

Zwischen Kunst und Kommerz

Der Theaterprinzipal Emanuel Schikaneder und seine Gesellschaft deutscher Schauspieler in Regensburg (1787–1789)¹

Von Manfred Knedlik

Am 23. Februar 1787 traf Herr Roske „von dem Schikanederschen Schauspieltheater“ mit acht Personen in Regensburg ein, am Tag darauf folgte ihm sein Prinzipal, „Herr Schikaneder, Direktor der teutschen Schauspielgesellschaft“, mit dem Rest seiner Truppe, 14 Personen in drei Kutschen². Was das *Regensburgische Diarium* so nüchtern vermerkt, stellte für das kulturelle Leben in der Donaustadt ein überaus bedeutendes Ereignis dar. Mit Emanuel Schikaneder bezog einer der vielseitigsten und professionellsten Theatermänner des 18. Jahrhunderts das Ballhaus am Ägidienplatz³. Als Schauspieler und Sänger, Regisseur, Stückeschreiber und Prinzipal erfreute er sich eines ausgezeichneten Rufs. Seit 1778 Direktor einer eigenen Wandertruppe, hatte er im süddeutsch-österreichischen Raum, u. a. in Stuttgart, Augsburg und Salzburg, große Erfolge gefeiert; von 1784 bis 1785 spielte er auf Wunsch Kaiser Josephs II. am Kärntnertortheater in Wien, um danach sogar in das Ensemble des Hoftheaters „nechst der Burg“ aufgenommen zu werden. Der Name Schikaneders stand für grandiose Inszenierungen voller origineller Effekte, die auf möglichst große Publikumswirkung berechnet waren; mit pompösen Bühnenbildern, überbordenden Massenszenen, raffinierten Maschinen und fantastischen Flugwerken entfesselte er einen Bühnenzauber ohnegleichen; sein Bühnenspiel war von ungeheurer Präsenz, geistesgegenwärtig vermochte er zu extemporie-

¹ Der Aufsatz ist die erweiterte Fassung eines Vortrages, den Verf. im Januar 2001 auf Einladung des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg im Großen Runtingersaal in Regensburg gehalten hat.

² Regensburgisches Diarium, Nr. 9, 27. Februar 1787.

³ Am ausführlichsten behandelt wurde Schikaneders Direktionszeit in Regensburg bislang bei: Egon Komorzynski: Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Wien ²1951, S. 98–131, und Helmut Pigge: Geschichte und Entwicklung des Regensburger Theaters (1786–1859). Diss. München 1954, S. 23–41. Beide Autoren werten die Quellen im Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv (künftig: FZA) wie auch Rezensionen in zeitgenössischen Theaterzeitschriften aus, wodurch ein anschauliches Bild der Arbeitsbedingungen, der Aufführungspraxis und z. T. der Publikumsreaktion entsteht; eine Analyse des Repertoires, des sozial- und zeitgeschichtlichen Kontextes von Schikaneders Schauspielkunst und nicht zuletzt seiner Dramenproduktion fehlt freilich. – Spätere Arbeiten gehen hinsichtlich der berücksichtigten Quellen und ihrer Wertungen nicht wesentlich über Komorzynski hinaus: Kurt Honolka: Papageno. Emanuel Schikaneder – Der große Theatermann der Mozart-Zeit. Salzburg 1984, S. 78–88; Max Kammermayer: Emanuel Schikaneder und seine Zeit. Ein Spiegelbild zu Mozarts Zauberflöte. Grafenau 1992; Anke Sonnek: Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber. Kassel u. a. 1999, S. 75–84.

ren, wobei er zuweilen auch Trivialitäten nicht scheute – in diesen Auftritten begegnet man jenem Phänomen der ‚Schikanederei‘, das ihm den Beifall des Publikums und den Tadel der Kritik gleichermaßen eintrug. Einen Eindruck von Schikaneders Erscheinung vermittelt der zeitgenössische Theaterkritiker Abraham Peiba, der in seiner 1783 veröffentlichten *Galerie von Teutschen Schauspielern* ein überaus schmeichelhaftes Bild zeichnete: „Seine Gesichtsbildung, sein Wuchs ist schon von Natur ungemein vortheilhaft und schön; er ist gros, sehr wohlgewachsen, und hat eine ausgebildete, schöne Stellung. Sein Anstand, seine männlich reine Stimme, sein Gebärdenspiel, das er so sehr in seiner Gewalt hat, alles zeigt in ihm den guten Schauspieler.“⁴ Durch die Ankunft Schikaneders in Regensburg versprach das Theater zu einem Mittelpunkt geselliger Unterhaltung zu werden; sein Programm mochte den hohen Kulturanspruch an die deutsche Bühne wie das Vergnügungsinteresse eines breiten Publikums aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Sphären befriedigen, wobei die Quellen keine überzeugende Unterscheidung zwischen geschäftlichem Kalkül und überzeugter Programmatik des Nationaltheaters erlauben.

Die neue Wirkungsstätte war dem Prinzipal durchaus vertraut. 1751 in Straubing geboren, hatte Johann Joseph Schickeneder – wie der Eintrag in den Kirchenbüchern lautet – seine Kindheit und Jugend in Regensburg verbracht, das er selbst immer als seine Heimatstadt bezeichnete. Er wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf; nach dem frühen Tod des Vaters musste er bald im Laden seiner Mutter, die am Domplatz einen Devotionalien- und Baumwollhandel betrieb, Hilfsdienste leisten, und dennoch wurde ihm eine gediegene schulische und musikalische Ausbildung zuteil, wie sein Neffe Joseph Carl Schikaneder in einer 1834 veröffentlichten biographischen Skizze bezeugt⁵. Als Singknabe des Domchores lebte er im Kapellmeisterhaus, wo der Präfekt und Komponist kirchenmusikalischer Werke Anton Greis (gest. 1809) als Erzieher wirkte⁶; daneben erhielt er Gesangs- und Instrumentalunterricht von Domkapellmeister Joseph Ildephons Michel (1709–1770). Ab 1763 besuchte er das Jesuitengymnasium St. Paul, wo er zum ersten Mal dem Zauber der Bühne begegnete; mit einiger Sicherheit dürfte er an den regelmäßigen Aufführungen von Schuldramen in der Faschingszeit oder zum Schuljahresschluss, den sog. „Endscomödien“ mit ihren großen musikalischen Zwischenspielen, mitgewirkt haben.

Neben den dramatischen Darbietungen in St. Paul und dem reichsstädtischen Gymnasium poeticum, den einer katholischen Aufklärung verpflichteten Singspie-

⁴ Abraham Peiba: *Galerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit*. Wien 1783, S. 199. – Zwei Rollenporträts, entstanden in den 1780er Jahren, bestätigen Peibas Beschreibung: Schikaneder als „Fremder“ in Johann Friedels gleichnamigem Lustspiel (Regensburg, Historisches Museum) und in der männlichen Titelrolle von Heinrich Ferdinand Möllers Schauspiel *Sophie oder die Gunst des Fürsten* (Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln).

⁵ Joseph Carl Schikaneder: Emanuel Schikaneder. In: *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz* 18 (1834), Nr. 71–74, S. 353: „Beide Brüder [Emanuel und Urban] studirten Humaniora und widmeten sich der Musik.“

⁶ Lebensgeschichte und kurze Beschreibung meiner Aeltern und Geschwistrigen verschiedenen Schicksale, verfaßt von [...] Anton Greis, SS. Theologiae et Juris Utriusque Licentiabus f. b. Regensburgischer geistlicher Rat und Pfarrer in Geisling bei Regensburg [1802]. Unter den Singknaben, die später zu Bedeutung gelangten, vermerkte Greis auch „Joan. Emanuel Schikaneder, d. z. berühmter Hofschauspieler zu Wien“; zit. nach Walter Senn: Emanuel Schikaneders Weg zum Theater. In: *Acta Mozartiana* 9 (1962), H. 3, S. 40.

len der Benediktiner in Prüfening und den unterhaltsamen Vorstellungen fahrender Komödianten im „Goldenen Kreuz“ leistete die fürstliche Hofbühne einen wichtigen Beitrag zum gesellschaftlichen Leben⁷. Ganz im Zeichen seiner Repräsentationspflichten ließ der kaiserliche Prinzipalkommissar Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis 1760 das Ballhaus am Ägidienplatz in ein Theater umbauen, in dem zunächst französische Schauspieltruppen auftraten. Der „Comédie française“ folgte im raschen Wandel der Zeitmoden die italienische Oper (1774–1777), eine deutsche Schaubühne unter der Leitung des Prinzipals Andreas Schopf (1778–1784), in dessen Truppe Schikaneder am Beginn seiner Laufbahn gespielt hatte, und schließlich wiederum italienisches Musiktheater. Nach der Wiedereinführung des Opernbetriebs im März 1784 wollten die Stimmen nicht verstummen, die sich für das deutsche Schauspiel einsetzten. In zunehmendem Maße besuchten die Reichstagsgesandten die Vorstellungen von Komödiantentruppen, die in den Gasthäusern „Blauer Hecht“ und „Roter Hahn“ gastierten – „ungeachtet des unbequemen, und selbst einigermaßen unanständigen Ortes“⁸ –, während sie die Operaufführungen im Hoftheater boykottierten. Schikaneder mochte von den Streitigkeiten erfahren haben, denn am 10. Dezember 1785 richtete er ein Spielgesuch an Fürst Carl Anselm, in dem er die Dienste seiner Schauspielgesellschaft anbot, „welche nicht allein die besten deutschen Stücke, sondern auch gute deutsche Opern aufzuführen im Stande sey.“⁹ Als Referenz, so der Verfasser des Schreibens weiter, möge das „unpartheiische Urtheil aller Kunstrichter und Theaterfreunde gelten, die mich während meiner achtjährigen Direktion spielen sahen.“ Der Fürst ließ ihm zunächst eine brüske Absage erteilen, „da dermalen nach dem für jetzo unterhaltenden Spektakel keine Veränderung bevorstehe“. Der Konflikt schwelte weiter, die Gesandten unterbreiteten einen Plan, ein eigenes „Teutsches Schauspiel Haus“ zu errichten, an dessen Kosten sich der Prinzipalkommissar beteiligen sollte¹⁰. Mit der Begründung, dass „der Raum des jetzigen Schauspielhauses niemals zu enge gewesen“ sei, „ohnegeachtet diese Schauspiele auf Kosten Sr. Durchl. mit schönen Decorationen und kostspieligen Ballets ausgezieret waren“, wies Carl Anselm dieses Ansinnen entschieden zurück¹¹. Da er jedoch schließlich einsehen musste, dass der Mehrheit der Gesandten „ein nazonal Theater angenehmer als eine welsche Opera“ war, einigte man sich „zum Vergnügen des ganzen Publici“ darauf, dass das Ballhaus am Ägidienplatz „mit einigen Decorationen, jedoch ohne Guarderobe“ dem Prinzipal einer deutschen Schauspieltruppe unentgeltlich zur Verfügung gestellt wurde; auch war er bereit, das Unternehmen durch die Gewährung eines Abonnementbeitrags zu unterstützen, doch wollte er in Zukunft weder für etwaige Defizite aufkommen

⁷ Vgl. zusammenfassend: Sigfrid Färber: Das Regensburger Fürstlich Thurn und Taxische Hoftheater und seine Oper 1760–1786. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 86 (1936), S. 3–154; Reinhart Meyer: Theater, Repräsentation und konfessionelle Polemik im Zeitalter der Aufklärung. Regensburger Schauspiele im 18. Jahrhundert. Regensburg 1998, S. 68–80; zur deutschen Schaubühne: Manfred Knedlik: Fürstliches Hoftheater und Nationalschaubühne. Der Theaterprinzpal Andreas Schopf als Thurn und Taxischer Schauspielregisseur. In: „Der Weg führt durch Gassen ...“. Aus Regensburgs Literatur und Geschichte. Festgabe für Eberhard Dünninger zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Thilo Bauer und Peter Styra. Regensburg 1999, S. 33–51.

⁸ FZA, Haus- und Familiensachen (künftig: HFS) 2440/2, 16. Juni 1786.

⁹ FZA, HFS 2440/2, 10. Dezember 1785.

¹⁰ FZA, HFS 2440/2, 12. Mai 1786.

¹¹ FZA, HFS 2440/2, 16. Juni 1786.

noch Anteil an den inneren Angelegenheiten des Theaters nehmen¹². An die Stelle einer Hofbühne im engeren Sinn sollte nun ein vom Fürsten zwar subventionierter, künstlerisch und finanziell aber eigenverantwortlicher Theaterbetrieb treten.

In dem Vertrag, den Schikaneder am 25. Februar 1787 mit der fürstlichen Hofkammer abschloss, wird die neue Verwaltungsform als Geschäftstheater sichtbar¹³. Das „Teutsche Nationalschauspiel“ war – im Gegensatz zur italienischen Oper – der Öffentlichkeit zugänglich, Eintrittskarten gelangten in den freien Verkauf. Dabei blieben aber die sozialen Unterschiede in der repräsentativen Rang- und Sitzordnung des Publikums erhalten, nicht nur durch die gestaffelten Eintrittspreise, sondern auch durch die ausdrückliche Verpflichtung des Direktors, die hergebrachte Platzanordnung zu beachten, die Baron Gottlieb von Freydl 1784 als direktes Abbild der gesellschaftlichen Ränge erstellt hatte¹⁴. Wenn der Fürst betonte, sich „weder mittelbar noch unmittelbar“ um das Theater kümmern zu wollen, so brachte dies für Schikaneder beträchtliche künstlerische und organisatorische Freiheiten mit sich; so musste er nicht – wie frühere Direktoren – eine Einflussnahme auf die Spielplangestaltung und die Besetzung von Rollen befürchten oder einem höfischen Intendanten Rechenschaftsberichte vorlegen. Freilich blieb eine grundsätzliche Abhängigkeit vom Hof bestehen: Von dem jährlichen Abonnementbeitrag in Höhe von 3552 Gulden, den Carl Anselm für sich und seinen Hofstaat leistete, hing die Existenz des Theaterunternehmers ab; später erhöhte der Fürst die Zahlungen für das Abonnement sogar auf ungefähr 5000 Gulden¹⁵. Da der Theaterbesuch der Reichstagsgesandten monatlich nur etwa 100 Gulden erbrachte¹⁶ – über die sonstigen Einnahmen liegen keine Unterlagen vor –, Schikaneder selbst aber 500 Gulden für die Gagen seiner Schauspieler aufwenden musste¹⁷, war er letztlich von der Gunst des Prinzipalkommissars abhängig. Große Sorge bereitete dem Theaterleiter der Fundus: Wie er dem Fürsten eindringlich schilderte, sah er sich außer Stande, Garderobe, Requisiten und Dekorationen aus seiner „kleinen Cassa“ zu erwerben und so ein Illusionstheater in jener ästhetischen Form zu schaffen, wie man es „sonst zu sehen gewohnt war“¹⁸; Carl Anselm überließ ihm daraufhin Bühnenprospekte, Kulissen und „6 grosse Kästen von Kleydungs Stücken an der Zahl ohngefehr von 550 Kleydern“¹⁹, so dass Schikaneder auch in Regensburg prächtige Ausstattungstücke präsentieren konnte, zumal er sogar einen eigenen Theatermaler engagiert hatte²⁰.

¹² Zit. nach: FZA, HFS 2440/2, 16. Mai 1786; FZA, HFS 2440/2, 17. Februar 1787: Der Fürst wollte sich an der „Entreprise [...] weder mittel- noch unmittelbar bekümmern“.

¹³ FZA, HFS 2440/2, 25. Februar 1787: „[...] unter keinem Vorwand ihme H. Schikaneder eine Vergütung zu machen gedenke, falls derselbe bey seiner Entreprise [...] einen Schaden erleiden sollte.“

¹⁴ S. Färber (s. Anm. 7), S. 102 f.

¹⁵ FZA, HFS 2440/2, 27. Dezember 1788.

¹⁶ FZA, HFS 2440/2, ad fol. 251.

¹⁷ Dieser Hinweis findet sich ohne Angabe der archivalischen Quelle bei H. Pigge (s. Anm. 3), S. 21.

¹⁸ FZA, HFS 2440/2, 21. Dezember 1787: „Ich bin außer Stand, den Abgang einiger zur vollkommenen Vorstellung vieler Stücken unentbehrlichen Theater Verwandlungen aus eigenen Kräften zu ersetzen [...] und so glänzende als man sie sonst zu sehen gewohnt war, aus meiner kleinen Cassa herzustellen.“

¹⁹ FZA, HFS 2440/2, 26. April 1788.

²⁰ Neues Theater-Journal für Deutschland, H. 1. Leipzig 1788, S. 78.

Mit Carl Martin Plümickes Trauerspiel *Lanassa* wurde der Spielbetrieb am 28. Februar 1787 eröffnet. Die Wahl dieses Stückes verrät einen präzise kalkulierenden Theaterleiter: Auf emotionale Wirkung bedacht, vermochte Schikaneder mit dem rührenden Familiendrama das Interesse der Zuschauer zu wecken, zugleich aber konnte er dem Intendanten der Hofmusik Theodor von Schacht, dem Komponisten der Chöre und Zwischenspiele²¹, seine Reverenz erweisen und so gewissen Vorbehalten einiger Hofbeamter gegen das deutsche Theater entgegenwirken. Gespielt wurde in der Regel jeden zweiten oder dritten Tag. Der Spielplan Schikaneders ist vom Beginn seiner Direktorentätigkeit bis Ende August 1788 vollständig erhalten²²; das *Neue Theater-Journal für Deutschland* und der *Gothaer Theater-Kalender* verzeichnen nahezu 250 Aufführungen, wobei der hohe Anteil von Opern und Singspielen – in der ersten Saison umfassen sie mehr als ein Drittel der Vorstellungen – auffällt. In den Spielplänen der deutschen Bühnen kam dem Musiktheater in den letzten dreißig Jahren des 18. Jahrhunderts zunehmende Bedeutung zu, wie die Untersuchungen von Reinhart Meyer gezeigt haben²³. Die Aufnahme von Oper und Singspiel in das Repertoire von Wandertruppen signalisierte eine Annäherung an die höfischen und adligen Geschmacksnormen, nicht zuletzt bestimmt von dem Wunsch nach ökonomischer Absicherung, waren doch weiterhin vornehmlich die Fürstenhöfe zu jener finanziellen Unterstützung der stehenden Theater bereit, die das städtische Bürgertum nicht leisten konnte oder wollte²⁴. Statistische Vergleiche mit den Theatern anderer Städte beweisen die Aktualität und Modernität von Schikaneders Spielplangestaltung wie auch seinen Mut, den er als Unternehmer mit der häufigen Aufführung von Singspielen und Opern bewiesen hat, verursachte doch das Musiktheater erheblich höhere Kosten als die Inszenierung von Schauspielen. Freilich hatte er genügend gut ausgebildete Sänger und Sängerinnen zur Verfügung, um musikalische Darbietungen in gehobener Qualität realisieren zu können. In seiner Truppe befanden sich der Tenor Benedikt Schak, später der erste Tamino der *Zauberflöte*, und der Bassist Franz Xaver (oder sein Bruder Thaddäus) Gerl, der erste Sarastro – beide waren auch als Komponisten tätig, ebenso wie Schikaneders Musikdirektor Franz Tayber, dessen Oper *Ritter Karl von Eichenhorst* zu ephemerer Berühmtheit gelangte. Als Instrumentalisten verpflichtete Schikaneder Regensburger Stadtmusiker, möglicherweise auch Mitglieder der fürstlichen Hofkapelle²⁵. Zu den wichtigsten und am häufigsten dargebotenen Singspielen ge-

²¹ Gertraut Haberkamp: Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek. Thematischer Katalog. München 1981 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen 6), S. 281, Rtt Schacht 149.

²² Neues Theater-Journal für Deutschland, H. 1. Leipzig 1788, S. 73–78 [28. 2. 1787–31. 12. 1787]; Theater-Kalender auf das Jahr 1789. Gotha 1789, S. 202–205 [1. 1. 1788–30. 8. 1788]. – Die Spielpläne sind abgedruckt in: A. Sonnek (s. Anm. 3), S. 77–81, 282–285; Rudolph Angermüller: Schikaneders Regensburger Spielplan von 1787. In: Mozart-Jahrbuch 1987/88, S. 225–232; E. Komorzynski (s. Anm. 3), S. 121–124.

²³ Reinhart Meyer: Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühne in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal – Universität Münster. Heidelberg 1981, S. 27–75.

²⁴ Vgl. Reinhart Meyer: Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater. In: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789. Hrsg. von Rolf Grimminger (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 3). München 1980, S. 216.

²⁵ Vgl. Matthias Nagel: Zur Bedeutung der Stadtmusiker in der 250jährigen Geschichte des

hörten Mozarts *Entführung aus dem Serail*, seit der Uraufführung 1782 am Wiener Burgtheater ein Klassiker des Genres, und Carl Ditters von Dittersdorfs *Doktor und Apotheker*; mit *Robert und Kalliste* stand ein musikalisches Schauspiel des vormaligen Thurn- und Taxisschen Operndirektors Paul Ignaz Kürzinger auf dem Programm²⁶, und natürlich kamen auch die Werke Christian Felix Weißes (*Der lustige Schuster*), der dem deutschen Singspiel gemeinsam mit Johann Adam Hiller zum Durchbruch verholfen hatte, zur Aufführung. Ballette und Pantomimen waren dagegen auf der Bühne des Ballhauses nur selten zu sehen, gelegentliche Versuche scheinen nicht den Beifall des Regensburger Publikums gefunden zu haben²⁷.

Das Repertoire von Schikaneders Truppe umfasste weiterhin die kassenfüllenden ‚Rührstücke‘ der Tagesliteratur, etwa von den im heutigen Theaterbetrieb fast völlig unbekanntem Erfolgsautoren Friedrich Ludwig Schröder, Paul Weidmann, Gustav Friedrich Wilhelm Großmann oder Otto von Gemmingen; besonderen Anklang dürften die ‚ernsthaften Familiengemälde‘ August Wilhelm Ifflands gefunden haben, wie mehrere Wiederholungen der Stücke *Verbrechen aus Ehrsucht* und *Die Jäger* vermuten lassen. Zwar entsprachen diese trivialen Lustspiele am meisten dem Geschmack des Publikums²⁸, doch zeigte der Prinzipal auch große Risikobereitschaft, wenn er anspruchsvolle Werke zeitgenössischer Autoren auf die Bühne brachte, die noch keine kassensicheren ‚Klassiker‘ waren: Schillers *Kabale und Liebe* wurde 1788 zweimal, *Don Carlos* einmal gegeben, Lessings *Emilia Galotti* ist in beiden Spieljahren je einmal verzeichnet und schließlich blieb sein Programm auch von der zeitgenössischen Shakespeare-Begeisterung nicht unberührt, wenn er *Hamlet* und *Macbeth* spielte. In beiden Titelrollen hatte Schikaneder seit einem Jahrzehnt große Erfolge gefeiert; insbesondere als Hamlet konnte er brillieren, Kritiker rühmten seine ausdrucksstarke Gebärdensprache, mit der er „den stärksten Grad des Schmerzens, den heftigsten Zorn und die glühendste Rache [...] zu fühlen [...], und die unaufhaltbaren Ausbrüche dieser Leidenschaften vor dem gewünschten Augenblick unter der Maske des Wahnwitzes zu verbergen“ wusste²⁹. Immer wieder lassen die Rezensionen die schauspielerische Wandlungsfähigkeit Schikaneders erahnen, der als Komödiant wie als Darsteller ernster Rollen einen guten Ruf genoss³⁰. Vertraut mit den Ansprüchen der Zuschauer, versuchte er aber nicht

Regensburger Musiktheaters. In: Mälzels Magazin. Zeitschrift für Musikkultur in Regensburg 1 (1998), Nr. 1.

²⁶ G. Haberkamp (s. Anm. 21), S. 144, Rtt Kürzinger 8.

²⁷ Theater-Kalender auf das Jahr 1789. Gotha 1789, S. 206: „Hr. Angioli zeigte sich in dieser von ihm selbst componirten Pantomime [Die Insel der Zauberin Alima], hat aber allgemein mißfallen.“

²⁸ Auch Johann Wolfgang von Goethe eröffnete 1791 das Weimarer Hoftheater mit einer Aufführung von Ifflands *Jägern*.

²⁹ Theater-Kalender auf das Jahr 1779. Gotha 1779, S. XXII. – Vgl. auch den Bericht, den Johann Friedel über einen Auftritt Schikaneders am Münchner Hoftheater liefert: „... er spielte mit so großem Beyfalle seinen Hamlet, daß das Lärmen, und Beyfall zurufen kein Ende nahm“; J. Friedel: *Gesammelte kleine gedruckte und ungedruckte Schriften*. Wien 1784, S. 249. Und auch in Stuttgart feierte er als Hamlet große Erfolge: „[...] spielte Herr Schikaneder [...] den Hamlet so meisterhaft, daß er, wie ihm verlängt in München diese Ehre wiederfuhr, hervorgerufen und gezwungen wurde, den letzten Auftritt zu wiederholen“; *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern*, 6. Stück. Wien 1778, S. 41.

³⁰ Vgl. z. B. *Theater-Journal auf das Jahr 1779*. Gotha 1779, S. XXII–XXIII; *Litteratur- und Theaterzeitung*, Nr. 17. Berlin 1781, S. 263 f. – Aus allgemeinen Vorurteilen resultieren wohl die „Briefe eines Reisenden“, in denen die schauspielerischen Leistungen Schikaneders überaus

nur durch seine Schauspielkunst, sondern auch als Dramaturg emotionale Wirkungen und affektive Reize zu produzieren. So wählte er für seine Shakespeare-Aufführungen die eigenwilligen Bearbeitungen der österreichischen Theaterautoren Franz von Heufeld und Gottlieb Stephanie d. J., die vor einschneidenden Eingriffen in die Originaltexte nicht zurückschreckten: Da dem Publikum die tragischen Schlüsse missfielen, gab man den Stücken des Engländers häufig einen glücklichen Ausgang, glich sie also weitgehend dem Familiendrama an³¹.

Die Frage, ob die Darbietungen gehobener Literatur auf ein theaterpädagogisches Sendungsbewusstsein Schikaneders verweisen, auf eine bestimmte künstlerische Absicht, zur Geschmacksbildung und ästhetischen Erziehung des Publikums beizutragen³², muss unbeantwortet bleiben, da über die Aufführungsform solcher Stücke nur wenig bekannt ist. Die theatralische Rezeption Shakespeares scheint freilich in erster Linie von dem Versuch geprägt, Leidenschaften in einer spannenden Handlung darzustellen. Und im Fall einer Freilichtinszenierung von Schillers *Räubern* wird Schikaneders Hang zum opulenten, spektakulären Theater sichtbar, wenn ein Rezensent berichtet: „[...] alles was sonst erzählt wird, wie z.B. die Schlacht der Räuber mit dem Militaire, die Verbrennung des Moorischen Schlosses, u.s.w. wurde in der Handlung dargestellt.“³³ Offensichtlich lag der Reiz von Schillers Drama weniger in seinem Kunstcharakter als vielmehr in der Möglichkeit, die ständig neuen Bedürfnisse des Publikums an sinnlicher Wahrnehmung zu befriedigen.

Zu den Kassenschlagern zählten jene Stücke, die authentische Stoffe aus der bayerischen Geschichte behandelten. Auf zwei Abende verteilt fand die Vorstellung des Historiendramas *Otto von Wittelsbach* statt, das Josef Marius Babo, der spätere Intendant des Münchner Hoftheaters, 1781 verfasst hatte. In Kurbayern war das Trauerspiel über den Kaisermord an Philipp von Schwaben wegen seiner antiösterreichischen Tendenzen verboten; auch in Regensburg hatte man offensichtlich eine Aufführung untersagt³⁴, woraufhin der wendige Prinzipal das Stück kurzerhand mit einigen Veränderungen und unter dem neuen Titel *Graf Wilhelm von Ortenburg* präsentierte. In seinem Repertoire hatte er auch das Trauerspiel *Agnes Bernauerin* von Joseph August Graf von Törring, das in ganz Deutschland zahlreiche Bühnenerfolge feiern konnte. Die Handlung demonstriert die Unvereinbarkeit von Individual- und Staatsinteresse. An der Vermählung der Augsburger Baderstochter Agnes Bernauer mit Herzog Albrecht von Bayern, gegen alle Standesunterschiede und dynastischen Interessen, entzündet sich der dramatische Konflikt, der mit dem tragischen Tod des Mädchens endet. In der Inszenierung Schikaneders rückte die geschichtliche Perspektive des Ritterschauspiels freilich in den Hintergrund; was er bot, war dagegen ein volkstümliches Theater der großen Bilder, wirkungsvoll gestaltet etwa die zentrale Turnierszene in Regensburg mit dem bewegten Aufzug prächt-

negativ beurteilt werden; vgl. Ueber die Schikanedersche Gesellschaft in Regensburg. In: Neues Theater-Journal für Regensburg. Leipzig 1788, S. 72 ff.: „Dann sahe ich noch Otto von Wittelsbach [...] Schikaneder, der den Otto machte, befriedigte mich bey einigen Stellen, aber im Ganzen nicht fest und männlich genug. [...] Bewußtseyn, von Ifland; diese Vorstellung konnt' ich des erbärmlichen Spiels des Herrn Schikaneders wegen, der den Ruhberg spielte, nicht aushalten, und gieng aus dem Schauspielhause.“

³¹ R. Meyer (s. Anm. 24), S. 213.

³² So z. B. Helmut Pigge: Theater in Regensburg. Vom fürstlichen Hoftheater zu den Städtischen Bühnen. Regensburg 1998, S. 35.

³³ Theater-Kalender auf das Jahr 1789. Gotha 1789, S. 206.

³⁴ Theater-Kalender auf das Jahr 1789. Gotha 1789, S. 205.

tig gekleideter Ritter. Leider sind keine Aufführungsnachrichten überliefert, doch mag die Reaktion des Publikums in der Donaustadt vielleicht ähnlich ausgesehen haben wie wenige Jahre zuvor in Salzburg, wo Schikaneder einen spektakulären Erfolg mit diesem Stück gefeiert hatte. Seine Darbietung steigerte die Verklärung der Agnes Bernauer derart, dass die Zuschauer in leidenschaftlicher Erregung in die Rufe des Volkes auf der Bühne einstimmten, um den Sturz der Verurteilten in die Donau zu verhindern. Das Publikum „faßte [...] einen solchen Haß gegen den Vicedom, daß der Schauspieler, der ihn vorstellte [...] auf keiner Gasse mehr sicher ging, auch in einem Wirthshause wirklich als Vicedom angefallen wurde“ – so ein zeitgenössischer Bericht³⁵. Zum Jubel der auf Vergeltung bedachten Zuschauer kündigte Schikaneder sogar den Sturz des Vizedoms von der Brücke an, was ihm „eine sehr gute Einnahme brachte.“

Mit immer neuen Mitteln suchte der Prinzipal sein Publikum zu begeistern und auch Bevölkerungsschichten anzusprechen, die dem Theater distanziert gegenüberstanden. Ausschlaggebend waren wiederum ökonomische Erwägungen, denn in der sitzungsfreien Zeit des Reichstags in den Sommermonaten fehlte ihm der Abonnementbeitrag der Gesandten. Ein bereits in Graz und Augsburg erprobtes Konzept stellten die Freilichtinszenierungen dar, und so führte Schikaneder am 2. September 1787 auch in Regensburg mit großem Aufwand das beliebte Soldatenstück *Graf Walltron oder die Subordination* von Heinrich Ferdinand Möller unter freiem Himmel auf. Schauplatz war der Obere Wöhrd, wo er riesige Zuschauertribünen errichten ließ; in seiner Ankündigung versprach er eine Vorstellung „mit allem Pomp und [aller] Pracht“, ein Massenaufgebot an Soldaten und Reitern, Kampfscenen und Hinrichtungen, kurz: alles, was „mit Macht das Herz jedes empfindsamen Zuschauers“ zu rühren vermochte³⁶. Die Hoffnungen des Prinzipals erfüllten sich: „Die Aufführung [...] entsprach gänzlich der Erwartung des hohen Adels und des ganzen Publikums.“ Und „[d]urch allgemeinen Beyfall ermuntert“, gab er eine Woche später das von ihm verfasste Trauerspiel *Der Grandprofos* und nochmals den *Graf Walltron*³⁷. Auch im folgenden Jahr fanden riesige Freilichtaufführungen statt; die Ankündigungszettel geben dabei ein Zeugnis von der marktschreierischen Manier, mit der Schikaneder seine Produktionen anzupreisen versuchte. Über den *Grandprofos* heißt es beispielsweise: „Um dieses Stück noch mehr ins Licht zu stellen, sind weder Fleiß noch Kosten gespart worden. Das Lager steht ganz anders als bey Walltron, die Angriffe der Husarenposten, das abwechselnde Kanonen- und Musketenfeuer, der kriegerische Lärm vom Angriff des Feindes und der Gefahr, in die der König gerathen, nebst vielen andern im Lager gewöhnlichen Auftritten, trocken die Thränen ab, die man einer unglücklichen, beynah unschuldigen Frau ge-

³⁵ Litteratur- und Theater-Zeitung, Tl. 1. Berlin 1783, S. 94.

³⁶ Theater-Kalender auf das Jahr 1788. Gotha 1788, S. 89 f. – Der Ankündigungszettel liefert zudem eine Beschreibung der Masseninszenierung: „Erstens wird vor Anfang des Stückes durch das ganze Lager Reveille geschlagen. Die Offiziere kommen zum Frühstück. Zweytens die Gräfinn von Waltron, die in einem wirklichen Postzug ihren Gemahl zu überraschen kommt. Drittens das Standrecht. Viertens rückt das Exekutionskommando zu Pferd aus und formirt den Kreiß. Fünftens Lieutenant Kroneberg, der zu Pferd den Pardon bringt. Sechstens in Begleitung einiger Kavaleristen der Prinz in voller Karriere im Augenblick, da Waltron sterben soll, zur Rettung herzuëilend. Und dann der anrückende Feind, das Battaillon Quarré-Feuer, das Granadenwerfen der Grenadiere, das Kanoniren inzwischen, erregen gewiß die größte Täuschung und rühren mit Macht das Herz jedes empfindsamen Zuschauers.“

³⁷ Neues Theater-Journal für Deutschland. Leipzig 1788, S. 76 f.

weint hat.“³⁸ Erfolgversprechend war auch die Verbindung eines geheimnisvollen Mythos mit ausgeklügelten theatralischen Effekten. In dem Singspiel *Balders Tod* von Johannes Ewald, das einen Stoff aus der nordischen Sagenwelt behandelt, zogen Flugmaschinen, fahrbare Lichtquellen für Beleuchtungseffekte, Gespenstererscheinungen und Schlachtszenen den Zuschauer in den illusionären Bann³⁹. Den unbestrittenen Höhepunkt aber stellte die Aufführung des „vaterländischen Schauspiels“ *Hanns Dollinger oder das heimliche Blutgericht* dar, in dem Schikaneder einen lokalen Sagenstoff in Szene setzte. Die Zuschauer konnten das Geschehen von einem „Amphitheater“, d. h. von einer halbkreisförmig errichteten Tribüne aus verfolgen; zusätzliche Logen, die „mit Leinwand gegen die Sonnenhitze geschützt“ waren, boten den hohen Standespersonen Sitz- und Sehkornfort⁴⁰. Eine spektakuläre Schlusszene bildete der Zweikampf zwischen Dollinger, den Schikaneder selbst spielte, und dem Heiden Krako auf geharnischten Pferden und mit historischen Waffen. Prächtige Kulissen, durch die sich der Schauplatz „so gut und schnell verwandeln“ ließ, „als man es nur immer in einem Schauspielhause fordern kann“, der pompöse Einzug des Kaisers in einem Triumphwagen und ein Massenaufgebot an Reitern, Meistersingern und Trompetern befriedigten die Schaulust des Publikums; und nicht zuletzt führte die urkundengetreue Rekonstruktion des Blutgerichts in einem „neu verfertigten Thurm“ die Inszenierungskunst des Schauspieldirektors vor Augen⁴¹. Mit 3000 Zuschauern verzeichnete Schikaneder seinen größten Erfolg in Regensburg, die Vorstellung brachte ihm einen Ertrag von 1500 Gulden; mit Eintrittspreisen, die das Entree in Schauspielhäusern um das Doppelte überstiegen⁴², hatte er neue Maßstäbe für den expansiven ‚Theatermarkt‘ gesetzt. Vor allem aber wurde das Spektakel zum Signum seiner inszenatorischen Originalität; einmal mehr hatte er seinen immensen ‚Theaterinstinkt‘ unter Beweis gestellt, und sicherlich waren die Aufführungen unter freiem Himmel ein gutes Erfolgsrezept, um seinen Ruf als Regisseur weiter zu fördern.

Schikaneders Repertoire war vielseitig und zeitgemäß. Mit dem raschen Wechsel der Produktionen wusste er die Erwartungen des Publikums zu erfüllen, zugleich aber stieg die Belastung der psychischen und physischen Leistungsfähigkeit der Schauspieler. Es war fast unausweichlich, dass die bemerkenswert hohe Zahl von Stücken von den Komödianten nicht tagtäglich in der gleichen guten Qualität dargeboten werden konnte. Mehr als die schauspielerischen Leistungen des Ensembles regte jedoch die Spielplangestaltung des Prinzipals die zeitgenössischen Theaterkritiker zu bissigen Kommentaren an. In der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* etwa

³⁸ Theater-Kalender auf das Jahr 1788. Gotha 1788, S. 90.

³⁹ Vgl. den Augsburger Theaterzettel bei Hermann Endrös: Emanuel Schikaneder und das Augsburger Theater. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Theaters zur Zeit W. A. Mozarts. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 55/56 (1942/43), Abb. 30. – In Regensburg kam *Balders Tod* am 27. Juli 1788 „unter freyem Himmel“ zur Aufführung; Theater-Kalender auf das Jahr 1789. Gotha 1789, S. 204.

⁴⁰ Vgl. die Ankündigung im *Regensburgischen Diarium*, Nr. 29, 15. 7. 1788: „Man wird sich alle Mühe geben für größere Bequemlichkeit der Zuschauer zu sorgen; es werden für einige schon pränumerirte hohe Standespersonen eigene Logen errichtet“.

⁴¹ Der Ankündigungszettel, auf dem Schikaneder werbewirksam einen glanzvollen Theaterabend versprach, hat sich im Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv (HFS 2447) erhalten.

⁴² Die Logen kosteten 11 Gulden, der erste Platz 1 Gulden 24 Kreuzer, der zweite Platz 48 Kreuzer, der dritte Platz 24 Kreuzer und der billigste Platz 12 Kreuzer. Zu entsprechenden Eintrittsgeldern im Wiener Freihaustheater vgl. K. Honolka (s. Anm. 3), S. 84 f.

bemerkte der Rezensent: „Nichts könnte, meines Erachtens, so sehr auf den Geschmack und die Bildung der Regensburger wirken, als ein gutes Theater. Es wird von allen Ständen und Religionen besucht, und würde mit einer Art von Leidenschaft geliebt, wenn die gegenwärtige Schikanederische Schauspielergesellschaft nur mittelmäßig wäre. Man hat mich versichert, daß die Felderische Gesellschaft in einem weit beschränkteren Raume und unter viel ungünstigeren Umständen vor ein paar Jahren fast lauter gute Stücke gut gegeben und daß die besten immer die besuchtesten waren. Beweis genug, daß die Einwohner vom Hohen an bis zum Niedern Anlagen zum guten Geschmacke haben, daß ihnen aber das Bedürfnis eines Zeitvertreibs zu viel Genügsamkeit einflößt, um mit jedem Gerichte vorlieb zu nehmen, das ihnen Herr Schikaneder aufischt.“⁴³ Hinter dieser Kritik stand die Forderung der Theoretiker nach Besserung des Publikums, nach Belehrung und Information. Für den Theaterunternehmer Schikaneder stellte sich die Situation anders dar: Bürgerlichen Profitzwängen unterliegend, hatte er die Vergnügungsinteressen der Zuschauer zu berücksichtigen, mit seinem Programm – das sich durchaus als Nationalschaubühne verstehen konnte – erhob er vordergründig keinen ernsthaften Aufklärungsanspruch, doch nahm er immer wieder Stücke gehobenen Niveaus in sein Repertoire, um dem feineren Geschmack des Publikums gerecht zu werden.

Schikaneders untrügliches Gespür für Volkstümlichkeit trat auch in der Zusammensetzung seines Ensembles zutage. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsprach man der Freude der Zuschauer am Puppenhaft-Niedlichen durch die Aufführung von Pantomimen und Balletts durch eigene Kindertruppen; um sie für diese Mode auszubilden, richtete man sogenannte „Theaterpflanzschulen“ ein. Auch Schikaneder entdeckte den Kinderstar für seine Inszenierungen: Im *Grandprofos* spielte die zehnjährige Tochter eines Ensemblemitgliedes ein für die Verurteilte flehendes Bauernmädchen. Der Auftritt „that erstaunliche Wirkung“, wie der Prinzipal sich erinnerte: „Ich wünsche jedem Direktor Herrn Rousseau’s ältere [...] Demoiselle, von welcher wir die erste Probe unter uns nicht ohne Thränen aushalten konnten, und welche bey der wirklichen Aufführung des Stückes das Erstaunen aller Zuschauer und den lautesten Beyfall erregte.“⁴⁴

Auf die Lust der Theaterbesucher an der Neuigkeit reagierte Schikaneder nicht nur mit einem abwechslungsreichen Spielplan, sondern auch mit stetiger Dramenproduktion, die auf ihn als Protagonisten zugeschnitten war. Mit rascher Feder verfertigte er historische Schauspiele, Komödien und Trauerspiele, Opern und Singspiele, oft auf Modeströmungen, Stimmungen oder Tagesereignisse reagierend; sein Sinn für erfolgversprechende Aktualität zeigte sich etwa anlässlich der geplanten Ballonfahrt des fürstlich Thurn und Taxisschen Hofrats Joseph Maximilian von Lütgendorf in Augsburg, die ihn 1786 zu dem Lustspiel *Der Luftballon* inspirierte; das Stück gilt als verschollen, erhalten ist lediglich ein Textbüchlein mit *Arien auf den Luftballon, in einer Operette in drey Aufzügen*⁴⁵. Auch in Regensburg brachte Schikaneder häufig seine eigenen Werke zur Aufführung: In den überlieferten Spielplänen sind 15 verschiedene Titel – darunter die Opern *Der Krautschneider* und *Der angenehme Traum*, das Trauerspiel *Philippine Welserin* sowie die Lust-

⁴³ Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 246. Jena 1788, S. 143.

⁴⁴ Emanuel Schikaneder: *Der Grandprofos*. Regensburg 1787, Vorerinnerung.

⁴⁵ Vgl. H. Endrös (s. Anm. 39), S. 255–263, 293–298. – Vgl. auch E. Komorzynski (s. Anm. 3), S. 86–90, der Schikaneder als den Textdichter der *Arien* ausweist. Kritisch dagegen K. Holnka (s. Anm. 3), S. 77.

spiele *Die Hexe von Augsburg* und *Die Schneckenpost* – verzeichnet, die insgesamt 37 Mal gegeben wurden. Bei der literarischen Kritik stießen die Bühnentexte des Prinzipals auf scharfe Ablehnung. Der Rezensent des *Neuen Theater-Journals für Deutschland* verhöhnte die Oper *Die drei Ringe* als „ein elendes Produkt des Herrn Schikaneder, der darinnen einen wahren Kaspar machte“⁴⁶; entsprechend negativ fiel das Urteil der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* über das Trauerspiel *Der Grandprofos* aus, das 1787 im Verlag des Regensburger Buchhändlers Johann Leopold Montag erschienen war: „Schwerlich wird ein Zuschauer (welchen reines Gefühl und guter Geschmack nicht gänzlich verlassen haben) dieses Schauspiel [...] sehen, ohne den Wunsch in sich zu empfinden: möge doch ein solches Stück, zur Ehre unserer Nation, niemals wieder auf dem Theater erscheinen, in welchem Greuel auf Greuel gehäuft ist.“⁴⁷ Selbst Leopold Mozart, der Schikaneder grundsätzlich wohlwollend gegenüberstand, zeigte sich bisweilen irritiert; in einem Brief an seine Tochter beschrieb er das Singspiel *Das Urianische Schloß* (aufgeführt am 6. Mai 1787) folgendermaßen: „Das Urianische Schloss war eine der erstaunlichsten Kindereyen, wo alles lächerliche, Hanswurstische darinn war, was es immer giebt. Katzen und Hund Aria, Schneider Aria, Bärn, der Würth in ein Frauenzimmer verkleidet. Ein Componist mit der Violin unterm Arm, ein kleiner Contradance, Feuersbrunst mit gelärm von Löschen den Leuten. Bauten mit dreschschlagln und Mistgabeln etc. etc. Kurz alles erdenkliche. [...] die Musik bey dem Urianischen Schloss ist gut ins Gehör, von allen opern zusammengestohlen, nur ist ein Hauptfehler darinn, das gar alle Arien [...] 2, 3, und auch 4erley Tempo haben, folglich kein einziger guter Gedanke ausgeführt ist [...] ich kannte gleich, dass es vom Schikaneder selbst zusammengeschmirt war.“⁴⁸

Der Verspottung durch die Kritik standen freilich die alljährlichen Erfolge beim Publikum gegenüber; die Wiederholungen einiger Stücke lassen durchaus auf eine positive Aufnahme schließen. Aufschlussreich für das Selbstverständnis des Theaterdichters Schikaneder ist seine Vorrede zum *Grandprofos*, in der er versichert: „Der Beyfall den gegenwärtiges Trauerspiel, bey dessen Aufführung erhielt, könnte allerdings ein Beweggrund seyn, warum ich es der lesenden Welt mittheile. Allein ich schreibe nicht für Leser, ich schreibe für die Bühne; dahin verweise ich selbst meinen Herrn Recensenten; und – er mache sich alsdenn noch lustig. Die allgemeine gesammelte Thränenärnte dieses Stückes ist mir Beweiß und Befriedigung für meine Arbeit. Mein einziger Hauptzweck dabey ist, für die Kasse des Direktors zu arbeiten, und zu sehen was die größte Wirkung auf der Bühne macht, um ein volles

⁴⁶ Neues Theater-Journal für Deutschland. Leipzig 1788, S. 72 f.

⁴⁷ Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 56. Jena 1788, S. 607. – Erwähnt sei auch eine negative Besprechung von Schikaneders am 12. Februar 1788 aufgeführten tragisch-komischen *Quodlibet*: „Wieder eine neue Schnurre von Schikaneder. Es wurden ohne Plan, ohne Zusammenhang aus verschiedenen Schauspielen, besonders aus Opern einzelne Szenen herausgerissen, und so unter 5 Abtheilungen, damit das Ding doch auch 5 Akte habe, aufgeführt. Bunt genug war's, wenn man bald Hamlets berühmten Monolog und die drauf folgende Scene mit Ophelia, bald das Duett Vivat Bacchus aus der Entführung aufführen sah, oder wenn auf ein paar Scenen aus der elenden Farce der Krautschneider, gleich unmittelbar eine Scene aus dem Graf Brühl-schen Lustspiel Das Findelkind, folgte: Aber an Täuschung, an Interesse für die Handlung war gar nicht zu denken.“ Theater-Kalender auf das Jahr 1789. Gotha 1789, S. 204.

⁴⁸ Leopold Mozart hatte das Stück im Mai 1786 in Salzburg gesehen. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Bd. 3. Kassel u. a. 1963, S. 542 f.

Auditorium und gute Einnahmen zu erzielen.“⁴⁹ Als Unternehmer des Theaterbetriebes hatte er nach merkantilen und marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten zu entscheiden: Abhängig von der Kasse und damit abhängig vom Geschmack und der Gunst des Publikums, musste er Stücke liefern, die weniger ein literarisch-ästhetisches Gütesiegel trugen als vielmehr ‚gefielen‘, d. h. spannende und rührende Unterhaltung boten und so den affektiven Bedürfnissen der Zuschauer genügten.

Trotz dieser theaterpragmatischen Vorstellung, wonach der Text erst durch eine raffinierte Inszenierung auf der Bühne – und nicht zuletzt durch den produktiven Anteil des Publikums – seine Dynamik als ‚Schau-Spiel‘ entfaltete, darf aber die ‚buchstäbliche‘ Überlieferung nicht aus dem Blick geraten⁵⁰. Auffällig ist immerhin, dass Schikaneder – entgegen seiner Beteuerung, ‚nicht für Leser zu schreiben‘ – für seine Werke den Druck suchte, den er zudem sorgfältig überwachte⁵¹. Offensichtlich war seine Dramenproduktion auch von einem spezifischen Bildungsbewusstsein⁵² getragen, das eine ausführliche Werkanalyse rechtfertigen mag.

Familienverhältnisse, der Umgang mit Geld und Besitz sowie die Bedeutung von Autorität und Disziplin bilden das Konfliktpotential in seinem Trauerspiel *Der Grandprofos*⁵³. Gegenüber dem mustergebenden Soldatenstück *Der Graf von Walltron* fällt die Verschärfung der dramatischen Entwicklung auf, die die Protagonisten dem wahn sinnigen Mechanismus von Ideologien unterwirft. Auslösendes Moment ist das Motiv der ungleichen Brüder, nach dem bewährten Muster von Schillers *Räubern* gestaltet. Der hartherzige, verleumderische Günstling versagt dem armen, aber ehrlichen Verwandten, einem Feldwebel, der mit einer ‚unvernünftigen‘ Eheschließung gegen die Autorität des Vaters aufbegehrt hatte und in Ungnade gefallen war, seine finanzielle Unterstützung. Als dessen Frau daraufhin einen Diebstahl begeht, um einen Gast bewirten zu können, kommt es zur Katastrophe. Aufgrund der strengen Vorschriften in Kriegszeiten zum Tode verurteilt, findet sie trotz unterschiedlichster Fürsprecher keine Gnade vor dem Grandprofos, dem Regimentsrichter, der als ein unerbittlicher, unbarmherziger Vertreter des Gesetzes auftritt. Im Besitz der „uneingeschränkten Vollmacht“ (S. 95), hält es dieser für seine „Pflicht“ (S. 100), Fehlhandlungen – und seien sie noch so geringfügig – mit aller Strenge zu ahnden. Schikaneder bietet einiges auf, um das mitfühlende Theater- und Lesepublikum auf die Folter zu spannen. Nicht das Flehen des Ehemannes, seiner bei-

⁴⁹ E. Schikaneder (s. Anm. 44), Vorerinnerung.

⁵⁰ Während der Text der *Zauberflöte* eine Vielzahl von Ausdeutungen fand – z. B. Hans-Albrecht Koch: *Das Textbuch der Zauberflöte. Zu Entstehung, Form und Gehalt der Dichtung Emanuel Schikaneders*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1969, S. 76–120; Herbert Zeman: „Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino“. Wer kennt den Text der *Zauberflöte*? In: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*. Heidelberg 1981, S. 139–169; Helmut Perl: *Der Fall „Zauberflöte“*. Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte. Darmstadt 2000 –, fehlen weitergehende Untersuchungen zum übrigen Dramenwerk, eine Ausnahme bildet: Hugo Aust: Emanuel Schikaneders „Kreis der Schöpfung“. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 31–33 (1990/91), S. 59–89.

⁵¹ Wiederholt nahm Schikaneder bei der Drucklegung Ergänzungen und Korrekturen vor. In der „Vorerinnerung“ zu seinem ersten Singspiel *Die Lyrantten oder das lustige Elend* (Wien 1776) betonte er z. B., „dieses Stück nach vorgenommenen merklichen Verbesserungen in den Druck“ gegeben zu haben, und die Edition seiner Oper *Der Königsohn von Ithaka* (Wien 1797) stattete er mit einem „Errata“-Verzeichnis aus.

⁵² Vgl. Volkmar Braunbehrens: *Mozart in Wien*. München 1988, S. 400.

⁵³ Zum *Grandprofos* vgl. H. Aust (s. Anm. 50), S. 77–79.

den Kinder, des Vaters, der sich mit ihm versöhnt hat, nicht die Bitten des Obristen und selbst des Scharfrichters, der Mitleid mit der Verurteilten empfindet, können den Grandprofos erweichen. Als der Feldweibel mit einem Begnadigungsschreiben des Königs auf dem Schauplatz eintrifft, ist seine Frau bereits exekutiert worden. Während damit auf der gesellschaftlich-politischen Ebene die Ideologie von Disziplin und Pflichterfüllung dominierend bleibt, zeichnet sich im privaten Bereich die Auflösung der starren autoritären Position ab, wenn der Vater schließlich zur Versöhnung mit dem ‚ungehorsamen‘ Sohn bereit ist. Schikaneders Trauerspiel lässt sich hintergründig als tragische Opposition des Bürgertums gegen eine verkrustete Rechts- und Gesellschaftsordnung lesen, in der vor allem der ‚gemeine Mann‘ von den ‚Großen‘ „kujonirt“ (S. 11) wird. So darf ein einfacher Soldat volkstümlich philosophieren: „Lieber Gott! wenn alle die gerichtet würden, die die Gesetze übertreten oder nicht nach des Monarchen Willen handeln, so würde bey einer unpartheyischen Untersuchung mancher seinen Kopf hergeben müssen.“ (S. 97) Und in den abschließenden, einigermaßen verklärenden Worten des Obristen erscheint die Vision einer neuen Ordnung, in der Gerechtigkeitsgefühl und Versöhnungsbereitschaft den bedrohlichen ‚Unverstand‘ der Welt zu überwinden vermögen: „O Menschen! daß ihr nur bloß Gefühl für die gerechte Sache hättet, daß euch nie Rachbegierde beherrschte, und es würde oft nicht so viel unschuldiges Blut die Erde färben!“ (S. 110)

Mit dem Schauspiel *Hanns Dollinger, oder das heimliche Blutgericht*, dessen Druckfassung im ersten Band der 1792 erschienenen *Sämtlichen Werke* überliefert ist, gestaltete der Prinzipal einen Sagenstoff aus der Vergangenheit der Stadt Regensburg⁵⁴. Damit nahm er ein bereits in Augsburg bewährtes theatralisches Konzept auf, das der Reiseschriftsteller Johann Gottfried Seume später zu den typischen Ausdrucksformen von Schikaneders Dichtkunst zählen sollte: „Sein großer Vorzug ist Lokalität, deren er sich oft mit einer Freimütigkeit bedient, die ihm selbst [...] Ehre macht.“⁵⁵ Der Autor verwandelte die Dollingersage in ein zeitgemäßes Spektakelstück und Familienschauspiel voller Intrigen und Schurkerei, während der Zweikampf zwischen dem christlichen Ritter Dollinger und dem Heiden Krako aus dem Zentrum der Handlung rückt. Ein unheilvoller Konflikt entsteht, als Dollinger leidenschaftlich für die Freiheit seiner Schwester Anna eintritt, der Frau des verschlagenen Ritters Harz, der sie aufgrund gefälschter Zeugnisse wegen Ehebruchs in ein Turmverlies eingesperrt hat. Die Beziehungs- und Begegnungsform des Mitleidens, die Mitmenschlichkeit und die empfindsame Zärtlichkeit der Familienmitglieder stoßen zunächst auf das Handlungsmotiv der Intrige, da Harz daraufhin seinen Schwager in Regensburg wegen angeblicher Majestätsverbrechen verklagt. Durch höfische Kabalen gerät Dollinger in den Kerker und schließlich vor das „Blutgericht“, doch gelingt die Rettung, als der ihm ergebene Knecht Schwed den Widersacher Harz tötet und dabei einen Brief findet, der Dollingers Unschuld beweist. Kristallisationspunkt der „bösen Welt“ (S. 60) ist die Hofgesellschaft, die als korrupt, intrigant und karrieresüchtig gezeichnet wird. In den Blick gerät das Unrecht, das der ‚gemeine Mann‘ durch die „reichen Leute“ erleidet, die „wie die Blutigel“ (S. 22) an ihm saugen; durch Not, Entbehrung und Zwang verlieren die

⁵⁴ Vgl. E. M. Batley: Emanuel Schikaneder's ‚Hanns Dollinger oder das heimliche Blutgericht‘. In: *Maske und Kothurn* 14 (1968), S. 260–270; H. Aust (s. Anm. 50), S. 79–84.

⁵⁵ Johann Gottfried Seume: *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. In: J. G. Seume: *Prosa-schriften*. Darmstadt 1974, S. 195.

Leidenden ihren Verstand, wo „Vernunft“ und „Freyheit“ (S. 64) unterdrückt werden, entsteht Wahnsinn, wie der Text sinnfällig – und bisweilen an der Grenze zum Lächerlichen – vor Augen führt. Schuld an den Missständen trägt nicht zuletzt der Kaiser, der „die Stimme der Wahrheit“ (S. 64) missachtet und die Menschen durch sein leichtgläubiges Vertrauen auf die Höflinge ins Verderben stürzt. Erst spät erkennt er seine Naivität, mit der er den falschen Einflüsterungen Glauben geschenkt hat, und verspricht Besserung: „Ich ward leider! hintergangen, betrogen; von nun an will ich alles mit eigenen Augen untersuchen, ehe ich Jemanden zum Tod verdamme“ (S. 91). Die Entlarvung des hinterhältigen Höflings gegen Ende des Dramas symbolisiert mithin jenen aufklärerischen Optimismus, der die Humanisierung absolutistischer Herrschaft prinzipiell für möglich hält. Als Dank für seine Freilassung er bietet sich Dollinger, gegen den Heiden Krako im Zweikampf anzutreten und die „teutsche Ehre“ zu verteidigen, womit der Autor abschließend noch seine patriotische Gesinnung bekundet.

In der dramatischen Ausgestaltung des Dollinger-Spieles folgt Schikaneder wiederum bewährten Mustern: *Goethes Götz von Berlichingen* entnimmt er die realistisch konzipierte Intrige, mit der er eine Vision des Bösen in einer Welt von Heuchelei und Eigeninteresse heraufbeschwört; dieser steht der Titelheld gegenüber, der zu einem naturhaft-mitfühlenden, rechtschaffenen Menschen stilisiert wird – freilich erscheint die Gestalt des edlen Ritters nun in vergrößerter Form, und bisweilen mutet das heroische Gebaren Dollingers sogar unfreiwillig komisch an, wenn er etwas holzschnittartig als „Tugendbold“ auftritt, der von sich selbst bevorzugt in der dritten Person spricht⁵⁶. An Schillers *Räuber* (I 16) erinnert die gefühlvolle und rührselige Szene, in der die im Turmverlies leidende Anna von ihrer Tochter und einem treuen Diener heimlich mit Nahrung versorgt wird (S. 28 f.); aus den Worten der befreiten, aber wahnsinnig gewordenen Schwester Dollingers spricht das Pathos des Sturm und Drang: „Bruder! kannst du mir nicht sagen, wo der Tischler wohnt; er soll sich das Maaß zu meinem Bettlager nehmen. – Ha! ha! ha! das muß ein Lager werden. – Täglich so viele Gäste am Tisch, so hungrige Gäste zu speisen, die sich mit leichter Mühe ins Eingeweide wühlen.“ (S. 41 f.) Und schließlich spiegelt sich in der deutlichen Emotionalisierung familiärer Beziehungen, die der Autor in kritischer Absetzung von höfischen Lebensformen vorführt, ein bewährtes Motiv der gefühlsbetonten Trivialdramatik.

Während Schikaneder in Regensburg als Verfasser von Schau- und Singspielen⁵⁷ hervortrat, sind von ihm keine literarischen Beiträge zum geistig-kulturellen Leben der Regensburger Freimaurerloge bekannt, deren Mitglied er seit Oktober 1788 war⁵⁸. Bekanntlich sollten freimaurerische Motive und Symbole – Prüfung, Humanitätsideal, die drei Tempel der Natur, der Vernunft und der Weisheit – in der *Zauberflöte* eine nicht unwesentliche Rolle spielen; überliefert ist auch der Text

⁵⁶ Vgl. K. Honolka (s. Anm. 3), S. 85.

⁵⁷ Bekannt sind die Singspiele *Die drey Ringe, oder Kaspar der Mundkoch* (1787, gedr. 1796), *Der Hauspummer, Der Müllerthomerl und Jakob und Nannerl* (alle 1787).

⁵⁸ Sein Aufnahmegesuch hatte er am 14. Juli 1788 an die „Wachsende zu den drei Schlüsseln“ gestellt. Vgl. Bernhard Beyer: Emanuel Schikaneder und seine Beziehungen zum Freimaurerbunde. In: Bayreuther Bundesblatt. Freimaur. Zeitschrift der Groß-Loge „Zur Sonne“, Nr. 12 (1912), S. 581–593. – Zur Regensburger Loge umfassend: Thilo Bauer: Regensburger Freimaurer. Ihre Geschichte und Literatur im 18. und 19. Jahrhundert. Regensburg 2001, zu Schikaneder bes. S. 104.

eines Freimaurerliedes, der sog. *Kettenspruch* zu Mozarts *Freimaurerkantate* (1791, Textfassung um 1785). Die Beziehungen Schikaneders zur Regensburger Loge waren allerdings flüchtiger Natur, nur selten besuchte er die geselligen Versammlungen im *Goldenen Kreuz*, und im Mai 1789 wurde ihm von den Logenbrüdern der „Wachsenden zu den drei Schlüsseln“ aufgrund eines „viel Aufsehens machenden Vorfalles“ nahegelegt, in den nächsten Monaten freimaurerischen Veranstaltungen fernzubleiben. Schikaneder unterwarf sich dem Beschluss der Loge und bat die „ehrwürdigen Brüder“ in einem Antwortschreiben um Vergebung⁵⁹, bevor er Regensburg kurz darauf verließ.

Die Ereignisse, die zu Schikaneders überraschenden Abschied führten, gewähren einen interessanten Einblick in die Arbeitsbedingungen eines Schauspielers im 18. Jahrhundert. Immer wieder boten Disziplinlosigkeiten, mangelndes Engagement wie auch die Profilierungssucht einzelner Ensemblemitglieder Anlass zur Klage. So versuchten die beiden ersten weiblichen Kräfte der Truppe, Madame (Barbara) Seve und Madame (Christine) Engst, die mit zwei Gesandten liiert waren, ihre Beziehungen für die eigene Karriere zu nutzen. Schikaneder, der sich in seiner Autorität beeinträchtigt fühlte, hatte die beiden Darstellerinnen kurzerhand entlassen, wodurch er sich den Unwillen der gesandtschaftlichen Abonnenten zuzog, die das Theater fortan boykottierten. Die ständigen Intrigen, finanzielle Probleme, mehr aber noch die Aussichten, die sich ihm als Besitzer eines kaiserlichen Schauspielprivilegs mit der Übernahme des Freihaustheaters, einer berühmten Vorstadtbühne in Wien, eröffneten, ließen ihm den Wechsel des Spielorts als wünschenswert erscheinen. Die Suche nach neuen Wirkungsmöglichkeiten gehörte zu den rasch wechselnden Bedingungen des kommerziellen Theaters; Mutmaßungen, die auf Stadtklatsch und Skandalgeschichten beruhen, dürften zwar nicht jeglicher Grundlage entbehren, für seinen Abschied von Regensburg aber waren die amourösen Abenteuer, die der Biograph Joseph Carl Schikaneder andeutet, wohl nicht ausschlaggebend. In einem Schreiben vom 17. Mai 1789 an Erbprinz Karl Alexander von Thurn und Taxis begründete Emanuel Schikaneder seine Abdankung als Direktor ausführlich mit den Misshelligkeiten, die seine personellen Entscheidungen ausgelöst hatten. In der Hoffnung, „daß die Ungnade der Gesandtschaft nicht so sehr auf meiner Gesellschaft als auf mir ruhe“, empfahl er als neuen Leiter der Truppe den beliebten Darsteller Johann Jakob Rechenmacher, den er in gleicher Weise zu unterstützen bitte⁶⁰. Noch vor Übergabe des Briefes scheint der Prinzipal inkognito⁶¹ nach Wien abgereist zu sein, einige Mitglieder seiner Truppe wie die bewährten Sänger Benedikt Schak und Franz Xaver Gerl folgten ihm wenige Wochen später, was einen beträchtlichen Qualitätsverlust für die Regensburger Bühne bedeutete. Nach Schikaneders Fortgang wechselten die Direktionen rasch. Durch die ständigen Intrigen der Gesandten und die Kündigung des Abonnements durch Fürst Carl Anselm im Jahr 1795 wurden die Verhältnisse für die Theaterunternehmer immer unerfreulicher, das Ballhaus, die Dekorationen und Kostüme verfallend zusehends, und das Niveau der Aufführungen sank in einem Maße, dass der Dichter und Historiker der Befreiungskriege Ernst Moritz Arndt bei seinem

⁵⁹ Das Logenschreiben und die Antwort Schikaneders zit. nach E. Komorzynski (s. Anm. 3), S. 127; vgl. auch B. Beyer (s. Anm. 58), S. 587.

⁶⁰ FZA, HFS 2440/2, 17. Mai 1789.

⁶¹ Das Wachtprotokoll vom 3. Mai 1789 verzeichnet einen „Hr. Schmidt, Schauspieler von hier“; zit. nach H. Pigge (s. Anm. 3), S. 41.

Besuch in Regensburg 1798 enttäuscht feststellte: „Trotz aller Diplomatie und der nicht kleinen Stadt kann sich hier kaum ein mittelmäßiges Theater halten.“⁶² Erst nach der Gründung des Theater- und Gesellschaftshauses durch Karl Theodor von Dalberg im Jahr 1804 sollte das Kultur- und Geistesleben in der Donaustadt zu neuer Blüte gelangen.

Im Rückblick erscheint Schikaneders Direktionszeit, trotz mancher abwertenden Kritik, als ein Höhepunkt in der Regensburger Theatergeschichte. Auf der Bühne des fürstlichen Ballhauses agierte eine kraftvolle Persönlichkeit voller schöpferischer Fantasie, die in ihren theatralischen Mitteln schier keine Grenzen kannte. Als echter Schauspieldirektor in Goethes Sinn⁶³ schonte er „Prospekte nicht und nicht Maschinen“ (V. 234), um das Publikum multimedial in seinen Bann zu ziehen. Geschäftsmann (abermals mit Goethes Direktor: „Ich wünsche sehr der Menge zu behagen, Besonders weil sie lebt und leben läßt“, V. 37 f.) und Theatervisionär zugleich, empfand er bisweilen sogar Bühnenräume als beengend: Die Aufführungen unter freiem Himmel, die gewissermaßen das neuzeitliche Freilichttheater vorwegnehmen, boten dem Prinzipal eine Gelegenheit, neue Bevölkerungsschichten für das Theater zu gewinnen und zugleich immer raffiniertere und sensationellere Bühnenprojekte zu verwirklichen. Gegenüber der vitalen Bilderkraft seiner Inszenierungen nehmen sich die schriftstellerischen Leistungen Schikaneders bescheiden aus. Meist Gebrauchsware für den Theateralltag, mit Rollen, die auf seine Attraktivität als Hauptdarsteller setzten, werden die Stücke – soweit sie überhaupt in den Druck gelangten – von der Literaturgeschichtsschreibung stiefmütterlich behandelt. Mögen die Verse oft genug kunstlos und unbeholfen sein, mag ihnen der literarische Feinschliff fehlen, so dürfen doch zumindest einige Texte mit ihrer ‚aufgeklärten‘ Handlungslogik wissenschaftliches Interesse beanspruchen. Sie bleiben ‚merk-würdig‘ – als Zeugnis impliziter Gesellschaftskritik, als Produkt bürgerlicher und vaterländischer Selbstvergewisserung, als Manifestation einer Literarisierung des Theaters. Selbst ohne das kritische Potential, das die deutsche Bühne für Gottsched, Gellert oder Lessing hatte, waren Dramaturgie und Dramatik wesentliche Aspekte jener „Unternehmung“ (V. 36) Schikaneders – um noch einmal mit Goethe zu sprechen –, „in dem engen Bretterhaus [d]en ganzen Kreis der Schöpfung“ (V. 239 f.) auszuschreiten.

⁶² Ernst Moritz Arndt: Reisen durch einen Theil Deutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs in den Jahren 1798 und 1799, Tl. 1. Leipzig 1804, S. 83.

⁶³ Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Eine Tragödie. Im folgenden zit. nach J. W. v. Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 3. München 1988.