

## Einführung

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

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

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

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

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

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

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

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