kommen tagespolitische Themen ebenso zur Sprache, wie die Schilderungen von städtischen Typen und des städtischen Lebens. Vom politischen Großereignis bis zur Haltung von Haustieren, vom Besuch der Messe bis zur Kleidung der Stubenmädchen, jeglicher Aspekt des städtischen Lebens ist beschrieben und wird in Gegenschriften kommentiert und widerlegt.

24 BODI, Tauwetter in Wien, wie Anm. 12, hier S. 138-152. Zum Kulturhauptstadtanspruch im Vergleich mit den reichsdeutschen Städten, siehe 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, 21, 1996, S. 27-65.

25 Aloys BLUMAUER, *Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung und Litteratur*. Wien 1782, S. 5-7. Zit. nach KAUFFMANN, „Es ist nur ein Wien!“, wie Anm. 10, S. 167.

26 BLUMAUER, *Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung und Litteratur*, S. 8. Zit. nach KAUFFMANN, „Es ist nur ein Wien!“, wie Anm. 10, S. 168.

In Hunderten von Einzelschriften erschreiben sich die Wiener Schriftsteller ihre Großstadt. Sie entwickeln typische Stadtbewohner und konzentrieren ihre Schilderungen auf die immer gleichen Orte, wie den Graben. Die rasch fortschreitende Zeit, die Mercier zum *Tableau de Paris* motivierte, hatte auch Wien erfasst und den Wunsch geweckt, die raschen Veränderungen des städtischen Lebens einzufangen und zu beurteilen.

1784 beginnt Josef Richter in seinen *Bildergalerien katholischer, klösterlicher und weltlicher Misbräuche*, die in den Broschüren entstandenen Beschreibungssplitter der Kapitale Wien in einem Buch zusammenzufassen und wagte dabei erstmals die Verbindung von Text und Bild. Richters *Bildergalerien* sind als einzige der Wiener Stadtbeschreibungen und lokalsatirischen Schriften der 1780er Jahre illustriert. Damit verbinden sie mit der Großstadtbeschreibung und dem Stadtbild im Medium der Buchillustration zwei junge lokale Gattungen und öffnen dem Experimentierfeld der Großstadtbeschreibung einen weiteren Darstellungsmodus.²⁷

Die Konstituierung der Stadt in Richters Bildergalerien

Als Obermayer veröffentlichte Josef Richter 1784 die *Bildergalerie katholischer Misbräuche* und noch im gleichen Jahr die *Bildergalerie klösterlicher Misbräuche*.²⁸ 1785 erschien die *Bildergalerie weltlicher Misbräuche* unter dem Pseudonym *Pater Hilarion, Exkapuziner* als „Gegenbild“.²⁹ Die drei Bände verbindet ihr einheitlicher Aufbau.³⁰ Auf den Titelkupfer mit der Vorrede folgen jeweils zwanzig Kapitel. Jedem Kapitel ist ein Kupferstich vorangestellt, der am Ende des je-

27 Die 1766 gegründete Wiener Kupferstecherakademie bildete die erste lokale Generation von Kupferstechern aus. Graphik musste nun nicht mehr ausschließlich importiert werden, sondern konnten auch erstmals vor Ort in Auftrag gegeben werden. Vgl. Reingard WITZMANN, Kunst, Spiel, Bildkonsum. Zur Soziologie der populären Druckgraphik in Wien. In: Papierspiel und Bilderbogen. Aus Tokio und Wien 1780-1880. Kat. Ausst. Wien Museum 1997, S. 65-75.

28 [Joseph RICHTER], *Bildergalerie katholischer Misbräuche. Von Kupfern und anpassenden Vignetten*, Frankfurt/Leipzig [Wien] 1784. In der *Satirischen Bibliothek* ist eine gekürzte Neuausgabe erschienen, die auf fast alle Kupferstiche und die Erklärungen der Kupfer verzichtet, München 1913. Ich beziehe mich auf die Ausgabe in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar. [Joseph RICHTER], *Bildergalerie katholischer Misbräuche. Von Kupfern und anpassenden Vignetten*. Frankfurt/Leipzig 1784. OBERMAYER [Joseph RICHTER], *Bildergalerie klösterlicher Misbräuche eine nötige Beylage zur Bildergalerie katholischer Misbräuche. Mit Kupfern und anpassenden Vignetten*. Frankfurt/Leipzig [Wien] 1784. Digitalisat der Oxford University, <http://books.google.com/books?id=RuMFAAAAQAAJ&hl=de>, 24.11.2008.

29 [Joseph RICHTER], *Bildergalerie weltlicher Misbräuche ein Gegenstück zur Bildergalerie katholischer und klösterlicher Misbräuche. Von Pater Hilarion, Exkapuzinern. Mit Kupfern und anpassenden Vignetten*. Frankfurt/Leipzig [Wien] 1785. Faksimileausgabe in den *bibliophilen Taschenbüchern*, Dortmund 1977. Zur Verfasserfrage, siehe KAUFFMANN, „Es ist nur ein Wien!“, wie Anm. 10, S. 200, Anm. 1.

30 In den Texten des zweiten und dritten Teils der *Bildergalerien* nimmt Richter außerdem immer wieder auf die vorhergehenden Bände Bezug.

weiligen Abschnitts erklärt wird. Die Kupferstiche sollen vom Wiener Stecher Johann Ernst Mansfeld stammen.³¹

In den *Bildergalerien der kirchlichen und klösterlichen Misbräuche* beschreibt Richter die katholischen Traditionen und die Gewohnheiten der kirchlichen Autorität in bester josephinistischer Satire.³² Die Kupferstiche verweben dabei die religiösen Gewohnheiten der Wiener mit einem breitem Spektrum städtischer Orte: Sie zeigen Prozessionen und Feste auf städtischen Plätzen, lassen Kleriker in privaten Wohnungen auftreten, und zeigen die Stadtbewohner in Kirchen und Kapellen. Diesen Aspekt der städtischen Lebenswelt erweitert die *Bildergalerie der weltlichen Misbräuche* im dritten Band mit den profanen Themen.

Kai Kauffmann hat in seiner Studie zur Wiener Stadtbeschreibung auf die Konzeption der *Bildergalerien* als zusammenfassende Broschürenreihe verwiesen.³³ Die *Bildergalerien kirchlicher und klösterlicher Misbräuche* erheben den Anspruch, einen Überblick über die zahlreichen Einzelbroschüren klerikalischen Inhalts zu bieten, die *Bildergalerie weltlicher Misbräuche* über die Schriften profanen Inhalts.³⁴ Die Form der Bildergalerie entstammt dabei jedoch nicht der Broschürenliteratur, sondern vermischt die Tradition der barocken Narrensatire mit dem Argumentationsschema der klassischen Rhetorik.³⁵ Die Gliederung der *Bildergalerien katholischer und klösterlicher Misbräuche* hält sich dabei noch konventionell an die Struktur des Kirchenjahres. Dagegen umfasst das Inhaltsverzeichnis der *Bildergalerie weltlicher Misbräuche* zwar den Themenkreis der sozialsatirischen Broschürenliteratur, ihr Ordnungsschema scheint jedoch assoziativ: „Ueber Neujahrwünsche. Ueber Trauer. Ueber die Ehen. Ueber Hochzeiten. Ueber Kindlmahl und Kindbettvisit. Ueber Rangstreit. Ueber Titulaturen. Ueber Kleidertracht. Ueber Komplimente. Ueber das Fahren in Städten. Ueber Bibliotheken. Ueber Apotheken. Ueber Kartenspiele. Ueber Lotterie. Ueber Gefäng-

31 Die Illustrationen zur Neuausgabe von Pezzls Grazer Neuausgabe stammen zum Teil aus Richter Misbräuchen. Gugitz und Schlossar nahmen die plausible Zuschreibung ohne Kommentar durch die Bildunterschriften vor. Johann PEZZL, Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josephinischen Zeit, Gustav GUGITZ und Anton SCHLOSSAR (Hg.). Graz 1923.

32 Die beiden ersten Bände sind vor dem Hintergrund der Kloster- und Ordensaufhebungen der josephinischen Zeit zu sehen. Die scharfen Satiren zeugen vom offenen Klima in dieser Zeit der Zensurlockerung. Beispielsweise teilt Richter die Mönche im „Vorwort“ der *Bildergalerie klösterlicher Misbräuche* in zwei „Hauptklassen“: in die in Höhlen und Einöden wohnenden Sarabaiten und die über das Land „kriechenden“ Gyrovagen. Es handelt sich um eine Anspielung auf Ignaz von Borns 1783 erschienene *Monachologie nach Linné'scher Methode oder Naturgeschichte des Mönchthums*, die das Linnésche Ordnungsschema in einer bissigen Satire auf das Mönchswesen übertrug. Zur Monachologie, siehe BODI, Tauwetter in Wien, wie Anm. 16, S. 331-335.

33 KAUFFMANN, „Es ist nur ein Wien!“, wie Anm. 10, S. 200.

34 Siehe auf die ersten beiden Bände Bezug nehmend [RICHTER], *Bildergalerie klösterlicher Misbräuche*, wie Anm. 28, S. 5.

35 KAUFFMANN, „Es ist nur ein Wien!“, wie Anm. 10, S. 202.

nisse. Ueber Promenaden. Ueber Tanzsäle. Ueber Erziehung. Ueber Schauspiele. Ueber Handwerksmisbräuche.“

Der Anspruch, die Vielfalt der josephinischen Broschürenliteratur systematisieren zu wollen, erscheint hier ebenso ironisiert, wie die Erklärungen im Stil barocker Exempelkataloge. Im Gegenteil, die Inhalte der Kapitel entsprechen genau den in den Broschüren besprochenen städtischen Themen. Richter erhebt an keiner Stelle den Anspruch einer Stadtbeschreibung. Wien wird mit keinem Wort erwähnt. Durch die Wiederholung der städtischen Themen entlarven sich jedoch die postulierten allgemeinen Missbräuche als Wiener Lokalgewohnheiten für den Leser.³⁶ Statt einer Syntheseleistung reproduziert seine Kapitelanordnung den Kontrastreichtum und die Vielfalt der städtischen Erfahrung.

Ein fingierter Verfasser, der sich als intimer Kenner der Stadt vorstellt, führt den Leser durch das Buch. Dieser gewisse „Pater Hilarion, Exkapuziner“ behauptet, in seiner langen Berufslaufbahn die Wohnungen aller Stände besucht und die Missbräuche des ganzen sozialen Spektrums erlebt zu haben.³⁷ In der Figur des Paters ist eine bissige Parodie auf einen einfältigen Kapuziner mit der des Stadtbeobachters verbunden. Die Bedeutung, die dem Verfasser als Führer durch die Missbräuche zukommt, wird bereits in der Einleitung zur *Bildergalerie kirchlicher Misbräuche* deutlich: „Man hat diesem Werk den Namen: *Galerie* gegeben, weil die katholischen Misbräuche gleichsam als Bilder aufgestellt sind, durch die der Leser in kurzen Kapiteln bald in ernsten Betrachtungen, bald an der Hand der Satire geführt wird.“³⁸

Der dazugehörige Titelkupfer öffnet den Blick auf eine Galerieszene (Abb. 3). Unter dem Bildtitel „Galerie katholischer Misbräuche“ ist zwischen Prozessionsfahnen ein Bildnis eines Kapuziners angebracht, das den Inhalt der „Sammlung“ als katholisch kennzeichnet. An der Wand des ersten Raums erscheinen schemenhaft angedeutet die Kupferstiche des ersten Bands als gerahmte Galeriebilder. Vor diesen Bildern erhalten zwei Interessierte eine Führung von dem durch einen Schlüsselbund gekennzeichneten „Galerieinspektor“. Hinter ihnen gibt die Szene den Blick auf einen weiteren Raum frei, der die Alltagsgegenstände der Missbräuche in Schaukästen aufstellt: Während rechts liturgische Kleidung hängt, ist in dem Schauschrank am hinteren Ende des Raums, zwischen Reliquiengefäßen und Heiligenattributen, sogar eine Variante des Veronikatuchs zu sehen.

Der Titelkupfer der „Galerie weltlicher Misbräuche“ (Abb. 4) hat die zweiteilige Anordnung der Bildergalerie übernommen, aber stark reduziert. Das Bildnis eines Ratsherrn auf dem nackten Tonnengewölbe bezeichnet die Samm-

36 Vgl. ebd., S. 202. Der eindeutige Wienbezug findet beispielsweise bereits in der Rezension der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* Erwähnung. *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Bd. 1, 9, 1785, S. 41-42.

37 [RICHTER], *Bildergalerie weltlicher Misbräuche*, wie Anm. 29, S. 5.

38 [RICHTER], *Bildergalerie katholischer Misbräuche*, wie Anm. 28, Vorrede, S. 12.

lung der Missbräuche profanen Inhalts, welche offensichtlich weniger reichhaltig ausgestattet ist als die kirchliche. Die Schaukästen sind diesmal in den ersten Raum gerückt. Der linke Schrank ist der Männermode gewidmet und zeigt Haarschleifen, Hüte und Mäntel, während links Bouffanten, Hauben und Hüte die weibliche Mode vertreten.



Abbildung 3: Johann Ernst Mansfeld (?),
Titelkupfer der *Bildergalerie katholischer Misbräuche*, 1784
[Bildquelle fehlt]

Die Reduzierung der dargestellten Objekte auf den Bereich der Mode, gibt der satirischen Überblendung mit naturhistorischen Illustrationen und Schausammlungen Raum. In der Wiener Broschürenliteratur ist diese Form der Persiflage seit der 1783 erschienenen *Monachologie* des Wiener Schriftstellers Ignaz von Born legendär.³⁹ Damals hatte Born in einer parodistischen Variation von Linnè

³⁹ Siehe Anm. 32.

Systema naturae die Ordenstracht der Mönche zu klassifizieren versucht und entsprechend mit Schaubildern versehen. In den Kupferstichen der *Bildergalerien katholischer, klösterlicher und weltlicher Missbräuche* vervielfältigt Richter das eine Übersicht vermittelnde Schaubild nun zu einer *Bildergalerie* und verwendet es erstmals als Gegenstand der Beschreibung städtischer Sitten.

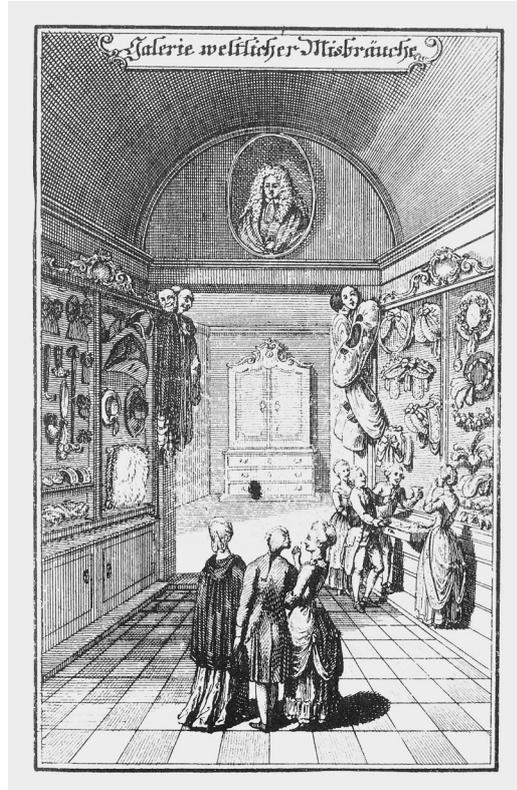


Abbildung 4: Johann Ernst Mansfeld (?),
Titelkupfer der *Bildergalerie weltlicher Misbräuche*, 1785
[Bildquelle fehlt]

In dieser deutlichen Verwendung von Bildern und Bildbegriffen für die Vermittlung der städtischen Erfahrungswelt knüpft Richter an Louis-Sébastien Merciers Tableaunkonzept an. Ausgangspunkt der Überlegung ist dabei, dass sich Richter weniger auf das *Tableau de Paris* bezieht, indem Mercier bewusst auf Illustratio-

nen verzichtet,⁴⁰ sondern auf die Methode der Beschreibung, wie sie Mercier für das Theater entwickelt hat. Bevor also wieder auf Richters *Bildgalerien* zu kommen ist, soll der folgende Abschnitt zunächst Merciers Tableaubegriff skizzieren.

Das Tableau als Methode der Stadtbeschreibung

Wissen systematisch gegliedert und geordnet in Form des Tableaus zur Übersicht und Darstellung zu bringen, erlebt seine große Konjunktur im 18. Jahrhundert.⁴¹ Das Tableau entwickelt sich aus dem Tafelbild und erscheint seit der Mitte des Jahrhunderts als Tabelle, Liste oder Verzeichnis in zahlreichen naturkundlichen, ökonomischen, geschichtlichen, staats- und landeskundlichen Darstellungen, allen voran in den berühmten Schau- und Gewerbetafeln von Diderots *Encyclopedie*.⁴² Aus diesen *Tableaux* des Wissens entstehen selbstständige Formen in den Künsten.⁴³ Das theatralische Tableau entwickelt Diderot für seine Reformierung des Theaters.

Mercier jedoch wird mit der systematischen Tradition des Begriffs brechen und mit dem Tableau eine offene Hülle für die Beschreibung der Stadt konzeptionieren: Sein Tableaunkonzept beschreibt weniger eine neue Gattung, als vielmehr eine Methode der Kollage, um die Vielfalt des soziale Spektrums zur Darstellung zu bringen. Sein sogenanntes ‚literarisches Stadtttableau‘ begründet die Großstadtliteratur.

Seinen Tableaubegriff leitet Mercier aus dem Theater ab, genauer gesagt aus der neuen Konzeption des Dramas und des theatralischen Tableaus, wie sie von Denis Diderot 1758 in *De la poésie dramatique* und 1757 in *Entretiens sur le Fils Naturel* entwickelt worden ist.⁴⁴ Wie Karlheinz Stierle betont hat, unterscheidet sich Diderots von Merciers Konzeption des Dramas aber im Wesentlichen in der Auffassung des Tableaubegriffs: Das Tableau bezeichnet bei Diderot jenen spannungsvollen Höhepunkt des Stücks, der alle Handlungsstränge zu einem pantomimischen Ausdrucksbild zusammenführt. Diderot entlehnt sein Tableaunkonzept der Malerei und findet die ideale Umsetzung seines Konzept

40 1787 erscheint in Yverdon in der Schweiz ein *Tableau de Paris ou Explication de différentes figures gravées à l'eau forte, pour servir aux différentes éditions du tableau de Paris par Mr. Mercier* betitelter Band des Kupferstechers Anton Balthasar Duncker, der als Supplementband des *Tableau de Paris* vertrieben wird und Kupferstiche mit Erläuterungen im Stile Merciers enthält. Paul THIEL (HG.), Nachwort. In: *Tableau de Paris. Bilder einer Grossstadt in Radierungen von Balthasar Anton Dunker nebst Erläuterungen, die auf die nämlichen Kapitel im Werk von Louis-Sébastien Mercier verweisen*. Berlin 1989, S. 201-241, hier S. 312-217. Mercier distanziert sich energisch und versucht, sich gegen die Raubkopie zu wehren. Vgl. Léon BÉCLARD, Sébastien Mercier. Sa vie, son oeuvre, son temps. Paris 1903, S. 628.

41 Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*. Paris 1966, S. 89. GRACZYK, *Das literarische Tableau*, wie Anm. 5, S. 12-13.

42 Dazu der umfassende Überblick ebd., Kapitel I.2.

43 Annette Grasczyk unterscheidet hier das theatralische und das literarische Tableau. Ebd., S. 15.

44 Dazu ausführlich ebd., Kapitel II, S. 78-107.

auch nicht im Theater, sondern als Kritiker der Genregemälde von Jean Baptiste Greuze.⁴⁵

Mercier, der zahlreiche erfolgreiche Dramen verfasst hatte, verarbeitete Diderots Tableaukonzept 1773 in seinem Essay *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, verlagerte jedoch inhaltlich den Schwerpunkt. Ihn interessiert die Soziologie des Menschen in all ihren Schattierungen und nicht die Darstellung der bürgerlichen Ideale wie bei Diderot. Wo Diderot den Anschluss des bürgerlichen Dramas an den klassischen Gattungskanon sucht, fordert Mercier Aktualität und Realitätsnähe. Wo Diderot die Darstellung gemeingültiger Ideale verlangt, sucht Mercier in das aktuelle Tagesgeschehen einzugreifen. Mercier tritt dabei wie Diderot als Reformator auf, der den erzieherischen Wert der Theaterästhetik aktivieren will. Die Großstadt Paris kann mit ihrer Konzentration von Leidenschaften den aufmerksamen Dramatiker hierfür mit einer Überfülle von Ideen für wahrhaftige Geschichten aus dem realen Alltag versorgen.⁴⁶

Während das Tableau bei Diderot die Zeit anhalten lässt und die Schauspieler zu einem Gemälde, dem *tableau* erstarren, dient Mercier das Tableau als komprimierendes „Konzept der Beschreibung“.⁴⁷ Auf der Bühne könnte die aktuelle menschliche Lebenswelt in Szenen – *tableaux* – übereinander gelagert zur Darstellung gebracht, zugleich beschreiben und moralisieren, anprangern und amüsieren, wie er am Ende seines Essays ausführt: „Le Drame peut donc être tout-à-la-fois un tableau intéressant, parce que toutes les conditions humaines viendront y figurer; un tableau moral, parce que la probité morale peut et doit y dicter ses lois; un tableau du ridicule et autant plus avantageusement peint, que le vice seul en portera les traits; un tableau riant, lorsque la vertu après quelques traverses jouira d'un triomphe complet; enfin un tableau du siècle, parce que les caractères, les vertus, les vices seront essentiellement ceux du jour et du pays.“⁴⁸

Die „physiognomie morale“ der Stadt, wie Mercier sie später im *Tableau de Paris* umsetzt, konzipiert er hier in Fortsetzung von Diderots Schautafeln als Tableau des menschlichen Wesens.⁴⁹ Für die Darstellung der sozialen Ausprägungen des Menschen eignete sich als Form am besten das Drama, wobei ein einzelnes Bühnenstück dieses ehrgeizige Projekt sprengen würde. Aber das Theater als Institution, so sein Ideal, wäre in der Lage, die unzähligen Ausprägungen des Lebens in ebenso vielen Dramen zu versammeln. Als Dramatiker hat Mer-

45 Ebd. S. 92-96.

46 Louis-Sébastien MERCIER, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*. Amsterdam 1773, S. 179. Zitiert nach dem Digitalisat der Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k89039t NUMM-89039>, 24.11.2008. Das schönste ungeschriebene Buch hätte für ihn außerdem Paris zum Gegenstand. Ebenda, S. 181.

47 Karlheinz STIERLE, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München/Wien 1993, S. 118.

48 MERCIER, *Du Théâtre*, wie Anm. 49, S. 105.

49 GRACZYK, *Das literarische Tableau*, wie Anm. 5, S. 130.

cier sein enzyklopädisches Tableauprogramm nicht lange weiterverfolgt. Seine Überlegungen zum Theatertableau jedoch setzt er im *Tableau de Paris* um.

Zum Gegenstand erklärt, lässt sich das neuartige Phänomen der Großstadt allerdings nicht mehr durch die alten literarischen und dramatischen Gattungsschemen darstellen. Zu vielschichtig und beziehungsreich sind die Geschichten, die sie bietet. Erst das Medium Buch ermöglicht ihm die Umsetzung genau dieses von der Stadt evozierten Nebeneinanders: verschiedene Gattungen und Darstellungsmodi können als unzählige *tableaux* miteinander kombiniert und übereinander gelagert werden, ohne Rücksicht auf einen dramatischen Handlungsverlauf nehmen zu müssen. Das Tableau als Organisationsform von Wissen dient Mercier auf diese Weise nur noch als Leitmotiv, dessen Form er aber aufbricht. In diesem Zusammenhang bezeichnet das Tableau eine Methode der Kollage, um die Erfahrungssplitter des menschlichen Lebens zu versammeln.⁵⁰

Merciers Tableaunkonzept in Richters Bildergalerien

In Wien artikuliert Joseph Richter dieses enzyklopädische Anliegen zur Beschreibung des städtischen Erfahrungsspektrums in der „Erklärung des allegorischen Titelkupfers“ der *Bildergalerie weltlicher Missbräuche*: Nachdem er die wenigen, auf die Modekritik bezogenen Objekte angesprochen hat, wendet er sich denjenigen „verborgenen Schränken“ seiner Galerie zu, die im Kupferstich durch den großen Kasten an der Stirnseite des zweiten Raumes angedeutet sind:⁵¹ Hier sind die schriftlichen Zeugnisse der Missbräuche der Gerichte, der pädagogischen Anstalten, der Erzieher und der Zünfte aufbewahrt. Für den Betrachter unsichtbar, gibt es eine exemplarische Büchersammlung und ein geheimes Fach mit militärischen Verfehlungen. Damit erhebt Richters *Bildergalerie* den Anspruch einer vollständigen Sammlung, die das politische, ökonomische und soziokulturelle Wissen seiner Zeit bewahrt. Die Aufzählung der „verborgenen“, also nicht visualisierten Fächer ist dabei nicht nur als Hilfsmittel für das Darstellungsproblem zu lesen, dass man eine Sammlung nicht vollständig in einem Kupferstich in einer Buchillustration abbilden kann.

Denn es genüge für die Abbildung der profanen Welt nicht mehr, die im Band enthaltenen Kupferstiche lediglich als gerahmte Galeriebilder an der Wand

50 Ebd., S. 131-132. Zu Beginn des *Tableau de Paris* steht ein „Paris“ betitelter Beitrag in der Rubrik *Tableaux* im *Journale des dames*. Als 1781 der erste Band erscheint, ist aus dem „Plural [...] ein Singular geworden,“ wie Annette Graszyk zusammenfasst. Das Tableau ist „aus der vermischten Rubrik der Sammeltitle für eine Vielzahl von Themen und Darstellungsformen [entstanden], die einen einzigen, aber eine ganze Welt in sich fassenden Gegenstand, nämlich Paris, zur Erscheinung bringen sollen.“ Ebd., S. 134. Am Ende zählt das „Tableau de Paris“ 1050 Kapitel, die jedes für sich Miniaturen von Paris sind und die Einsicht, dass der Schlusspunkt zwangsläufig ein willkürlicher ist.

51 [RICHTER], *Bildergalerie weltlicher Misbräuche*, wie Anm. 29, S. 21-24, hier S. 22.

zu wiederholen, wie dies noch im Titelkupfer der *Bildergalerie katholischer Missbräuche* der Fall war. Die offenen Kästen der Mode sind deutlich in den Vordergrund gerückt und präsentieren sich offenkundig als Schautafeln. Diese Form der Präsentation wird in den schwierig zu visualisierenden juristischen, pädagogischen und ökonomischen Missbräuchen weiter verfolgt, aber in die Sprache übertragen. Die Kupfererklärung beschreibt die unsichtbaren schriftlichen Zeugnisse als in Fächern schichtartig übereinander gelagert: Wo der Umfang und die Beschaffenheit der Sammlung die Grenzen der Darstellbarkeit in der Buchillustration sprengt, springt der Text ein.⁵² Dabei stellt sich der Titelkupfer in der traditionellen Form des Galeriebildes dar. Der Text jedoch überlagert diese bekannte Bildkomposition humoristisch, beispielsweise wenn von der im Vergleich überreichen katholischen Sammlung die Rede ist oder betont auf das Versteckte und Unsichtbare verwiesen wird.

Durch diese Verschränkung von Bild und Bilderläuterung evoziert Richter eine vollständige Sammlung der Sitten seiner Zeit. Dieses Anliegen einer Gesamtdarstellung verbindet ihn hier mit Mercier. In den einzelnen Kapiteln wird er diesen Anspruch auch tatsächlich weiter verfolgen können, indem er Mercier beim Wort nimmt und seine Stadterfahrungen mit Bühnenerfahrungen assoziiert, wie nun abschließend am Beispiel des ersten Kapitels gezeigt werden soll.

Das erste Kapitel trägt den Titel „Ueber das Neujahr und andere Gratulationen“ und behandelt den Brauch der Wiener Lieferanten, zu Neujahr ihre Kunden zu beschenken. Im Text verweist Richter auf die alljährlich damit verbundenen finanziellen Nöte des Mittelstands und prangert die durch Geldgeschenke beförderte Korruption an.⁵³ Der vorangestellte Kupferstich (Abb. 5) zeigt den Missbrauch des Gratulierens in einer Straßenszene: Von einem leicht erhöhten Standpunkt aus, ist der dichte Kutschenverkehr auf einem städtischen Platz zu beobachten. Links am Bildrand ist gerade eine Kutsche umgekippt, während sich an einem Hauseingang rechts Gratulierwillige drängen.

Die „Erklärung des allegorischen Kupfers“ füllt zwei Seiten und gliedert sich in fünf Punkte (Abb. 6). Sie beschreibt insgesamt vier kleine Szenen, die aus dem im Bild gezeigten Straßenbild entwickelt sind. Richter leitet den Text ein, indem er eine Stadtkulisse entwirft: „1. Ein sehr grosser Platz, auf dem sich die

52 In den Kapiteln wird diese enge Kombination von Bild und Text konsequent weiterverfolgt. Jeden Abschnitt eröffnet ein Bild, auf das die Abhandlung zum Thema folgt. Als Scharnier erläutert und ergänzt die Bilderklärung Bild und Text. Wie eng Richter mit dem Kupferstecher Mansfeld zusammenarbeitet und Bild und Text kombiniert, wird am Anfang des zweiten, „Ueber die Trauer“ betitelten Kapitels deutlich: „Der Kupfer im ersten Theil der Bildergalerie, wo die Wache dem Todten ins Gewehr tritt, und der Universalerb den Bart über die Augen hinaufzieht, damit ihn die Leute nicht lachen sehen, hat mich durch eine sehr natürliche Verbindung der Ideen auf den Gedanken geführt, ein Kapitel über die Trauerkleidung zu schreiben.“ Ebd., S. 38.

53 Ebd., S. 25-35.

Kutschen durchkreuzen. Viele Gratulanten lassen sich im Sessel tragen, andere laufen zu Fuß mit ihren Glückwünschen herum.“⁵⁴



Abbildung 5: Johann Ernst Mansfeld (?), Ueber das Neuejahr und andere Gratulationen, Kupferstich zum 1. Kapitel der *Bildergalerie weltlicher Misbräuche*, 1785.
[Bildquelle fehlt]

Der große, verkehrsreiche Platz situiert die Darstellung in die Metropole Wien. Richter beschreibt zahlreiche Fußgänger, die im Bild so nicht dargestellt sind. Dieser freie Umgang mit der Beschreibung setzt sich fort: „2. Ein armer Fiacre wird von einer Herrschaftskutsche über den Hauffen geworfen. Die Gratulanten kriechen zum Wagenschlag heraus. Der herrschaftliche Kutscher lacht, und auch die Umherstehenden finden es spassig, daß dem armen Fiacre die Gläser zer-schlagen sind, und sich ein Gratulant das Gesicht verschnitten hat.“⁵⁵

⁵⁴ Ebd., S. 36.

⁵⁵ Ebd., S. 36.

Im Bild ist davon lediglich die umgeworfene Kutsche rechts im Bild zu sehen, aus der gerade einer Frau geholfen wird. Aus der Kutsche im Bildnis imaginiert Richter eine kleine theatrale Szene, wie sie im Drama nicht darstellbar wäre, aber aus der Stadterfahrung vertraut ist. Die Bilderläuterung leistet dabei, was weder reine Prosa noch die Buchillustration zu leisten vermögen: Sie eröffnet kleine Straßenszenen, die durch die Nummerierung zu *Szenenbildern* werden. Stadterfahrung wird damit für den Leser als Bühnenerfahrung vorstellbar.

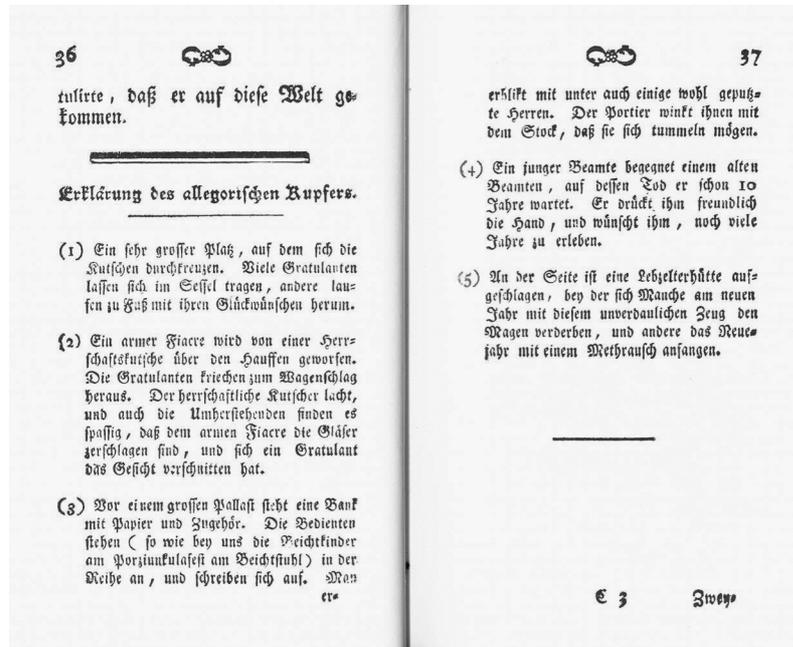


Abbildung 6: Josef Richter, Erklärung des allegorischen Kupfers des 1. Kapitels, in: *Bildergalerie weltlicher Misbräuche*, 1785.

[Bildquelle fehlt]

In den Kupferstichen der zwanzig Kapitel der *Bildergalerie weltlicher Misbräuche* verarbeitet Richter das ganze Spektrum der Stände und umreißt die ökonomischen, kulturellen, pädagogischen wie sozialen Fragen seiner Zeit. Sie stellen Kontraste in Doppelszenen gegenüber, wie im Abschnitt über die Kindbettvisite, zeigen öffentliche Promenaden und private Studierstuben, adelige Salons und die Spielsucht der Arbeiter. Richters Prosaabschnitte führen die vorgestellten Misbräuche in einen allgemeinen Zusammenhang. Seine Bilderläuterungen jedoch haben nicht nur die erwähnte Scharnierfunktion inne, sondern sie multiplizieren

das gezeigte Spektrum. Diese Kombination ermöglicht Richter die Schichtung verschiedener Darstellungsebenen und Inhalte und erzeugt genau jenes „tableau intéressant“ Merciers, das gleichzeitig das Sittenbild der gegenwärtigen Welt zeichnet, die Laster anprangert, sie karikiert und ironisiert mit einem moralischen Erziehungsanspruch verbindet, – jenes *tableau* der gegenwärtigen Welt also, das Mercier im Theater verwirklicht sehen wollte.

Leslie Bodi hat in seiner Studie zur Prosa der josephinischen Zeit immer wieder unterstrichen, wie eng die Wiener Autoren mit dem Theater verbunden waren:⁵⁶ Im Theater und in der Musik konnte Wien tatsächlich den Rang eines internationalen Zentrums für sich in Anspruch nehmen. Das Wiener Nationaltheater brachte internationale Stücke zur Aufführung und pflegte neben dem Deutschen, französisch, italienisch und spanisch als Bühnensprachen. Gleichzeitig blühte die Volkskomödie auf den Vorstadtbühnen und den Stegreiftheatern, die das politische Tagesgeschehen ebenso darstellungswürdig fand, wie lokale Merkwürdigkeiten und Skandale und jede öffentliche Anmaßung unmittelbar durch den scharfen Blick des Hanswurstes kommentierte.⁵⁷ Der Theaterbesucher und Dramatiker Richter fand in der Volkskomödie eben keine „literarische Kunstform“ vor, sondern mit Leslie Bodi „[...] lebendiges Theater, [...] Spielstücke, die in dieser Form [zur Aufführung gebracht] nur in einer Großstadt entstehen können, deren Publikum sich fast unterschiedslos für das Theater interessiert.“⁵⁸

In der Wiener Theaterkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts erscheint Merciers Theateressay, so gelesen, als erlebte Aufführungspraxis. Anfangs wurde gezeigt, wie Wien sich als Hauptstadt und Zentrum zu konstituieren beginnt und wie sich das Bild der Hauptstadt zuerst in der Druckgraphik und dann in der Gebrauchsliteratur als Bild des hauptstädtischen Lebens herausbildet. Die in den unzähligen Broschüren besprochenen Themen dieser neuen Erfahrungswelt sind untrennbar mit den auf der Bühne aufgeführten Geschichten verbunden. Richters *Bildergalerie* versucht erstmals, diese unterschiedlichen Medien und Gattun-

56 BODI, *Tauwetter in Wien*, wie Anm. 16, S. 102-103. Die „besten Wiener Gesellschaftsromane der Zeit [sind] in stilistischer Hinsicht völlig vom Theatererlebnis und der Technik des Theaters durchdrungen.“ Lesli BODI, *Wiener Volkskomödie und Roman im 18. Jahrhundert*. In: *Neoheleicon*, 1, 1973, S. 129-168, hier S. 143.

57 BODI, *Tauwetter in Wien*, wie Anm. 16, S. 102-103. Siehe grundlegend Otto ROMMEL, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*. Wien 1952. Andrea Sommer-Mattis, *Theater in Wien vom 16. zum 18. Jahrhundert*. In: Karl Vocelka/Anita Traninger (Hg.), *Wien. Geschichte einer Stadt*. Wien/Köln/Weimar 2003, Bd. 2: *Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*, S. 507-524.

58 BODI, *Tauwetter in Wien*, wie Anm. 16, S. 102. Vgl. Timms ähnliche Beobachtung für das ausgehende 19. Jahrhundert. Edward TIMMS, *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven/London 1986, S. 4.

gen visuell in einem Buch — einem Bild der Stadt — zu verbinden.⁵⁹ Sein Syntheseversuch ist umfangreicher, als er eingesteht. Mercier lieferte ihm als Dramatiker wie als Stadtdenker ein ästhetisches Leitmotiv, das er lokalspezifisch modifizierte. Mit der Satire verwendet er ein bei Mercier verpönte aber für das Wiener Publikum zwingendes notwendiges Stilmittel,⁶⁰ dass die *Bildergalerien* aufgrund der in Wien tief verwurzelten humoristischen Tradition konsumierbar werden lässt und sie zugleich deutlich lokalspezifisch charakterisiert.⁶¹ Den neuen Gegenstand der städtischen Lebenswelt verwebt er durch seine Szenenbeschreibungen und Bühnenbilder mit der für das Wiener Publikum vertrauten Theaterästhetik. Dadurch ist die Darstellung der Großstadt nicht nur erst rezipierbar, sondern trägt auch zur Konstituierung des Großstadtbewusstseins der Wiener bei.

Merciers für Paris entwickelter Ansatz des Stadttableaus entstand im Theaterkontext und stellt Stadterfahrung per se als ästhetische Erfahrung dar.⁶² Vor dem Erscheinen der eigentlichen Wiener Stadtbeschreibungen fanden die Wiener Literaten in diesem Bezug zum Theater die Struktur für die Beschreibung ihrer Stadt. Richters Versuch einer so engen Verschränkung von Text, Bild und Theaterästhetik ist ein einmaliger Versuch geblieben, der sich auf dem Experimentierfeld Großstadtliteratur nicht durchsetzen wird.⁶³

59 Richter experimentiert in seinen Texten häufiger mit dem Theatererlebnis. Bodi weist auf Richters Text *Die Regierung des Hanswurstes. Eine Komödie aus dem vorigen Jahrhundert. (Aus dem Leibstuhl eines alten Präsidenten)* von 1786, der sowohl als Pamphlet als auch als Theaterstück gelesen werden kann. BODI, Wiener Volkskomödie und Roman, wie Anm. 60, S. 161.

60 Mercier betont im Vorwort ausdrücklich, dass er die Satire für seinen Anspruch ungeeignet findet. MERCIER, *Tableau de Paris*, wie Anm. 7, 1781, Préface, S. XI.

61 BODI, *Tauwetter in Wien*, wie Anm. 16, S. 110-113.

62 GRACZYK, *Das literarische Tableau*, wie Anm. 5, S. 126.

63 Kurze Zeit später werden der eingangs erwähnte Rautenstrauch in den *Schwachheiten der Wiener* zusammen mit den Schriftstellern Johann Pezzel in der Broschürenreihe *Skizze von Wien* und Joachim Perinet in den *Annehmlichkeiten und Aergernissen der Wiener* Richters Bemühungen fortsetzen. Auch sie wählen Merciers *Tableau de Paris* zur Vorlage ihrer Stadtbeschreibungen. Jedoch folgen sie seinem Weg ohne mit unterschiedlichen Gattungen zu experimentieren und begründen das sogenannte literarische *Wiener Tableau*. KAUFFMANN, „Es ist nur ein Wien!“, wie Anm. 10, S. 210-246. Siehe auch CORBINEAU-HOFFMANN, *An den Grenzen der Sprache*, wie Anm. 5, S. 146. Die Wiener Rezeptionsgeschichte setzt für sie allerdings erst mit Johann Pezzels *Neuer Skizze von Wien*, 1805 ein. Ebd., S. 157-158.