63. Jahres-Bericht

des

Museum Francisco-Carolinum.

Nebst der 57. Lieferung

der

Beiträge zur Landeskunde

von

Österreich ob der Enns.

Linz 1905.

Verlag des Vereines Museum Francisco-Carolinum.

Druck von J. Wimmer.

Drama und Theater in Österreich ob der Enns

bis zum Jahre 1803.

Von
Dr. Konrad Schiffmann.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 3

Einleitung 5

I. Das Drama im Mittelalter und seine Ausläufer 9

II. Humanismus. Schuldrama der Protestanten und Katholiken in Stadt und Land. Jesuitendrama 25

III. Drama und Theater in den Stiften 43

IV. Baugeschichte des Linzer Theaters 86

V. Geschichte des Linzer Theaters 98

VI. Joh. Benedikt Anton Cremeri (1752—1795) 152

VII. Drama und Theater in den kleineren Städten und auf dem Lande . 171

VIII. Dilettantenbühne 179

Anhang.

I. Besetzungslisten des Linzer Theaters 189

II. Repertoire des Linzer Theaters 197

III. Repertoire der Armentheater 214

IV. Aus Oberösterreich stammende Bühnenkräfte 217

Verzeichnis der Orts- und Personennamen 218

Verzeichnis der im Buche genannten Stücke 229

Druckfehlerberichtigung 239

Nichts gibt uns einen besseren Einblick in die verworrenen Anschauungen über die Technik des Dramas als die Ode — Muse verhülle dein Haupt! — des Magistratsrates *Pirngruber* auf den Verfasser und sein unsterbliches Werk.

Glücklich zeichnete mich — Deine berühmte Hand;
Unverkennbar und hell stralte der Biedersinn,
Die reine, gute, edle Sitte
Meiner Bewohner aus Deinem Bilde.

Diese Bahne betrat vor Dir kein Dichter noch,
Ihre Muse war nur Zeichnerinn einer That
Und einzelner Begebenheiten;
Keiner noch unternahm's, das Gemälde

Eines glücklichen Volks, jeden besondern Zug
Der ihm eigenen Art in den verschiedenen
Und doch gemeinsten Lebensscenen
In ein Theaterspiel einzukleiden.

Kühn war schon der Entwurf — kühner noch ausgeführt
Bei der Sprache, die nur Leuten geläufig ist —
Vom Pferdschiffzuge — fragte mancher:
Ist hier die Donau, und ihr Gestade?

Und wie staunten wir nicht, als Deine Muse uns
Einen Saal des Gerichts plötzlich eröffnete,
Und uns die schönen Früchte zeigte
Guter Beamten und Unterthanen.

In dem englischen Park ist das Elysium
Nach dem trägen Kozyt so überraschend nicht
Als uns Dein muntres Bauernmädchen
Singend nach Landesbrauch überraschte. —

Vollgedrängt war die Bühn — Jedem entquoll der Wunsch
„Möcht ich immer bei so redlichen Menschen seyn!"
Und jeder fand den Wunsch erfüllet
Bei dem Gedanken: „es ist nicht Täuschung,

„Nicht ein reizendes Land in dem Gebiete der
„Feen — keine Geburt dichtender Schwärmerey.
„Es ist ein wohl gelungener Abriß
„Unseres glücklichen Vaterlandes."

Wem bei diesem Gefühl' froher das Herz nicht schlug,
Wer für's Vaterland kalt — Scene für Scene nach
Dramatischen Gesetzen prüfte
— Boshaft verkennend den Zweck des Dichters —

Ist mein Zögling nicht mehr — Auch ich verkenn ihn —
Doch Dir — der mich so gut zeichnete und so wahr,
Blühn als ein Denkmal meines Dankes
Ewige Kränze aus meinen Haynen.

Lassen wir sie blühen und wenden wir uns einer anderen Bühnenkrankheit dieser Zeit zu: Der Ballettsucht.

„Der eigentliche Schöpfer des Balletts ist *Jean Georges Noverre*, ein Franzose, der im Jahre 1760 ein merkwürdiges Buch: „Lettres sur la danse et sur les ballets" (Lyon) herausgab, welches auch in der Folge mehrfach ins Deutsche übersetzt wurde und das man eine philosophische Begründung der Tanzkunst nennen könnte. Eine Art Ballett hatte allerdings schon bis auf Noverre bestanden, nämlich das übliche Einflechten von Tänzen in den italienischen Opern. Man war dabei nicht sehr wählerisch und an den unpassendsten Stellen einer heroischen Oper wurde der Zuschauer oft plötzlich mit einem solchen Tanz-Divertissement überrascht. Noverre begründete nun das Ballett als einen selbständigen Zweig der Schauspielkunst, verlangte strenge Scheidung desselben von dem Gesanglichen und erhob es zum „wirklichen, dramatischen Charaktertanz".

Auch der königlich dänische Ballettmeister *Vincenzo Galeotti* in Kopenhagen ist für die Entwicklung des Balletts wichtig geworden.

Weder Noverre noch Galeotti hatten das Ballett als Nach- oder Zwischenspiel im Auge, wie es sich in Deutschland und insbesondere auch auf den österreichischen Theatern entwickelte.

Kein Motiv konnte so unpassend sein, daß man es nicht, in ein Ballett verwandelt, dem Publikum vorgeführt hätte. Das Ballett bildete oft die einzige Zugkraft, die Leute ins Theater zu locken, und der Direktor konnte eines vollen Hauses gewiß sein, wenn er dem Hauptstücke irgendein solches Ballett folgen zu lassen angekündigt hatte. Die Regeln der Kunst, wenigstens diejenigen, welche ein Noverre oder Galeotti vorgeschrieben, wurden dabei natürlich wenig befolgt und die Geschmacklosigkeit hatte genügenden Spielraum, sich breit zu machen."[1])

Es ist bekannt, wie sehr das Werther-Fieber von der Mitte der Siebzigerjahre des 18. Jahrhunderts an in Deutschland um sich gegriffen hatte. Werther trat in alle möglichen Beziehungen zum öffentlichen Leben; Mode, Theater, Literatur, alles wurde von diesem kleinen Büchlein Goethes beeinflußt, ein Büchlein, das aber einen Erfolg aufzuweisen hatte, wie er bis dahin in Deutschland bei keinem Buche auch nur annäherungsweise zu verzeichnen ist.

Die Behörden Österreichs hatten gegen den „Werther" nichts einzuwenden und so verbreitete sich das Buch auch inner-

[1]) *A. Schlossar*, Innerösterreichisches Stadtleben vor hundert Jahren. Wien 1877, p. 37f.

halb dieses Reiches. Welche Wirkung es ausübte, zeigt u. a. der Umstand, daß im Mai 1781 im Linzer Theater sogar ein Ballett, das den „Werther" zum Gegenstande hatte, aufgeführt wurde.

Es muß als ein merkwürdiger Zufall bezeichnet werden, daß gerade *Nicolai*, der bekanntlich eine Parodie auf Goethes „Werther" geschrieben hatte, in Linz den Stoff in Ballettform verherrlicht sehen mußte.[1])

Voll Grimm berichtet er über diesen neuesten Unfug.

Einen gewaltigen Schritt nach vorwärts bedeutete für das Bühnenleben der Landeshauptstadt die Übernahme der Entreprise durch den Grafen *Rosenberg*, der schon mit der Berufung des Schauspielers Borchers zeigte, daß er den höchsten Zielen zustrebe.

Der neue Direktor des Linzer Theaters, *David Borchers*, war geboren zu Hamburg als Sohn eines dortigen Schiffspredigers. Er studierte nach dem Wunsche seines Vaters anfangs Theologie, trat aber 1764 zur Ackermann'schen Bühne über, wo er sich als Schüler Ekhofs, des „Vaters der deutschen Schauspielkunst", seine ersten Sporen verdiente.

Sein außerordentliches und vielseitiges Talent, im Bunde mit einem blonden Kopfe und lebhaften Mienenspiele, ließ ihn frühe schon große Erfolge erreichen. Voll Feuer, Geist und sprudelndem Witze, zeichnete er sich besonders in den Rollen aus, in welchen es galt, den Ausdruck verbissener Wut darzustellen (vornehmlich durch seine schnarrende Aussprache des gutturalen „r"). Sonst war er noch stark in Liebhaber- und Heldenrollen, in zärtlichen und komischen Alten und Raisonneurs, d. h. also in reflektierten Charakteren. Genau auswendig zu lernen liebte er nicht, extemporierte aber dafür sehr gut.[2])

Nach dem Urteile der Besten gebührte ihm der Rang nach Ekhof und Schröder, den hervorragendsten Schauspielern ihrer Zeit.

Sein Name würde in erster Linie genannt werden, wenn sein außerordentliches Talent durch Studien und sittlichen Halt getragen worden wäre.[3])

---

[1]) Und als nicht minder merkwürdig mag es erscheinen, daß sich gerade dieser Theaterzettel erhalten hat.

[2]) *F. Schröter-R. Thiele*, Lessings Hamburgische Dramaturgie. Halle 1877, p. 46 der Einleitung.

[3]) Durch seine Streiche hatte er sich in Hamburg und in Wien unmöglich gemacht. In Linz benützte er seine leitende Stellung zum Engagement von lauter Schauspielerinnen, die jung und hübsch sein mußten, damit auch er auf seine Kosten kam. (*R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff*, Allgem. Theater-Lexikon. I. Bd. Altenburg und Leipzig 1839, p. 354.)

Lessing beurteilte ihn als Antenor in der Zelmire des Du Belloy, worin er ihn vollkommen befriedigt hätte. Antenor ist ein Bösewicht von großem Verstande, welcher mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem solchen so natürlich zu sein scheinen, gespielt werden mußte. Diesen Charakter nicht zu verderben, erforderte nach Lessing das treueste Gedächtnis, die fertigste Stimme, die freieste, nachlässigste Aktion. Bei dieser Gelegenheit rühmt nun Lessing die Vielseitigkeit von Borchers Talent; schon das müsse ein günstiges Urteil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen ebenso gern übe als in jungen. Dieses zeuge von seiner Liebe zur Kunst und der Kenner unterscheide ihn sogleich von so vielen anderen jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten, liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater sei.[1])

Von allen, die sich neben Ekhof gebildet haben, kam Borchers diesem Muster am nächsten, ohne ihn sklavisch nachzuahmen oder dessen Fehler als Vorzüge aufzugreifen.

Als er 1769 den Tellheim spielte, wurde er in dieser Rolle von manchen sogar Ekhof vorgezogen.[2]) Noch 1775 galt Borchers den Verfassern der Chronologie des deutschen Theaters als „der einzige, der uns den Verlust Ekhofs einigermaßen ersetzen könnte", und als Lessing im Jahre 1777 den Mannheimern einen Entwurf zur Herstellung eines guten Pfälzer Theaters vorlegte, nannte er unter den Kräften, auf die man vornehmlich zu sehen hätte, Borchers.[3])

Auch seine Frau hatte als hervorragende Vertreterin des Faches der Heroinen den Beifall Lessings gefunden.

Die Freude der Bühnenenthusiasten über diese Wandlung der Dinge war groß.

---

[1]) Hamburgische Dramaturgie, 19. Stück (3. Juli 1767).

[2]) Nur die Wiener scheinen für sein Spiel kein Verständnis gehabt zu haben. Borchers absolvierte im Oktober 1782 in der Residenzstadt ein Gastspiel und fiel dabei durch. Man mutete ihm Rollen zu, die ihm nicht lagen, wie den Fähnrich in der „Juliane von Lindorak", für den er den Wienern zu alt war, und den Wirt in Lessings „Minna von Barnhelm", der ihnen mißfiel, weil es kein Wiener Wirt war.

Als ihn nun die Direktion des Hoftheaters zwei seiner Leibrollen spielen lassen wollte, nämlich den argwöhnischen Ehemann und den Maler Lebock in der „Familie", verzichtete er darauf und reiste ab. (Allgemeiner Theater-Almanach 1782, p. 139—141).

[3]) *Th. W. Danzer - G. E. Guhrauer*, Gotth. Ephraim Lessing[2]. 2. Bd., Berlin 1881, p. 133.

Cremeri widmete aus Begeisterung über die „Herstellung eines ordentlichen Schauspiels" sein Militärstück „Alles in Schuh und Strümpfen" (1782) und als man an Frl. *E. Aichinger* eine vorzügliche Primadonna gefunden hatte, kannte sein Entzücken kaum Grenzen.

Er ließ sich also vernehmen:

Den 29. April wurde auf der hiesigen Schaubühne aufgeführet Ariadne auf Naxos, worinn Demoisell *Elisabeth Aichinger* einen deutlichen Beweis ablegte: daß Sie unter den besten deutschen Schauspielerinnen zuverlässig das werden kann, was Herr *Borchers*, der Direkteur vom hiesigen Theater unter den deutschen großen Schauspielern bereits ist; wenn Sie anders nicht müde wird, die Kunst und sich selbst ununterbrochen fort zu studiren, ohne durch falschen Beyfall sich irre machen zu lassen und ohne etwa gar auf selben, wie die Meisten, stolz zu werden. Ihre ganz besonders wohlklingende Stimme, ihr ebenso treffender Ton im Zärtlichen, wie auch da: wo Sie im Jammer die Menschheit gerade zu anredet — bestimmt, angestimmt, unterstützt und noch hinreißender gemacht, durch die Vortrefflichkeit des großen *Benda*,[1]) die nicht Nachahmung der Natur, sondern die Natur selbst zu seyn scheint; brachten bey allen Zuhörern eine Überströhmung der Herzen hervor, die nicht kann beschrieben werden; wofür Demoisel Aichinger nach den Duodrama durch anhaltendes Händeklatschen hervorgerufen wurde. Sie dankte mit wenigen Worten, die gegen das Publikum eben so verbindlich, als anständig für eine Künstlerinn waren.

Nachstehende Verse machte Herr *Cremeri* aus dem Stegreife:

O Freundinn! deine Macht, die deiner Silberstimme
Gebeut und jeden Ton zum Zauberreize schaft,
Entriß mich sanft mir selbst mit nie gefühlter Kraft.
Ich litt in Zärtlichkeit, Verzweiflung, Wuth und Grimme
Der Leidenschaften Schmerz, zum Danke für dein Spiel,
Das ganz ein Wesen ist mit Benda's Harmonie.
Allein dein Sturz vom Fels, fast glaubte, dacht' ichs nie!
Zerschmetterte mein Herz. Ach! dieses war zu viel.[2])

Soweit man nach den Verzeichnissen der neueinstudierten Stücke im Gothaer Theaterkalender schließen kann, beherrschten unter *Graf Rosenberg-Borchers* die bekannten Theaterschriftsteller von damals: *Gotter, Friedel, Bretzner, Weidmann, Schink, Babo, Heufeld* etc. das Repertoire, allen voran *Friedrich Ludwig Schröder*, der „Vater des deutschen Schauspiels", der große Tragöde, der von 1781—1785 am Wiener Nationaltheater, vergöttert vom Publikum, als Schauspieler wirkte. Von Bedeutung ist die Wahrnehmung, daß sich — vielleicht unter Einfluß von Borchers — eine stärkere Berücksichtigung jener Strömung bemerkbar macht, welcher die

[1]) Der Komponist.

[2]) „Linzer Zeitung" vom 2. Mai 1783.



D. Borchers als Hamlet.

(Nach einem Stiche aus dem Jahre 1778 im Besitze des Herrn Hofschauspielers Hugo Thimig in Wien.)

Literaturgeschichte den Namen „Sturm und Drang“ gegeben hat. Seit *Lessing* das bürgerliche Schauspiel mit „Miß Sara Sampson“ (1755), „Minna von Barnhelm“ (1767) und „Emilia Galotti“ (1772) begründet hatte, war zu einem guten Teile an die Stelle des unnatürlichen Pathos der Alexandriner-Tragödie warme Emp-

findung in schmuckloser Prosa getreten, hatte man gelernt, eine realistische Kunst, die ihre Stoffe aus dem Leben der Gegenwart nahm, in ihrem Werte zu begreifen. Verachtung der bisherigen Regeln, Begeisterung für Shakespeare und Streben nach einer charakteristischen, nationalen Kunst, die Lessing in seinen kritischen Schriften mit Erfolg gepredigt hatte, wurde nun das Losungswort einer Reihe von jungen Männern, an ihrer Spitze Goethe, der in seinem „Götz“ diesem Sehnen zuerst einen bedeutenderen dramatischen Ausdruck verlieh. Eine Aufführung dieses Stückes, das sich seiner allzu lockeren Form wegen auf der Bühne nicht zu halten vermochte, in Linz nachzuweisen, wollte mir nicht gelingen. Dafür begegnen wir seinem Jugendgenossen *Klinger*, nach dessen „Sturm und Drang“ genanntem Stücke die ganze Bewegung ihre Bezeichnung erhielt, und vor allem Schillers Jugendwerken, den „Räubern“ (1781) und „Kabale und Liebe“ (1784), welche nicht nur durch die Einführung sozialer Probleme der Gegenwart den bis dahin engen Gesichtskreis des bürgerlichen Dramas erweiterten, sondern auch das sichere Gefühl des geborenen großen Dramatikers für das Bühnenmäßige und volle Beherrschung des realistischen Stils zeigten.

Noch eine Novität aus dem Repertoire dieser Zeit nimmt unser Interesse in Anspruch: „Julius von Tarent“, ein Trauerspiel von *Leisewitz*.

Es behandelt das damals beliebte Motiv des Bruderzwistes: Guido und Julius, Söhne des Fürsten von Tarent, lieben dasselbe Mädchen, Blanca. Julius kommt seinem Bruder zuvor und ist seinem Ziele nahe, da tritt ihm Guido in den Weg und ersticht ihn in der Hitze des Angriffs. Der Fürst vollführt nun eine Römertat, er übt Gericht über den Mörder, tötet an der Leiche des älteren den jüngeren Sohn und geht selbst in ein Kloster, sein Land dem Könige von Neapel überlassend.

Mit diesem Stücke, das Lessing für ein Werk Goethes hielt und Schiller in seiner Jugend auswendig konnte, bewarb sich Leisewitz um den von Schröder auf das beste Trauerspiel ausgesetzten Preis, unterlag aber in der Konkurrenz *Klingers* „Zwillingen“.

Abgesehen von diesen Werken der Stürmer und Dränger zeigte sich wenig bodenständige Dramatik, noch immer beherrschten Übersetzungen französischer und italienischer Autoren und welsche Singspiele das Feld. Selbst die Auferstehung der „Maschinenkomödien“ weiland eines Stranitzky, Prehauser, Kurz und Genossen feierte man in Linz mit. Es waren das meist Stücke mit fest-

stehenden Arien und einem fast völlig extemporierten Dialog gewesen; nunmehr war das Charakteristische derselben das zauberhafte Element: gräßliche Abenteuer unter wilden Völkern oder im Reiche eines Zauberers. In Wien hatte man 1781 begonnen, die Gattung zu erneuern und unter Einfluß anderer dramatischer Arten umzugestalten.

Die Form der neuen Stücke wurde die des deutschen Singspiels: Dialog mit eingestreuten Gesangstücken.

Bald drang das neue Genre auch in die Provinz und auch in Linz verkostete man von dieser Frucht, die wahrlich keines Künstlers Sonne gereift hatte.

Besonderen Erfolg hatte die Maschinenkomödie „Imakaromakypsilomakus", ein dramatischer Unsinn, für den Himmel und Erde, Hölle und Teufel in Bewegung gesetzt wurde.

Die beste Vorstellung von der Abenteuerlichkeit dieses Genres gibt der Theaterzettel zu diesem Stücke:

Heute Sonntags den 8. Hornung zum erstenmal:
Eine ganz neue Maschinenkomödie mit Flugwerk und Verkleidungen
in drey Aufzügen.

Imakaromakypsilomakus,

der Greis des Pitagorominominos, und Ismaskoria, die schöne Zauberin,
oder:

Sie sind alle gefopt.

Von Herrn Baldinger.

NB. NB. NB. Vorkommende Maschinen und Verwandlungen: 1. Ein großer düsterer Wald. 2. Im Grunde Wasser. 3. Verschiedene Felsen. 4. Sobald Jacob Friedberg ins Wasser werfen will. 5. Kommet Triton aus dem Wasser. 6. Fährt zu gleicher Zeit Imaskoria in einem bespannten Muschelwagen heraus. 7. Thut sich die Zauberhölle auf und Imak. erscheint. 8. Ismask. fährt erschrocken ab. 9. Bertrams Zimmer. 10. Leonore, als Tannen ihre Hand ergreifen will, verschwindet. 11. Wald und Felsen. 12. Bertram sucht seiner Tochter habhaft zu werden. 13. Imak. steht selbsten bey. 14. Verwandelt er den Felsen in einen Pirutsch. 15. Friedberg, Leonore und Jakob fahren durch die Luft ab. 16. Wald mit einem Felsen. 17. Friedberg setzt sich auf den Felsen. 18. Verwandelt ihn Imak. 19. Straße mit Bertrams Hause. 20. Garten mit einer Terrasse. 21. Leonore, so oft Tannen ihre Hand ergreift, verschwindet selbe. 22. Wird Leonore zum Ungeheuer. 23. Sitzt selbe in einem Tragsessel. 24. Tragen sie zwey ganz besondere Sesselträger weg. 25. Eine wüste Gegend mit großem Berg. 26. Friedberg, Leonore suchen sich vor ihren Verfolgern zu retten. 27. Verschwindet sie. 28. Jakob sucht ihnen nachzueillen, stürzt auf dem Berg zusammen. 29. Kommt ein Teufel aus der Erde und 30. trägt er den Jakob durch die Luft zu seiner Herrschaft fort. 31. Kommt Imak., um den hartherzigen Vater zu bestrafen. 32. Kommt Ismask. dazu und 33. Imak. ver-

wandelt sich in einen Jüngling, alles ist darüber erstaunt. 34. Im selben Augenblicke zeigt Imak. noch mehr von seinen Wunderwerken. 35. Verwandelt selber die ganze wüste Gegend in einen prächtigen Saal. 36. Eilt Friedrich und Leonore herbei. 37. Fährt Kupido durch die Luft in einer Wolke herab. 38. Beschenkt selber die zwey Brautpaar mit Blumenkränzen. 39. Beschließt sich alles mit Freude und Vergnügen.

Nachricht.

Wir haben hier nur den kleinsten Theil der Verwandlungen und Maschinen hergesetzt, um das geehrte Publikum desto angenehmer zu überraschen; auch wollen wir in dieser Absicht von dem Innhalt des Stückes keine Erwähnung und größere Zergliederung machen, nur dies müssen wir anführen, daß Herr Baldinger, dieser vorteilhaft bekannte Theaterschriftsteller, sich auch in diesem Stück beflissen hat, sein vorzüglich komisches Talent dadurch an den Tag zu legen, die Helden dieses niedrig komischen Stückes nicht mit pöbelhaften Possen auftreten zu lassen. Ohnerachtet er, wie doch jeder leicht sehen wird, sich ganz nach dem seligen Hafner gebildet, ist er doch mitten im vollesten Scherz nie über den Menschensinn hinausgesprungen, welches seinem Muster öfters geschah. Jeder Charakter ist Natur, ist Sittenlehre und doch Spaßmacher in seiner Art; keine Scene macht Langweile, aus jeder entspringt neues Vergnügen zum Lachen, eine treibt die andere, so zwar, daß ein immerwährendes Feuer erhalten wird, welches keinen ermüden läßt. Oft überrascht er zweimal in einem Augenblick, reißt zum Lachen hin, daß auch der Ernsthafte sich des Lachens nicht erwehren kann; kurz, es ist ganz auf die Zeit, wo jeder gerne lacht, jeder gerne lachen will. Ja, wir können im voraus versichern, daß es gewiß gefallen wird, gefallen muß, da wir uns bestrebt haben, alles nur mögliche, was Maschinen, Verzierung erfordern, bestmöglichst vorzustellen, getrachtet haben, sie auf das angenehmste zu überraschen. Wir versprechen uns daher einen zahlreichen Zuspruch und wir schmeicheln uns, daß sie nicht nur mit dem Verfasser, sondern mit uns allen zufrieden seyn werden. Wir ersuchen dahero jeden, der gerne lacht, sich mit drei Bäuchen zu versehen, da fast einer oder zwei vor Lachen darauf gehen werden. — Zum Beschluß ein Tanz.

Der Geschmacksrichtung Rosenbergs und seines Direktors dürfte dieser Unsinn sehr wenig entsprochen haben. Doch was wollten sie machen? Nur solche Kassestücke konnten dem drohenden Defizit begegnen. Aber es stellte sich trotzdem ein.

Man konnte und wollte doch nicht jeden dritten Tag Imakaromakypsilomakus spielen, das große Publikum war aber schon damals ein Tyrann. Nur wenigen gebildeteren Naturen gefiel der dem Besseren zugewandte Kurs Rosenberg-Borchers.

An Cremeri hatte das Theater und — das Publikum nach wie vor einen begeisterten und wohlwollenden Kritiker, wie z. B. folgende Einrückung zeigt:

Wir freuen uns, abermal einen Vorgang bekannt machen zu können, der Linz Ehre verschaft. Am 6. dieses wurde von der gräflich Rosenbergischen Gesellschaft der Fähnrich des Hrn. *Schröder* aufgeführet. Jeder weis, daß dieß Stück einzig durch trefliches Spiel lermenden Beyfall einärntnen kann,

folglich Geschmack und Bildung bey dem Publikum voraussetzet, welches den Werth desselben zu fassen vermag. Wenn wir nun sagen, daß unsre Linzer das Spiel des Hrn. *Prothke* und der *Elisabeth Aichinger* lobten, dagegen von der Meisterarbeit unsers grossen *Borchers*, der den Baron Harrwitz spielte, mit solcher Gewalt hingerissen wurde: daß es nach dem Stück nicht ehe zu klatschen und Hrn. Borchers vorzuruffen aufhörte, bis er hierüber entzückt vor dem Publickum erschienen und als bescheidner Künstler für diese Ehre dankte, so haben wir gewiß erwiesen, daß Geschmack und Bildung in Linz Riesenschritte machet, denn der Name Borchers bürgt aller Welt zur Genüge, daß nicht Frazengesichter statt Minne, unnatürliche eckelhafte Zuckungen statt Gebehrdenspiel, unleidentliches Geprüll statt Ausbruch der Leidenschaften u. s. w. sondern Schönheit, Wahrheit, ächte nakende Natur in Kunst aufgelöst diesen seltenen Vorfall bewirkten, der Linz ebenso rühmlich ist, als er Hrn. Borchers schmeichelhaft sein muß.

Das war ja alles recht schön gesagt, allein die Stunde des Scheidens nahte. Graf Rosenberg gab das Theater an *Lasser* ab und löste die Kontrakte.

Noch einmal hatte *Borchers* ein volles Haus und rauschenden Beifall, dann verließ der größte Schauspieler, den Linz im 18. Jahrhundert gesehen, die Stadt.

Cremeri rief ihm in der „Linzer Zeitung“ nach:

Melpomen'ns Seele flieht, Thaliens Liebling reist;
Verdienstekenner weint: die Bühne ist — verwaist.

Zu Ostern des Jahres 1786 begann die Direktion *Lasser*. Zur Eröffnung ward *Cremeris* Nationalstück „Losenstein und Hohenberg“ gewählt. Die Geschäfte gingen schlecht. Den Grund dafür gibt uns der Verfasser der „Skizze von Linz“ (1787) an: „Es hält schwer, eine stehende Truppe in Linz aufrecht zu erhalten — die Einnahmen sind gering, das Volk ist veränderlich; starke Gagen kann ein Prinzipal nicht bezahlen; folglich auch keine sehr guten Schauspieler halten, denn die wollen auch sehr gut bezahlt sein. Sind die Spieler mittelmäßig, so ist das Publikum unzufrieden und das Theater leer. Was also zu tun? Es ist nur zu bewundern, wie sich Herr Lasser noch erhalten und seine Gesellschaft bezahlen kann. Das Einzige, was ihn noch erhalten, was ihm noch Leute ins Theater locken kann, ist, wenn er alle Woche eine recht gute Oper — ein heroisches Schauspiel, ein neues intriguantes und zur Erschütterung des Zwerchfells eingerichtetes Lustspiel — auch zuweilen ein auffallendes Trauerspiel à la *Schiller*, in welchem hübsch gemordet wird, gibt — dies alles verschafft ihm noch einigermaßen Zuschauer. — Gibt er aber ein Stück zum drittenmal und zwar in einigen Wochen kurz hintereinander; gibt er ein rührendes Lust- oder Trauerspiel, in welchem bloß Nahrung fürs empfindsame Herz



Titelblatt des „Nationalstückes" Losenstein und Hohenberg.
(Nach dem Exemplar in der k. k. Studienbibliothek in Linz.)

ist — so ist gewöhnlich das Theater leer. Die Lustspiele müssen voller Karrikaturen sein und zum Lachen bewegen, müssen voller lächerlichen Intriguen sein und dadurch auffallend werden, sonst sind sie nicht nach dem Geschmacke des gemeinen Mannes. Und wenn dieser im Theater abgeht, und die Noblesse durch großmütige Beiträge einen Prinzipal nicht unterstützt, da sieht's mit seinem Beutel sehr windig aus. Überhaupt befindet der Direkteur sowohl als der Acteur sich in einer sehr unangenehmen Lage, wenn das

Publikum durch lange Zergliederungen und Erhebung der Stücke auf dem Komödienzettel bewegt werden muß. Diese Mittel tun ihre Wirkung eine Zeitlang. Sobald aber das Publikum ein paarmal sich dadurch getäuscht findet oder dasjenige nicht sieht und empfindet, was es sich dabei vorgestellt hat, so schlagen auch diese Reizungsmittel fehl und es traut einem wirklich guten Stücke künftig noch weniger zu. Die langen Epilogen auf den Zetteln taugen überhaupt nichts — gute Auswahl in den Stücken, die der Neigung des Publikums entsprechen, öftere Abwechslungen und gutes Spiel der Schauspieler machen besseren Effekt, bringen mehr Zutrauen und Neugierde ins Publikum, sind bessere Reinigungsmittel als alle Scharlatanerien im Zettel, bey welchen sich der Zuschauer am Ende um desto mißvergnügter befindet."

Also mehr Novitäten, mehr Opern, weniger Rührstücke, mehr wirkliche Aufregung à la Schiller und weniger Reklame wünschten die Linzer.

Wenn man das Verzeichnis der vom 17. April bis zum 10. August 1787 aufgeführten Stücke und die Reihe der neu einstudierten[1]) überblickt, und einen Vergleich mit den gleichzeitigen Darbietungen des Wiener Burgtheaters[2]), der Grazer[3]) und der Frankfurter[4]) Bühne anstellt, so kann das Urteil über Lassers Geschmack kaum ungünstig ausfallen. Wir finden nicht wenige Wiener und Frankfurter Repertoirestücke auch in Linz vertreten.

Ich erwähne nur: „Rudolf von Habsburg" von *Werthes*, „Der Mönch vom Berge Carmel" von *Dalberg*, „Die Mündel" von *Iffland*, „Die beiden Billets" von *Wall*, „Der Ring" von *Schröder*, *Shakespeares* „Julius Caesar" und „Hamlet" (wohl in *Schröders* Bearbeitung), *Gemmingens* „Hausvater", die Opern „La Frascatana" von *Paësiello*, „Die Höhle des Trophonio" von *Salieri* und „Figaros Hochzeit" von *Dittersdorf*.

In dem Verzeichnisse stehen mehr als 20 Opern, allerdings manche mehrmals wiederholt.

Zu den vom gebildeten Publikum kühl aufgenommenen Rührstücken gehörte vielleicht auch das am 28. Mai aufgeführte Schauspiel „Hanno, Fürst im Norden" von *J. Chr. Bock*, ein Gemisch aus Werther'scher Sentimentalität und veralteten, grausamen Anschauungen.

---

[1]) Im Anhange.

[2]) *E. Wlassack*, Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters. Wien 1876, S. 65—67.

[3]) *A. Schlossar*, Innerösterreichisches Stadtleben, p. 41.

[4]) *E. Mentzel*, Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte. Frankfurt 1902, S. 61f.

Den Kern der Handlung bildet der heidnische Gebrauch, die Götter durch den Opfertod einer reinen Jungfrau zu versöhnen, ein Thema, das vielfach behandelt wurde und noch in Goethes „Iphigenie“ nachklingt. Hiaskals schöne Tochter Roßwina trifft dies Los. Da sie aber bereits heimlich mit dem tapferen Esthwold, dem Sohne des grausamen Hanno vermählt ist und der Vater dem Erstgeborenen die reiche Prinzessin Ornithe zur Gemahlin bestimmte, entstehen verschiedene, noch durch Nebenumstände verschärfte tragische Verwicklungen. Alle erhalten eine glückliche Lösung durch den Fund zweier Dokumente, wonach Roßwina Hannos Tochter und Esthwold der Sohn Hiaskals ist.

Nicht Hanno kann als eigentlicher Held des Stückes gelten, das Liebespaar vielmehr steht im Mittelpunkt der Handlung und nahm auch bei den Zeitgenossen des Verfassers die größte Teilnahme für sich in Anspruch.

Lasser konnte daher mit Recht auch in Linz auf eine dankbare Aufnahme hoffen. Und wenn er am 18. Juni *Möllers* „Graf von Waltron“ im Freien (wahrscheinlich im Kasinogarten) aufführte, so leistete er doch das Höchste, was es damals gab.

Schikaneder war in Graz auf diese Idee verfallen, die ihn berühmt machte.

Er führte dort im Jahre 1782 dieses bekannte Soldatenstück im Freien auf, in einem Lager von 200 Zelten; die Offiziere erschienen dabei zu Pferde und die Gräfin Waltron kam in einem wirklichen Reisewagen angefahren. Was wollte man mehr!

Aber das Publikum wollte wirklich mehr.

Um Leute zu bekommen, mußten damals selbst tüchtige Schauspieler auf den Theaterzetteln in beweglichen Worten das Benefizstück anpreisen und guten Besuch sich erbitten oder gar, wie im Jahre 1783 Schikaneder in Preßburg, die mörderischen oder komischen Szenen auf ein Brett malen und am Schauspielhause aufhängen lassen.

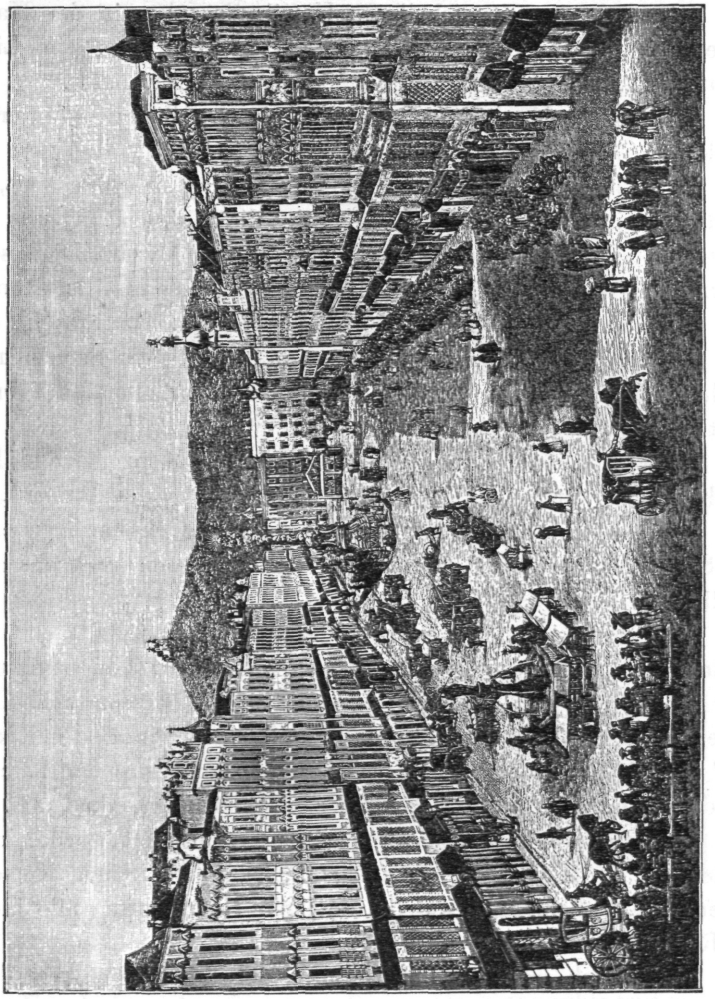
Nach dem Rezepte in der „Skizze von Linz“ zu schließen, hätte eigentlich Lasser die Schuld an seiner prekären Lage gehabt. Er hätte eben tiefer heruntersteigen sollen. Nun, wir können unbedenklich uns auf Lassers Seite stellen. Nicht an ihm, sondern am Publikum fehlte es.

Wie hatten doch die Xeniendichter vom Österreicher dieser Zeit gesungen?

> Mich umwohnt mit glänzendem Aug' das Volk der Phajaken;
> Immer ist's Sonntag, es dreht immer am Herd sich der Spieß.

Das galt nicht nur von den Brathendl-Wienern sondern auch von den Linzern.

Sie liebten einen guten Tisch, gingen gern in die Frühmesse und verdarben sich selten die Augen mit der Lektüre.



Linzer Straßenbild im 18. Jahrhundert.
(Aus der Beilage zur Linzer „Tages-Post".)

Der Verfasser der „Linzer Skizze" charakterisiert sie folgendermaßen: „Ein gut Glas Österreicher Wein und ein Diskurs von häuslichen Angelegenheiten nebst einigen Foppereien untereinander machen ihre liebste Unterhaltung aus.

Was die Lektüre der Linzerinnen betrifft, so scheint sie bis dato noch mehrenteils Affektation zu sein. — Es ist wahr, man

sieht einen Teil von ihnen fleißig die Bücher durchblättern, sie plappern gern von und aus hübschen Romanen.

Die Art aber, mit welcher sie's tun, verrät gleich, daß sie weder Geschmack zur soliden Lektüre haben noch dasjenige verstanden, was sie gelesen haben."

Dieses wenig schmeichelhafte Urteil, das aber in der Hauptsache richtig sein dürfte, läßt es begreifen, warum ein Linzer Theaterdirektor mit dem Publikum seine liebe Not hatte.

Anders wurde es erst — wie mit einem Schlage — unter der Direktion *Glöggl*.

Das Publikum war zwar das gleiche, aber er riß es mit, begünstigt freilich durch Zugstücke, wie die Dramen Ifflands und Kotzebues einerseits, durch Opern, wie die von Mozart, Dittersdorf, Wranitzky, Winter, Weigl und Süßmayer anderseits, die eben gerade unter ihm (1790—1798) die Welt eroberten. Aber es ist doch sein persönliches Verdienst gewesen, daß er all die Sachen rasch brachte, daß er für Abwechslung sorgte und vor allem, daß er ein tüchtiges Opernpersonal schuf.

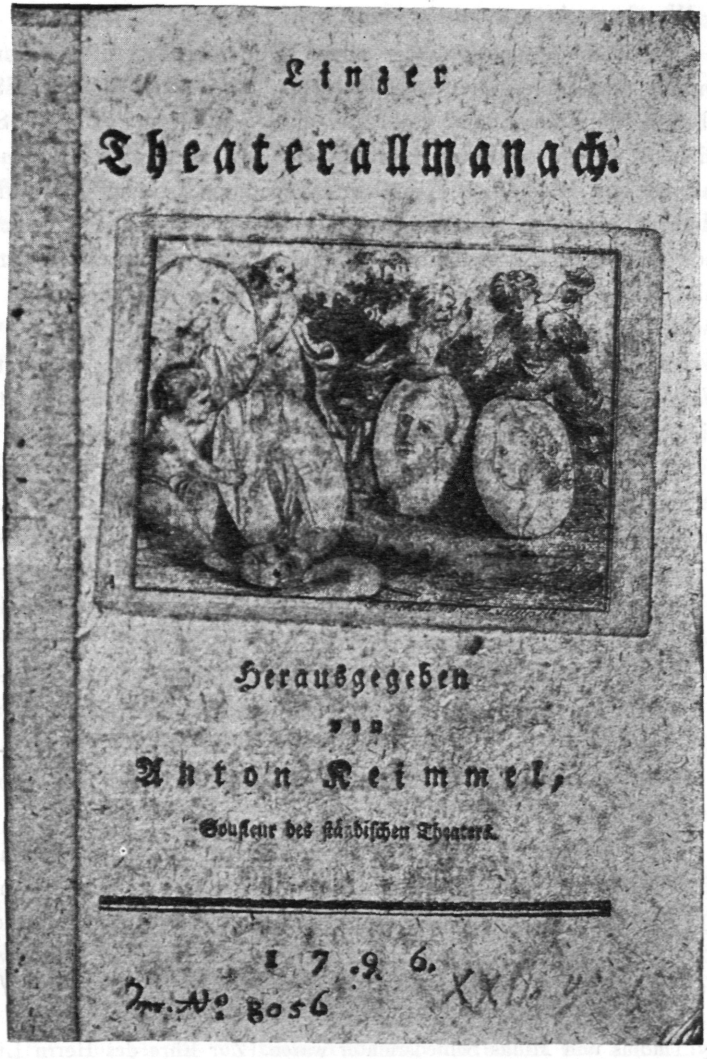
Schon vor ihm hatte es im Redoutensaale Konzerte und Bälle gegeben, das war ja die eigentliche Bestimmung des Raumes, der jetzt auch als Theater diente. Unter Glöggl jedoch kam System in die Sache, er verstand es, pikant zu arrangieren und das feine Publikum zu fesseln.

Bald veranstaltete er ein Landlertanzen in Nationaltracht, dann produzierten sich wieder spanische Bereiter und Geigenvirtuosen oder es gab ein großes Bolzenschießen. Menschenfreundliche Dilettanten spielten Theater zu Wohltätigkeitszwecken und der Landeschef vereinigte nicht selten als großer Freund von Kunst und Literatur ein distinguiertes Publikum zu einer musikalischen Akademie.

Ob nun voltigiert oder etwa achthändig gespielt wurde, immer fanden sich die Hohenfeld, Grundemann, Rummerskirchen, Ketschau, Rosenberg, Althann und wie die adeligen Herrschaften alle hießen, im Redoutensaale ein.

Aber auch im eigentlichen Bühnenleben war die Ära Glöggl die bedeutendste unter allen. Als tüchtiger Musiker pflegte er vor allem Oper und Operette.

Unter Josef II. hatte inmitten der alternden und abgelebten italienischen Opernwelt das deutsche Singspiel eine ehrenvolle und geachtete Stellung errungen und behauptet. Glöggl, der, wie ich schon früher bemerkt habe, mit den großen Tonheroen seiner Zeit in persönlicher Fühlung stand, hatte dafür ein feines Verständnis.



Titelblatt des Linzer Theateralmanachs auf das Jahr 1796.
(Nach dem Exemplar im Museum.)

Er schulte sich ein leistungsfähiges Opernensemble und war so in der Lage, die hervorragendsten Novitäten zur Aufführung zu bringen.

Der Linzer Theateralmanach auf das Jahr 1796 verzeichnet alle vom 8. Juni 1790 bis zum 31. Dezember 1795 aufgeführten Stücke und gestattet so einen Einblick in Glöggls Tätigkeit.[1])

[1]) Dieser Theateralmanach, verfaßt von dem Souffleur A. Keimmel, enthält u. a. einen „Wettstreit zwischen Apoll und Pan auf dem Berg Timolus,