

KONTROLLAMT

JAHRBUCH DER STADT LINZ

1 9 5 3

LINZ 1954

Herausgegeben von der Stadt Linz

Städtische Sammlungen

I N H A L T

	Seite
Vorwort	V
Kulturchronik: Erste Linzer Kulturtagung — Theater und Schrifttumspflege — Konzertleben — Neue Galerie — Kunstschule — Musikschule — Volkshochschule — Mikrobiologische Station Schild — Büchereien — Städtische Sammlungen — Bau- und Kunstdenkmäler — Bauberatung — Künstlerische Ausgestaltung an städtischen Bauten — Botanischer Garten — Klima-Untersuchungsstelle — Natur- und Land- schaftsschutz — Der erste Fund einer Harfenfibel — Eine Linzer Stadt- ansicht	VII
Eduard Holzmair (Wien):	
Die Medaille in Oberösterreich	1
Gustav Gugitz (Wien):	
Linz im Urteil der Reisebeschreibungen und Lebenserinnerungen	43
Heinz Zatschek (Wien):	
Handwerk und Hausbesitz in Linz zwischen 1595 und 1800	101
Friedrich Schober (Linz):	
Die Linzer Goldschmiede	131
Hertha Awecker (Linz):	
Das Bruckamt der Stadt Linz	167
Georg Wach a (Wien):	
Das Lambacher Haus zu Linz	215
Eduard Straßm a y r (Linz):	
Bürgermeister Dr. Karl Wiser	233
Ferdinand Ernst Gr u b e r (Wien):	
Adam Müller-Guttenbrunn in Linz	249

	Seite
Othmar Wessely (Wien):	
Das Linzer Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts . . .	283
Rudolf Ardelet (Linz):	
Eine barocke Jubelprofeß bei den Ursulinen zu Linz im Jahre 1791 . . .	443
Georg Grill (Linz):	
Urkundliche Beiträge zur Geschichte der Linzer Zeitungen im 17. Jahrhundert	467
Herwig Ebner (Graz):	
Der Brand zu Linz vom Jahre 1682	475
Alfred Hoffmann (Linz):	
Die Hütten und Stände am Linzer Bartholomäimarkt des Jahres 1583 . .	479
Harry Kühnel (Wien):	
Weingärten des Linzer Bürgerspitals in Nußdorf und Heiligenstadt . . .	501
Harry Kühnel (Wien):	
Die Zechenordnung der Linzer Kürschner aus dem Jahre 1460	509
Franz Pfeffer (Linz):	
Die Linzer Fernstraßen. Ein Beitrag zur Verkehrsgeschichte von Linz . .	515
Leopold Schmidt (Wien):	
Die Linzer Stadtvollskunde im Rahmen der Stadtvollskunde Österreichs	621
Rudolf Bayer (Wien):	
Den frühen Tagen zugewandt	633
Franz Stroh (Linz):	
Linz — nochmals namenkundlich	647

zu St. Petersburg“ durch sein pressemäßiges Vorgehen gegen einen gewissen Schauspieler Müller bekannt geworden war⁶⁵⁷), die „Theater-Entreprise“ innegehabt⁶⁵⁸). Er, dem „Unpartheyische“ das Zeugnis geben mußten, daß er es „nicht an dem nöthigen Aufwande und Kosten“ fehlen ließ, um das Publikum „mit einem guten Schauspiele unterhalten zu können“ und „jede billige Forderung“ befriedigte, indem er auch für das Orchester „keinen Aufwand scheute“⁶⁵⁹), trat nach Fügers zweiter Kündigung abermals als Bewerber auf und erhielt tatsächlich unterm 16. August 1817 einen neuen Vertrag⁶⁶⁰).

Nach Mirés bald darauf erfolgtem Tod entbanden die Stände seine Witwe ihrer Verpflichtungen und übergaben die Bühne mit Kontrakt vom 17. Dezember 1817 ab Ostern des Folgejahres dem Schauspieler Karl Adolf Schütz⁶⁶¹), der jedoch schon am 11. Mai 1819 kündigte und seinem Berufskollegen Nikolaus Hölzel (1785 bis 1848)⁶⁶²) Platz machte⁶⁶³).

Hölzel, der ungeachtet seines lobenswerten Wirkens „von allen Seiten sehr beschränkt behandelt“ wurde, „was jeden Theater-Unternehmer hier in seinem Emporstreben hindert“⁶⁶⁴), hat seinen bis Ostern 1824 laufenden Vertrag nicht verlängert. So gelangte das Linzer Theater schon unterm 25. Oktober 1823 erneut zur Ausschreibung⁶⁶⁵) und wurde mit Kontrakt vom 7. Jänner 1824 dem Schauspieler Josef Pellet (gest. 1866)⁶⁶⁶) — nunmehr, wie auch in der Folgezeit — unentgeltlich überlassen⁶⁶⁷). Pellet hat in der Dauer seiner Wirksamkeit alle bis dahin tätigen Linzer Theaterdirektoren übertroffen: nicht weniger als neun Jahre leitete er die Geschicke der Landesbühne, die er erst im Jahre 1833 an das Direktoren-Duumvirat Eduard Neufeld (gest. 1852) und Heinrich Börnstein (gest. 1898) abgab. Schon im Folgejahr trat ersterer jedoch wieder zurück und Börnstein fungierte zunächst bis 1835 provisorisch, ab 1836 definitiv als Direktor⁶⁶⁸). 1839 trat abermals Pellet an seine Stelle, der jedoch 1841 „gegründeten Anlass zu lauten Klagen über seine Theaterführung, besonders bezüglich des weiblichen Personals der Oper“ bot, „von welchem die erste Sängerin ausgetreten war und die zweite plötzlich entlassen wurde“, ohne daß Ersatzkräfte vorhanden gewesen wären⁶⁶⁹). Zweifellos hat man aus diesen Gründen seinen Vertrag nicht mehr verlängert, denn schon am 20. Juli 1842 gingen die Stände mit Karl Burghauser einen Vertrag ein, von dem dieser jedoch noch vor dem Stichjahr (1843) wieder Abstand nahm.

Abermals ging nun das Linzer Theater an Neufeld über, der dessen Geschicke nunmehr bis zum Sturmjahr 1848 leitete⁶⁷⁰). Sichtlich warfen die Zeitereignisse ihre Schatten schon voraus; denn bereits 1844 sah er sich veranlaßt, um Enthebung von der Verbindlichkeit, Opernvorstellungen zu geben, anzusuchen. Und im Jahre 1848 selbst war das Publikumsinteresse am Theater soweit gesunken, daß er überhaupt eine Einstellung des Theaterbetriebes beantragen mußte⁶⁷¹). Man hat ihm dies nicht genehmigt. So trat er mit Ostern 1849 die Direktion an den „ungarischen Nationaltänzer“ Franz Xaver Stöckl (geb. 1812)⁶⁷²), den Gemahl der Sängerin Clara Stöckl-Heinefetter (1816—1857) ab, von dem er sie jedoch 1851 wieder übernahm und bis zu seinem Tode (1852) weiterführte⁶⁷³).

Der Theaterbetrieb war in seiner Gesamtheit durch genaue, behördlicherseits erlassene Vorschriften geregelt. Die ersten derartigen „Gesetze“ waren zugleich mit der Eröffnung des neuen Hauses im Jahre 1803 erlassen worden⁶⁷⁴). Dann folgte zunächst eine „Theater-Ordnung, welche in Folge des bestehenden allerhöchsten Befehls durch die Ober Oesterreichische Landesregierung zur allgemeinen Wissenschaft und Beobachtung bekannt gemacht wird“ (Linz 1815)⁶⁷⁵), deren Vorschriften zum überwiegenden Teil das Verhältnis des Publikums zum Theater betrafen. Die „Vorschrift für das Ständische Theater zu Linz. Nach welcher sich der jeweilige Unternehmer und die Mitglieder dieser Schaubühne zu achten haben“ (Linz 1819)⁶⁷⁶) regelte dagegen den internen Theaterbetrieb⁶⁷⁷). Die für Opernaufführungen, Gesangs- und Musikpersonal in Frage kommenden Punkte werden im Folgenden fallweise angeführt werden.

Offenbar waren diese „Gesetze“ auf die Dauer nicht in der Lage, die Ordnung im Theaterwesen aufrecht zu erhalten. So beschlossen die Verordneten schließlich im Jahre 1835 die Aufstellung eines Theater-Commitées, „dessen Aufgabe es sein sollte, durch thätige Theilnahme und Einfluss auf das gesamte Theaterwesen zwischen den Forderungen und billigen Wünschen des Theaterpublicums und den schuldigen Pflichten und Leistungen des Theater-Unternehmers ein gedeihliches Wechselverhältnis herzustellen, und zu dem Zwecke auf den Wechsel des Personals, Besetzung und Vertheilung der Rollenfächer, Anordnung und Ausstattung überhaupt, insbesondere auch rücksichtlich der Decorationen, des Costüms, des Chor- und Orchesterpersonals . . . Einfluß zu nehmen“⁶⁷⁸).

Zur Bildung dieser Kommission, deren außerordentliche Vollmachten zweifellos hemmend auf den künstlerischen Betrieb eingewirkt hätten, ist es allerdings nicht gekommen⁶⁷⁹).

In diesem Zusammenhang muß auch des k. k. Bücherrevisorenamtes gedacht werden, zu dessen Agendenkreis u. a. die Zensur der im Theater zur Aufführung gelangenden Werke gehörte⁶⁸⁰) und das also ebenfalls, wenn auch auf eine heute befremdlich anmutende Weise zur Aufrechterhaltung der Ordnung im Theaterbetrieb beitrug. Später gingen die Zensurangelegenheiten offenbar in die Hände der Polizei über. Zumindest steht fest, daß um das Jahr 1826 der Linzer Polizeidirektor Johann Baptist Weiß von Starkenfels (1782—1847) „das ganze Theater-Censurgeschäft“ innehatte⁶⁸¹).

Vom Zeitpunkt der Eröffnung des neuen Hauses bis zum Jahre 1875 hatte das Linzer Theater ganzjährige Spielzeit⁶⁸²) — ein Umstand, den eine Reisebeschreibung des Jahres 1811 rühmend hervorhebt⁶⁸³). Spielverbot bestand lediglich für die sogenannten „Normtage“. Als solche galten im Jahre 1804 die Karwoche einschließlich Ostersonntag, Maria Verkündigung (25. März), Pfingstsonntag, Fronleichnam, Maria Geburt (8. September), die Weihnachtstage vom 23. bis 25. Dezember, der Leopolditag, die Sterbetage der Kaiserin Luise (14. und 15. Mai), der Kaiser Josef II. (19. und 20. Februar) und Leopold II. (28. Februar und 1. März) sowie jeder Freitag durchs ganze Jahr⁶⁸⁴). Im Jahre 1822 waren Fronleichnam, die Freitage und der Sterbetag Luisens entfallen, dafür aber Allerheiligen (1. November) hinzugekommen⁶⁸⁵). Außerordentliche Ereignisse hatten, wie auch schon in früheren Zeiten⁶⁸⁶), zusätzliche spielfreie Tage zur Folge. So war es etwa im Jahre 1807, als das Theater nach dem Tode der Kaiserin Maria Theresia für acht Tage seine Pforten schließen mußte⁶⁸⁷).

Im Spielplan des Linzer Theaters nahm durch den ganzen Vormärz hindurch die Oper eine beherrschende Stellung ein, wobei das Repertoire aber keineswegs, wie dies heute der Fall ist, im wesentlichen von den in der Publikumsgunst gefestigten Werken einer großen Vergangenheit erfüllt war, sondern weitestgehend Opern der zeitgenössischen Produktion umfaßte⁶⁸⁸). Dies war ja auch „kennzeichnend und höchst bedeutsam für das österreichische Italien nahe Musikleben der Zeit“⁶⁸⁹). Für die ersten Jahrzehnte galt dies allerdings noch mit Einschränkungen. Da wird noch 1812 der Direktion vorgeworfen, daß sie zu sparsam „mit Lieferung

neuer in Wien und auf andern Provinzialtheatern mit entschiedenen Beifalle gegebenen Opern“ wäre und „auf diese Art zu ihrem eigenen Schaden den lauten Wunsch der . . . Theaterfreunde unbefriedigt“ ließ⁶⁹⁰). Dagegen zeigt eine Statistik der Aufführungen des Jahres 1836 unter 335 Vorstellungen 75 Opern, 3 Ballette, 2 Konzerte, sowie 65 Lokalpossen und Singspiele; von den Opern und Singspielen waren sechs bzw. zehn Werke Linzer Erstaufführungen. Und in der Saison 1839—1840 gab es gar zwölf Opern-*novitäten*⁶⁹¹), wie man es kontraktlich von Josef Pellet ausbedungen hatte⁶⁹²).

Eine genaue Kenntnis der Linzer Opernspielpläne verdankt man den seit dem Jahre 1796 (für 1790—1795) erscheinenden und von den jeweiligen Souffleuren herausgegebenen Linzer Theater-Almanachen⁶⁹³). Während diese aber lediglich die Titel der zur Aufführung gebrachten Werke und die Zahl der „Produktionen“ boten, erschien in der „Linzer Zeitung“ seit dem Jahre 1840 der tägliche Spielplan⁶⁹⁴). Bis dahin waren dort lediglich die Benefiz-Vorstellungen im „Intelligenzblatt“ angezeigt worden.

Als Linzer Uraufführungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind zunächst Johann Baptist Schiedermayrs „Wellmanns Eichenstämme“ (9. Juni 1816)⁶⁹⁵), Alois Feichtingers „Winkelschreiber“ (März 1820)⁶⁹⁶) und Emil Mayers „Don Rodrigo Diaz de Vivar, der Cid“ (1848)⁶⁹⁷) zu nennen.

An bedeutenderen Linzer Erstaufführungen aus den ersten dreißig Jahren seien erwähnt: Wenzel Müllers (?) „Travestierter Aeneas“ (1804)⁶⁹⁸), Franz Xaver Süßmayers „Phasma, oder Die Erscheinung im Tempel der Verschwiegenheit“ (1805)⁶⁹⁹), Anton Joseph Fischers „Festung an der Elbe“ (1806)⁷⁰⁰), Joseph von Eyblers „Zauberschwert“ (1807)⁷⁰¹), Joseph Wölfls „Kopf ohne Mann, oder: Die Abenteurer auf dem Blocksberg“ (1809)⁷⁰²), Niccolo Isouards „Cendrillon“ (1812)⁷⁰³), Wolfgang Amadeus Mozarts „Idomeneo“ (1812)⁷⁰⁴), Franz Xaver Kleinheinz' „Harald, der Kronenräuber von Schweden, oder Lohn kindlicher Liebe“ (1820)⁷⁰⁵), Gioacchino Antonio Rossinis „Barbier von Sevilla“ (1820)⁷⁰⁶) und „Diebische Elster“ (1820)⁷⁰⁷), Wenzel Müllers „Travestierte Zauberflöte“ (1821)⁷⁰⁸), Rossinis „Richard und Zoraide“ (1821)⁷⁰⁹) und „Italienerin in Algier“ (1821)⁷¹⁰), Ignaz Ritter von Seyfrieds „Ugolino, oder: Der Hungerturm“ (1822)⁷¹¹), Carl Maria von Webers „Freischütz“ (1823)⁷¹²),

Rossinis „Eduard und Christine“ (1824)⁷¹³), Daniel-François-Esprit Aubers „Schnee“ (1824)⁷¹⁴) und Louis Spohrs „Faust“ (1826)⁷¹⁵).

Die Beurteilungen der Linzer Operaufführungen damaliger Zeit sind durchaus uneinheitlich, ja widersprechend. Zieht man die immerhin mögliche Animosität einzelner „Reisender“ auf Linz in Betracht, so ist ihren Berichten — eine ständige Theaterkritik gab es noch nicht — zu entnehmen, daß die Vorstellungen doch wohl dem Charakter einer mittleren Provinzbühne entsprochen haben dürften. Satori äußert sich allerdings sehr begeistert: „Das Schauspiel war, wie ich es sah, kaum erträglich, aber die Oper ist hier so vorzüglich besetzt, als sie außer Wien und Prag nirgends in der österreichischen Monarchie besetzt seyn dürfte . . . Ich war mit der Production des unterbrochenen Opferfestes von Winter in Linz besser zufrieden, als ich es mit der im Theater nächst dem Kärntnerthore in Wien war“⁷¹⁶). Andererseits traten schon 1819 „Verhältnisse ein, welche, wie ziemlich deutlich wird, eine Hemmung in den sonst ordentlichen Darstellungen“ veranlaßten⁷¹⁷). 1820 fehlte „auf der Bühne wie im Orchester der belebende Geist“⁷¹⁸). Als der „königlich preussische Compositeur“ Karl Ludwig Blum (1786—1844) im nämlichen Jahre einer der ersten Linzer Aufführungen von Rossinis „Barbier von Sevilla“ beiwohnte, berichtete er wieder Gegenteiliges: „Ich muss gestehen, meine (Erwartungen?) wurden übertroffen, nimmt man noch an, dass die Oper in Zeit von 8 Tagen einstudiert wurde, so müsste man gar keine Gerechtigkeitsliebe besitzen, wenn man den Linzern nicht von Herzen Glück wünschte, Mitglieder unter ihrem Theaterpersonale zu zählen, bey denen die Gedächtnisswerkzeuge in einem so vortrefflichen Zustande sich befinden“⁷¹⁹). 1829 hört man allerdings wieder: „Das Theater bleibt immer noch gleich, ein Wiener wird nicht viel Vergnügen darin schöpfen, obgleich öfters Gastrollen Statt finden“⁷²⁰). 1838 sorgte wieder „1 sehr gutes Theater“ für die Unterhaltung der Linzer⁷²¹) und am Vorabend des Revolutionsjahres konnten „Fremde das Theater für eine Provinzstadt ganz gut finden“, während sein Zustand den Einheimischen aber nicht entsprach, da es „in einer frühern Periode mehr als in der letzten“ geleistet hatte⁷²²).

Die Zahl der am Theater engagierten Gesangkräfte war schwankend. Dem Grafen Föger war etwa in den Jahren 1807 und 1814 vorgeschrieben, „eine gute Truppe herzuhalten“, die neben dem anderen Personal „fünf gutte Sänger bei Opern, nemlich . . . einen

Baßisten, einen Tenoristen, eine Sängerin und zwei gute Mittelstimmen“ umfassen mußte⁷²³), ebenso lauteten auch die Forderungen an Hölzel (1817)⁷²⁴). Pellet hatte dagegen zehn Jahre später schon wesentlich mehr Gesangspersonal zu stellen, deren Bezeichnung dem Kenner der Operngeschichte deutlich die Typengebundenheit der Rollen in den Repertoireopern der Zeit erkennen läßt: „Eine erste, und eine 2te Sängerin. Eine für Alt-Parthien. Eine fürs naive Fach. Eine für Mütter und andere Alte. Ein erster und 2ter Tenorist. Ein erster und 2ter Bassist. Einer für komische Local-Rollen. Einer für Bariton. Einer für komische Jungens“⁷²⁵). Da diese Kräfte jedoch meist nicht ausreichten, wurden stets einige Schauspieler mit Gesangverpflichtung engagiert⁷²⁶). Einen anderen Ausweg bot das Arrangement von Gastspielen auswärtiger Sänger, zu dem man etwa 1825 bei Aufführung von Rossinis „Armida“⁷²⁷) griff: „Da diese Oper drey Tenor-Parte in sich faßt, und daher, wegen schwieriger Besetzung, auch seltener gegeben werden kann; so findet sich Unterzeichneter [Pellet] veranlaßt, ein verehrtes Publicum davon in Kenntniß zu setzen, daß dieselbe auch nur bey dermaliger Anwesenheit des Herrn Jägers, als seine Benefice und letzte Gastdarstellung, gegeben werden könne“⁷²⁸).

Über die beruflichen Verpflichtungen des Gesangspersonals ist der Theaterordnung von 1819 einiges zu entnehmen. Zum Einstudieren der Partien standen „in der Oper 14 Tage zum längsten Termine“ zur Verfügung (3. Hauptst., § 2). „Um die grossen Rollen lesen zu lernen“ war „ein eigener Kapellmeister bestimmt“ (6. Hauptst., § 4), der mit den Sängern korrepetierte und dem diese bei Verlust einer Tagesgage zu gehorchen hatten (6. Hauptst., § 5). Keine Gesangkraft durfte „ohne vorhergehende Bewilligung der Direktion bey der Aufführung eine Arie weglassen, oder eine andere einlegen“ (6. Hauptst., § 8), aber auch nicht „an einem öffentlichen Orte . . . bey Strafe einer halben Monatsgage“ singen (6. Hauptst., § 10). Jede Gesangkraft hatte Anspruch auf die Einnahmen einer sog. „Benefiz-Vorstellung“, die sie, jedoch nur aus dem Bereiche der Oper oder des Singspieles, frei auswählen konnte (7. Hauptst., § 2).

Die Namen der in jedem Spieljahr engagierten Sänger und Sängerinnen werden ebenfalls — leider stets ohne Angabe der Stimmlage oder des Faches — in den Linzer Theater-Almanachen überliefert. Einige davon seien herausgegriffen, sofern ihre Leistungen durch zeitgenössische Urteile unterstrichen werden können⁷²⁹).

Da war etwa Madame Jacobi, die man „in der Oper . . . aber freylich bloß als Sängerin“ rühmte⁷³⁰) oder Josepha Bohdanowicz, eine Tochter des bereits erwähnten Basilius Bohdanowicz, die sich — schon seit mindestens 1809 im Engagement⁷³¹) — „durch Kunst und gute Manier im Vortrag“ auszeichnete und damit obendrein „ein vortheilhaftes Spiel“ verband⁷³²). Im Jahre 1812 lobte man die vom Theater an der Wien kommende Tomaselli-Schülerin Pfeiffer sowohl als Oberpriesterin in Spontinis „Vestalin“⁷³³), wie auch als Colmira in Nicolinis „Trajan in Dacien“⁷³⁴). Als sie 1816 an das Wiener Kärntnertortheater abging, warf ihr die dortige Fachwelt allerdings vor, daß sie, „von Schmeicheleyen und gestreutem Weihrauch“ betört, ihre Weiterbildung vernachlässigt hätte⁷³⁵). Eine „Dlle. Becker“, vielleicht eine Tochter der einst bekannten Sängerin Minna Becker, geb. Ambrosch, trat 1819 als Prinzessin in Boieldieus „Jean de Paris“ „mit getheiltem Beyfall das erste Mahl“ auf⁷³⁶). Eine „reine helle Stimme, guten Vortrag, Leichtigkeit der Kehle, kurz alle Anlage zu einer guten Sängerin, wenn sie unter gute Leitung kömmt“ rühmte die Kritik im Folgejahr an Mad. Löw⁷³⁷).

Aus der Reihe der Sänger zeichneten sich im Jahre 1811 Eduard Weiß als Tenor und Nikolaus Hölzel als Baß aus⁷³⁸); letzterer zeigte noch neun Jahre später „den erfahrenen Sänger und gewandten Schauspieler“ und die Kritik vermerkte „mit Vergnügen, . . . daß seine Stimme wieder an Kraft“ zunahm⁷³⁹). Im Jahre 1812 verdienten „unter den spielenden Gliedern“ Ruess und Joseph Seipelt Beachtung, während der Tenor Franz Saal „aus Mangel einer sonoren Stimme den ungetheilten Beyfall“ nicht erringen konnte⁷⁴⁰); noch 1820 hatte seine Stimme „oft etwas widriges“ an sich⁷⁴¹). 1817 wird das gesamte „Singpersonale bey der Oper“ als „sehr schwach“ geschildert, doch sollte es „der Sage nach, nächstens durch gute Individuen verstärkt werden“⁷⁴²).

Ein dunkler Punkt des Linzer Theaters scheint der Opernchor gewesen zu sein. Zumindest hört man 1812, daß er nur schwach und schlecht besetzt sowie mangelhaft einstudiert war⁷⁴³) und bei der „Idomeneo“-Erstaufführung größtenteils stumm blieb⁷⁴⁴). So wird auch ein anderes Mal der ausdrückliche Vermerk: „Sogar die Chöre giengen diesmal gut“ verständlich⁷⁴⁵).

Ob ursprünglich überhaupt ein eigener Chor engagiert wurde, steht nicht fest. Im Jahre 1819 war dies jedoch sicher der Fall, da der Theaterordnung zu entnehmen ist, daß „jeder Sänger, und jede

Sängerinn, sowie jedes Mitglied welches zu singen fähig ist . . . in Chören mitzusingen“ hatte (6. Hauptst., § 11). Pellet wieder war vertraglich verpflichtet, einen Chor in der Stärke von mindestens 25 Personen (fünf erste und vier zweite Soprane, drei Alte, vier erste und drei zweite Tenore, drei erste und zwei zweite Bässe) zu halten⁷⁴⁶). In ähnlichem Ausmaß findet man ihn bis zur Jahrhundertmitte besetzt, wobei zehn Herren und sechs Damen das Minimum (1844), fünfzehn Herren und dreizehn Damen das Maximum (1843) bildeten.

Das Theaterorchester umfaßte unter den Direktionen Glöggl⁷⁴⁷) und Dengler⁷⁴⁸) fünfzehn Musiker. An dieser Zahl hielt man auch in den folgenden Jahren fest. Aus den mit Grafen Füger (1807)⁷⁴⁹) und mit Miré (1811)⁷⁵⁰) geschlossenen Kontrakten erfährt man dazu, daß „bei Komödien wenigstens acht, bei Opern mit ausdrücklichen Einschluß des Forte Piano 15, bei Bällen in neuen Redouten-Saal 18, im deutschen Danzzimmer sieben Personen“ zu spielen hatten. Seit 1814 bestand es dagegen bereits „bei Schauspielen aus elf, dann bei Opern, und Akademien aus 24 Musikern wenigstens“⁷⁵¹). Nähere Details über die Zusammensetzung des Orchesters sind leider nicht bekannt, doch mag sie sich wohl mit der des 25 Mann starken Grazer Theater-Orchesters des Jahres 1803 gedeckt haben⁷⁵²): Vier erste und drei zweite Violinen, zwei Violen, ein Violoncello, zwei Kontrabässe, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken.

Mußte das Orchester vergrößert werden, so geschah dies „durch Mitwirkung mehrerer Herren Musikfreunde“⁷⁵³) oder durch Heranziehung von Militärmusikern⁷⁵⁴). Ein besonders großes Aufgebot an Musikern wurde dem Publikum als Attraktion durch die Presse mitgeteilt, wie dies etwa gelegentlich der Erstaufführung von Rossinis „La Donna del lago“ (24. Oktober 1824)⁷⁵⁵) der Fall war: „In dieser Oper kommen drey vollständige Orchester vor“⁷⁵⁶).

Die Leistungen des Linzer Theaterorchesters sind im allgemeinen nicht sonderlich beifällig aufgenommen worden. Vor allem scheinen die vielfältigen Ball-Verpflichtungen der Musiker ihrer Leistungsfähigkeit im Theater nicht förderlich gewesen zu sein. Zumindest liest man 1817, daß die Theatermusiker „nur die Tanzmusik kennen und üben, daher auch für die echte Kunst wenig oder gar keinen Sinn haben, und noch überdies immer gewechselt werden“ und so lediglich einen „unbehülflichen Klumpen“ bildeten⁷⁵⁷). Und

zwei Jahre später sprach ein Wiener Bericht das Orchesterpersonal im Fasching als „ermüdet“⁷⁵⁸), 1820 seine Leistungen als „manchmahl nachlässig“ an⁷⁵⁹). Störend machte sich stets die schwache Besetzung des Streichkörpers, sowie das Fehlen eines Harfenisten bemerkbar, wie einer Kritik der Erstaufführung von Isouards „Cendrillon“ zu entnehmen ist: „Das Orchester liess in der Ausführung dieser in mancher Hinsicht schwürigen Oper nichts zu wünschen übrig, als dass die Violinen stärker möchten besetzt seyn, auch vermisste man bey der Ouverture die Harfe, die durch das Fortepiano ersetzt wurde“⁷⁶⁰). Auch bei einer Besprechung der „Idomeneo“-Erstaufführung liest man, daß „die Saiteninstrumente . . . wie gewöhnlich schwach besetzt“ waren⁷⁶¹). Und noch 1820 waren „an der Violin“ mit Ausnahme des Konzertmeisters Kaumayer und des Geigers Neumann durchwegs „Schwächlinge“⁷⁶²).

Auch die Leistungen der Blechinstrumente scheinen nicht auf der Höhe gewesen zu sein. Jedenfalls wird 1812 die „gute Stimmung und Haltung“ von acht Trompetern ausdrücklich vermerkt⁷⁶³) und acht Jahre später klagt ein Berichterstatter: „Selten stimmen die Horn und Trompeten . . .“⁷⁶⁴).

Die Leitung des Orchesters wie auch der Aufführungen hatte seit dem Jahre 1789 Johann Blasius Zapf (geb. 1760)⁷⁶⁵), der nach dem Stadtbrande von 1800 nach Brünn abwanderte und dem 1801 aus Paris kommenden Franz de Paula Roser von Reiter (1779—1830), einem Sohn des Linzer Dom- und Stadtpfarrkapellmeisters Johann Georg Roser, Platz machte⁷⁶⁶). Roser von Reiter ging noch vor der Eröffnung des neuen Hauses nach Verona ab und fand über Klagenfurt, Budapest und Vegh erst 1811 wieder nach Linz zurück, um abermals für ein Jahr daselbst zu wirken⁷⁶⁷). 1812 brachte er zwei seiner Opern, „Die Wunderwerke Moses“ und „Moses' Tod“, letztere zu seinem Benefiz zur Aufführung⁷⁶⁸), wandte sich aber noch im nämlichen Jahre als Kapellmeister nach Wien, wo er als zudem erfolgreicher Bühnenkomponist — er erzielte bis zum Jahre 1824 allein am Theater an der Wien nicht weniger als 250 Aufführungen seiner Werke⁷⁶⁹) — zwölf Jahre verweilte, um schließlich nach sechsjährigem Wirken in Budapest sein Dasein zu enden.

Im Linzer Theater aber trat noch im Jahre 1812 der bereits als Dom- und Stadtpfarr-Organist bekannte Johann Baptist Schiedermayr an Rosers Stelle. Nach dessen Tod folgten bis zur Jahrhundertmitte der vormalige zweite Kapellmeister Wimmer (1840—1841),

Friedrich Müller (1842—1843), Dworzaczek (1844), Theodor Abendroth (1845—1847) und Reithmayr (1848).

Das Amt eines zweiten Kapellmeisters versah seit mindestens 1798 Joseph Glögg (1759—1821), „ein thätiger und geschickter Tonkünstler“, der schließlich als Chor- und Orchesterdirektor der „Ofner und Pesther Schaubühnen“ verstarb⁷⁷⁰). Sein (direkter?) Nachfolger war Josef Platzner, der am 5. September 1820 nach Wien übersiedelte⁷⁷¹) und sein Amt in die Hände Alois Feichtingers (geb. 1794), eines „fertigen Klavierspielers“ legte⁷⁷²). Als der auch kompositorisch Tätige — die Linzer konnten sich nach gar manchen „Deutschen“ und Menuetten aus seiner Feder zum Tanz im Redoutensaal drehen — im Jahre 1831 vom Linzer Dirigentenpult abtrat, nahm der eben genannte Wimmer, 1834 gefolgt von einem ebenfalls nicht näher bekannten Eder seine Stelle ein. Mit Direktor Pellet aber kam aus Graz zu Ostern 1839 Alois Taux (1817—1861) als zweiter Kapellmeister und Possendirigent nach Linz⁷⁷³), verließ allerdings schon im Herbst wieder die Stadt, um die Dirigentenstelle am Salzburger Theater zu übernehmen⁷⁷⁴). Nach seinem Abgang scheint man sich in Linz bis zum Jahre 1848 lediglich mit einem Kapellmeister begnügt zu haben; jedenfalls verzeichnen die Linzer Theater-Almanache erst im Jahre 1849 wieder in Wittmann einen zweiten Dirigenten.

Am Konzertmeisterpult des Theaterorchesters saß schon 1805⁷⁷⁵) und noch 1820⁷⁷⁶) der aus Augsburg gebürtige Georg Kaumayer (1780—1858), dem man etwa 1812 nachrühmte, daß er „nicht nur ein treflicher Violin Solo Spieler sey, sondern dass er auch das Orchester verständig und fertig zu leiten wisse, und das gehörige Gemisch von Licht und Schatten . . . zu verbreiten verstehe“⁷⁷⁷). Noch im Jahre 1821 findet man ihn als Konzertmeister der „Gesellschaft der Musikfreunde“ tätig⁷⁷⁸), zu deren Ehrenmitglied er im Jahre 1822 ernannt wurde⁷⁷⁹). In diesem Jahre scheint er sich als Konzertmeister an das Theater an der Wien begeben zu haben⁷⁸⁰), von wo er 1825 nach Berlin abging und durch 20 Jahre bis zu seiner Pensionierung an der königlichen Hofkapelle wirkte⁷⁸¹). Sein Nachfolger war vermutlich Johann Schima, der seit 1822 als Mitglied der Linzer „Gesellschaft der Musikfreunde“ bezeugt ist⁷⁸²) und 1824 als „Musik-Direktor im ständischen Theater“ bezeichnet wird⁷⁸³). Schon im Folgejahr trat ein nicht näher bekannter Löffelmann an seine Stelle, der seinerseits von Karl Zappe abgelöst wurde⁷⁸⁴).

Aus der Reihe der Theatermusiker verdient Franz Hegenbart (geb. 1818) besondere Erwähnung, der am Prager Konservatorium als Violoncellist ausgebildet⁷⁸⁵), über Graz um 1840 nach Linz kam und 1844 nach Lwow abging⁷⁸⁶). Der schließlich seit 1852 am Salzburger Mozarteum als Lehrkraft Wirkende⁷⁸⁷) hat sich durch verschiedene Kompositionen bekannt gemacht, von denen ein „Gewerbslied“ für Bariton und Klavier nach einem Text von Franz Isidor Proschko (1816—1891) in der lithographischen Anstalt Hafners zu Linz erschien⁷⁸⁸).

Vertragsgemäß hatten die jeweiligen Theaterunternehmer die ständische Bühne fallweise Dilettantengesellschaften zu überlassen, falls diese für wohltätige Zwecke Vorstellungen zu geben beabsichtigten. Anton Mayer war es, der in erster Linie in dieser Richtung gewirkt hat und zum Besten des Pensionsinstitutes für Schullehrers-Witwen und -Waisen der Diözese Linz u. a. Weigls „Straßensammler“ (1821)⁷⁸⁹), Ditters von Dittersdorfs „Der Gutsherr als Schiffspatron“ (1822)⁷⁹⁰), Gyrowetz' „Der Augenarzt“ (1823)⁷⁹¹), Weigls „Waisenhaus“ (1824)⁷⁹²), Rossinis „Armida“ (1826), eine „Goldene Braut“ (1831) und Rossinis „Tancred“ (1836) zur Aufführung brachte⁷⁹³). Zu Gunsten des „neu creierten Armen-Fondes“ gaben Mitglieder der „Gesellschaft der Musikfreunde“ Hauwalds „Spielkameraden“⁷⁹⁴) und Gyrowetz' „Augenarzt“ (1823). Zum Vorteil des Elisabethinerinnenspitals gelangte 1821 Weigls zunächst für die Schullehrer-Witwen gegebener „Straßensammler“ zur Wiederholung⁷⁹⁵).

MUSIKERZIEHUNG

Das bürgerliche Jahrhundert hat auch die Musikerziehung in der oberösterreichischen Landeshauptstadt auf eine neue Basis gestellt. Lag der Musikunterricht bis dahin ausschließlich in den Händen öffentlicher und privater Erziehungsanstalten — der Pfarrschule, der evangelischen Landschaftsschule, der jesuitischen Lehranstalten⁷⁹⁶) oder etwa des von Johann Heinrich Keller (gest. 1716) gestifteten Waisenhauses⁷⁹⁷) — so erforderte die große Musikfreudigkeit der neuen aufstrebenden Gesellschaftsschicht gebieterisch eine Anstalt, die mehr zu bieten hatte als den in erster Linie auf kirchliche Bedürfnisse abgestimmten Schulmusikunterricht: Eine Anstalt, in der „manche der reichen Bürger ihren Töchtern eine

bessere Erziehung . . . im Klavier, Singen“ usw. geben lassen⁷⁹⁸), in der die Damen der höheren Stände, „welche Lektüre, Musik, Zeichnen und Sprachkunde &c. üben und lieben“⁷⁹⁹), ihre Ausbildung erhalten konnten.

Daß auch in dieser Hinsicht Franx Xaver Glöggl den entscheidenden Schritt tat, ist selbstverständlich. Ihm hatte man ja schon im Jahre 1797 bei Übernahme des Dom- und Stadtpfarrkapellmeisteramtes die Errichtung einer Musikschule zur Pflicht gemacht⁸⁰⁰). Daß er sie tatsächlich schon in diesem Jahre — und nicht erst 1799⁸⁰¹) — eröffnet hat, bezeugt allein der Umstand, daß Glöggl schon 1797 ein eigenes Schulbuch für seine Lehranstalt im Druck veröffentlichte⁸⁰²).

Schon nach zwei Jahren hatte sich der Ruf von Glöggl's Anstalt offensichtlich so gefestigt, daß er einen weiteren, bedeutenden Schritt wagen konnte: Er stellte 1799 an das Verordneten-Kollegium ein Ansuchen um Bestellung zum ständischen Musiklehrer, bat um Überlassung eines Unterrichtsraumes im Landhaus und erklärte sich zur unentgeltlichen Ausbildung von zwei bedürftigen Schülern bereit. Sein Gesuch fand tatsächlich positive Behandlung, so daß noch im genannten Jahr die erste Ausschreibung der Freiplätze erfolgen konnte.

Als im Jahre 1800 der große Stadtbrand das Landhaus eingeäschert hatte, führte Glöggl den Unterricht in seiner Privatwohnung fort, wofür ihm die Verordneten ein Holzdeputat bewilligten⁸⁰³). Dort fand er auch in den Jahren 1801⁸⁰⁴) und 1802⁸⁰⁵) statt.

Nach Wiederherstellung des Landhauses (1803) übersiedelte Glöggl's Musikschule wieder an diese ihre ursprüngliche Stätte. Allerdings stellte man dem Lehrer noch im gleichen Jahre frei, „seine Schule wo immer abzuhalten“, entzog ihm das Beheizungsdeputat und entband ihn der unentgeltlichen Unterrichtserteilung⁸⁰⁶). Glöggl ruhte jedoch nicht; im Gegenteil, er engagierte noch im nämlichen Jahre zusätzlich „zwey geschickte Musik-Meister“⁸⁰⁷), stellte 1806 eine Erhöhung der Freiplätze von zwei auf drei, sowie bei genügender Beteiligung auch die neuerliche (1802 erstmals vorgenommene) Errichtung einer „abgesonderten Schule“ für Mädchen in Aussicht⁸⁰⁸) und trat erneut um Bestellung als ständischer Musiklehrer an die Verordneten heran. Seine Bemühungen waren allerdings erfolglos. Ob jedoch die gegen ihn erhobenen Beschuldigungen, „dass er den Unterricht unordentlich oder gar nicht abgehalten“

hätte und die Begründung, es hätten sich keine Bewerber um die Freiplätze gemeldet⁸⁰⁹), zu Recht bestanden, muß allerdings dahingestellt bleiben. Die Tatsachen sprechen jedenfalls dagegen. Denn der Eröffnungsanzeige des Jahres 1809⁸¹⁰) ist zu entnehmen, daß die vor drei Jahren projektierte Errichtung einer Mädchenabteilung inzwischen Tatsache geworden war; und nach wie vor konnten arme Kinder, „welche eine besondere Anlage zur Musik verrathen“, unentgeltlichen Unterricht genießen. Ebenso lagen die Verhältnisse auch im Jahre 1810⁸¹¹), da Glöggl überdies zur Feder griff und in der Schrift „Ein musikalisches Blättchen zur Zeit für Alle, die nicht musikalisch sind“ (Linz 1810)⁸¹²) mit begeisterten Worten die Bedeutung von Musik und Musikerziehung feiert.

Und ein Jahr später versucht Glöggl noch einmal, sein Ziel, ständischer Musiklehrer zu werden, zu realisieren. Er richtet erneut eine mit Lehrplänen belegte Eingabe an die Verordneten, die sich — sehr im Gegensatz zu den Gepflogenheiten ihrer einstigen evangelischen Amtsvorgänger — abermals als musenfeindlich erwiesen und „die Errichtung einer öffentlichen Musikschule in den damahligen Zeiten nicht thunlich“ fanden⁸¹³).

Dem Ansehen Glöggl's scheint dies ebensowenig wie seinem Lehreifer geschadet zu haben. Seine Musikschule läßt sich noch Jahre hindurch bis in zeitliche Nähe der Musikvereinsschule verfolgen und scheint erst im Jahre 1821 ihr Ende gefunden zu haben⁸¹⁴).

Über die innere Einrichtung dieser Lehranstalt möge Glöggl selbst sprechen⁸¹⁵):

„Diese Schule wird . . . in mehrere Klassen sowohl für Knaben, als für Mädchen, doch abgesondert, zu verschiedenen Stunden eingetheilt.

In der ersten Klasse werden die Anfangsgründe der Tonkunst so allgemein gelehret, daß sie sowohl für den Gesang, als für jedes Instrument anwendbar sind, worin für diesen neuen Kurs wieder angenommen werden.

In der 2ten Klasse für Knaben wird theils der Gesang fortgesetzt, und theils die Anleitung zu Geigeninstrumenten gegeben.

Für Mädchen werden aber, nebst dem Gesang, die Vorkenntnisse zum Klavier gelehret.

Die Schulstunden für Mädchen der ersten und 2ten Klasse und für Knaben der ersten Klasse sind Montags, Mittwochs und

Freitags, theils Vor- theils Nachmittags; für Knaben der 2ten Klasse sind sie Dienstags und Donnerstags Vormittag von 10 bis 12 Uhr.

Auf öfteres Verlangen und Anrathen werden im Wintermonate vorzüglich für Schulkandidaten, welche auch auf dem Lande die Musik den Kindern auf eine leichtere Art nach Grundsätzen lehren wollen, jeden Dienstag und Donnerstag Nachmittags von 4 bis 5 Uhr Vorlesungen gehalten“.

Ähnliches zeigt Glöggl auch noch 1810 nebst dem Beisatze, daß „jährlich . . . 2 Prüfungen gehalten“ würden, an⁸¹⁶).

Dem eben mitgetheilten Unterrichtsplan entsprach vollkommen schon das erste, von Glöggl herausgegebene Lehrbuch für seine Anstalt. Es führt folgenden Titel: Kurzgefaßtes Schullbuch der Tonkunst, für die erste Klasse der Musik-Schule in Linz. Gedruckt bey Johann Ignatz Ziernwald, akademischen Buchdrucker [31, 11 S. 8^o]. Auf das einzige bekannte Exemplar⁸¹⁷) dieses anonym erschienenen Werkchens hat der alte Glöggl vier Jahre vor seinem Tod mit zitternder Hand seinen Namen und das Erscheinungsjahr 1797 gesetzt, bevor er es der Bibliothek des damaligen Museum Francisco-Carolinum übergab. Er bietet den Schülern darin in knappster Form eine musikalische Elementarlehre und in zwei Anhängen eine „Einleitung zum Gesang“ und eine „Einleitung für die Geigenkunst“.

Dreizehn Jahre später hat Glöggl den nämlichen Stoff in erweiterter Form nochmals bearbeitet und als „Allgemeine Anfangs-Gründe der Tonkunst für Ton-Schulen“ 1810 bei Kastner in Linz erscheinen lassen⁸¹⁸), wo er gleichzeitig auch eine „Erklärung des musicalischen Haupt-Zirkels“ (Linz 1810) herausbrachte⁸¹⁹).

In unmittelbarer zeitlicher Nähe von Glöggl's Lehranstalt — der Namensträger ist 1827 nachweisbar⁸²⁰) — bestand noch eine zweite, bisher vollkommen unbekannte Musikschule, für deren Existenz ein unbezeichneter Einblattdruck als einziges Dokument zeugt: Ein „Neu verbessertes Fundament für eine Flöte von einer und auch zwey und einerhalben Klappe von Heinrich Hofmeister, Inhaber einer öffentlichen Musikschule in Linz“⁸²¹).

Wie bei der endgültigen Ausformung des Linzer Konzertwesens, so hat auch auf dem Sektor des Musikunterrichtes Anton Mayer dem älteren Glöggl die Initiative aus der Hand genommen. Seit Februar 1820 erteilte er in der Sankt-Matthias-Pfarrschule Unterricht im Gesang und Violinspiel⁸²²) und zeigte noch zu Jahresanfang

1824 den Unterrichtsbeginn an⁸²³). Fünfzehn Jahre später (1839) hat Mayer abermals eine kurzlebige Privat-Musikschule für Gesang und Violinspiel — diesmal offensichtlich als Konkurrenzunternehmen gegen die „Gesellschaft der Musikfreunde“, deren Leitung er zwei Jahre zuvor niedergelegt hatte — ins Leben gerufen⁸²⁴).

Mit dem zweiten Ausschußjahr (1822—1823) hatte aber auch die „Gesellschaft der Musikfreunde“ ihre Lehrtätigkeit aufgenommen und mit ihrer Musikschule eine Anstalt errichtet, die als „Bruckner-Konservatorium“ noch heute das Zentrum der Musikerziehung in Oberösterreich bildet.

Schon der Bericht über das erste Vereinsjahr der Gesellschaft meldete, daß „der in Bearbeitung befindliche Entwurf dieses Institutes . . . den Statuten gemäß seinerzeit öffentlich bekannt gemacht“ werde⁸²⁵). Tatsächlich konnte die Linzer Öffentlichkeit am 8. November 1822 lesen⁸²⁶):

„Mit Anfang Jänner 1823 wird die Gesellschaft der hiesigen Musikfreunde, den laut ihrer Statuten beabsichtigten unentgeltlichen Musikunterricht, und zwar zuerst jenen des Gesanges, beginnen machen.

Zur Aufnahme in diese Anstalt eignen sich:

- a) Knaben und Mädchen minder vermöglicher Aeltern, in so fern sie in den ersten sechs Wochen des mit ihnen begonnenen Unterrichts versprechende Anlage zur Musik verrathen;
- b) in dem durch Taufschein nachzuweisenden Alter zwischen 10 bis 14 Jahren;
- c) von guten Sitten, und
- d) mit gutem Erfolge zurückgelegten, durch die Schulzeugnisse zu erweisenden ersten Normal-Unterrichtsklassen;
- e) geimpft und von gesundem Körperbaue.

Indem der leitende Ausschuß der Gesellschaft solches bekannt macht, wird noch beygefügt, daß diejenigen Aeltern, welche die Aufnahme ihrer Kinder in diese Anstalt wünschen, ihre, mit dem Taufscheine, den Schulzeugnissen und mit dem Impfscheine belegten, an den leitenden Ausschuß gerichteten Gesuche bis

längstens 15. Dec. l. J.

bey dem Vereins - Cassier, Herrn Moshammer, auf dem Platze Nr. 186⁸²⁷), abgeben mögen“.

Wer sich mit diesen „Erfordernissen“ ausweisen konnte, sollte „zu 6 wöchentlichen Prüfung seiner musikalischen Fähigkeiten zugelassen, und nach einem günstigen Erfolge förmlich aufgenommen“ werden⁸²⁸). Noch im Jänner des Jahres 1823 gelangte auch die bei sechs Unterrichtsstunden pro Woche mit 150 fl. und „nach entsprechendem Erfolge mit der Vorrückung in 200 fl.“ Gehalt verbundene Stelle des Gesanglehrers zur Ausschreibung⁸²⁹).

Diese hat Johann Baptist Schiedermayr erhalten und zunächst bis zum Jahre 1837, dann wieder — inzwischen zum Ehrenmitglied ernannt (1838)⁸³⁰ — von Mitte 1839 bis zu seinem Tode versehen. Von 1837 bis zur Jahresmitte 1839 waren Kininger, ab 1840 Johann Klepsch an seine Stelle getreten⁸³¹).

Der Unterricht einer „einstweilen auf 12 Köpfe systemisirten Anzahl von Knaben und Mädchen“ nahm am 1. März 1823 seinen Anfang⁸³²). Schon im zweiten Vereinsjahr stieg die Schülerzahl auf 18⁸³³) und 1824 bis 1825 auf 20 an⁸³⁴). Einige Jahre hindurch bestand noch zusätzlich eine — wenig frequentierte — Ausbildungsklasse für „höhere Gesangkunst“, an der der k. k. Lottoamts-Beamte Karl Kunt (1832) und der Gesanglehrer Christof unterrichteten⁸³⁵).

Schon 1826 war zu den Gesangsklassen ein Ausbildungslehrgang im Violinspiel getreten⁸³⁶), für den der Ausschuß der „Gesellschaft der Musikfreunde“ unterm 8. Mai einen „Meister der Violine“ suchte, der gegen 60 fl. Honorar sechs Schülern „durch 3 Tage in jeder Woche, eine Stunde Unterricht in den Anfangsgründen der Violine zu ertheilen“ gewillt war⁸³⁷). Dieser fand sich zunächst in dem k. k. Regierungs-Registraturs-Praktikanten August Scola, dem 1835 der Glasermeister Karl Moshhammer, 1836 der ehemalige Vereinsschüler⁸³⁸) Ludwig Paupie (geb. 1813), 1838 Kininger und 1839 der Konzertmeister des Linzer Theaters, Karl Zappe, folgten⁸³⁹). Die Zahl der Schüler war bis zum Vereinsjahr 1828—1829 von sechs auf 13, bis 1831—1832 auf 18⁸⁴⁰) und bis 1839 auf 20 angestiegen⁸⁴¹). Vom Auftreten eines Gesang- und eines Violinschülers in einem Gesellschaftskonzert hört man im Jahre 1829 zum erstenmal⁸⁴²).

Eine auf Anregung des Praktikanten bei der k. k. Kameral-Gefällen-Verwaltung Karl Janach geplante Violoncello-Klasse scheint mangels Interesse nur Projekt geblieben zu sein⁸⁴³). Ihre Errichtung konnte erst im Jahre 1870 verwirklicht werden⁸⁴⁴).

Die Unterrichtsräume waren zunächst bis 1830 im Wilheringer Stiftshause, Altstadt Nr. 50⁸⁴⁵) untergebracht gewesen und über-

siedelten 1831 in das Gasthaus „Zum schwarzen Bock“, Altstadt Nr. 64⁸⁴⁶), 1833 in das Gasthaus „Zur goldenen Sonne“, Pfarrgasse Nr. 197⁸⁴⁷) und 1838 in das Gebäude der Normalhauptschule⁸⁴⁸).

Neben diesen öffentlichen Musikschulen sorgte eine Anzahl von Privatlehrern für das nie versiegende Bildungsbedürfnis des Bürgertums. Ihm geeignete Kräfte zu vermitteln, „damit Anfänger durch unwissende Lehrer auf kostspielige Art die Zeit nicht verlieren“⁸⁴⁹), hatte sich schon 1803 Franz Xaver Glöggel zur Aufgabe gemacht.

Die größte Nachfrage herrschte naturgemäß nach Lehrkräften für das Modeinstrument der Zeit, das Klavier. Sie waren dementsprechend auch in genügender Anzahl vorhanden. So bietet etwa im Jahre 1810 der „Klaviermeister“ Franz Rink auf dem Hofberg Nr. 143⁸⁵⁰) „Lectionen auf dem Fortepiano“ an⁸⁵¹). Und 1826 zeigt der unglückliche Matthias Kainersdorfer⁸⁵²) Unterricht „nicht allein im höheren, sondern auch im gemeinen Clavierspiele“ an, wobei letzteres nach seinen Angaben „durch richtigen und ästhetischen Vortrag der in Violin- und Baßnoten dargestellten Tonstücke das Empfindungsvermögen... beschäftigen und... vergnügen“ sollte, während ersteres „das Erkenntnißvermögen beschäftigt, und, durch Transpositions- und Generalbaßspiel, zum Clavierspiele ohne Vorschrift introducirt“⁸⁵³).

Die Mehrzahl der Lehrkräfte hüllt sich bei ihren Offerten ins Dunkel der Anonymität. So bietet ein junger Mann „gegen sehr billige und mäßige Vergütung Unterrichtsstunden für das Clavier“ an und beruft sich auf beste Zeugnisse „sowohl in Hinsicht seines moralischen Betragens, als der umfassenden Kundigkeit der Musik, besonders des Clavierspieles“⁸⁵⁴), ein anderer will 1825 ebenfalls „gründlichen Unterricht im Forte-Piano gegen sehr billige Bedingungen“ erteilen⁸⁵⁵). Ähnliche Anzeigen finden sich auch 1826⁸⁵⁶) und in den Folgejahren bis zu der Zeit, da kein Geringerer als Anton Bruckner in Linz seßhaft wird und sich neben seiner Organistentätigkeit auch als — bald gesuchter — Klavierlehrer einen Namen machte.

Unterricht im Gesang und Gitarrespiel war ebenfalls viel gefragt. Denselben erteilte etwa der Dom- und Stadtpfarrtenorist Wenzel Lambel⁸⁵⁷) oder ein nicht genanntes „lediges Frauenzimmer“⁸⁵⁸).

Andere wieder verfügten über vielseitigere Möglichkeiten. Ein „mit besten Zeugnissen versehener lediger Mensch“ rühmt sich

außer zahlreicher „Geschicklichkeits- und Conduits-Eigenschaften“ auch seiner Fähigkeiten im Gesang, Violin- und Klavierspiel und sucht eine Stelle als Hauslehrer⁸⁵⁹), ein anderer bietet „Privat-Instructionen sowohl im Lesen, Schreiben und Rechnen, als auch im Singen, Clavier, Violin oder Blas-Instrumenten“ an⁸⁶⁰).

Offenbar mit der Besatzungsmacht war der aus Tragwein gebürtige Johann Georg Walter, „Musikmeister im grossen französischen Theater Odeon zu Paris, und zu Lyon“ nach Linz gekommen; natürlich versäumte auch er nicht, unter Hinweis auf „in Paris gestochene Werke für verschiedene Instrumente, besonders für Geige, Fortepiano und blasende Instrumente“ den „schätzbaren Landsleuten seine geringen Talente“ im Gesangs-, Klavier- und Violin-Unterricht ebenso wie die Dienste „eines Stimmers des Pianofortes“ anzubieten⁸⁶¹).

Neben den öffentlichen Musikschulen und der Privatlehrerschaft gewann die 1773 errichtete Linzer Normalschule (seit 1805 Normalhauptschule)⁸⁶²) im 19. Jahrhundert eine stets wachsende Bedeutung für die Musikerziehung. Hier wurden die in Ignaz Felbigers (1724—1788) „Allgemeiner Schulordnung für die deutschen Normal-, Haupt- und Trivialschulen in sämtlichen kays. königl. Erblanden“ (1774) vorgeschriebenen Präparandenkurse zur Heranbildung des Lehrernachwuchses abgehalten und damit war gleichzeitig dem Schulmusikunterricht ein weites Feld eröffnet worden.

Der vormärzliche Lehrer hatte ja neben seinen pädagogischen Verpflichtungen stets auch die kirchenmusikalischen Bedürfnisse seiner Gemeinde — sei es als Organist, sei es als Regenschori — zu erfüllen, er hatte die Schuljugend, die meist einen Teil des Kirchenchores bildete, im Singen zu unterweisen⁸⁶³), der Bevölkerung Musikunterricht zu erteilen und überhaupt — etwa im Sinne eines städtischen Turnermeisters — das ganze Musikleben seines Ortes zu betreuen⁸⁶⁴). All diese Funktionen waren bekanntlich keine geduldeten, sondern wiederholt teils im kirchlichen Interesse, teils zum Zwecke finanzieller Besserstellung — behördlich geforderte⁸⁶⁵) Nebengeschäfte des Schulmeisters. Und ihn darauf vorzubereiten, galt als eine der Hauptaufgaben der Präparandenkurse.

Daß dies auch in Linz geschah, muß als selbstverständlich gelten, um so mehr, als die neu errichtete Diözese in Josef Anton Gall (1748—1807) seit 1789 einen Bischof besaß, der sich schon 1773 eng mit Felbigers Schulsystem vertraut gemacht⁸⁶⁶) und zudem bis 1778

als Katechet an der Wiener Normalschule gewirkt hatte⁸⁶⁷). Für die ersten Jahrzehnte fließen die Quellen über den Musikunterricht an der Linzer Normalschule allerdings sehr spärlich. Man weiß lediglich, daß im Jahre 1787 ein Gstettmayer dort „Tonmessung“ lehrte⁸⁶⁸, und daß die Anstalt in dem Lehrer Leonhard Mysoph einen vor-
trefflichen Musiker besaß⁸⁶⁹).

Im 19. Jahrhundert endlich konnte die Schule in Johann August Dürrnberger eine bedeutende Lehrerpersönlichkeit aufweisen, der kein Geringerer als Anton Bruckner einen wesentlichen Teil seiner Ausbildung in musicis verdankte.

Einer musikliebenden Familie entstammend, hatte der am 10. März 1800 in Pernstein bei Kirchdorf a. d. Krems geborene Johann August Dürrnberger⁸⁷⁰) im Stift Kremsmünster durch den Marktschullehrer Josef Preinfalk und den in der Doppelstellung eines Kammereibeamten und Stiftsorganisten wirkenden vielseitigen Komponisten Wenzel Thomas Wawra (1765—1844) eine gründliche musikalische Ausbildung erfahren, die ihm schon wenige Jahre später die Ablegung einer Prüfung am Konservatorium der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ gestattete, mit der die Verleihung des Professor-Titels Hand in Hand ging. Ohne seine 1817 in Jena begonnenen juristischen Studien abgeschlossen zu haben, trat Dürrnberger 1820 als Rechnungsbeamter in den Dienst der oberösterreichischen Landesregierung⁸⁷¹), wirkte aber daneben durch 36 Jahre unentgeltlich als „k. k. öffentlicher ordentlicher Lehrer der Harmonie- und Generalbaßlehre und des Choralgesanges“ an der Normal-Hauptschule, als Gesanglehrer am „k. k. Lyzeum und Gymnasium“ und als Organist an der Minoritenkirche, in der seit 1827 die Schulgottesdienste der Normal-Hauptschule wieder abgehalten wurden⁸⁷²).

Dürrnbergers Lehrtätigkeit verdankt man sein „Elementarbuch der Harmonie- und Generalbaß-Lehre, abgesondert in den theoretischen und practischen Teil, mit systematisch geordneten, vollständig ausgeführten Cadenzen und eigenen Orgelsätzen als Leitfaden zu den öffentlichen Vorlesungen und auch zum Selbst-Unterrichte“ (Linz 1841), das gerade erschien, als der junge Bruckner seinen Präparandenkurs absolvierte⁸⁷³). Die zahlreichen Kompositionen des am 6. Februar 1880 zu Steyr verstorbenen Dürrnberger — Gräflinger spricht von Opern, Kantaten, Liedern u. a.⁸⁷⁴) — sind heute verschollen oder haben überhaupt nie existiert. Es konnten zumin-

dest lediglich „Neue Originalwalzer mit Trios zur gesellschaftlichen Belustigung in Privat Circeln für eine Flöte oder Violine mit Begleitung der Guitarre“ (Linz o. J.) im öffentlichen Musikalienbesitz nachgewiesen werden⁸⁷⁵). Dagegen haben zahlreiche Schüler seinen Namen im Gedächtnis der Nachwelt erhalten: Anton Bruckner⁸⁷⁶), Johann Evangelist Habert (1833—1896)⁸⁷⁷), Karl Waldeck (1841 bis 1905)⁸⁷⁸), Adolf Festl (1826—1902)⁸⁷⁹), der Sänger Josef Karl Weillnböck (1830—1891)⁸⁸⁰) u. v. a.

NOTENDRUCK — MUSIKALIENHANDEL

Der Notendruck ist bekanntlich gleichzeitig mit dem Buchdruck in Linz heimisch geworden. Allerdings ist der erste Linzer Musikdruck, ein im Jahre 1619 in der Offizin Planck hergestellter, heute verschollener Einblattdruck mit einem von dem Hernalser Prädikanten Elias Ursinus (1579—1628)⁸⁸¹) bearbeiteten Klagegesang auf Pilgram von Sintzendorf-Friedau (1579—1619)⁸⁸²) für lange Zeit auch der einzige seiner Art geblieben, dem lediglich noch die in Johannes Keplers ebenfalls von Planck gedruckten „*Harmonices mundi libri V*“ (Linz 1619) aufscheinenden Notenbeispiele beizufügen wären. In der Folgezeit ist die Musik unter den Erzeugnissen der Linzer Druckereien Freyschmid, Rädlmayer⁸⁸³) und Feichtinger⁸⁸⁴) lediglich durch einige italienische und deutsche Opernlibretti und Periochen vertreten. Erst in letztgenannter Offizin erschien mit Josef Franz Kinnigers „*Cythara Davidis Excitans*“ (Linz 1745) ein — allerdings wieder umgebungslos stehendes — mit Notenbeispielen ausgestattetes Werk musiktheoretischen Inhaltes⁸⁸⁵). Seit 1727 erschienen in Linz überdies einige anonyme katholische Liederdrucke des zunächst in St. Georgen bei Tollet, später in Schwanenstadt tätigen Pfarrers Johann Ferdinand Gessel (gest. 1764), von denen allerdings nicht feststeht, ob sie Noten enthalten. Es sind dies: „*Deß Gutmeynenden Petriners biblische Histori-Lieder. Von der Erschaffung der Welt, biß auf die vollendte Sündflut. Biblisch-Historischer gepredigt- und gesungener Pfarr Sanct. Jörgerischer Fasten-Andacht Fasten-Gang*“ (Steyr und Lintz 1727—40), „*Etwelche geistliche Gesänglein*“ (Lintz 1740), „*Des Gutmeinenden Petriners Catechißmalischen Vergiß Mein Nicht. 33. Stücke*“ (Lintz 1743), „*Deß Gut-meinenden Petriners Marianische Lob-Gesängl über alle unser Lieben Frauen-Täg*“ (Lintz 1744), „*Deß Gut-meinenden Petriners*

Christliche Kinder-Wiege. Gezogen aus seinem Cathechismatischen Hirten-Spihl“ (Lintz 1744), „Deß Gut-meinenden Petriners Marianischer Schwanen-Tod auf alle zwölf Monathen deß Jahrs“, 2. Aufl. (Lintz 1744), „Deß Gut-meinenden Petriners Fünf Christliche Andachts-Seufftzer“ (Lintz 1744), „Deß Gut-meinenden Petriners Marianisches Gold-Wägl“ (Lintz 1745) und „Des gutmeinenden Petriners Monatliche Seelen-Speiß, oder: Geistliche Jahreslust. Bestehend In 12 Lob-, Lieb- und Lehr-Gesänglein über die 12 Monather deß Jahrs“ (Lintz 1746)⁸⁸⁶).

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts scheint Linz noch immer nur gelegentlich als Druckort von Musikwerken auf, ohne daß man in allen Fällen die Offizin feststellen könnte. So ließ im Jahre 1783 der Linzer Landschaftspauker und Komponist Georg Druschetzky⁸⁸⁷) „VI. gestochene Violinsolos“ daselbst erscheinen⁸⁸⁸); gleichzeitig dürfte er auch als Verleger oder Händler tätig gewesen sein, wie man aus dem Druck „Concertino per il Cembalo, due Violini, Viola e Basso, Linz d'avere dal Druzeczky“⁸⁸⁹) von Franz Duschek (1736—1799) vermuten könnte⁸⁹⁰). Ein nicht näher bekannter Klemstein aus Wien⁸⁹¹) ließ 1784 „12 Variaz. per il Fortepiano secondo l'Aria: Schönheit gleicht der jungen Rose, nel Op. das Irrlicht“⁸⁹²) in Linz stechen⁸⁹³), 1789 folgte ihm ein ebenfalls nicht näher bekannter E. Th. Frieke mit „Rülings Oden und Lieder“⁸⁹⁴). Und 1795 erschienen daselbst „Fünf kurze und leichte Clavierstücke mit Fingersatz“ von Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788) als auszugsweiser Nachdruck der 1766 bei Winter in Berlin erstmals veröffentlichten „Kurzen und leichten Clavierstücke mit veränderten Reprisen und beygefügtter Fingersetzung für Anfänger“⁸⁹⁵).

Im Jahre 1805 endlich zeigte der bedeutende Linzer Buchhändler Friedrich Immanuel Eurich (1772—1851) die Eröffnung seiner „Noten- und Kupferdruckerei ... unter dem Schmidthor Nr 21“⁸⁹⁶) an⁸⁹⁷), in der noch im Gründungsjahr Johann Georg Albrechtsbergers (1736—1809) „Ausweichungen von C dur und C moll in die übrigen dur und moll Töne“⁸⁹⁸), im Folgejahr bereits eine Reihe von Musikalien⁸⁹⁹) und 1807 ein „Neues musikalisches Würfelspiel“⁹⁰⁰) oder die Kunst, mit Hilfe zweyer Würfel, Menuets und Trios bis ins unendliche zu komponiren (Nach der neuesten Pariser Originalausgabe)“ hergestellt wurden⁹⁰¹). Noch 1812 befaßte sich das damals als Sehenswürdigkeit angesprochene fortschrittliche Unternehmen „vorzüglich mit Musikdruck“⁹⁰²).

Mit dem 1828 eröffneten lithographischen Institut von Joseph Hafner (1799—1891)⁹⁰³) erhielt die oberösterreichische Landeshauptstadt ein weiteres Unternehmen, das zahlreiche Musikwerke vornehmlich oberösterreichischer Komponisten der Öffentlichkeit vorlegte. Um 1850 richtete sich schließlich die Feichtingersche Hofbuchdruckerei für den Musikaliendruck in größerem Stil ein⁹⁰⁴). Damit hatte Linz die erste, modernen Anforderungen entsprechende Notendruckerei erhalten.

Die Bedürfnisse des Linzer Publikums an Musikalien zu decken, war die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hindurch Aufgabe der vier alteingesessenen Buch-, Kunst- und Musikalienhändler Eurich, Haslinger, Fink und Kastner, „wovon die beyden ersten im Verlage und Sortiment die meisten Geschäfte machen“⁹⁰⁵). Ein fünftes, ursprünglich offenbar als spezielle Musikalienhandlung von Franz Xaver Glöggel ins Leben gerufenes Unternehmen konnte sich nur wenige Jahre halten.

Der führende Mann auf dem Gebiete des Linzer Musikalienhandels war — dies haben schon zeitgenössische Beobachter erkannt⁹⁰⁶) — der unter der Firma „K. k. privilegierte akademische Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung“ arbeitende Friedrich Immanuel Eurich. Die langen Listen seiner Novitäten, die er jeweils im Anhang, später im Intelligenzblatt der Linzer Zeitung veröffentlichte, seine in den Jahren 1801⁹⁰⁷) und 1803⁹⁰⁸) veröffentlichten Lagerkataloge zeigen ihn mit seinem Sortiment stets auf der Höhe der Zeit. Daß er daneben auch Werke von Arcangelo Corelli feilbot⁹⁰⁹), spricht ebenso für seine buchhändlerischen Qualitäten, wie sein Eintreten für Franz Schubert, dessen Werke er von 1819 bis 1828 in 32 Inseraten den Linzern zu einer Zeit zum Kauf anbot⁹¹⁰), da nach Georg Nikolaus von Nissens Aussage seine Salzburger Kollegen nicht eine einzige Note des Meisters auf Lager hatten⁹¹¹). So wird man es Eurich auch gerne nachsehen, wenn er, wohl um als tüchtiger Geschäftsmann seine Annoncen „anziehen-der“ zu gestalten, mitten unter Musikalien „elastische Strumpfbänder für Frauenzimmer“⁹¹²) oder Kosmetika, wie „Damen- oder Gesichtspuder“, „Abwisch-Wasser für älternde Personen“, „Haarwachs-Pomade“ und „Handwasch“⁹¹³) oder gar „Pemsel“ und andere Anstreicherartikel offerierte⁹¹⁴).

In ähnlicher Weise wie Eurich betrieb Cajetan Haslinger (1765 bis 1835) Buch- und Musikalienhandel sowie Musikalienverlag⁹¹⁵).

Freilich, sein Unternehmen, das sich — nach den Anzeigen im Intelligenz-Blatt der Linzer Zeitung zu schließen — vorwiegend mit dem Vertrieb von Kirchenmusikalien befaßte — konnte in keiner Weise mit dem Eurichs konkurrieren. Immerhin hat aber auch er wenigstens einmal Schubertsche Werke angezeigt und im Jahre 1810 versucht, Johann Sebastian Bachs „Oeuvres complètes“ in Linz abzusetzen⁹¹⁶).

Der Musikalienhandel der Firmen Fink und Kastner ist zwar durch Zeitgenossen bezeugt, scheint jedoch von geringer Bedeutung gewesen zu sein; zumindest haben beide nie ihre Neueingänge pressemäßig angekündigt.

Schließlich zeigte im Jahre 1803 auch Franz Xaver Glöggel an, „daß er mit allerhöchster Genehmigung, und hochgnädiger Bewilligung seiner Behörden zu Ostern seine neue Musik- Kunst- und Instrumentenhandlung eröffnen“ werde⁹¹⁷). Sie befand sich ursprünglich „im Desary'schen (jetzt Lindner'schen) Hause an der unteren Promenade“⁹¹⁸), übersiedelte aber bald in das dem Hause Landstraße Nr. 77 gegenüberliegende Gebäude⁹¹⁹) und ist zuletzt im Jahre 1807 auf dem Hauptplatz „am Ecke der Hofgasse“ nachzuweisen⁹²⁰).

Wie Eurich und Haslinger hat auch Glöggel wiederholt Anzeigen in der Linzer Zeitung erscheinen lassen, denen zu entnehmen ist, daß er „die neuesten Musikalien, welche in Deutschland und Frankreich herauskamen, mehrere Instrumente, als Violinen, Flöten, Fagott, Fortepiano &c. von vorzüglichen Meistern, Saiten, venetianisches Notenpapier, Portraite berühmter Tonkünstler, Visitbilleten, Stickmuster, Farbentusche, Fisch und Haarpinseln, geistliche und weltliche Bilder für Kinder, die k. k. Stempelpapiersorten, nebst mehrern andern Musik und Kunstartikeln für billige Preise“⁹²¹), aber auch Händelsche Klavierwerke handelte⁹²²). 1805 gab auch er einen kleinen Lagerkatalog heraus, in dem „zur bestimmtern Uebersicht der Musikfreunde... der Verlagsort; das opus oder Werk; die Tonart“ etc. der angezeigten Musikalien vermerkt waren⁹²³). In Glöggl's Handlung, die — obwohl er gerade in diesem Jahre bei Käufen über fünf Gulden ein Drittel des Preises nachließ⁹²⁴) — anscheinend nur bis 1807 bestand — als letztes zeigte er „eine Sammlung von vorzüglichen Münzabdrücken“ und „eine Sammlung von 130 verschiedenen Hölzern“ an⁹²⁵) — hat bekannt-

lich der Beethoven-Freund Tobias Haslinger (1787—1842) seine buchhändlerische Ausbildung erfahren, bevor er als Geschäftsführer in Eurichs Buchhandlung eintrat und 1810 nach Wien abging⁹²⁶).

Eine zweite Möglichkeit zum Erwerb von Musikalien bot der ungemein tätige Eurich seinen Mitbürgern seit dem Jahre 1805. „Unterzeichneter ist entschlossen“, inserierte er da, „nach dem Beispiele Wiens, Prags, Brünn und a. ansehnlichen Städten von Zt zu Zt Bücher-Auctionen, womit auch Musikalien, . . . Landkarten . . . begriffen sind, zu veranstalten . . . Der gedruckte 4 Bogen starke Katalog für die erste Auction die in der letzten Marktwoche des bevorstehenden Ostermarktes den 30. April u. die darauf folgenden Tage Vormittag von 9 bis 12 Uhr, und Nachmittag von 2 bis 6 Uhr in dem Hause des Unterzeichneten unter dem Schmidthor Nr. 50⁹²⁷) zur ebenen Erde unter gerichtlicher Autorität“ abgehalten wurde, konnte vom 6. April an in Eurichs Buchhandlung bezogen werden⁹²⁸). Ein Nachtrag hiez zu war ausschließlich neuen und gebrauchten Musikinstrumenten vorbehalten⁹²⁹). Eine zweite Auktion, in der ebenfalls Musikalien unter den Hammer kamen, führte er im Jahre 1806 durch⁹³⁰).

Erwähnt sei noch, daß seit Beginn des 19. Jahrhunderts auch zwei Musikalienleihanstalten in Linz bestanden. Die eine hatte Franz Xaver Glöggl schon zwei Jahre vor Eröffnung seiner Musikalienhandlung ins Leben gerufen, wie man einer am 18. Oktober 1801 erlassenen Aufforderung an die „Praenumeranten seiner Musik-Leihbibliothek“, ihre „rückständigen Musikalien einzusenden, wofür sie nun mit ganz neuen ausgesuchten Werken bedient werden“ sollten, entnehmen kann⁹³¹). Ihre Existenz läßt sich über das Jahr 1804⁹³²) bis 1807 verfolgen⁹³³), dann scheint sie zugleich mit Glöggl's Musikalienhandlung eingegangen zu sein.

Erfolgreicher erwies sich Eurich in dieser Hinsicht, der im Jahre 1802 „auf öfteres Ansuchen vieler Musikfreunde“ ebenfalls eine wohlassortierte „Musik-Ausleih-Bibliothek“ eröffnete⁹³⁴). Einer Anzeige des Folgejahres ist zu entnehmen, daß der Einsatz 5 Gulden, die monatliche Leihgebühr 45 Kreuzer betrugen⁹³⁵); 1805 nahm Eurich dann in vorbildlicher Weise eine Preissenkung auf 3 Gulden bzw. 30 Kreuzer vor⁹³⁶). Auf diese Art bestand das Unternehmen, über dessen Bestände zwei Kataloge erschienen waren⁹³⁷), mindestens bis zum Jahre 1821⁹³⁸).

Nach den Ausführungen von Benedikt Pillwein wären im Jahre 1821 zwei Geigenbauer, zwei Instrumentenmacher und ein Saitenmacher⁹³⁹), im Jahre 1827 dagegen lediglich zwei Geigenmacher und ein „Glasharmonika-Verfertiger“ in Linz ansässig gewesen⁹⁴⁰). Diese Angaben des verdienten Topographen entsprechen nun freilich nicht vollkommen den Tatsachen. Vor allem lassen sie die Erwähnung der in der oberösterreichischen Landeshauptstadt tätigen Orgel- und Klavierbauer vermissen.

Gerade diese können ja, beginnend mit den vereinzelt stehenden Hans Lar (1485)⁹⁴¹) und Valentin Zeiß (1639)⁹⁴²) seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ziemlich lückenlos von Hans Remp über Nicodemus Frosch, Ignaz Garti und Nikolaus Rumel d. Ä. bis zu Nicolaus Rumel d. J. verfolgt werden⁹⁴³). Letzterer, Sohn des aus Rothenburg an der Tauber zugewanderten Orgelbauers gleichen Namens, war 1796 Linzer Mitbürger geworden⁹⁴⁴) und konnte als vermutlicher Erbauer der „ziemlich guten Orgel“ der Linzer Ursulinenkirche bereits namhaft gemacht werden. Der „in der Harrach im Sprinzensteinischen Hause“⁹⁴⁵) wohnhafte Rumel ist aber auch als Klavierbauer hervorgetreten, wie zwei erhalten gebliebene Tafelklaviere seiner Fertigung, eines im Museum Carolino-Augustinum zu Salzburg (Baujahr 1797)⁹⁴⁶) und eines im Oberösterreichischen Landesmuseum zu Linz (Baujahr 1809)⁹⁴⁷) bezeugen. Als ein dem steigenden Instrumentenbedarf des Bürgertums Rechnung tragender Klavierhändler hatte Rumel z. B. im Jahre 1804 „ein altes und mehrere neue Fortepiano um den niedrigsten Preis“ auf Lager⁹⁴⁸) und bot 1806 „stündlich“ verfügbare „Klaviere und Instrumente“, natürlich ebenfalls „um die billigsten Preise“ an⁹⁴⁹).

Neben Rumel war der um 1760 geborene Bartholomäus Kineberger (Kineberger, Kirnberger) sicher seit 1802 als Orgelmacher in Linz tätig. Sein Leben läßt sich vom genannten Jahr, da seine Tochter Anna Maria im Alter von zwei Jahren und drei Monaten verstarb⁹⁵⁰), über das Jahr 1804⁹⁵¹) bis zu seinem am 14. Februar 1806 erfolgten Hinscheiden verfolgen⁹⁵²).

Im Jahre 1800 erwarb der Orgelbauer Joseph Hillebrand sen. das Linzer Bürgerrecht⁹⁵³) und übernahm gleichzeitig die Werkstätte seines damals etwa sechzigjährigen Vaters Franz Hillebrand (um 1739 bis 1821)⁹⁵⁴), dessen Enkel, Joseph Hillebrand jun. 1811

ebenfalls als Orgelbauer in den Gemeindeverband aufgenommen wurde⁹⁵⁵).

Schon vier Jahre zuvor, 1807, hatte sich in Christian Wilhelm ein weiterer Meister dieses Faches in der oberösterreichischen Landeshauptstadt niedergelassen. Er zeigte der Öffentlichkeit an, „daß er vermög beigebrachten Zeugnissen über seine Kenntniß und Kunstfähigkeit als Bürger, dann Orgel- und Instrumentenmacher bei der Hauptstadt Linz . . . aufgenommen worden“ sei und empfahl sich zur „Verfertigung neuer Orgeln, oder Instrumenten von aller Art, oder Reparaturung derselben“⁹⁵⁶). Der jedoch erst 1810 in den Gemeindeverband Aufgenommene⁹⁵⁷) hat sich ebenfalls — später vielleicht sogar hauptsächlich — dem Handel zugewendet, wie man aus verschiedenen Zeitungsinseraten erschließen kann: 1819 führte er „ganz neue große Pianoforte mit 6 Octaven und Mutationen, tafelförmiges Wiener-Pianoforte mit 6 Octaven, sowie auch 5½ Octaven und 5 Octaven“ und „überspielte gute Pianoforte um billige Preise“⁹⁵⁸), zwei Jahre später „sehr gute, neue Forte-Piano mit 6 Octaven nach der neuesten Art von Mahagoni-, Nuß- und Kirschbaumholz, ein gutes, überspieltes, tafelförmiges mit 6 Octaven, wie auch andere Forte-Piano mit 6 und 5 Octaven, ein gutes Clavier, und eine kleine Kirchen-Orgel“⁹⁵⁹), 1822 „so wohl neue, als überspielte, 5 und 6octavige Fortepiano mit mehreren Mutationen von verschiedenen Meistern“⁹⁶⁰), 1823 „verschiedene neue und überspielte Wiener, als auch ganz besonders gute, von ihm selbst verfertigte Forte-Piano mit 6 Octaven und 6 Mutationen nach der neuesten, geschmackvollsten Façon, dann auch ein von ihm verfertigtes wahres Flötenwerk, das man mit und ohne Piano-Forte spielen kann“⁹⁶¹) und „ein recht gutes, tafelförmiges Positiv für eine kleine Kirche oder auch für ein Zimmer“⁹⁶²). 1827 bot er ebenfalls Klaviere zum Verkauf an⁹⁶³).

Ein ausschließlich als Klavierbauer und -händler tätiger Johann Frenzel offerierte 1820 „mehrere ganz neue Fortepiano, nach dem neuesten Geschmacke“⁹⁶⁴) und empfahl sich 1823 „mit ganz neuen Pedals, welche unter jedes Fortepiano gestellt werden können, und daher den Herren Organisten bestens willkommen seyn werden“⁹⁶⁵).

Lediglich Händler war dagegen der „in der Klamgasse im Baron Waldstättischen Hause zu ebener Erde“⁹⁶⁶) wohnhafte „Musikus und Clavierstimmer“⁹⁶⁷) Johann Baptist Trapp. 1804 etwa hatte er drei

Instrumente zu verkaufen, die er wie folgt beschrieb: „Das grössere ist ein Spinetel noch ganz gut conservirt, der Kasten und das Fußgestell ist vom harten Holz, die Tasten mit Ebenholz und Elfenbein gefüttert, hat 5 ganze Oktaven, und wird um 30 fl. gegeben. Das zweyte ist ein Clavier von 5 Octaven samt einem Fußgestell um 6 fl. Dann ein alter viersaitiger Violon von mittlerer Grösse, und doch sehr ausgebleicht, auch leicht zu spielen und gut besaitet“⁹⁶⁸). 1807 bot er zwei Klaviere an, von denen „das grössere... 5 ganze Oktaven“ hatte und „auf einem Postament mit 2 Schubladen zu Musikalien“ stand, während „das kleinere... für Anfänger, die Orgel spielen lernen“, berechnet war. Den warmen Unterton, welchen ein gleichzeitig offerierter „fast noch ganz neuer eiserner Ofen mit einer Bratröhre“ dem Inserat verlieh, werden die kauflustigen Linzer sicher mit Vergnügen zur Kenntnis genommen haben⁹⁶⁹).

Als Geigenmacher war seit 1799 Meinrad Frank „auf der Joh:[ann] Havelka'schen Gerechtigk:[eit]“ tätig⁹⁷⁰). Der um 1770 Geborene war vermutlich Schüler Johann Baptist Havelkas gewesen und läßt sich an Hand seiner Arbeiten bis zum Jahre 1832 verfolgen. Eine Viola d'amore, Baujahr 1801, besitzt das Museum zu Göteborg⁹⁷¹), eine Violine von 1805 findet sich im Musikarchiv der Städtischen Sammlungen zu Linz⁹⁷²), eine andere von 1821 tauchte im Jahre 1927 für 3500 Lire im italienischen Instrumentenhandel auf⁹⁷³). Er gilt als „sehr begabter Mann, der seine eigenen Wege gehen wollte, aber doch nicht den Mut hatte, die alten hergebrachten Modelle völlig aufzugeben“⁹⁷⁴).

Neben Frank hatte im Jahre 1812 Joseph Pauli das Bürgerrecht erworben und die Geigenmachergerechtigkeit ad personam erhalten⁹⁷⁵). Geboren am 16. Dezember 1769 in Tachau (Böhmen)⁹⁷⁶), war er Angehöriger eines alten Geigenbauergeschlechtes — ebendort arbeiteten im 18. Jahrhundert Anton, Johann Carl und Johann Gottfried Pauli (1707—1771), dessen Sohn Wenzel um 1800 in Salzburg tätig war⁹⁷⁷) — und scheint von dem Wiener Meister Johann Georg Thir (gest. nach 1781) in seine Kunst eingeführt worden zu sein. Aus seiner Werkstatt, die er ohne Konzession schon um 1795 eröffnet hatte, sind wertvolle Instrumente hervorgegangen, von denen sich etwa ein Violoncello, Baujahr 1799, im Besitz des Stiftes St. Florian befindet⁹⁷⁸). Der 1846 Verstorbene war auch als Restaurator geschätzt und hat außerdem — dies war bisher unbekannt

— „die angerühmten Canotischen Pariser-Violenen⁹⁷⁹⁾“ bloß nach der Beschreibung mit einiger Aenderung mit bestem Erfolge“ nachgeahmt⁹⁸⁰⁾.

Nach Paulis Tod übernahm der von dem Münchener Andreas Engleder (um 1810 bis nach 1860) ausgebildete Rudolf Strotzinger (1822—1872) dessen „ad personam“ erteilte Gerechtigkeit. Er galt als „tüchtiger, wenn auch nicht hervorragender Meister“⁹⁸¹⁾. Um die Jahrhundertmitte besaß die Stadt außerdem in Johann Fitsche (1819 bis 1893) einen Geigenbauer, der vielleicht Schüler von Joseph Pauli war, sich jedoch in der Hauptsache auf billige Massenproduktion eingerichtet hatte⁹⁸²⁾. Eine Violine aus seiner Werkstatt, Baujahr 1847, besitzt das Musikarchiv der städtischen Sammlungen in Linz⁹⁸³⁾. Der 1800 in Linz geborene Joseph Grienberger (Grünberger) betrieb seine Kunst mindestens seit 1842 in Urfahr und ist ebenfalls mit einer Violine von 1838 in der letztgenannten Sammlung vertreten⁹⁸³⁾; 1928 erzielte eines seiner Instrumente den Preis von 20 englischen Pfunden⁹⁸⁴⁾. Und der von Pillwein angeführte Saitenmacher kann im Jahre 1824 in der Person eines Aloys Punzenberger nachgewiesen werden⁹⁸⁵⁾.

Als Blasinstrumentenmacher ist zunächst ein nicht näher bekannter Scholl zu nennen, dessen Witwe 77jährig am 6. Juni 1828 zu Linz verstarb⁹⁸⁶⁾. Sein Wirken scheint im wesentlichen noch dem 18. Jahrhundert anzugehören⁹⁸⁷⁾. Seit 1799 findet man einen Clement Steyrer, dessen Spezialgebiet die Erzeugung von Waldhörnern war⁹⁸⁸⁾. Mindestens seit 1810 wirkte Karl Doke (um 1778 bis 1826)⁹⁸⁹⁾, ein bedeutenderer Meister, von dem einige Instrumente im öffentlichen Besitz erhalten geblieben sind: Eine Es-Klarinette, ein Fagott und ein Kontrafagott im Oberösterreichischen Landesmuseum, ein Signalhorn im Museum Carolino-Augustum zu Salzburg⁹⁹⁰⁾ und ein Kontrafagott in der Sammlung alter Musikinstrumente des Wiener Kunsthistorischen Museums⁹⁹¹⁾. Nach Karl Dokes Tod führte zunächst seine Witwe Josepha den Betrieb weiter⁹⁹²⁾ und empfahl außer den Erzeugnissen ihrer Firma auch „gute Wiener Guitarren und Violinen . . . unter dem Schmidthore, im eigenen Hause, Nr 23“⁹⁹³⁾ zum Verkauf⁹⁹⁴⁾. Sein Nachfolger in der Instrumentenerzeugung war zweifellos der Sohn Alois Doke, der seit 1823 der „Gesellschaft der Musikfreunde“ als Mitglied angehörte⁹⁹⁵⁾ und im Oberösterreichischen Landesmuseum mit einem (englischen) Baßhorn und einer Klappentrompete vertreten ist⁹⁹⁶⁾.

1827 ließ sich ein zweiter Blasinstrumentenmacher in Linz nieder, der seine Betriebseröffnung wie folgt anzeigte⁹⁹⁷):

Ignatz Lorenz

bürgerl. Messing-Blas-Instrumentenmacher,
aus Wien,

vormahliger Werkführer bey dem berühmten Instrumentenmacher, Herrn Joseph Riedl⁹⁹⁸) in Wien, hat sich hier in Linz ansässig gemacht, und unter dem Schmidthore, neben dem Uhrmacher Hrn. Jos. Riedl, Nr 27⁹⁹⁹), ein Gewölbe eröffnet, wo seine erzeugten Fabrikate zu den billigsten Preisen bereit liegen, und in Augenschein genommen werden können.

Er ist jederzeit Bürge für gute Qualität und reine Stimmung seiner, nach den strengsten Regeln der Kunst verfertigten Instrumente, als: Waldhörner verschiedener Gattung, Signal- oder Klappen-Flügelhörner, Posaunen, Klappen-Posthörnern, Klappen-Trompeten u. dgl., unternimmt alle Reparaturen an derley Instrumenten, und empfiehlt sich somit den verehrten Musikfreunden mit der Versicherung, jeder Forderung in diesem Fache auf solche Art Genüge zu leisten, daß er mit voller Beruhigung einer gänzlichen Zufriedenheit entgegensieht.

Aus seiner Werkstatt, die später von J. Winter & Co. weitergeführt wurde¹⁰⁰⁰), besitzen das Oberösterreichische Landesmuseum¹⁰⁰¹) und das Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu Wien je eine Klappentrompete, letztere aus dem Jahre 1832¹⁰⁰²).

An weiteren Blasinstrumentenerzeugern werden ein Aldorf, ein I. Lausmann und ein Franz Lorenz, alle leider ohne Zeitangabe, genannt¹⁰⁰³). Über die Tätigkeit von zwei weiteren Instrumentenmachern, Carl Ohrbacher (1820)¹⁰⁰⁴) und Wigofsky (1821)¹⁰⁰⁵) ist ebenfalls nichts Näheres bekannt.

Nicht mit der Erzeugung, sondern ausschließlich mit dem Vertrieb von Musikinstrumenten befaßten sich im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die bereits genannten Linzer Musikalienhandlungen Eurich, Glöggel und Haslinger. Erst eine Betrachtung ihrer Anzeigen gibt eine den tatsächlichen Verhältnissen entsprechende Übersicht des Instrumentenbedarfs der Linzer Bevölkerung.

Da inserierte Eurich etwa 1801 „ein neues, von dem besten Meister in Wien verfertigtes grosses Fortepiano“¹⁰⁰⁶), „Quer-Fortepiano, kleine Klaviere“¹⁰⁰⁷) im Preise von 160 bis 450 Gulden. „Diese Instrumente“, schreibt er, „haben wegen ihrer wirklichen Güte

einen gewiß ausgezeichneten Werth. Der Ton zeichnet sich durch seine angenehme Fülle, Rundung, Reinheit und besondere Gleichheit vor vielen aus. Die Dämpfung ist so schnell und prompt, daß der Erfahrung gemäß mehrere Jahre hindurch nicht eine Saite springt. Der Raisonanzboden oder überhaupt der innere Bau dieser Instrumente ist so dauerhaft, daß sich die Stimmung ungewöhnlich lange hält¹⁰⁰⁸). Besonders sei auf „ein sehr gutes überspieltes großes Waltherisches Fortepiano“, „eines der besten Instrumente von diesem Meister“ hingewiesen¹⁰⁰⁹), das vielleicht mit dem undatierten, aber der Zeit um 1800 angehörenden Walter-Flügel des Oberösterreichischen Landesmuseums identisch ist¹⁰¹⁰). Ähnlich lauten die Angebote auch 1802¹⁰¹¹), 1803 — nun kombiniert mit dem Offert von „Doktor Voglers berühmter Zahntinktur“¹⁰¹²) — und 1805¹⁰¹³). Weniger gefragt scheinen Streichinstrumente gewesen zu sein; jedenfalls findet sich lediglich 1801 ein Angebot, in dem „ein vortrefflich ausgespieltes Violonzell vom Jahre 1686“ für 30 fl., „eine Viole von Mittenwalter von gutem Ton“ für 10 fl., „eine vortreffliche Violine von dem berühmten Ludolph, sehr gut ausgespielt“ für 30 fl., und „eine sehr gute und ausgespielte Straßburger Violin in beßtem Stand“ für 18 fl. angeboten wurden¹⁰¹⁴). Als Kommissionär des Wiener Instrumentenmachers Friedrich Hammig¹⁰¹⁵) war Eurich naturgemäß mit Blasinstrumenten besonders gut versorgt¹⁰¹⁶). Sein Spezialgebiet scheinen Flöten gewesen zu sein, deren er etliche mit aller Genauigkeit in einer Anzeige beschreibt¹⁰¹⁷).

Auf bescheidenerer Basis bewegte sich Franz Xaver Glöggl's Instrumentenhandel. Immerhin führte er 1803 Andreas Steinsche Klaviere¹⁰¹⁸), über die er gleichzeitig einen rühmenden Artikel veröffentlichte¹⁰¹⁹), ferner Harfen, Gitarren, Mandolinen und Mandoren¹⁰²⁰) und zeigte 1804 fast alle in Frage kommenden Instrumente an, wie „Fortepiano von den berühmtesten Meistern Wiens, sowohl in Flügel und Tafelform zu 200 fl. bis 300 fl. — Harfen mit Brons geziert 66 fl. — Harfelett 10 fl. — Die neue Lyra Guitarre aus Paris 70 fl. — Gewöhnliche Gitarren von 30 bis 45 fl. — Clari-nets, Oboen, Fagotts, Horn, Flöten, Flagilets, Trompeten, Piccolo, ächte romanische Saiten, Violin Futterall mit Tuch gefüttert“ u. a.¹⁰²¹).

Bei Haslinger waren dagegen — wesentlich später — nur „echt italienische Saiten“ für Violine, Viola, Violoncello und Gitarre zu haben¹⁰²²).

Der Instrumentenverkauf aus Privathand war so gut wie ausschließlich auf Klaviere beschränkt. Aus der großen Zahl der diesbezüglichen, zumeist anonymen Offerte seien nur einige herausgegriffen: 1807 gab es in der Wienerstraße Nr 221¹⁰²³⁾ ein Fortepiano ohne nähere Angaben zu kaufen¹⁰²⁴⁾; am 20. Juli 1809 bot Joseph Müllauer „auf der Landstrasse im Doppler Haus N. 26“¹⁰²⁵⁾ zwei „ganz neue geschweifte Fortepiano von schön geschliffenen Kirsch- und Nussbaum-Holz mit all nöthigen Zugehörungen versehen und nach englischer Art von einem sehr guten Wiener-Instrumentenmacher verfertigt“ an. Das eine hatte drei Mutationen und fünfeinhalb Oktaven, das andere vier Mutationen und sechs Oktaven Umfang¹⁰²⁶⁾. Im Jahre 1820 zeigte Paul Dorneyhuber „im Kaffeehaus auf dem Platz“¹⁰²⁷⁾ ein Klavier mit sechs Mutationen und sechs Oktaven Umfang zum Verkauf an¹⁰²⁸⁾, ein Instrument mit fünf Mutationen gab es „im Hannengassel Nr 45 im 2ten Stock vornaus“¹⁰²⁹⁾, ein anderes, als „gut conservirt“ bezeichnetes¹⁰³⁰⁾ im dritten Stock des Hauses Herrengasse Nr 798¹⁰³¹⁾, „im Schwarz'schen Hause auf dem Platz Nr. 218 im 2ten Stocke“¹⁰³²⁾ war ein sechsoktaviges Klavier feil¹⁰³³⁾. 1821 hatte eine „im 2ten Stocke vorwärts“ wohnende Partei „im Feichtinger-Hause Nr. 33 auf dem Platze“¹⁰³⁴⁾ ein Klavier aus Mahagoniholz mit Bronzebeschlägen, sechs Oktaven und sechs Mutationen abzugeben¹⁰³⁵⁾, im Jahre 1822 war „in den Schullhause bey St. Matthias . . . ein überspieltes, sehr gutes Fortepiano mit 6 Octaven täglich um sehr billigen Preis zu überlassen“¹⁰³⁶⁾, 1823 verkaufte man „in der Paumbachgasse Nr. 824“¹⁰³⁷⁾ ein überspieltes Klavier mit fünfeinhalb Oktaven Umfang „von einem guten Meister in Wien“¹⁰³⁸⁾, 1824 zeigte ein Ungenannter im Eglauerschen Hause am Hauptplatz Nr 2¹⁰³⁹⁾ ein „überspieltes schönes Forte-Piano, von Nußbaumholz“ an¹⁰⁴⁰⁾, ein „noch sehr wenig überspieltes, von einem beliebten Meister“ gefertigtes Klavier stand 1828 zum Verkauf¹⁰⁴¹⁾. Zwei Jahre zuvor bot ein Besitzer in der Herrengasse Nr. 813¹⁰⁴²⁾ ein „aufrecht stehendes Fortepiano“ als seltenere Abart des sonst üblichen Flügels an¹⁰⁴³⁾.

Im Vergleich zu diesem reichen Klavierangebot stehen über andere Instrumente nur dürftige Nachrichten zur Verfügung. Ein „sehr gut conditionirtes“ Positiv mit vier Oktaven Umfang und drei Registern von „reinem und vollen Tone, welches für eine kleine Kirche, oder Hauscapelle sehr anwendbar“ war, wurde 1822 annonciert¹⁰⁴⁴⁾ und drei Jahre später konnten Interessenten „in der untern

Badgasse H. Nr. 211, im dritten Stocke¹⁰⁴⁵⁾ ein „gutes Violoncello und ein Dis-Horn“ erwerben¹⁰⁴⁶⁾.

Als Kuriosum sei schließlich das Aussetzen eines Positivs als Haupttreffer einer von dem Dom- und Stadtpfarrbassisten Thomas Schimon veranstalteten Privat-Lotterie im Jahre 1827 vermerkt. Es handelte sich um „eine sechsoctavige Handorgel“, die sich „sehr leicht mit einem Fuße aufziehen“ ließ; sie hatte „die Form eines viereckigen Tischchens“ und konnte „in jedem Zimmer als ein schönes Einrichtungsstück gut“ stehen. Ein Los dieser mit Bewilligung der k. k. Lotto-Gefällen-Administration veranstalteten Lotterie kostete einen Gulden¹⁰⁴⁷⁾.

MUSIKPUBLIZISTIK — MUSIKWISSENSCHAFT

Eine Darstellung der Linzer Musikverhältnisse im bürgerlichen Jahrhundert wäre unvollständig, wollte man nicht auch den verschiedenen Versuchen, die Musik zum Gegenstand theoretischer Erörterungen zu machen, eine kurze Betrachtung widmen.

Die Anfänge der Linzer Musikpublizistik sind zugleich die Anfänge derartiger Bestrebungen in Österreich überhaupt. Sie reichen noch ins 18. Jahrhundert zurück und sind eng mit der Person Franz Xaver Glöggl verbunden. Die erste Anregung mag er wohl durch die Kenntnis von dem mißlungenen Versuch der Wiener Toricellischen Kunst- und Musikalienhandlung, im Jahre 1784 eine „Musikalische Monatsschrift“ herauszubringen¹⁰⁴⁸⁾, erhalten haben. Tatsächlich hatte Glöggl schon im Jahre 1797 die Herausgabe einer Fachzeitschrift unter dem nämlichen Titel angezeigt¹⁰⁴⁹⁾, deren Erscheinen sich allerdings infolge der kriegerischen Zeiten noch sechs Jahre verzögerte.

Erst im Jahre 1803 also konnte die von Glöggl herausgegebene kurzlebige „Musikalische Monatsschrift“¹⁰⁵⁰⁾ — die erste Linzer und zugleich die erste österreichische Musikzeitschrift — erscheinen¹⁰⁵¹⁾. Nach dem Vorbericht in der ersten Nummer des Blattes sollten in ihm „Auszüge aus den besten musikalischen Schriften, ... theoretische Lehrsätze im allgemeinen, so wie für einzelne Gegenstände; historische, kritische Nachrichten von dem Musik- und Personalstand mehrerer Kapellen, und Hauptstädte, von Todfällen, Vakaturen, Beförderungen &c. von Aufführungen der Kirchen- Theater-

Kammer- und Tanz-Musiken; kurze Biographien der Tonkünstler, Anekdoten &c“ sowie „Anzeigen von alten und neuen Musikalien, Instrumenten, Pränumerationen &c.“ geboten werden¹⁰⁵²).

Neun Jahre nach diesem Versuch ließ Glöggl ein neues Periodicum, die „Musicalischen Notizen“¹⁰⁵³) folgen. Nach eigener Aussage¹⁰⁵⁴) hatte er diese ursprünglich als Beilage zu jeder dritten Lieferung seines eben im Druck befindlichen Lexikons gedacht, sich aber schließlich für monatliches Erscheinen entschieden. Nach seinem Plane sollten die Notizen bieten: „In- und ausländische Nachrichten über besondere Music-Aufführungen; besondere Vorfälle in der Musicwelt; Sterbefälle; Anstellungen; Anzeigen vorzüglicher Lehrbücher und Musicalien, für die Kirche, für das Theater, und für die Kammer; Neue Erfindungen; Anekdoten und Characterzüge vorzüglicher Tonkünstler &c.“ Offenbar fanden die „Notizen“ beim Publikum gute Aufnahme, denn schon mit April ging Glöggl „auf Veranlassung mehrerer Musikfreunde“ vom Oktav- zum Quartformat und zur vierzehntägigen Erscheinungsweise über¹⁰⁵⁵). Gleichzeitig wurde der Titel in „Musikalische Zeitung für die österreichischen Staaten“ abgeändert. In dieser Form erschien Glöggl's Organ¹⁰⁵⁶) bis Ende März 1813. „Nachdem der Hauptzweck des Unternehmers dieser musik. Zeitschrift durch die Herausgabe der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung, nämlich dass eine derlei Zeitung im Oesterreichischen Kaiserstaate bestehe, erreicht ist... so wird mit diesem Zeitungs Nro. dieses Unternehmen einer Zeitschrift... geschlossen“, erklärte Glöggl seinen Lesern in der letzten Nummer¹⁰⁵⁷). Damit ist die kurze Geschichte der Linzer Musikpublizistik zu Ende. Glöggl hat keine weiteren Zeitschriften herausgegeben und darin auch das ganze 19. Jahrhundert hindurch keine Nachfolger gefunden.

Waren diese Zeitschriften in erster Linie musikalischen Tagesfragen gewidmet, so hat sich Glöggl mit einer seiner Veröffentlichungen auch als früher Vertreter der Musikwissenschaft erwiesen. Es ist dies sein „Allgemeines Musikalisches Lexikon, in Vier Abtheilungen. Aus den bewährtesten Schriftstellern gesammelt, nach selben bearbeitet“ (Linz 1812)¹⁰⁵⁸). Das dem obderennsischen Verordneten-Kollegium gewidmete und nur teilweise erschienene Werk — es bricht bei Seite 248 ab — enthält in seinem ersten Teil „alle großen Beförderer, Beschützer, Dilletanten, ausgezeichneten Komponisten, Tonkünstler, Theoretiker, Erfinder und Instrumenten-

macher“, während der zweite „alle bekannten Instrumenten alter und neuer Zeit, nach ihrer Bauart, Charakteristik und Gebrauch . . . und alle auf den mechanischen Theil eines Instrumentes Bezug habenden Wörter, so wie alle den Instrumenten ähnliche Gegenstände“ aufführen sollte, jedoch nur bis zum Stichwort „Harfe“ gedieh. Gerade dieser Teil ist es aber, der besonderes Interesse beansprucht. Bietet er doch „die Schilderung der bekannten Instrumente aller Völker des alten, mittleren und neuern Zeitalters, mit ihren verschiedenen Benennungen in mehreren Sprachen“ und bildet damit die erste Vorstufe zu dem ein Jahrhundert später erschienenen „Reallexikon der Musikinstrumente“ (Berlin 1913) von Curt Sachs. Vom dritten und vierten Teil des Glöggl'schen Lexikons weiß man lediglich, daß sie den Nationalmusiken und musikalischen Fachausdrücken gewidmet sein sollten.

Im Bereiche der Musikerbiographik hat sich Glöggl zwar nicht publizistisch betätigt, immerhin aber in seinen „Necro- et Biographien ausgezeichneter Freunde und Künstler der Tonkunst im Lande Österreich ob der Enns, welche theils da geboren, theils der Anstellung gemäß ihre längste Lebenszeit in Oesterreich o. d. Enns und Salzburg zubrachten“¹⁰⁵⁹) mit Kurzbiographien von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Xaver Süßmayer und Franz Sperry historischen Sinn bewiesen. Schon 1825 war auch Georg Nikolaus von Nissen brieflich an Albert Stadler (1794—1888) herangetreten und hatte ihn gebeten, das Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde“ nach Materialien zu seiner in Vorbereitung befindlichen Mozart-Biographie zu durchforschen¹⁰⁶⁰).

Die Volksliedforschung hatte schließlich Anton Ritter von Spaun (1790—1849) mit seiner Ausgabe „Österreichische Volksweisen in einer Auswahl von Liedern, Alpenmelodien, Tänzen“ (Wien 1845) wertvolle Anregungen zu danken. Ihm waren jedoch bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert Johann Baptist Vogler mit seinen „12 oberösterreichischen Ländlern zu 4 Händen“ (Wien, Eder) ¹⁰⁶¹) und wenig später ein Garstener Musiker, Ignaz Hübel, mit seiner Veröffentlichung „24 oberösterreichische Landlertänze, nach ihren wahren Sinne, fürs Klavier“¹⁰⁶²) in der Erschließung oberösterreichischer Volkstänze vorausgegangen.

Als Hüterin und Überlieferungsstätte handschriftlicher und gedruckter Musikdenkmale fungierte schon seit dem 18. Jahrhundert die heutige bundesstaatliche Studienbibliothek, seit 1833 auch die

Bibliothek des oberösterreichischen Landesmuseums. Während erstere, vor allem durch einen größeren Bestand mittelalterlicher Choralhandschriften und Fragmente theoretischer Traktate¹⁰⁶³), aber auch durch Musikdrucke des 16. bis 18. Jahrhunderts Beachtung verdient¹⁰⁶⁴), hat sich die Museumsbibliothek seit dem Jahre 1835, da ihr Franz Xaver Glöggel die meisten der von ihm veröffentlichten Schriften spendete, in erster Linie als Hüterin des spezifisch linzerischen und oberösterreichischen Musikerbes bewährt. Hier finden sich etwa die Restbestände des ehemaligen Domarchives¹⁰⁶⁵), die kompositorischen Nachlässe Johann Baptist Schiedermayrs¹⁰⁶⁶), Wenzel Lambels¹⁰⁶⁷), des Bruckner-Freundes Moritz von Mayfelds, ferner Musikalien aus dem Besitze Linzer Bürger des frühen 19. Jahrhunderts, Verlagswerke der Firmen Eurich und Haslinger, des Rieder Hauses Kränzle, eine Kollektion lithographierter Musikalien aus der Offizin Hafner, aber auch einige anscheinend unikale ältere Druckwerke, deren Existenz der Musikforschung zum Teil überhaupt, zum Teil der Überlieferungsstätte nach unbekannt war¹⁰⁶⁸).

Um die Bewahrung und Erhaltung des Gegenständlichen in der Musik hat sich zunächst wieder Franz Xaver Glöggel bemüht. „Dem Vernehmen nach“ besaß er schon im Jahre 1812 „einen ansehnlichen Theil“, den „durch gefällige Beiträge... alter Instrumente“ zu vergrößern er die Linzer Öffentlichkeit bat, da er seine Sammlung „zu einem gemeinnützigen Zwecke bestimmt“ hatte¹⁰⁶⁹). Tatsächlich gelangte auch die bis zum Jahre 1824 auf 150 Objekte angewachsene Sammlung¹⁰⁷⁰) durch Kauf in den Besitz der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“¹⁰⁷¹). An Glöggl's Stelle trat das 1833 gegründete heutige Oberösterreichische Landesmuseum, an dem seit 1839, da P. Robert Mittermayr, Professor am Stiftsgymnasium zu Kremsmünster, namens seines Hauses „Sechs und vierzig Stücke theils Streich-, theils Blasinstrumente aus dem 17. und 18. Jahrhunderte“ aus dem Besitz des Klosters übergab¹⁰⁷²), eine Instrumentensammlung besteht, die schon 1845 in einem Flügel aus Ludwig van Beethovens Besitz¹⁰⁷³) ihr wertvollstes Stück erhalten hatte und nach kriegsbedingter Pause im Jahre 1952 neu katalogisiert¹⁰⁷⁴) der Öffentlichkeit in einer Ausstellung wieder zugänglich gemacht werden konnte.¹⁰⁷⁵)

Anmerkungen:

Abkürzungen:

- Chronik 1 . . . Chronik der Liedertafel „Frohsinn“ in Linz über den Zeitraum vom 17. März 1845 bis Ende März 1870 (Linz 1870).
- Chronik 2 . . . K. Kerschbaum, Chronik der Liedertafel „Frohsinn“ in Linz über den 50jährigen Bestand vom 17. März 1845 bis anfangs März 1895 (Linz 1895).
- DirReg. I - IV . Directorium Registraturae, Bd. 1 - 4, Städtisches Archiv Linz, Ms. 1 - 4.
- KArch. Kulturarchiv der Stadt Linz.
- K. V. L. Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts, 3. Aufl., bearbeitet v. A. Einstein (Leipzig 1937).
- LZ. Linzer Zeitung.
- LZA. Amtsblatt zur Linzer Zeitung.
- LZAn. Anhang zur Linzer Zeitung.
- LZI. Intelligenzblatt zur Linzer Zeitung.
- LZN. Nachtrag zur Linzer Zeitung.
- LZ2N. Zweiter Nachtrag zur Linzer Zeitung.
- OÖLArch. Oberösterreichisches Landesarchiv Linz.
- Perger L. H. Perger, Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke von Michael Haydn, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. 14, T. 2 (Wien 1907), S. XV ff.
- StArch. Städtisches Archiv Linz
- StpfArch. Archiv der Stadtpfarre Linz
- TC. O. E. Deutsch, Schubert. Thematic Catalogue of all his Works in chronological order (London 1951).

¹⁾ O. Wessely, Linz und die Musik. Von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Jahrbuch der Stadt Linz 1950 (Linz 1951), S. 96 ff. — Aus den seither angefallenen Materialien zu dem dort behandelten Problemkreis sei hier das Wichtigste zur Ergänzung und Berichtigung mitgeteilt:

Zu S. 103: Als frühes Zeugnis der Pflege geistlicher Musik ist ein Dokument aus dem Bereich der bildenden Kunst nachzutragen: die Darstellung eines Fidel spielenden Knaben auf einem Volto-Santo-Bild, einem um 1400 anzusetzenden al-secco-Gemälde in der Martinskirche (Jahrbuch der Stadt Linz 1949, Linz 1950, Abbildung 32).

Zu S. 104: Dem „Abschied“ vom 4. April 1565 geht eine Beschwerde des Pfarrers Purgleithner über die Stadt Linz voraus, „dz selbige die Kirchendiener alß Schuellmaister, Cantores organisten Meßner, ohne dessen wissen“ aufnehmen und abzusetzen pflegte (DirReg. II, fol. 272r).

Zu S. 108: Kaiser Maximilian I. bewilligte in Linz außer den bereits genannten Geldgaben auch die Auszahlung von 44 Gulden Kleidergeld an zwei Singknaben, 23. Jänner 1501 (H. Schweiger, Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I., Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 14, Leipzig 1931/32, S. 370 f.).

Zu S. 110: Michael Mayr wurde im Jahre 1622 von Dechant Blasius Aliprandinus „auf resignation Martin Löfflers... in ansehung seines bißherigen Wohl-

verhaltens ... acceptirt“ in der Hoffnung, daß „Ein Stattrath ... kain bedencken“ gegen diese Wahl haben werde (DirReg. II, fol. 274v). Drei Jahre später mußte Mayr allerdings „ymb verrere Bewilligung des Kirchen vnd Schuellendienst“ ansuchen, „indeme Jhme Herr Dechant widerumb entsetzen will“. Er erhielt die Stelle wieder „auf wohlverhalten Bewilliget ... doch dz Er gegen H:[errn] Dechanten die schuldige revierenz erzeigt vnd Keiner Clag Vrsach gebe“ (DirReg. II, fol. 275r). Er blieb dann bis 1640 im Amte. — 1595 wandte sich Pfarrer Leonhard Perckhmann wegen „Abschaffung“ Pröckhls an den Landeshauptmann (DirReg. II, fol. 273). Pröckhl blieb jedoch im Amt. — Zur Illustration der sozialen Lage eines Stadtpfarr-Chorregenten seien die Bezüge Pröckhls aus dem Jahre 1590 hiehergesetzt: Jahresbesoldung .120. Pfund Pfennig, samt Holzgeld p. 12 Pfund Pfennig dann für die Astanten von der Beneficien Verwaltung Jährlich 20. Pfund Pfennig, vnd von dem Spittelmeister wochentlich .20. Pfund Fleisch nebst .14. laib brod, ingleichen von H[errn] Pfarrer sein Jährl.[iches] Deputat p. etlich gulden samt anderen Kirchen Accidenzien“ ([L. Sind.] Chronologische Beschreibung der Landeshauptstadt Linz, StArch., Ms. 861, fol. 9r). So schien er im Hinblick „auf die damaligen Zeiten und Wohlfeilheit“ ein „sehr passendes und hinlängliches Auskommen zu haben“ ([B. Pillwein.] Die Pfarrkirche somit Pfarr- oder Dechanthof zu Linz, StArch., Schub.-Bd. 224, XIX/2, fol. 6r ff.).

Zu S. 112: Über die Pflege der Musik an der Linzer Bürgerspitalskirche ist folgendes einzuschalten: Die Organisten waren teils selbständige Angestellte, teils gleichzeitig Spitalschulmeister (A. Ziegler, Notizen zur älteren Musikgeschichte in Linz, Linzer Volksblatt, Jg. 53, Linz 1921, Nr. 212). Einer derselben, Georg Mittermayr, scheint im Jahre 1602 seinen Dienst angetreten zu haben (DirReg. III, fol. 15r). Noch im Jahre 1636 reicht er ein „Memorial .. ymb verbesserung seiner besoldung Pr: 24 f“ ein; sie scheint ihm gewährt worden zu sein, außerdem beschloß der Rat, „dz Er nebenbey des Zinß enthebet sein solle“ (DirReg. I, fol. 368v). Mittermayr war (neben seiner Stellung als Bürgerspitals-Organist?) auch durch lange Jahre als Organist an der evangelischen Landhauskirche tätig (vgl. Jahrbuch 1950, S. 130). Im nämlichen Jahr 1636 bewarb sich der Salzburger Schulmeister Wolff Meckhl „ymb den Schuelldienst in der Vorstatt“ und bat gleichzeitig um eine Rekompens „wegen des Singen am Son vnd Feyrtägen“ (DirReg. II, fol. 322r). Zwanzig Jahre später, 1656, ersucht Stephan Khnue um Verleihung von Schul- und Kirchendienst (DirReg. II, fol. 322). Und im Jahre 1700 sucht Franz Dätnpöckh, der Verlobte von Khnües Witwe Elisabeth, von dieser unterstützt, um das nämliche Amt an (DirReg. II, fol. 322v ff.).

Zu S. 118: Die Beziehungen der Königin-Witwe Maria zur Musik behandelt eingehend E. Haraszti, Marie de Hongrie et son Ungarescha, Revue de Musicologie, An. 14 (Paris 1930), S. 176 ff. — Über die Anfänge der evangelischen Landschulschule vgl. neuestens mit teilweise verschiedenen Ergebnissen M. Doblinger, Stiftung und Ersten der Linzer evangelischen Landschulschule, Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich, Jg. 67 (Wien 1951), S. 19 ff., H. Schardinger, Das Gründungsproblem des Linzer Gymnasiums, Festschrift zum 400jährigen Jubiläum des humanistischen Gymnasiums in Linz (Linz 1952), S. 13 ff. und F. Wilflingseder, Fridericus Lagus. Ein thüringischer Schulmann und Arzt in Linz. Zum Jubiläum des Gymnasiums, Jahrbuch der Stadt Linz 1952 (Linz 1953), S. 297 ff.

Zu S. 119: Wie H. Schardinger, Das Gründungsproblem des Linzer Gymnasiums, a. a. O., S. 17, mitteilt, wurde dem Perkheimschen Testament zufolge den Schülern ursprünglich kein Musikunterricht erteilt. Tatsächlich setzen die Nachrichten über

die Musikpflege ja auch erst wesentlich später (1567) ein. Zum folgenden vgl. auch O. Wessely, Die Pflege der Musik an der evangelischen Landschaftsschule zu Linz, Festschrift zum 400jährigen Jubiläum des humanistischen Gymnasiums in Linz (Linz 1952), S. 52 ff.

Zu S. 120: Dem Musikunterricht lagen folgende Lehrwerke zugrunde: Lucas Lossius' „*Erotemata musicae practicae*“ in der von Christoph Praetorius besorgten Ausgabe (Nürnberg 1574), Friedrich Lindners „*Bicinia sacra... quibus adiuncta est compendiaria in artem canendi Introductio*“ (Nürnberg 1591) und im 17. Jahrhundert Daniel Hitzlers „*Extract Auß der Neuen Musica Oder Singkunst*“ (Nürnberg 1623) (O. Wessely, Die Pflege der Musik an der evangelischen Landschaftsschule zu Linz, a. a. O., S. 54). Die beiden erstgenannten Werke befanden sich in der ständischen Bibliothek (O. Wessely, Der Musikalienbesitz der obderennsischen Stände zur Zeit der Reformation. In Vorbereitung).

Zu S. 121: Zu Poppius vgl. auch J. Schmidt, Linzer Kunstchronik, T. 2 (Linz 1951), S. 68. — Nach Rosthius versah von 1579 bis 1582 Leonhard Camerarius das Kantorenamt (O. Wessely, Die Pflege der Musik an der evangelischen Landschaftsschule zu Linz, a. a. O., S. 57). — Zu Rauch vgl. ebendort, S. 57; den dort genannten Kompositionen ist noch ein „*Carmen lugubre, in obitum piaie et castissimae virginis... domini Martini Crusii filiae, natae 7. Julii anni 1575. et 16. Aprilis 1594 Tubingae... defunctae, cantatum in thermis ferinis 5. vocibus*“ (Tubingae 1594) beizufügen. R. Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon, Bd. 8 (Leipzig 1903), verzeichnet ihn S. 137 unter „Wolfgang Rauchius“ und S. 205 unter „Wolfgang Rhaw“ ohne die Identität beider gewahr zu werden.

Zu S. 122: Zu Johannes Linckh (gest. 1603) vgl. J. Schmidt, a. a. O., T. 2 (Linz 1951), S. 71, der besonders auf seine dichterischen Leistungen eingeht.

Zu S. 123: Näheres über Georg Laetus, vgl. bei O. Wessely, Die Pflege der Musik an der evangelischen Landschaftsschule zu Linz, a. a. O., S. 58 f.

Zu S. 124: In der Reihe der Präzeptoren ist der auch kompositorisch tätige Daniel Schuechmair (1590—1591) nachzutragen (O. Wessely, Die Pflege der Musik an der evangelischen Landschaftsschule zu Linz, a. a. O., S. 59). — An der Musik in der evangelischen Landhauskirche beteiligten sich gelegentlich auch die Linzer Stadtschulmeister; so etwa Georg Mayr, dem die Verordneten unterm 6. April 1612 zehn Gulden für seine „Bemüung bey der Kirche“ bewilligten (Cod. cart. XI/594, fol. 216^v, der Stiftsbibliothek St. Florian).

Zu S. 125: Nachweislich mit Musik ausgestattet waren Calaminus' Schauspiele „*Helis*“ (1591) und „*Rudolphottocarus*“ (1594) (R. von Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im XVI. Jahrhundert, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, Jg. 6, Leipzig 1890, S. 338 f.).

Zu S. 126: Die häusliche Pflege geistlicher Musik im evangelischen Linz läßt sich bis tief ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen. So etwa am Beispiel des Bürgers Christoph Hueber (1523—1574), der sieben Dialoge über die Hauptstücke der „christlichen Lehre“ schrieb, von denen täglich je einer „vor Tisch nach dem *Gratias* und den gesungenen Psalmen zu rezitieren“ war. Über die verwendeten Gesänge unterrichtet eine eigene „*Liedertafel*“ (G. Mecenseffy, Evangelisches Glaubensgut in Oberösterreich, Mitteilungen des oberösterreichischen Landesarchivs, Bd. 2, Linz 1951, S. 152, 158). — Zu Clemens Anomaeus (Ungleich), vergleiche O. Wessely, Daniel Hitzler, Jahrbuch der Stadt Linz 1951 (Linz 1952), S. 290 ff. und J. Schmidt, a. a. O., T. 2 (Linz 1951), S. 27 f., der darauf hinweist, daß Anomaeus in seiner Leichenpredigt auf Achaz Hohenfelder über die Musik der Hebräer handelt.

Zu S. 127: Neues zur Biographie von Brassicanus und Nachweise einiger bisher unbekannter Kompositionen bieten O. Wessely, Daniel Hitzler, a. a. O., Seite 341 ff., 380 ff., Ders., Die Pflege der Musik an der evangelischen Landschaftsschule zu Linz, a. a. O., S. 58, und die Einleitung zu J. Brassicanus, Ausgewählte Werke, hrsg. v. O. Wessely, Musik alter Meister, H. 2 (Graz 1953). Zu seinen dichterischen Leistungen vgl. J. Schmidt, a. a. O., T. 2 (Linz 1951), S. 72 ff.

Zu S. 130: Über die musikalischen Bestimmungen der 1617 gedruckten Linzer Kirchenagende vgl. O. Wessely, Daniel Hitzler, a. a. O., S. 296 ff. — Zum Repertoire der Schulchöre vgl. O. Wessely, Die Pflege der Musik an der evangelischen Landschaftsschule zu Linz, a. a. O., S. 55 f., und Ders., Neue Beiträge zur Pflege der Musik an der evangelischen Landschaftsschule und Landhauskirche, Mitteilungen des oberösterreichischen Landesarchivs, Bd. 3 (Linz 1953), im Erscheinen.

Zu S. 132: Gottlieb Schneiders Amtsverpflichtungen wurden in einer eigenen, noch erhaltenen Dienstinstruktion geregelt (E. Straßmayr, Die Ämter-Organisation der Stände im Lande ob der Enns, Mitteilungen des oberösterreichischen Landesarchivs, Bd. 1, Linz 1950, S. 256, 272). — Zu Daniel Hitzler vgl. O. Wessely, Daniel Hitzler, a. a. O., S. 282 ff., über seine musikalischen Leistungen besonders S. 343 ff. Seither konnte in einem Exemplar der Thüringischen Landesbibliothek Gotha ein Ersatz für das 1943 in Hamburg verbrannte (angebliche) Unikum seiner „Musicalisch figurierten Melodien“ (Straßburg 1634) aufgefunden werden, das mit neuen Beiträgen zur Lebensgeschichte Hitzlers bei O. Wessely, Neue Beiträge zur Pflege der Musik an der evangelischen Landschaftsschule und Landhauskirche (im Erscheinen) beschrieben werden wird.

Zu S. 134: Planck druckte auch die Notenbeispiele in Keplers „*Harmonices mundi libri V*“. — Über Elias Ursinus erscheint eine Arbeit von J. K. Mayr im Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich, Jg. 68 (Wien 1953).

Zu S. 137: Der Name „Phlagius“ ist zweifellos eine Entstellung aus „Pflugius“ (R. Eitner, a. a. O., Bd. 7, Leipzig 1903, S. 410).

Zu S. 138: Niedegger erhielt die von ihm angestrebte Tenoristenstelle an der Wiener Hofkapelle noch im Jahre 1539, denn der „*Ordinari Hof Stat Römischer Ku. Mt. hofgesindt*“ des genannten Jahres verzeichnet als letzten von fünf Tenoristen „Georg Neydegger“ mit einem Monatsgehalt von zehn Gulden (H. Federhofer, Biographische Beiträge zu Erasmus Lapidica und Stephan Mahu, Die Musikforschung, Jg. 5, Kassel 1952, S. 44).

Zu S. 139: 1597 hat sich Francesco Sale in Linz aufgehalten, wie den Kammerechnungen des Stiftes Kremsmünster zu entnehmen ist: „1597 den 14 Aprilis hatt Scr kays Mai. Musicus Franciscus Sale etlich Gsang Partes von Linz auss geschickht, 3 fl“. Die gewidmeten Werke, „*Officia quaedam*“ (Halae ad Aenum 1589) und „*Tripartiti operis officiorum Missalium Pars 1. 2.*“ (Pragae 1594–1596) sind noch heute vorhanden (A. Kellner, Benedikt Lechler. Seine Tätigkeit als Komponist und Leiter der Stiftsmusik von Kremsmünster, ungedruckte Diss., Wien 1931, S. 17 f.).

Zu S. 140: Aus einer Eintragung in DirReg. II, fol. 279^r aus dem Jahre 1646 kennt man den Namen eines Kantors Lorenz Schlögel: „Maria Schlöglin alß Lorenzen Schlögels 49. Jahr lang gewesten Cantors Wittib, wegen d[er] Unterhaltung, wo der Statt Rath vor billich erkennet: vnd interim biß zu ankunfft H:[errn] Dechants etwas angeschafft hat“. Wann Schlögl das Chorregentenamt versehen hat, ließ sich nicht ermitteln.

Zu S. 141: Der Chorregent Johann Jakob Resch ist in den Matriken der Stadtpfarre unterm 20. November 1724 als Trauzeugen bei der Hochzeit des

Tanzmeisters Johann Aspelmayr mit Theresia Kammruckin, der Eltern des am 2. April 1728 zu Linz geborenen nachmals bekannten Wiener Ballettkomponisten Franz Aspelmayr bezeugt.

Zu S. 144: Zu den in Linz tätigen Orgelbauern ist nach A. Ziegler, Notizen zur älteren Musikgeschichte in Linz, a. a. O., Jg. 53 (Linz 1921), Nr. 212, auch der bereits genannte Stadtpfarrorganist Martin Egger zu rechnen.

Zu S. 149: Matthias Albani (1621—1712) scheint sich höchstens zwei Jahre in Linz aufgehalten zu haben, da er bereits 1682 mit einer Brixnerin eine zweite Ehe einging und nachher ebenso wie vor seinem Linzer Aufenthalt in Bozen tätig war (R. Vannes, Dictionnaire universel des Luthiers, 2me éd., Bruxelles 1951, S. 4). — Aus Johann Seelos' (1654 bis nach 1712) Werkstatt besitzt das Oberösterreichische Landesmuseum zwei Barytons von 1684 (D. Fryklund, Viola di Bardone, Svensk Tidskrift för Musikforskning, Arg. 4, Stockholm 1922, S. 134 ff., und O. Wessely, Die Musikinstrumentensammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums, Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums, Bd. 9, Linz 1952, S. 20 f.) und eine Viola d'amore von 1712 (D. Fryklund, Bidrag till k nnedomen om Viola d'amore, Svensk Tidskrift f r Musikforskning, Arg. 3, Stockholm 1921, S. 18. und O. Wessely, Die Musikinstrumentensammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums, a. a. O., Bd. 9, Linz 1952, S. 19), das Musée du Conservatoire de Paris ein Baryton von 1699 und das Landesmuseum für Kärnten in Klagenfurt eine Laute von 1710 (R. Vannes, a. a. O., S. 329). — Johann Blasius Weigerth ist im Oberösterreichischen Landesmuseum mit einer Viola d'amore von 1724 und einem English Violet von 1717 vertreten (D. Fryklund, Bidrag till K nnedomen om Viola d'amore, a. a. O., Arg. 3, Stockholm 1921, S. 19 und O. Wessely, Die Musikinstrumentensammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums, a. a. O., Bd. 9, Linz 1952, S. 19 f.). — Simon Johannes Havelka (gest. 1799) arbeitete bereits seit 1741 in Linz. Seine Instrumente „sont bien fa onn es et rappellent tant t l' cole viennoise, tant t l' cole boh mienne“. 1927 handelte man eine seiner Violinen in Rom mit 3800 Lire, zwei Jahre später eine andere (Baujahr 1771) in New York um 225 Dollar (R. Vannes, a. a. O., S. 151 f.).

Zu S. 167: Genaue Personalverzeichnisse und Spielpläne für die Jahre 1797 und 1798 an Hand der Pre b rger „Allgemeinen Deutschen Theaterzeitung“ bietet G. Gugitz, Eine Quelle zur Linzer Theatergeschichte, Jahrbuch der Stadt Linz 1952 (Linz 1953), S. 187 ff.

²⁾ F. Gr flinger, Linzer Kirchenmusik-Zustände in den Jahren 1785 bis 1820, Unterhaltungsbeilage der Linzer Tages-Post, Jg. 1911, Nr. 49.

³⁾ F. Brunner, Der Linzer Musikverein in den Jahren 1821—1901 (Linz 1901). — F. Gr flinger, Die Gründung des Linzer Musikvereines, Unterhaltungsbeilage der Linzer Tages-Post, Jg. 1910, 10 - 11. — C. Preiß, Die Musikpflege in Linz um die Wende des 18. Jahrhunderts, Jahrbuch der Stadt Linz 1935 (Linz 1936), S. 104 ff.

⁴⁾ F. Gr flinger, Schuberts Aufenthalt in Linz, Unterhaltungsbeilage der Linzer Tages-Post, Jg. 1904, Nr. 14. — Ders., Schubert und Linz, Bilder-Woche der „Tages-Post“, Jg. 5 (Linz 1928), Nr. 30. — F. Strauß, Franz Schubert in Linz, Heimatgaue, Jg. 8 (Linz 1927), S. 106 ff. — Ders., Franz Schubert in Linz, Der Volksbote, Jg. 39 (Linz 1928), S. 79 ff. — C. Preiß, Schuberts Beziehungen zu Linz, Linzer Volksblatt, Jg. 60 (Linz 1928), Nr. 7.

⁵⁾ F. Gr flinger, Der letzte Turnermeister von Linz (Franz Xaver Glöggel), Unterhaltungsbeilage der Linzer Tages-Post, Jg. 1909, Nr. 8 [Sic!]. Vgl. hiezu die Ausführungen auf S. 351 f. dieses Jahrbuches! — C. Preiß, Thurnermeister