

Berufstheater in Brünn

1668–1733



Margita Havlíčková



OPERA UNIVERSITATIS MASARYKIANAE BRUNENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA

SPISY MASARYKOVY UNIVERZITY V BRNĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Číslo 402

muni
PRESS

Margita Havlíčková

BERUFSTHEATER IN BRÜNN
1668–1733



Masarykova univerzita
Brno 2012

Übersetzung: Eva Hudcová und Christian Neuhuber

Redaktion: Christian Neuhuber

Rezensenten: Prof. PhDr. Václav Cejpek
Mgr. Vladimír Maňas, Ph.D.

© 2012 Margita Havlíčková
© 2012 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8220-5 (online : pdf)
ISBN 978-80-210-6051-7 (taschenbuch)
ISSN 1211-3034

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Einführung	9
Zur Untersuchungsproblematik	13
Die Anfänge des barocken Berufstheaters in Brünn in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts	19
Heinrich Rademins Theateraufführungen in Brünn	54
Das Berufstheater in Brünn in der ersten Hälfte der 1720er Jahre	75
Theatertopographie der königlichen Stadt Brünn bis 1733	97
Angelo Mingottis Opernhaus in der ständischen Reitschule	105
Das Opernhaus ‚In der Taffern‘	114
Der Bau des städtischen Opernhauses ‚In der Taffern‘ im Jahr 1733	121
Zur Baugeschichte der städtischen Taverne in den Jahren 1600–1733	144
Schlusswort	159
Summary	160
Literatur	161
Quellen	165
Personenregister	166
Bildbeilagen	169

Vorwort

Die vorliegende Studie zur Geschichte des barocken Berufstheaters in Brünn ist eine grundlegend überarbeitete und ins Deutsche übertragene Fassung meiner Habilitationsschrift *Profesionální divadlo v královském městě Brně 1668–1733* aus dem Jahr 2009. Die Idee zu dieser Arbeit kam mir beim täglichen Blick aus dem Fenster meines Büros auf den Kapuzinerplatz, wohin wir 1994 mit der Theatergeschichteabteilung des Mährischen Landesmuseums übersiedelt waren. Das baufällige Gebäude der Redoute, das ein Jahr zuvor geschlossen worden war, provozierte mich durch sein klägliches Dasein, aber auch durch seine Vergangenheit, die mir weitgehend unbekannt war. Als ich jedoch nach der Fachliteratur griff, um mehr über die Theatergeschichte auf dem Krautmarkt zu erfahren, staunte ich über die mangelhaften, verwirrenden und widersprüchlichen Angaben der meisten Autoren. So entschied ich mich in den Archiven nach den Anfängen des Berufstheaters zu forschen. Wie weit ließ es sich zurückverfolgen, wer war daran beteiligt? Erst dadurch entstand vor mir schrittweise ein komplexes, an Ereignissen und Persönlichkeiten überraschend reiches Bild des Theaterlebens in der mährischen Landeshauptstadt. Ein Theater, das seine eigenständige Struktur besaß, zugleich aber auch das breite Spektrum des mitteleuropäischen barocken Berufstheaters wesentlich ergänzte.

Ohne die Hilfe vieler, denen mein großer Dank gebührt, wäre ich nicht im Stande gewesen meine Arbeit zu verfassen. An erster Stelle möchte ich die Angestellten des Archivs der Stadt Brünn nennen, namentlich vor allem PhDr. Hana Jordánková, Mgr. Veronika Wihodová und PhDr. Libor Blažek. Jordánková machte mich etwa auf die Bürgermeisterakten aufmerksam, in denen ich so manche Gesuche von Komödianten entdeckte, die in diesen Beständen noch keiner vor mir gesucht hatte. Sehr erkenntnisreiche und nicht genug zu schätzende Unterstützung brachten mir die Konsultationen mit PhDr. Adolf Scherl, Csc. und mit Dr. Bärbel Rudin, M.A., die mir auch manche Ergebnisse ihrer eigenen Forschung überließ. Zudem möchte ich mich bei Mgr. Jaroslav Blecha für die wertvollen Ratschläge zur Problematik des barocken Puppentheaters bedanken sowie für die Hilfe bei der Anfertigung der Bildbeilagen. Herrn Prof. Václav Cejpek und Mgr. Jana Petřicová sei für die Hilfestellung bei der Übersetzung und Deutung besonders schwieriger Passagen in der deutschen Amtskorrespondenz des 17. und 18. Jahrhunderts gedankt. Meine Kollegin aus der Theatergeschichteabteilung des Mährischen Landesmuseums, Mgr. Andrea Jochmanová, PhD. las den tschechischen Text und half mir

wesentlich bei den Korrekturen, als sich meine Arbeit ihrem Ende näherte. Mein Dank gehört auch den Angestellten des Museums der Stadt Brünn, der Leiterin der Fachtätigkeitssektion PhDr. Jana Svobodová; weiter möchte ich mich bei PhDr. Jana Kolavíková, Mgr. Jindřich Chatrný und PhDr. Pavel Košťál für ihre Freundlichkeit und Zuvorkommenheit bedanken, mit der sie mir Informationen und Material bereitstellten. Dafür danke ich auch PhDr. Kateřina Svobodová aus der Mährischen Galerie.

Meinen Söhnen bin ich vor allem für die Geduld dankbar, mit der sie meinen klafterlangen Deutungen lauschten, die ich immer dann hielt, wenn es nötig war, mich in den komplizierten Lebensgeschichten der barocken Komödianten zu orientieren. Mein Sohn Jakub, studierter Historiker, half mir nicht nur einmal bei der Interpretation und Präzisierung geschichtlicher Fakten des Barocks. Dank seiner Bereitschaft, die Archivmaterialien mit der Kamera aufzunehmen, konnte der Bildteil entstehen. Mein Sohn Jan übersetzte das Resümee ins Englische. Mein Dank für beharrliche persönliche Unterstützung und psychische Energie, deren ich bei der Niederschrift dieses Buchs so sehr bedurfte, gehört nicht zuletzt den Kolleginnen aus der Theatergeschichteabteilung des Mährischen Landesmuseums Helena Šedá und Eva Herzánová.

Einführung

Ziel meiner jahrelangen Forschungen war es, eine umfassende, quellenbasierte Geschichte des barocken Berufstheaters in Brünn vorzulegen, die den Zeitraum vom Ende des Dreißigjährigen Kriegs bis zum Bau bzw. zur Inbetriebnahme des städtischen Opernhauses im Jahr 1733 umfasst. Den Anfang setze ich mit 1668, denn meinen Recherchen zufolge stammt aus diesem Jahr der erste Eintrag, der von der Anwesenheit reisender Komödianten in Brünn zeugt. Zudem ist ab diesem Zeitpunkt eine mehr oder weniger kontinuierliche Reihe von Aufführungen nachweisbar, die das professionelle Theater zu einem untrennbaren Bestandteil des Lebens der Stadtbewohner werden ließen. Unberücksichtigt lasse ich bewusst eines der bekanntesten und oft erwähnten Dokumente über eine Gruppe englischer Komödianten, die dem Brünner Kardinal Franz Seraph von Dietrichstein vom Breslauer Bischof Erzherzog Karl von Habsburg in einem Brief empfohlen wurde, und dies nicht nur, weil die Datierung 1617 nicht mit der von mir untersuchten Epoche übereinstimmt. Zum einen lassen sich die Auftritte der englischen Schauspieler unter der Leitung John Greens in Brünn nicht nachweisen, zum anderen – und das halte ich für noch wichtiger – weicht ihr gelegentliches Engagement in den privaten Diensten eines hohen Kirchenaristokraten wesentlich vom Alltag der deutschen Wandertheatertruppen ab, die unter Beachtung bestimmter durch die weltliche und kirchliche Obrigkeit gesetzter Auflagen von Stadt zu Stadt zogen und ihre Kunst ohne Unterschied jedem boten, der daran Interesse fand.

Meine Aufmerksamkeit richtet sich zunächst auf jene Wanderschauspieler, die im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die mährische Hauptstadt kamen, und ich stelle sie möglichst vollständig dar, da dieses Kapitel der Brünner Theatergeschichte noch nie ausführlicher bearbeitet wurde. In der folgenden geschichtlichen Etappe, die ungefähr das erste Drittel des 18. Jahrhunderts umfasst, konzentriere ich mich auf einige ausgewählte Persönlichkeiten des Berufstheaters im mitteleuropäischen Raum, die auch in Brünn wirkten. Es sind dies Balthasar Brumbach, Heinrich Rademin, Joseph Anton Stranitzky, Franz Albert Defraigne, Carl Joseph Nachtigall, Joseph Anton Geißler, Gottfried Prehauser und Ludwig Ernst Steinmetz. Den bedeutenden Theaterdirektor Felix Kurz, Vater des berühmteren gleichnamigen Bernardon-Erfinders, erwähne ich nur flüchtig, obwohl sein Wirken zeitlebens mit Brünn verbunden war; doch geht es markant über die Zeitgrenze hinaus, die ich bei meinen Untersuchungen ziehe. Kurz' Theatertätigkeit in Mähren und Böhmen ist jedoch dermaßen umfangreich, dass sie eine selbstständige Bearbeitung verdient

hätte. Ebenfalls unberücksichtigt lasse ich das Puppentheater und seine Prinzipale, namentlich Heinrich Dietrich Thalmanblatter (1716 in Brünn) und Ferdinand Antonius Kas (1722). Wenn ich das Puppentheater überhaupt erwähne, dann nicht mit Blick auf seine Spezifika, sondern immer im Zusammenhang mit dem Betrieb des Schauspieltheaters oder mit konkreten lokalen Bedingungen.

Das der Theatertopographie gewidmete Kapitel stellt gewissermaßen einen Extrakt des ersten Teils dar. Aufgrund von tradierten Fehlern, Unklarheiten und hartnäckigen falschen Behauptungen schien es mir notwendig einzelne Brüner Lokalitäten, in denen bis zum Beginn des Jahres 1733 Theater gespielt wurde, gesondert zu behandeln – auch wenn dabei bereits Erwähntes noch einmal angesprochen wird. Dieses Kapitel soll zugleich eine Brücke zum zweiten Teil meiner Arbeit sein, in der ich mich detailliert mit den Baumständen des Opernhauses ‚In der Taffern‘ befasse. Dabei werde ich den Einfluss zweier italienischer Künstler, des Impresarios Angelo Mingotti und des Theateringenieurs und Bühnenbildners Federico Zanoia, herausarbeiten. Das letzte Kapitel schließlich ist der Bauentwicklung der städtischen Taverne – der heutigen Redoute auf dem Krautmarkt – in den Jahren 1600 bis 1733 gewidmet, denn ihre Geschichte hängt untrennbar mit der Geschichte des Berufstheaters in Brünn, nicht nur zur Zeit des Barock, zusammen.

Die Mehrzahl meiner Erkenntnisse gewann ich aus dem Studium von Dokumenten aus den Beständen des Brüner Stadtarchivs, wobei der (Handschriften und Amtsbücher umfassende) Fonds A 1/3 am ertragreichsten war. In den Einträgen zu den Stadtratsversammlungen und in den Protokollen der täglichen Sitzungen und Verhandlungen des Brüner Stadtgerichts ließ sich eine große Zahl an Belegen für Theatergesellschaften finden, die bemerkenswerte Details zu ihrer Tätigkeit (z. B. die Höhe der Gebühren) und über das private Leben einzelner Komödianten (Schulden, Gerichtsprozesse, Todesfälle in der Familie usw.) beinhalten. In den Einträgen zu den Verhandlungen des Wirtschaftsdirektoriums entdeckte ich wichtige Hinweise zum Bau des Opernhauses ‚In der Taffern‘, die in der Forschung zum Brüner Theater bislang unbekannt waren. Spielgesuche der Komödianten und damit zusammenhängende Amtskorrespondenz sind in den Fonds A 1/9 (alte theresianische ökonomische Registratur) und A 1/8 (sog. Bürgermeisterakten) aufbewahrt, die bislang noch nie unter diesem Gesichtspunkt untersucht worden waren. Im Mährischen Landesarchiv arbeitete ich mit dem Fonds B 1 (Gubernium), der eine umfangreiche Sammlung von Spielgesuchen enthält, die seit den Zeiten Christian d’Elverts bekannt ist. Dieses Material lässt zusammen mit den Dokumenten des Brüner Stadtarchivs ein buntes Mosaik an Namen und Ereignissen entstehen; vor allem aber sind viele Fakten nun infolge der neuen Informationsmenge anders zu interpretieren.

Meine Forschungsergebnisse zeigen, wie fehl man geht, wenn man von einer unzureichenden oder sogar unerheblichen heuristischen Grundlage für die ältere Geschichte des Brünnner Berufstheaters spricht. Im Gegenteil, die Quellen sind reich und ich bin davon überzeugt, dass noch viele Dokumente auf ihre Entdeckung warten. Nicht minder wichtig ist die Erkenntnis, dass für die Entwicklung des professionellen Schauspiels in Mähren während des 17. und 18. Jahrhunderts nicht Prag, sondern die Hauptstadt Wien das maßgebliche Zentrum war und in der Habsburger Monarchie die entscheidende Rolle für die Theaterverhältnisse in Brünn (aber auch in Olmütz und in weiteren mährischen und schlesischen Städten) spielte. Wien muss daher als bedeutende Drehscheibe gesehen werden, als offenes Tor, durch das die Routen führten, die ihren Ausgang in den wichtigen Theaterzentren im südlicheren Europa nahmen. Die tschechische Forschung scheint dieses wichtige Faktum – wie ich fürchte – bislang ignoriert zu haben. Doch können wir klarerweise erst dann zu einem vollständigen Bild des barocken Berufstheaters in unserer Region gelangen, wenn wir die Bedeutung dieser Süd-Nord-Trasse (Italien – Österreich mit dem Zentrum Wien – Mähren – Schlesien), auf der Theaterkunst nach Mitteleuropa gebracht wurde, erkennen und im ganzen Umfang auswerten.

Ebenso wichtig ist die Erkenntnis, wie sehr die Spielpraxis der barocken Komödianten von den Prinzipien des heutigen Theaters abweicht (was freilich nicht heißen soll, dass weniger wertvolle Kunst geschaffen wurde). Den Theatergesellschaften standen noch keine stehenden Theater zur Verfügung. Sie wanderten von einer Stadt zur nächsten durch halb Europa und boten dem Publikum für einen bescheidenen Betrag ihr Repertoire an Plätzen an, wo man eine Bühne aufstellen konnte und genug Platz für die Zuschauer war – in Gasthäusern, Fechtsälen, Ballhäusern, Reitschulen, aber am öftesten unter freiem Himmel. Wenn wir bedenken, dass die Jahreszeit, in der am häufigsten Theater gespielt wurde, die Fastnachtszeit war, also die Wintermonate Januar und Februar, wird klar, wie schwer das Leben der reisenden Schauspieler war. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts bestand die Repertoiregrundlage der Wandertruppen aus den sogenannten Haupt- und Staatsaktionen. Dabei handelt es sich um ein thematisch ziemlich kompliziertes eklektisches Genre, das sich durch Drastik, exaltierte Gefühlsausbrüche und grobe Komik auszeichnete. Zur Entstehung dieses spezifisch barocken Genres trugen vor allem die elisabethanische und jakobäische Dramatik und die Spiele des spanischen goldenen Zeitalters bei; man findet jedoch auch weitere Inspirationsquellen, etwa alttestamentarische Stoffe oder die Schuldramatik und die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts übernommenen und neu bearbeiteten Themen der Barockoper. An ihrem Beginn standen die englischen Komödianten, die bereits ab der zweiten

Hälfte des 16. Jahrhunderts auch auf dem Kontinent spielten und ihr in Londoner Theatern erprobtes Repertoire mitbrachten. Ihre ursprünglichen Spiele waren jedoch für die Mehrheit der deutschsprachigen Zuschauer unverständlich, daher wurden sie modifiziert und umgestaltet, wobei die komische Figur, meistens ein Diener eines der Haupthelden mit groteskem Namen – Pickelhering, Stockfisch, Hanswurst –, zu einer zentralen Figur wurde. Dieser Clown stellte einen Bedeutungsgegenpol zum ernst konzipierten Helden dar und wirkte in gewisser Weise auch als Vermittler zwischen der komplizierten, an Verwicklungen und Wendungen reichen Handlung und dem Zuschauer. Die englischen, eventuell niederländischen Gesellschaften engagierten für diese komische Rolle zunächst deutschsprachige Schauspieler; erst später entstanden selbstständige deutsche Schauspielertruppen. Doch war bei der Haupt- und Staatsaktion die Verständlichkeit der sprachlichen Nuancen nicht das wichtigste. Großer Raum wurde der Sprach-, Musik- und Bewegungsimprovisation eingeräumt, d.h. einer synthetischen Darstellung, für die der Schauspieler Akrobatik, Singen, Tanzen, Pantomime, ein Musikinstrument usw. beherrschen musste. Ihre Handlungsfülle schöpfen die Haupt- und Staatsaktionen aus der europäischen Dramatik der Spätrenaissance und des Barock, im Bereich der Schauspielkunst aber lässt sich der Einfluss der zweiten wichtigen europäischen Theatertradition dieser Zeit erkennen, der italienischen *Commedia dell'arte* (*commedia all'improviso*). Daher sollten wir die Haupt- und Staatsaktion nicht als etwas Unterlegenes oder gar Minderwertiges verstehen, sondern im Gegenteil als ein selbstständiges, vollwertiges Produkt barocker Theaterkunst, das sich durch seine eigenen ästhetischen Normen und Ausdrucksformen auszeichnet. Die facettenreiche Geschichte des Berufstheaters in der königlichen Stadt Brünn ist dafür ein hinreichender Beweis.

Zur Untersuchungsproblematik

Die Geschichte des barocken Berufstheaters in der zweiten Hälfte des 17. und im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ist vermutlich jenes Kapitel Kulturgeschichte des neuzeitlichen Brünn, das bislang am wenigsten erforscht wurde. Ähnliches gilt auch für die Epoche des Aufklärungstheaters, dessen Reformen, die überwiegend von Wien ausgingen, ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr intensiv das hiesige Stadttheater beeinflussten. Die Aufführungen professioneller Künstler gehörten bereits seit dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs untrennbar zum Brünnener Alltag und sie waren nicht minder zugkräftig als in anderen Städten des damaligen Europa. Die königliche Stadt Brünn lag an einem Verkehrsknotenpunkt der fahrenden Schauspieler und wurde von verschiedensten Wandertruppen, von bedeutenden oder auch völlig unbekanntem Künstlern passiert. Die deutschen, niederländischen und italienischen Komödianten veranstalteten ihre Aufführungen bereits ab den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts im Gebäude der städtischen Taverne auf dem Oberring (Krautmarkt), der heutigen Redoute, aber auch an anderen Orten im Stadtzentrum, zum Beispiel in der städtischen Salzkammer am oberen Ende der heutigen Panská Straße (damals Schustergasse) oder im Theater im Salmischen Haus (heute das Haus der Herren von Kunštát), aber auch in der ständischen Reitschule beim Brünnener Tor unterhalb des Spielbergs (in der heutigen Husova Straße). Im Jahr 1733 ließ die Stadtverwaltung auf dem Grundstück des Ostflügels der Oberring-Taverne auf Gemeinkosten ein Operntheater erbauen, das der Öffentlichkeit zugänglich war und nach dem Prinzip des Stagionebetriebs funktionierte – es war das erste Operntheater dieser Art in Europa außerhalb Italiens. Die Opernaufführungen, die hier von November 1733 bis Oktober 1740 regelmäßig veranstaltet wurden, stellen zweifelsohne den Höhepunkt, aber zugleich auch das allmähliche Ende des barocken Berufstheaters in Brünn dar. Das stehende, gemauerte Stadttheater ermöglichte daran anschließend eine relativ frühe Umsetzung der aufklärerischen Theaterreformen, die sich zuerst durch vereinzelte Versuche in den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts ankündigten. Am bemerkenswertesten scheint hier die Impresa Johann Joseph Brunians gewesen zu sein, der im Jahre 1763 dem Brünnener Publikum eine Reihe regelmäßiger Dramen (von Corneille, Voltaire, Otway u.a.) zeigte [d'ELVERT 1852:82–83]. Unter der Direktion Johann Heinrich Böhmes (1771–1777) wurden die Aufklärungsreformen auf der Bühne des Stadttheaters bereits konsequent und bedacht realisiert [HAVLÍČKOVÁ 2005] und Böhmes Nachfolger, die Direktoren Roman

Waltzhofer (1777–1784) [JAKUBCOVÁ 2007:654–657] und Johann Baptist Bergobzoom (1784–1788) [HAVLÍČKOVÁ 2001:21–30], setzten das engagierte Programm fort. Unter Bergobzooms Leitung bekannte sich das Brüner Theater zur Pflege der nationalen Theaterkultur, was sich unter anderem auch dadurch ausdrückte, dass es während der folgenden beinahe fünfzig Jahre den Namen Königlich-Städtisches Nationaltheater trug. Das Theatergebäude wurde nun auch endgültig der Verwaltung der Stadt übertragen; Kaiser Joseph II. persönlich bestätigte dies durch das sog. Brüner Theaterprivilegium vom 9. September 1786. [HAVLÍČKOVÁ 2001:29].

Da die ältere Geschichte der Brüner Theaterkultur mit dem Wirken der überwiegend in deutscher Sprache spielenden Theatergesellschaften und ihrer Direktoren verbunden ist, findet diese Epoche vorwiegend bei deutsch schreibenden Historikern Interesse, während sie von der tschechischen Forschung weitgehend ignoriert wurde. Das Jahr 1945, mit dem das deutsche Theaterleben aus Brünn verschwand, bedeutete für lange Zeit auch das Ende aller Versuche einer komplexen, systematischen Erforschung seiner Geschichte.¹ Noch 1984 rief bei der Feier des hundertjährigen Bestands des hiesigen tschechischen Berufstheaters keiner der Brüner Theaterwissenschaftler die Tatsache ins Gedächtnis, dass das Schauspiel in der Stadt bereits seit dem Barock intensiv gepflegt wurde und auch das tschechische Theater dem Nährboden einer jahrhundertlangen Tradition entspross. Erst ab den 1990er Jahren verbesserte sich die Situation allmählich dahingehend, dass einzelne Forscher der Untersuchung der älteren Geschichte des Berufstheaters in Brünn endlich mehr Aufmerksamkeit widmeten. Obwohl es sich um eine sowohl an Begebenheiten als auch an Persönlichkeiten reiche und vielfältige Geschichte handelt, wurde jedoch in der tschechischen Forschungslandschaft bislang keine Arbeit verfasst, die diese in ihrem ganzen Umfang und in ihrer vollen Bedeutung reflektieren würde. Die bisher genutzten Studien deutscher Historiker sind schon vorwiegend veraltet, oft lückenhaft, zeigen Mängel bei den Quellenangaben und sind daher in vieler Beziehung unbrauchbar. Darüber hinaus wurde über lange Jahre hinweg eine ganze Reihe von Unwahrheiten und Erfindungen zur ältesten Epoche tradiert, die – hundertmal wiederholt – in renommierte Publikationen, fremdsprachliche Theaterzyklopädien und Lexika übernommen wurden und dadurch einen Status ‚wissenschaftlicher‘ Faktizität gewannen. Deshalb war eine eingehende ‚positivistisch-heuristische‘ Forschung unumgänglich, denn nur auf diese Weise ist eine objektive Beurteilung der Bedeutung des hiesigen Berufstheaters möglich – sowohl in seiner ältesten, hochbarocken

1 Lediglich Eduard Steiners unvollendet gebliebene Arbeit *Die Brüner und ihr Stadttheater* bildet hier ein Ausnahme – über dieses Werk siehe im Folgenden.

Ausprägung als auch am Beginn des institutionalisierten Stadttheaters in Form einer Opernbühne im Stagionebetrieb.

Den Grundstein zur theatergeschichtlichen Beschäftigung legte Christian d'Elvert mit seiner Mitte des 19. Jahrhunderts erschienenen *Geschichte des Theaters in Mähren und Oester. Schlesien* [d'ELVERT 1852], in der der Autor als erster versuchte, alle Strömungen des Theaters in Mähren und Schlesien in seinen geschichtlichen Ausformungen vom Mittelalter bis zu den 1840er Jahren darzustellen. Die dem Brünner Theater des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmeten Passagen zählen bis heute zu den bei uns wie auch im Ausland meist zitierten Quellen. Christian d'Elvert hielt sich jedoch nicht nur an den im Titel angegebenen thematischen Rahmen, sondern behandelte die Geschichte des deutschen Theaters in einem breiteren Kontext. So werden wir über Hans Sachs informiert und über die Wirkung der englischen Komödianten in Europa, wir finden Erklärungsversuche zur Entstehung der komischen Figur Hanswurst und zum Genre Haupt- und Staatsaktion oder auch eine Übersicht der Persönlichkeiten des neuzeitlichen deutschen Theaters von Schlegel, Neuber, Lessing über Goethe und Schiller bis hin zu einer Reihe romantischer Autoren (Tieck, Raimund, Nestroy u.a.). Das meiste ist freilich nur sehr kurz und in Andeutungen wiedergegeben, hie und da mit einem Hinweis auf frühere Historiker, beispielsweise auf Gregor Wolný, der seine Arbeiten aus ganz anderen Motiven als aus theaterwissenschaftlichem Interesse verfasste. Manche der Behauptungen d'Elverts sind nichts anderes als unwissenschaftliche Interpretationen verschiedener geschichtlich bedingter Vorgänge, die oft nicht quellengestützt und aufgrund ihrer unkritischen Sichtweise für die heutige Forschung nicht mehr akzeptabel sind. Für sein Kapitel über das Brünner Theater schöpfte d'Elvert hauptsächlich aus den Beständen des Mährischen Landesarchivs, und zwar aus einer umfangreichen Sammlung von Theateraufführungsgesuchen, die wandernde Komödianten bei der königlichen Landeshauptmannschaft eingereicht hatten. Aber auch in diesem Fall griff er zu anderen, oft indirekt erschlossenen Quellen, deren Glaubwürdigkeit zuweilen angezweifelt werden darf.

Mitte der 1880er Jahre legte Albert Rille ein weiteres umfangreiches Übersichtswerk vor, das unter dem Titel *Aus dem Bühnenleben Deutsch-Oesterreichs. Die Geschichte des Brünner Stadttheaters (1734–1884)* [RILLE 1885] erschien. Im Gegensatz zu d'Elvert versuchte Rille nicht fehlende Fakten zu rekonstruieren, sondern hielt sich im Geist der positivistischen Geschichtsforschung an die Quellen, die er vor allem im Mährischen Landesarchiv untersuchte. In geringerem Umfang nützte er die Bestände des Staatsarchivs und zitierte auch aus Polizeiprotokollen. Das älteste Kapitel der Geschichte des Brünner Berufstheaters fehlt jedoch völlig in seinem Buch, da der Verfasser sie erst mit dem Jahr 1734 beginnen lässt. Dieses Datum ist freilich nicht zufällig gewählt, denn angeblich begann Angelo

Mingotti in diesem Jahr sein Wirken im neuerbauten Opernhaus ‚In der Taffern‘; hier soll der italienische Impresario als erster Pächter Aufführungen veranstaltet haben. Da Rille kurz auch die Anfänge der städtischen Opernbühne erwähnt, ist es notwendig ihm diesbezüglich Aufmerksamkeit zu widmen, auch wenn er sonst eine spätere Epoche behandelt. Trotz aller Vorbehalte haben die Werke von d’Elvert und Rille ihre unangefochtene Bedeutung als Grundlagenwerke. Beide Autoren bemühten sich als überhaupt erste um eine systematische Übersicht zur Geschichte des Brünner Theaters und machten überdies auf eine Reihe wichtiger Ereignisse und Namen aufmerksam. Rilles *Geschichte* blieb bisher dank ihrer Ausführlichkeit und der Quellenzitate unübertroffen.

Die Chronik der Landeshauptstadt Brünn in fünf Bänden des leidenschaftlichen Historikers Gustav Trautenberger ist ein weiteres oft erwähntes Werk. In den 1890ern herausgegeben, bietet sie Informationen über Ereignisse verschiedenster Art und Bedeutung, unter anderem auch über das Theater [TRAUTENBERGER 1896, 1897]. Auch Trautenberger verdanken wir einige Entdeckungen zur älteren Geschichte des Brünner Theaters, die jedoch bis heute der Forschung entgangen sind, vielleicht da sie der Autor nur in einer selbstständig herausgegebenen Studie in vollem Umfang veröffentlichte und in seiner *Chronik* nur verkürzt darstellte. Trautenberger war Senior und Prediger der evangelischen Gemeinde in Brünn und interessierte sich für die Geschichte des hiesigen evangelischen Bethauses, die eng verknüpft ist mit der Theatergeschichte. Denn nach der Veröffentlichung des Toleranzpatents im Jahr 1781 entstand das Bethaus aus einem ärarischen Lager in den Räumlichkeiten der ehemaligen ständischen Reitschule am Brünner Tor, also dort, wo mehr als fünfzig Jahre lang Theateraufführungen der Wandertruppen zu sehen waren. Trautenberger durchforschte dazu eine ganze Reihe grundlegender Quellen in den Beständen des Mährischen Landesmuseums und publizierte seine Ergebnisse unter dem Kürzel –b– im Artikel *Brünner Theaterzustände im vorigen Jahrhundert* [TRAUTENBERGER 1866a].

Alle drei genannten Autoren, d’Elvert, Rille und Trautenberger, schöpften vorwiegend aus den Beständen des Mährischen Landesarchivs. Zahlreiche Dokumente gibt es aber auch im Archiv der Stadt Brünn; in dessen Beständen finden sich zum Beispiel Spielgesuche, die die Prinzipale an den Brünner Magistrat schicken mussten. Mit dieser Quelle arbeitete Julius Leisching, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Brünn, als er seine kurze, doch sehr aufschlussreiche Studie über die Tätigkeit der fahrenden Komödianten mit dem Titel *Die Vorläufer des ständigen Schauspiels in Brünn* [LEISCHING 1901] verfasste. Er zitierte jedoch nur einige ausgewählte Anträge, während er die anderen nicht berücksichtigte. Dies darf insofern nicht überraschen, als sein Hauptinteresse der Geschichte der Bildenden Kunst und nicht der Theatergeschichte galt, der er sich nur am

Rande widmete, so etwa in seinen Studien zur Profession der Glückshafner an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert [LEISCHING 1900]. Diese veranstalteten sogenannte ‚Bilderlotterien‘, in denen man kleine Stiche gewinnen konnte. Das Glückshafner-Gewerbe unterlag im Barock denselben Regeln, wie sie auch für die Schauspieler galten, da sich beide Berufe ähnelten. Sowohl Schauspieler als auch Glückshafner wanderten von Stadt zu Stadt und durften den Leuten ihre Ware nur mit Bewilligung der örtlichen Behörden anbieten. Die betreffende Korrespondenz findet sich dementsprechend im selben Aktenkonvolut, wo sie dann Leisching entdeckte. Zum Schluss seiner Studie übernimmt er auch einige Angaben aus dem Werk eines Zeitgenossen und Historikerkollegen, dessen Name heute nahezu unbekannt ist. Es handelt sich um den unverdientermaßen vergessenen Historiker Hans Welzl, Redakteur der nationalistischen Brünner Tageszeitung *Deutsches Blatt*, dessen Theaterrubrik er in den 1890ern leitete. Seine zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfassten und im erwähnten Tagblatt² in Fortsetzungen veröffentlichten *Beiträge zur Geschichte des Brünner Theaters* [WELZL 1900] blieben erstaunlicherweise – sieht man von Leisching ab – in der Forschung unbeachtet. Dabei ist Welzls Werk nicht nur sehr umfangreich, die angegebenen Informationen sind zudem auch ungleich ausführlicher und präziser als etwa bei Christian d’Elvert. Welzl erkannte nämlich als einziger die Bedeutung der authentischen Einträge zum Verhandlungsalltag des Stadtrats, die im Brünner Stadtarchiv in einem überraschend breiten zeitlichen Umfang überliefert sind und von Welzl häufig zitiert werden. Dabei orientierte er sich an den Registern, mit denen die Stadtschreiber die Protokolle versahen. Da er jedoch in der Regel unter dem Schlagwort ‚Comoedianten‘ nachschlug, entgingen ihm oft Einträge unter anderen Schlüsselwörtern, die sich ebenfalls auf das Theater beziehen.

Auch Gustav Bondi, der Sekretär des deutschen Stadttheaters, bearbeitete die Geschichte des Theaterwesens in Brünn. Sein Übersichtswerk *Geschichte des Brünner deutschen Theaters 1600–1925* [BONDI 1924], Mitte der 1920er Jahre herausgegeben, behandelt allerdings nur die neuere Geschichte dieser Theaterinstitution zwischen den Jahren 1882–1925 detailliert, während das kurze Einführungskapitel über die älteste Geschichte des Berufstheaters nichts anderes als eine sehr kompakte Kompilation der Arbeiten von d’Elvert und Rille ist. Einen sehr ähnlichen Charakter hat auch Eduard Steiners Buch *Die Brünner und ihr Stadttheater*, das in den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts in Deutschland erschien [STEINER 1964]. Es handelt sich wieder größtenteils um eine Kompilation, die nicht nur aus Rilles und Bondis Abhandlungen schöpft (die der Autor in

2 Welzls Studien haben sich in vom Autor selbst gesammelten Zeitungsausschnitten im Archiv der Stadt Brünn (Archiv města Brna, im Folgenden AmB) erhalten, Fond A 1/3 – Handschriften- und Amtsbüchersammlung, Mskr. Nr. 224.

der Vorrede als seine Vorbilder nennt), sondern auch wortgetreue Passagen aus d’Elvert und Trautenberger enthält. Steiner beginnt seine Übersicht mit dem Jahr 1571, in dem Gaukler und Maskenumzüge erwähnt werden, und endet mit der Saison 1929/1930. Die Beschreibung der Brünner Theaterverhältnisse in den 1920ern scheint kulturhistorisch den höchsten Wert zu besitzen, da Steiner diese Zeit aus eigener Erfahrung kannte. Der Autor starb noch vor Abschluss seiner Studie und es ist bedauerlich, dass ihm nicht mehr die Zeit verblieb, die Geschichte des Brünner deutschen Theaters in den folgenden fünfzehn Jahren bis 1944 zu dokumentieren. Trotzdem stellt *Die Brünner und ihr Stadttheater* die letzte bisher verfasste Gesamtarbeit zum Brünner deutschsprachigen Theater dar.

Tschechische Historiker wie Karel Tauš [1934] oder Cecilie Jahodová-Hálová [1970] beschränkten sich zumeist auf Kompilationen aus Texten ihrer deutsch schreibenden Kollegen, vorwiegend aus den Arbeiten d’Elverts und Rilles, und nur wenige Autoren unternahmen den mühsameren Weg ins Archiv. Zu diesen Ausnahmen gehört der bedeutende Musikwissenschaftler Vladimír Helfert, der sich in seinem umfangreichen Werk *Hudební barok na českých zámcích* auch mit der Geschichte des Brünner Theaters befasste, indem er die Kontakte des Grafen Questenberg mit den italienischen Impresarios beschrieb, die in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts im Brünner Opernhaus ‚In der Taffern‘ wirkten [HELFERT 1916:195–199]. Zugleich betrachtete Helfert als erster und für lange Zeit als einziger das Berufsbarocktheater in Mähren im breiteren Kontext der mitteleuropäischen Kultur. Helferts Schüler Jiří Sehnal publizierte einige Jahrzehnte später eine Studie über die Anfänge der barocken Oper in Mähren, konkret in Kremsier (Kroměříž), Wischau (Vyškov), Brunn (Brno) und Holleschau (Holešov) [SEHNAL 1974]. Sie ist bis heute ein Grundlagenwerk zu den Brünner Operaufführungen in den Jahren 1732–1740. Auch der Theaterwissenschaftler Jan Vondráček stützt sich in seinem Buch *Dějiny českého divadla* im Kapitel über das Brünner Theater vermutlich auf dieses Archivmaterial, doch fehlen im Text jegliche Hinweise auf seine Quellen [VONDRÁČEK 1956].³

3 Manche dieser Studien werden in den entsprechenden Kapiteln ausführlicher behandelt.